Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de docteur en Littérature française et comparée de l'Université Polytechnique Hauts-de-France

par

Xavier MAUMEJEAN

L'INVENTION D'HENRY DARGER

Sous la direction du Professeur Arnaud HUFTIER

Soutenue le 19 juin 2019 à Valenciennes

Ecole doctorale Sciences de l'Homme et de la Société (ED SHS 473)
Laboratoire CALHISTE (EA 4343)

Membres du jury

Edmond DZIEMBOSKI. Professeur, Histoire contemporaine. Université de Franche-Comté.

Amos FERGOMBE. Professeur, Arts du spectacle. Université Polytechnique Hauts-de-France.

Romuald FONKOUA. Professeur, Litt. française. Sorbonne Université (Président du jury, rapporteur).

Vittorio FRIGERIO. Professeur, Litt. française et comparée. Dalhousie University.

Arnaud HUFTIER. Professeur, Litt. française. Université Polytechnique Hauts-de-France.

Juliette VION-DURY. Professeure, Littérature comparée. Université de Paris XIII.

Nathalie WATTEYNE. Professeure, Création littéraire. Université de Sherbrooke (rapporteur).

Remerciements

En premier lieu, toute ma reconnaissance va à Madame Kiyoko Lerner, légataire des œuvres d'Henry Darger. En m'accordant sa confiance, Kiyoko Lerner a rendu possible ce travail.

Je remercie Monsieur David Meulemans, éditeur en France de l'autobiographie de Darger, et sa traductrice Madame Anne-Sylvie Homassel, qui ont permis cette rencontre avec Madame Lerner.

Également merci à Madame Choghakate Kazarian, conservateur au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, pour l'accès au fond numérisé des textes de Darger.

Je tiens à remercier Monsieur Jean-Maurice de Montremy qui a publié, en 2013, *American Gothic*. Ce roman est mon premier travail de longue haleine autour de Darger. D'une certaine manière, la présente recherche y répond.

Ma reconnaissance chaleureuse va à mon directeur de thèse, Monsieur le professeur Arnaud Huftier qui a, d'entrée, fait montre d'enthousiasme. Sa lecture critique, toujours éclairée et bienveillante, ainsi que nombre de ses suggestions, m'ont fourni une aide précieuse.

Je remercie les membres de ce jury transdisciplinaire qui m'ont fait l'honneur et le plaisir de me lire.

Enfin, un grand merci à Laurence et Zelda Mauméjean. Elles savent pourquoi.

TABLES DES MATIERES

Introduction ……... 18

PREMIERE PARTIE

1) L'invention de l'artiste ……..... 27

1.1 L'Art Brut ……. 27

- 1.1.1 Dérive …….. 28

- 1.1.2 Le primat de l'isolement …… 32

1.2 L'impasse identitaire …… 35

- 1.2.1 La déviance réprimée …….. 36

- 1.2.2 La victime supposée …… 42

- 1.2.3 « Crazy » …… 46

2) L'intention de l'écrivain …….. 54

2.1 Intention et volonté ……... 54

2.2 Le processus initial d'élaboration ……. 55

2.3 L'impératif illusoire …….. 55

2.4 La fiction d'intention …… 57

2.5 Ecrivain, auteur et narrateurs …… 61

2.6 Focalisations ……. 66

2.7 Fiabilité ……. 71

3) Le lecteur ……... 80

3.1 Le lecteur absent ……... 81

3.2 Le lecteur agent …… 94

- 3.2.1 Intertextualité ……... 95

- 3.2.2 Intratextualité ……... 110

- 3.2.3 Métatextualité …….. 113

- 3.2.4 Interpicturalité ……. 117

4) L'Analogie ……. 121

4.1 Le processus analogique ……... 122

4.2 L'inquiétude intentionnelle : l'exercice autobiographique ……... 124

4.3 Réminiscence et réviviscence ……... 128

- 4.3.1 L'acquisition …… 129

- 4.3.2 La conservation ou rétention ……... 130

- 4.3.3 Le rappel …….. 130

- 4.3.4 Les deux formes du ressouvenir …….. 130

- 4.3.5 L'acte déclaratif de mémoire ……... 131

4.4 Exemples du processus analogique …….. 135

- 4.4.1 Analogie intensive ……... 136

- 4.4.2 Analogie complémentaire …… 138

- 4.4.3 Glissement analogique …… 139

- 4.4.4 Analogies croisées ……... 141

4.5 Collage et analogie ……... 143

- 4.5.1 Collage pictural ……... 143

- 4.5.2 Collage littéraire …….. 145

4.6 Catégories stabilisées …… 150

4.7 Schèmes et symboles …… 156

4.8 Le symbole comme aboutissement du schème : Sweetie Pie …….. 164

5. Le travail d'imagination ……... 169

5.1 L'imagination reproductrice ……. 169

5.2 La dissociation …….. 170

5.3 L'imagination créatrice ……. 171

6) L'image …….. 174

6.1 Le statut de l'image …….. 174

6.2 Ressemblance et représentation …… 175

6.3. Images littéraires et images picturales ……. 176

- 6.3.1 L'illustration …… 178

- 6.3.2 Image-idée et image-émotive …….. 180

- 6.3.3 Complémentarité ……. 182

- 6.3.4 Fusion : la métaphore …….. 184

6.4 Polyptyque et fiction panoramique ……... 188

6.5 Fusion du texte et de l'image : titre et phylactère ……. 191

7) Réel et réalités potentielles ……... 196

7.1 Le Réel et ses représentations ……... 197

7.2 Vrai et Réel…… 199

- 7.2.1 Le Vrai comme adéquation ……. 199

- 7.2.2 Convenance et conformité……... 200

- 7.2.3 Le Vrai comme possibilité du Réel…….. 201

7.3 Faux et Réel……... 202

- 7.3.1 Faux et possibilité d'existence…… 202

- 7.3.2 Faux comme possibilité relative……... 203

- 7.3.3 Faux comme impossibilité en soi : les Blengins …… 204

7.4 Le Réel comme effet du discours …… 212

7.5 L'Irréel …….……. 212

7.6 Le fauthentique ……. 215

Conclusion de la première partie …… 217

DEUXIEME PARTIE

1. Le Moi ……. 219

1.1 L'identité du Moi …….. 220

1.2 Le Moi social …… 223

- 1.2.1 Moi documentaire …… 223

- 1.2.2 Identité allemande ……... 229

- 1.2.3 Identité brésilienne …….. 237

1.3 Le Moi fictionnel : subjectile et scyndonymes ……. 242

- 1.3.1 Statuts ontologiques homogènes ……. 246

- 1.3.2 Statuts ontologiques hétérogènes …… 249

- 1.3.3 Statuts ontologiques circonstanciels …… 251

2) L'espace ……. 257

2.1 L'espace clos …… 257

- 2.1.1 L'espace scolaire ……. 258

2.1.2 L'espace correctionnel.……... 260

- 2.1.3 L'espace clinique ……. 265

- 2.1.4 L'espace pénitentiaire …….. 279

2.2 L'espace transitionnel ……..... 282

2.3 L'espace de fuite ……... 284

2.4 L'espace ouvert ……. 286

2.5 L'espace urbain ……. 289

- 2.5.1 L'espace statique ……. 289

- 2.5.2 Déplacements …… 291

2.6 L'espace propre …… 295

- 2.6.1 L'espace intime ……... 297

- 2.6.2 L'espace quelconque ……... 299

- 2.6.3 L'appartement comme locus de création ……. 300

2.7 L'espace imaginaire …….. 304

- 2.7.1 Le paracosme ……... 304

- 2.7.2 Les deux provinces …….. 308

- 2.7.3 Cartographie de l'irréel ……... 314

2.8 Jonction des deux provinces : l'atopie …….. 318

- 2.8.1 Le réel comme primat ontologique : la foire de Riverwiew …… 319

- 2.8.2 Structure saillante : The Seseman House ……. 325

2.9 L'espace vide …… 335

3) Le temps …… 339

3.1 Irréversibilité et causalité …….. 340

3.2 Temps et création …….. 342

3.3 Durée de l'ouvrage ……... 344

3.4 Synchronie …… 349

3.5 Achronie…… 350

3.6 Temps mythique et temps historique …… 353

3.7 Futurs alternatifs ……... 358

3.8 Fins ……... 360

4) L'expérience du monde …… 368

4.1 L'ordre des choses …… 368

4.2 L'expérience consensuelle …… 370

4.3 Le labor et l'esclavage …….. 372

- 4.3.1 Le Labor …….. 373

- 4.3.2 L'esclavage ……. 377

4.4 L'époché et la distance ……. 381

4.5 Le statut de l'expérience ……... 386

- 4.5.1 L'expérience vécue …….. 386

- 4.5.2 L'expérience comme vérification …… 387

- 4.5.3 L'expérience comme abstraction progressive ……. 388

5) Le rapport à l'autre ……. 394

5.1 L'unique amitié ……. 396

- 5.1.1 Mutt & Jeff …….. 398

- 5.1.2 La Gemini Society ……... 401

5.2 L'ennemi intime ……... 406

5.3 Fonction de dérivation : le lointain ……... 409

- 5.3.1 Les Afro-américains ……... 410

- 5.3.2 Les Chinois …….. 414

5.4 La femme comme radicalement autre ……... 417

- 5.4.1 Autorité …… 417

- 5.4.2 Courage ……... 418

- 5.4.3 Cruauté …… 421

- 5.4.4 Portraits ……... 423

5.5 Enfance ……. 426

- 5.5.1 Innocence ……. 427

- 5.5.2 Modèle ……. 430

- 5.5.3 Corruption ……... 432

- 5.5.4 Culpabilité ……... 435

- 5.5.5 Rédemption ……. 436

5.6 Le vide familial ……. 437

- 5.6.1 Nobodaddy …….. 438

- 5.6.2 Mère morte …….. 445

- 5.6.3 La fratrie absente ……. 450

- 5.6.3.1 La sœur ……. 451

- 5.6.3.2 Le frère ……. 452

5.7 Adoption ……... 456

- 5.7.1 Found on Sidewalk …….. 458

- 5.7.2 La fiction d'adoption …….. 461

6) Le sublime ……. 465

6.1 Le sublime naturel …… 467

- 6.1.1 Les catastrophes élémentaires…….. 469

- 6.1.2 Feu ……... 472

- 6.1.3 Incapacité à rendre compte du sublime naturel ……... 484

6.2 Le sublime esthétique ……... 485

- 6.2.1 La beauté incontestable ……... 486

- 6.2.2 Le « kalos kagathos » …….. 488

- 6.2.3 La beauté insoutenable …… 490

- 6.2.4 Incapacité à rendre compte du sublime esthétique …….. 491

6.3 Le sublime de la guerre ……. 492

- 6.3.1 L'Apocalypse …….. 494

- 6.3.2 L'Armageddon …… 498

- 6.3.3 La guerre totale …… 501

- 6.3.4 Incapacité à rendre compte du sublime de la guerre ……... 505

- 6.4 Le sublime scientifique …….. 506

6.4.1 Les nombres ……... 506

- 6.4.2 Technique et industrie ……. 519

- 6.4.3 Incapacité à rendre compte du sublime scientifique …… 518

6.5 La psychomachie ou le dépassement du sublime ……. 519

- 6.5.1 Réduction des sublime naturel et scientifique …… 526

- 6.5.2 Réduction du sublime esthétique ……. 529

- 6.5.3 Réduction du sublime de la guerre …….. 530

7) Darger versus Dieu : un Job américain …….. 532

7.1 La foi et les œuvres ……... 535

7.2 Le Verbe ……... 540

- 7.2.1 L'exercice spirituel du copiste : s'approprier la parole de Dieu …. 542

- 7.2.2 L'écoute de Dieu : inanité des prières ……. 544

- 7.2.3 La parole divine parodiée : nécrophonie et nécrophagie ……. 548

7.3 Douleur et souffrance ……... 557

7.4 Le croyant sans foi …… 561

7.5 L'ontomachie …… 564

7.6 Le Christ brutalisé ……. 566

7.7 « A Sorry Saint » …….. 571

Conclusion de la deuxième partie …… 573

TROISIEME PARTIE

1) Le jeu ……. 574

1.1 Adultération et jeux de guerre …….. 578

1.2 Aire de jeux littéraires …….. 585

- 1.2.1 Aléas et rebut ……... 586

- 1.2.2 Jeux de mots …… 588

- 1.2.3 La narration dans les listes et dans la marge ……... 595

- 1.2.4 Ze feesh ……... 600

- 1.2.5 La dénudation …….. 603

2 Sexualité …….. 606

2.1 La perversion clinique …….. 607

- 2.1.1 Le « self –abuse » …… 607

- 2.1.2 Le Lincoln Asylum …….. 612

- 2.1.3 Le viol …….. 617

2.2 L'intention littéraire …….. 619

- 2.2.1 Pornographie ? ……. 621

- 2.2.2 « The Naked and the Nude » ……... 622

2.3 Le pénis des fillettes ……. 623

- 2.3.1 Maîtrise de la représentation ……... 625

- 2.3.2 Dénotation et exemplification ……. 626

2.4 Le sexe incertain ……... 627

- 2.4.1 Homosexualité ……. 628

- 2.4.2 Transformisme ……. 630

- 2.4.3 Exhibitionnisme ……... 633

- 2.4.4 Inceste …….. 635

2.5 Le sexe contraint ou la quête du délice ……. 636

- 2.5.1 Glandelinia …….. 638

- 2.5.2 L'objet sexuel …….. 639

- 2.5.3 Le bourreau chosifié …… 640

3) Violence …… 643

3.1 Portrait de l'artiste en violence ……. 644

- 3.1.1 La violence subie ……. 644

- 3.1.2 Le sujet violent …… 646

- 3.1.3 « Tantrums » ……... 648

3.2 La violence institutionnelle ……... 651

3.3 Transposition fictionnelle : Glandelinia ou l'« incumicated » ……... 655

3.4 La violence littéraire ……. 661

- 3.4.1 « The Joy of Punishment » …….. 663

- 3.4.2 Rhétorique de la violence …… 667

3.5 La violence onirique ……. 673

4) Les Vivian Girls …… 679

4.1 Ensemble et éléments ……... 680

4.2 Valeurs du nom ……. 683

4.3 Approche analytique ……. 685

4.4 Approche synthétique ……... 696

4.5 Contexte de références …….. 699

4.6 Déconstruction …….. 702

5) Le mystère Annie Aronburg …… 705

5.1 L'affaire Elsie Paroubek ……... 705

5.2 Réception par Darger …… 707

5.3 Transposition littéraire …….. 708

5.4 Le martyre d'Annie Aronburg …….. 710

5.5 La photo perdue …… 713

5.6 Le mystère Aronburg …… 716

5.7 Prédictions et menaces …….. 720

5.8 Les quatre épiphanies d'Annie Aronburg ……. 726

Conclusion de la troisième partie …… 731

CONCLUSION GENERALE …….. 733

Chronologie-biographie ……... 746

Bibliographie ……. 794

Liste des compositions picturales mentionnées ……. 782

Table des Moi potentiels ……... 787

Index analytique …… 794

Résumé…… 808

INTRODUCTION

> ‘‘A work of art may rather embody the « dream » of an author than his actual life, or it may be the « mask », the « anti-self » behind which is real person is hiding, or it may be a picture of the life from which his real person is hiding, or it may be a picture of the life from which the author wants to escape.’’
>
> René Wellek & Austin Warren[1]

Ce travail se propose d’examiner l’invention dont Henry Darger (1892-1973), et son œuvre[2], sont à la fois objet et sujet. Nous distinguons ainsi trois modes d’invention : la découverte de ses productions littéraires et picturales ; la réception institutionnelle qui s’accompagne d’une représentation d’Henry Darger en artiste ; enfin, la création dont Darger est l’auteur, qui lui permet d’exprimer une relation particulière au réel. Cette dernière invention est l’objet central de notre étude.

La première invention tient à la découverte de ses créations. En avril 1973, Darger est placé au foyer St. Augustine Home. Après avoir obtenu son consentement, ses logeurs, Nathan et Kiyoko Lerner, assistés de David Berglund, un locataire, décident de vider son appartement du fatras qui l’encombre. Ils y découvrent près de trois cents créations picturales, tableaux et dessins, et environ trente-cinq mille pages de manuscrits, écrits autobiographiques et œuvres de fiction. Les Lerner et Berglund sont artistes, respectivement photographe, musicienne et plasticien. En septembre 1977,

[1] WELLEK René & WARREN Austin : *Theory of literature*, Harcourt, Brace & World, Inc., 1956, III, Ch.7, p. 78.

[2] Par « œuvre » nous entendons le travail réalisé, distinct de l’« ouvrage » qui désigne le travail en cours de réalisation. Cette distinction se veut factuelle, sans préoccupation d’évaluation qualitative qui relèverait du jugement esthétique.

Nathan Lerner organise la première exposition des œuvres picturales de Darger au Hyde Park Center de Chicago.

Darger fait alors l'objet d'une deuxième invention, en étant défini comme artiste d'Art Brut. Une catégorie qui n'est pas sans conséquence sur l'appréhension de son œuvre, comme nous le verrons, et qui tient pour accessoire sa production littéraire, à ce jour largement inédite, exception faite du récit autobiographique (moins de deux cents pages), de quelques extraits des deux époques du *Diary* et de ses fictions, reproduits dans des catalogues et revues. L'œuvre écrite n'est certes pas occultée, ou oubliée, mais est toutefois évoquée de façon quasi accidentelle, comme renvoyant avant tout à ses compositions plastiques. On les a, d'entrée, privilégiées en leur attribuant une autonomie. Ce jugement paraît arbitraire dans la mesure où il ne repose pour l'essentiel que sur des considérations pratiques. Il était plus facile d'exposer Darger que de le publier[3].

Se pose alors la question de la réception institutionnelle, et de la valeur d'un énoncé en apparence aussi simple que « Ceci est une œuvre d'art ». Richard Wollheim a montré combien ce jugement est ambigu en raison de sa polysémie[4]. Wollheim retient trois sens qui prédominent : classificatoire, évaluatif et attributif, que nous suivrons à titre de concepts opératoires.

Le sens classificatoire désigne un artefact répondant à des règles préalablement fixées dans un statut antérieur de la forme d'expression dans laquelle il s'illustre. S'il répond aux règles de cette forme d'expression, il s'agit d'une œuvre d'art. L'énoncé classificatoire a alors valeur de confirmation et de

---

[3] État qui perdure depuis plus de quarante ans, en dépit d'avis autorisés mais hélas isolés, tel celui de Michael Bonesteel qui voit dans le roman le sens véritable de l'œuvre picturale. Cf. BONESTEEL Michael : « Introduction aux écrits d'Henry Darger », in KAZARIAN Choghakate : *Henry Darger, 1892-1973*, catalogue de l'exposition tenue au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, du 29 mai au 11 octobre 2015, Paris Musées, 2015., p. 41.

[4] WOLLHEIM Richard : « Are the Criteria of identity that Hold for a Work of Art in the Different Arts Aesthetically relevant ? », *Ratio*, vol. XX, june 1978, pp. 29-48.

reconnaissance, puisqu'il mesure la pertinence d'une œuvre particulière à l'aune de l'ensemble des codes de l'expression artistique à laquelle elle prétend appartenir. Cette « mémoire culturelle », selon l'expression de Bruno Clément,

> « rattache l'œuvre à d'autres œuvres, courants, idées, systèmes, époques ; elle se rassure en la classant, en la situant dans l'histoire de la littérature, en l'associant aux « grands noms » ; elle l'apprivoise. »[5]

Darger, en tant que créateur d'œuvres littéraires et picturales, est concerné à double titre par cette intention de classement, et d'apprivoisement, qui n'est pas sans présenter un risque. En effet, le souci de faire correspondre l'œuvre à des codes et critères qui lui préexistent peut conduire à négliger l'originalité de la création, voire à la manquer[6]. Darger crée sans poids de la tradition, ni souci des conventions. Et si sa production écrite doit à certaines œuvres préexistantes, il faut y voir moins la volonté d'établir une continuité qu'un emprunt à telle création particulière. L'œuvre de Darger peut difficilement être évaluée à l'aune des attitudes généralement envisagées à l'égard du passé artistique, la continuité ou la rupture[7]. Partant, le jugement classificatoire qui reposerait sur des considérations théoriques échoue à saisir une œuvre qui est pour ainsi dire coupée de toute tradition, et qui cependant fait valoir des références, telles par exemple *Uncle Tom's Cabin* d'Harriet Beecher Stowe ou le cycle d'*Oz* de L. Frank Baum pour l'œuvre écrite, et, pour l'œuvre graphique, *Little Annie Rooney* de Darrell McClure.

---

[5] CLEMENT Bruno : *L'œuvre sans qualités*, Seuil, collection Poétique, Paris, 1994, V « Se souvenir », Ch. 3 « Souvenirs », p. 413.

[6] WELLEK René & WARREN Austin : *Theory of literature*, *op. cit.*, III, Ch. 10, p. 110.

[7] Exception faite des cas d'intertextualité pratiquée par Darger et qui feront l'objet d'un développement.

Le sens évaluatif distingue qualitativement une création parmi d'autres œuvres d'art. Dire d'un tableau de Rembrandt ou d'un roman de Balzac qu'il s'agit d'une œuvre d'art ne relève pas de la simple tautologie, de l'énoncé vide, mais au contraire tend à désigner l'œuvre comme exceptionnelle, au sein d'un domaine artistique qui compte nombre d'œuvres à la valeur reconnue. Cependant, l'énoncé évaluatif peut présenter deux failles : un certain académisme qui, en concentrant la reconnaissance artistique sur des œuvres universellement célébrées, tendrait vers le dogmatisme ; et le défaut opposé, un énoncé qui, uniquement motivé par la subjectivité[8], tendrait vers un relativisme où tous les points de vue seraient recevables. Dans les deux cas, l'originalité de l'œuvre risque à nouveau de ne pas être appréhendée[9], ce qui est en partie le cas pour la création de Darger. Ses thèmes, et leur traitement, ont souvent conduit à une évaluation morale qui semble avoir négligé un précepte :

> « Authors cannot be assigned the ideas, feelings, views, virtues and vices of their heroes.»[10]

---

[8] Désigner une réalisation comme œuvre d'art suppose un jugement plus ou moins informé. Or les notions d'objectivité et de subjectivité, relativement au jugement esthétique, ont un sens difficile à déterminer, loin de ce qu'elles peuvent signifier, par exemple, dans l'approche scientifique. Cf. GOODMAN Nelson : *Languages of Art*, Hackett Publishing Company, Inc., 1984, III, 2, "The Answer", pp. 111-112 : "The aesthetic properties of a picture include not only those found by looking at it but also those that determine how it is to be looked at."

[9] BULLOUGH Edward : "Psychical Distance as a factor in Art and Aesthetic Principle", *British Medical Journal of Psychology*, V, 1912, II. § 3, "Variability of Distance : "Art is specially designed for a class of appreciation which has difficulty to rise spontaneously to any degree of distance. The consequence of a loss of Distance through one or other cause is familiar: the verdict in the case of under-distancing is that the work is 'crudely naturalistic,' 'harrowing,' 'repulsive in its realism.' An excess of distance produces the impression of improbability, artificiality, emptiness or absurdity."

[10] WELLEK René & WARREN Austin : *Theory of literature*, *op. cit.*, III, Ch. 7 "Literature and biography", p. 77.

L'énoncé classificatoire, aussi bien que l'énoncé évaluatif, sont à ce jour inopérants à l'égard de Darger, puisque seule son œuvre graphique a jusqu'à présent été prise en considération, autrement dit coupée de l'œuvre littéraire dont elle est, de son propre aveu, l'illustration.

Reste l'énoncé attributif. Je peux attribuer le qualificatif d'œuvre d'art à n'importe quoi, y compris à ce qui n'a pas été réalisé comme telle. Un mur dont la peinture s'écaille par l'effet des intempéries et qui présente une curieuse et accidentelle harmonie esthétique peut être inclus dans cette troisième acception de « Ceci est une œuvre d'art ». Le sens attributif excède ainsi largement l'acception artistique. De plus[11], il peut-être affirmé sans que celui qui l'énonce en connaisse la complète extension, ce flou sémantique n'interdisant en rien la possibilité de dire et de se faire comprendre. Le stéréotype, au sens où l'entend Hilary Putnam, étant validé par la communauté[12], ou par une instance, avérée ou supposée[13]. Dans le cas de Darger, l'énoncé attributif éclaire surtout la réception publique, faite d'attirance et de rejet en découvrant la production graphique, et uniquement celle-ci. Attirance pour sa nouveauté qui rompt avec un certain confort artistique, rejet pour exactement les mêmes raisons[14].

> "It will be readily admitted that a work of Art has the more chance of appealing to us the better it finds us prepared for its particular kind of appeal. Indeed, without some degree of predisposition on our part, it must necessarily remain

[11] PUTNAM Hilary : *Mind, Language and Reality*, Philosophical Papers, Vo. 2, Cambridge University Press, Cambridge, 1979, Ch. 8 "Is Semantics possible ?", pp. 139-152.

[12] Et cela est vrai pour quantité d'énoncés usuels : je n'ai pas besoin d'être une autorité reconnue en matière de citrons pour parler de citrons, et me faire comprendre par mon entourage. Cf. *Ibid*., pp. 139-144.

[13] *Ibid*., p. 151 : "Nothing normally need be said about the extension, however, since the hearer knows that he can always consult an expert if any question comes up."

[14] WELLEK René & WARREN Austin : *Theory of literature*, *op. cit*., III, Ch. 17, p. 234 : "The totally familiar and repetitive pattern is boring ; the totally novel form will be unintelligible – is indeed unthinkable."

incomprehensible, and to that extent unappreciated. The success and intensity of its appeal would seem, therefore, to stand in direct proportion to the completeness with which it corresponds with our intellectual and emotional peculiarities and the idiosyncrasies of our experience. The absence of such a concordance between the characters of a work and of the spectator is, of course, the most general explanation for differences of 'tastes.'"[15]

C'est pourquoi le jugement de Michael Bonesteel, qui tente avec prudence de dépasser les trois énoncés de la réception institutionnelle - classificatoire, évaluatif et attributif - nous paraît préférable :

"One might view Darger's Realms as fine art, Outsider art, Catholic art, or proto-pop appropriative art, but in the end it transcends categories. It is both more and less than art. It is a life experience distilled into a strange new paradigm, an idiosyncratic mythological opus with historical and psychological underpinnings."[16]

Enfin, la réception institutionnelle repose, dans le cas de Darger, sur ce que nous montrerons être une attribution identitaire basée sur une surinterprétation psychanalytique, et des conjectures relatives à sa sexualité[17]. La création de Darger relèverait alors de ce que nous nommerons un « art pathologique », une production en quelque sorte accidentelle, distincte de la pratique artistique délibérée.

---

[15] BULLOUGH Edward : "Psychical Distance as a factor in Art and Aesthetic Principle", *op. cit*., V, 1912, II., § 2.

[16] BONESTEEL Michael: *Henry Darger, art and selected writings*, Rizzoli International Publications, Inc., 2000, "Henry Darger, author, artist, sorry saint, protector of children", p. 7. Cf. également p. 17 : "Darger may have just as much or more in common with Cornell, or Munch, or Blake, than with Art Brut icon like Wölfli."

[17] Nous devrons nous interroger sur la valeur d'un diagnostic effectué en l'absence du sujet, ce qui est le cas pour Darger. En quoi nous renseigne-t-il sur sa création ?

Le questionnement de la réception institutionnelle ouvrira le présent travail. Cela par impératif méthodologique, afin d'en mesurer la teneur et de la soumettre à critique. Il nous semble en effet nécessaire d'étudier la fiction de Darger pour ce qu'elle est, et non comme symptôme de ce qu'elle n'est pas, ou n'est plus, dès lors qu'elle s'est réalisée en création artistique.

L'objet de cette étude est, précisément, l'invention créatrice par Darger. Soit la constitution d'une œuvre littéraire qui repose sur l'usage d'un certain nombre de concepts opératoires, tels l'inquiétude, l'analogie, ou un double usage de la mémoire basé sur la réminiscence et la réviviscence, souvenirs fortuits ou volontaires.

Dans un premier temps il s'agira d'analyser les procédés mis en œuvre, qui permettent à Darger d'écarter les modes d'appréhension ordinaires du réel objectif, afin d'établir un échange original, par percolation, entre réel, vrai et faux. Le tout révélant l'irréel, cette part du réel qui ne peut être atteinte que par la fiction.

Dans un deuxième temps, nous verrons comment Darger soumet l'identité personnelle à une inquiétude volontaire. À partir d'un substrat hypothétique que nous nommons « subjectile » [18], Darger multiplie les Moi potentiels, dans sa création littéraire mais aussi dans sa vie quotidienne. Ces identités fictives, compossibles ou mutuellement exclusives, autorisent de nouveaux rapports au monde, aux autres, à Dieu. N'ayant jamais été édité et lu de son vivant, l'écrivain anonyme produit une littérature que nous appellerons « pseudonyme ».

Dans un troisième temps, nous étudierons répertoire et style de Darger, soit l'ensemble des thématiques abordées, ainsi que les procédés mis en œuvre. Il s'agira alors d'analyser l'architecture symbolique qui structure sa création. Pour

[18] Subjectile : « placer dessous ». Nous employons le terme utilisé en peinture pour désigner le substrat sur lequel on applique peinture, solvant ou vernis, « la toile de fond ».

ce faire, et en adéquation avec l'approche analogique de Darger, nous reviendrons sur certaines figures privilégiées. La répétition étant constitutive de son travail, nous en userons comme outil méthodologique.

En présence d'un matériau littéraire qui compte environ trente mille pages, on mesure combien choisir, c'est privilégier une possibilité parmi d'autres, et que le choix se mesure aussi à l'aune du renoncement : quelle information doit être retenue ou rejetée, et selon quels critères[19] ? Par ailleurs, tout ce que produit l'artiste n'est pas de l'art. L'écrivain peut écrire sans créer. Certes, on peut dire que toute production d'un écrit est un travail de création. Le choix des mots, des tournures, tout ce qui fait un texte (quelles que soient ses valeurs qualitatives et quantitatives) relèvent d'une conscience à l'œuvre. Reste que, dans le cas de Darger, la distinction entre écrits de circonstances, récits autobiographiques et créations fictionnelles est, nous le verrons, parfois malaisée.

Ces précautions étant prises, reste le matériau. Interroger l'inconnu consiste à disposer d'un matériau que l'on soumet à l'analyse. Le connu mis au jour est de deux ordres.

Le premier ordre englobe ce que l'on peut tenir comme effectivement appréhendable. Pour l'essentiel, il s'agit des données biographiques. À cet effet, nous proposons en fin de travail une chronologie, inédite à ce jour puisqu'elle repose en grande partie sur les deux époques du *Diary* qui n'ont fait l'objet d'aucune publication. Toutefois, il est difficile de certifier certaines dates, notamment dans les *Predictions and Threats* qui peuvent présenter parfois deux dates sur une même page, séparées de plusieurs années, à quoi s'ajoutent les dates imprimées des agendas qu'utilise Darger, qui peuvent être ultérieures. Un ample travail reste à faire. Il en va de même pour la pagination des œuvres fictionnelles, parfois double.

[19] RUNYAN McKINLEY William : *Life Histories and Psychobiography*, Oxford University Press, 1982, V, pp. 70.

Le second ordre désigne ce qui se tient hors de portée, mais qui est dorénavant identifié comme tel. Ainsi du recours aux Moi potentiels. L'emploi d'identités fictives est commun dans la création littéraire. Il l'est moins dans la vie ordinaire, particulièrement dans l'usage intensif qu'en fait Darger, qui change de nom en fonction des circonstances, auprès de sa banque, de l'armée, de la sécurité sociale, de l'office du recensement ou de ses logeurs. Nous n'en connaissons pas la cause. En fin d'étude, nous proposons une recension de ces Moi potentiels que nous nommons « scyndonymes »[20] et qui procèdent du sujet par division intentionnelle. Nous n'en donnons que les plus importants dans l'économie du récit, en justifiant l'importance de ces choix.

Darger ne tenant pratiquement aucun discours sur l'acte d'écrire, et de manière générale sur la création artistique, il convient de proposer, à titre d'hypothèses, des éléments d'analyse qui sont censés déterminer sa création comme œuvre d'art. Cela, en cherchant à éviter le primat supposé de « l'intention de l'artiste », comme nous le verrons, tout en prenant le risque d'avancer des conjectures.

Enfin, nous évoquerons en conclusion d'autres inventions : la reprise de Darger lui-même en tant que personnage de fiction ; l'adaptation de son travail par d'autres artistes, mais également la remise en cause des catégories littéraires que permet l'analyse de ses écrits.

[20] Scyndonymes : du latin « scindo », diviser. Nous créons le néologisme en pensant à la scissiparité, qui voit un organisme se diviser en vue de reproduire des individus semblables.

PREMIERE PARTIE

1. L'invention de l'artiste

La réception institutionnelle invente Darger dans la double acception du terme. Elle le découvre, par le biais de Nathan Lerner, et elle le crée en tant qu'artiste peintre, Lerner étant à l'origine de sa première exposition. Toutefois, cette invention est partielle et partiale. Partielle, puisqu'elle ne tient pas compte des écrits, pourtant considérés comme primordiaux par Darger, les compositions graphiques en étant l'illustration ; nous aurons maintes fois l'occasion d'y revenir. Partiale parce qu'elle repose sur le classement en Art Brut, et sur un diagnostic psychanalytique largement conjectural. Il convient donc, avant d'analyser l'œuvre de Darger pour ce qu'elle est, d'en écarter les représentations erronées.

1.1 L'Art Brut

L'accueil de l'œuvre, exclusivement picturale, de Darger a d'abord été hésitant. En septembre 1977, une première exposition lui est consacrée, à l'initiative de Nathan Lerner, par C.L. Morrison au Hyde Park Center de Chicago. L'endroit privilégie les artistes à la marge, et se situe là où Darger place le « Banshee Park » de son univers alternatif. En 1979, le Museum of Contemporary Art de Chicago lui consacre une exposition. La même année, il figure dans "Outsiders. An Art Whithout Precedent or Tradition", présentée par l'Arts Council of Great Britain à la Hayward Gallery de Londres. Roger Cardinal, qui en est l'un des responsables, et à qui l'on doit le concept

d' « Outsider Art »[1], hésite à classer Darger dans cette catégorie en raison de « réserves dues à la nature culturelle de ses sources »[2].

Si l'œuvre littéraire avait alors été prise en compte, les réserves se seraient probablement dissipées, Darger usant de références en maints domaines et faisant preuve d'une maîtrise des procédés d'écriture. Au lieu de quoi, l'exposition *Dans les royaumes de l'irréel*, qui s'est tenue en 1996 à la Collection de l'Art Brut de Lausanne, va classer Darger dans une catégorie, confirmée en 2008 par la création à Chicago des Henry Darger Room Collections, à l'Intuit : The Center of Intuitive and Outsider Art. L'exposition en 2015, au Musée d'Art moderne de la ville de Paris, valide cette appartenance supposée à l'Art Brut[3]. On peut toutefois y opposer deux objections. L'une concerne la définition même de ce que l'on entend par Art Brut ; l'autre concerne les critères qui permettent d'en désigner un artiste.

1.1.1 Dérive

Dans une lettre du 23 septembre 1951 adressée à André Breton[4], Jean Dubuffet date le commencement de l'Art Brut à un voyage qu'il entreprit en Suisse, avec Jean Paulhan, au début de l'année 1945. Dubuffet évoque les

---

[1] Dans son ouvrage *Outsider Art* publié en 1972. Le terme est donné comme synonyme d'Art brut.

[2] KAZARIAN Choghakate : *Henry Darger, 1892-1973*, catalogue de l'exposition tenue au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, du 29 mai au 11 octobre 2015, Paris Musées, 2015, « Trop tard ? Historiographie d'une découverte », p. 10.

[3] *Ibid*., pp. 2-3 : « I'm happy that Henry found a good home ! », avant-propos de Fabrice Hergott, Directeur du Musée d'Art moderne de la ville de Paris.

[4] DUBUFFET Jean : *Prospectus et tous écrits savants*, NRF, Gallimard, Paris, 1986, pp. 494-498.

collections présentées sous l'appellation d'Art Brut cette même année[5], date de novembre 1947 le commencement d'activité de l'Art Brut[6] et celle de la Compagnie de l'Art Brut de juin 1948[7].

À l'origine, il s'agit pour Dubuffet de distinguer des œuvre novatrices, « suspectes, procédant de l'indiscipline et de la turbulence »[8], de ce qu'il appelle l'art en usage, coutumier, institutionnel. L'art Brut serait au contraire « farouche », « furtif comme une biche »[9] et ne ressemblerait pas à l'art dans son acception convenue[10]. Les propos de Dubuffet, imagés, échappent de son propre aveu à la précision des concepts[11] :

> « Assez d'explications ! Ça asphyxie le sens. Le sens est un poison qu'on ne peut tenir longtemps hors de son eau trouble.»[12]

---

[5] *Ibid*., p. 454 : « Place à l'incivisme », février 1967, destiné à introduire le catalogue de l'exposition d'une sélection des collections de la Compagnie de l'Art Brut au musée des Arts Décoratifs, Paris, 7 avril – 5 juin 1967.

[6] *Ibid*., pp. 495 et 491 : lettre adressée à André Breton le 23 septembre1951 et lettre adressée par J. Dubuffet aux membres de la « Compagnie de l'Art Brut », octobre 1951.

[7] *Ibid*., pp. 169, 496 et 516 : « statut de la société », lettre adressée à André Breton le 23 septembre1951,et étude rédigée au mois d'octobre et de novembre 1962 et publiée en 1964.

[8] *Ibid*., p. 26 : « Mise en garde de l'auteur ».

[9] *Ibid*., pp.175-176 : « L'Art brut ».

[10] *Ibid*., pp. 94-95 : « Positions anticulturelles » : « Notre culture est un vêtement qui ne nous va pas – qui en tout cas ne nous va plus. Cette culture est comme une langue morte qui n'a plus rien de commun avec le parler des rues. […] J'aspire à un art qui soit directement branché sur notre vie courante, un art qui prenne départ dans cette vie courante, qui soit de notre vraie vie et de nos vraies humeurs une émanation immédiate. »

[11] *Ibid*., p. 94 : « Je porte quant à moi haute estime aux valeurs de la sauvagerie : instinct, passion, caprice, violence, délire ».

[12] *Ibid*., « l'Art Brut », texte liminaire du premier fascicule de l'*Art Brut*, Gallimard, Paris, octobre 1947, p. 176.

Dubuffet assume l'apparente contradiction qui est de dire par écrit sa méfiance de l'écrit :

> « Le langage écrit me paraît un mauvais instrument. Comme instrument de communication, il ne livre de la pensée qu'un cadavre : ce qu'est le mâchefer au feu. Et comme instrument de pensée, il alourdit le fluide, il le dénature. »[13]

Le rejet de toute forme de théorie est chez lui intentionnel[14], en cohérence avec ses attentes de l'art et sa propre pratique artistique :

> « La peinture est un langage beaucoup plus immédiat que celui des mots écrits et en même temps bien plus chargé de signification. Elle opère par des signes qui ne sont pas abstraits et incorporels comme le sont les mots. »[15]

Avec distance, Dubuffet envisage que l'on puisse tenir « de telles déclarations un peu creuses, un peu verbales »[16], alors même qu'en n'enfermant pas l'Art Brut dans un système, il lui laisse toute latitude de penser et d'agir. Il n'y a pas de différence de nature entre Art Brut et ce qu'il nomme « art culturel », mais une différence d'intensité[17] qu'il convient de préserver.

---

[13] *Ibid.*, p. 97 : « Positions anticulturelles ».

[14] *Ibid. :* « J'ai dit que ce qui de la pensée m'intéresse n'est pas le moment où elle se cristallise en idées formelles mais ses stades antérieurs à cela ».

[15] *Ibid*., p. 99. Cf. également p. 96 : « Mon propre art, ma propre philosophie, procèdent entièrement de degrés plus sous-jacents ».

[16] *Ibid*., note p. 532.

[17] *Ibid*., « Lettre au R. P. Patrick O'Reilly, Pris, le 22 juin 1964 », p. 468.

> « Formuler ce qu'il est cet art brut, sûr que ce n'est pas mon affaire. Définir une chose – ou déjà l'isoler – c'est l'abîmer beaucoup. »[18]

Or c'est précisément ce qui semble être arrivé à l'Art Brut et à l'Outsider Art. Ce qui, au départ, relève d'un énoncé attributif, se fige en sens classificatoire pour finalement acquérir un sens évaluatif.

Dans un premier temps, le sens attributif, par essence fluctuant, a été recentré sur l'œuvre[19]. Il ne s'agit plus de trouver des artistes, mais de chercher des œuvres que l'on fera correspondre au classement. Lucienne Peiry, longtemps directrice de la Collection de l'Art Brut de Lausanne, affirme ainsi :

> « Les questions sur la prospection de productions d'Art Brut sont récurrentes. Comment découvre-t-on les œuvres de la marge et de l'ombre, réalisées à l'abri des regards par des créateurs qui ne tiennent pas à communiquer leurs travaux, et ne se préoccupent ni de la critique ni du jugement d'autrui ? Comment rechercher, comment repérer les créations d'Art Brut ? »[20]

L'énoncé attributif se fige en énoncé classificatoire qui fixe des critères permettant la recherche et le classement d'œuvres, en oubliant l'avertissement de Dubuffet : « L'art est où on ne le cherche pas, où on ne pense pas à lui »[21]. La création particulière doit alors répondre à des codes qui lui préexistent, s'inscrire dans une mémoire culturelle, en attendant qu'elle devienne tradition. L'Art Brut,

---

[18] *Ibid*., « L'Art Brut », p. 175.

[19] *Ibid*., p. 76. Alors que Dubuffet s'intéressait aux créateurs qui s'adonnaient à l'art sans vouloir en faire carrière, l'approche a été renversée.

[20] PEIRY Lucienne : *L'Art brut dans le monde*, ouvrage collectif sous la direction de, Edition In folio, Gollion, Collection de l'Art brut de Lausanne, Lausanne, 2014, p. 10.

[21] DUBUFFET Jean : *Prospectus et tous écrits savants*, NRF, Gallimard, Paris, 1986, « Le vent tourne », p. 502.

« ligne de fond de l'art moderne depuis plus d'un siècle »[22], est alors apprivoisé, et la dérive consommée.

1.1.2 Le primat de l'isolement

Participe également de cette dérive la création d'une mythologie de l'artiste d'Art Brut. Les œuvres qui intéressaient Dubuffet étaient réalisées par des individus isolés, dont l'activité était peu ou pas connue de leur entourage[23]. Ce qui relève chez Dubuffet du constat, et de la volonté de ne pas constituer un inventaire[24], va s'instaurer en critères d'identification et de classement. Ainsi, tout en admettant l'originalité de la production singulière, Lucienne Peiry soutient que « certaines récurrences et certaines confluences se manifestent de manière frappante »[25], et privilégie, comme l'un des critères majeurs de reconnaissance, la solitude de l'artiste :

> « L'isolement est une constante dominante qui se distingue comme l'une des conditions *sine qua non* de toute création d'Art Brut. L'œuvre est conçue à l'écart de la société, souvent dans la claustration – qu'elle soit choisie ou imposée – et ne se développe pas au grand jour. »[26]

Or si l'isolement est en effet commun à nombre de créateurs estampillés « Art Brut », à commencer par Darger, il ne s'agit en rien d'un critère, d'autant qu'il est pseudo-objectif :

---

[22] KAZARIAN Choghakate : *Henry Darger, 1892-1973*, *op. cit.*, HERGOTT Fabrice, « I'm happy that Henry found a good home ! », p. 2.

[23] DUBUFFET Jean : « Notice de la Compagnie de l'Art brut », in *Prospectus et tous écrits savants*, NRF, Gallimard, Paris, 1986, p. 490.

[24] *Ibid*., « Positions anticulturelles », « Primat de la totalité », p. 96.

[25] PEIRY Lucienne : *L'Art brut dans le monde*, *op. cit*., 2014, p. 14.

[26] *Ibid*., p. 14.

> « L'isolement et le silence forment ainsi l'abscisse et l'ordonnée de l'existence d'une grande majorité d'auteurs d'Art Brut. »[27]

Pourtant, et à l'encontre de ses propres critères, la conception contemporaine de l'Art Brut donne comme valeurs sûres des artistes qui n'ont pas connu l'isolement, et ont même recherché la reconnaissance publique. Morton Bartlett qui a conçu une quinzaine de poupées prépubères, garçons et filles, qu'il photographiait nues ou habillées, évoquait sa création lors du vingt-cinquième anniversaire de sa classe à Harvard en 1957, et la rendait publique dans un article publié en 1962 dans le *Yankee Magazine*. Jean Perdrizet envoyait ses schémas de machines improbables (wagon volant, appareil à photographier le passé…) au CNRS, à la NASA et au comité Nobel[28].

Si l'isolement ne tient plus comme critère, reste la possibilité d'évoquer l'étrangeté des œuvres, en prenant le risque de basculer dans les lieux communs. Ce qui paraît profond n'est alors que creux :

> « Mais sans doute le public se montre-t-il aussi interpellé par l'Art Brut parce que l'étrangeté des œuvres nous plonge dans notre propre étrangeté : leur intranquillité nous renvoie à la nôtre. »[29]

L'Art Brut, tel que pensé aujourd'hui, apparaît ainsi en totale contradiction avec ses propres prémisses. Les continuateurs de Dubuffet ont érigé en système ce qu'il s'est toujours explicitement refusé de faire. Le discours initial, essentiellement constitué de métaphores, laisse place à une tentative de

---

[27] *Ibid*., p. 14.

[28] BERST Christian : *Jean Perdrizet, deux ex machina #2*, catalogue de l'exposition « Jean Perdrizet, deux ex machina #2 », Christian Berst Art Brut, Berst & Klein, Paris, 2018.

[29] PEIRY Lucienne : *op. cit.*, p. 22.

rationalisation. De même, la volonté de ne pas encadrer ces productions singulières a conduit à l'établissement d'une aire attentive aux valeurs esthétiques et financières. Travers que Dubuffet dénonçait :

> « Nous pensons que le jour est assez proche, sinon déjà venu, où le public prendra conscience de l'ample imposture du corps constitué des marchands de tableaux, « critiques d'art » et « artistes professionnels », de la vacuité de leurs ouvrages et de leurs mines de savants docteurs, de l'inconvenance de l'activité commerciale à laquelle ces ouvrages donnent lieu, et du peu de part que la fonction artistique a dans tout cela, et où il s'en détournera résolument et prendra conscience que l'art véritable – discret – peu voyant – effarouché – mille fois plus précieux – est ailleurs. »[30]

Le marché de l'art a en effet largement contribué à cette dérive, notamment à partir de 1993 et de l'ouverture de l'Outsider Art Fair à New York. En 2015, une œuvre picturale de Darger était ainsi vendue six cent mille euros[31].

La classification de Darger en Art Brut, permet à la fois de le reléguer dans une catégorie esthétique à la définition floue et d'éviter de poser une question essentielle : toute œuvre d'art appartient-t-elle à un genre donné ? Interrogation pour le moins majeure dans le cas de Darger puisque son travail relève de deux modes d'expression artistique, la littérature et la composition graphique. Sa création littéraire, parce qu'elle a été jusqu'à maintenant largement négligée, bénéficie paradoxalement d'une conséquence positive, qui est d'échapper à l'évaluation institutionnelle.

Il convient donc de tenter ce que Michael Bonesteel préconise : lire l'œuvre de Darger « hors de la seule catégorie des écrits autodidactes, relevant du *folk*

---

[30] DUBUFFET Jean : « Notice de la Compagnie de l'Art brut », in *Prospectus et tous écrits savants, op.cit*, p. 489.

[31] CACHON Sophie, « L'art brut, de l'asile au marché », *Télérama* du 25 août 2015, www.telerama.fr/scenes/l-art-brut-de-l-asile-au-marche,130299.php.

art ou de l'*outsider art* »[32]. Par ailleurs, Bonesteel identifie l'autre écueil auquel va se heurter la réception institutionnelle, dans sa volonté d'appréhender Darger, qui est celui de l'impasse identitaire[33].

1.2 L'impasse identitaire

La réception institutionnelle postule en effet que l'œuvre de Darger ne relève d'aucune intention artistique, ou d'une intention inconsciente, voire malade. L'appréhension de son travail dépendrait alors moins du jugement esthétique que du diagnostic clinique, en conservant cependant une valeur signifiante, mais cette fois à titre de symptôme.

> "When Art Brut scholar John M. McGregor wrote that he found in Darger « a potential for mass murder »[34] and that Darger "projected onto the Glandelinian […] « the monstrous drives of a serial killer »[35], he reinforced this unfortunate view. However much Darger may have blended his real and fantasy lives, there are absolutely no grounds upon which to judge him for the sins of his fictional

[32] BONESTEEL Michael : « Introduction aux écrits d'Henry Darger », traduction d'Anne-Sylvie Homassel, in KAZARIAN Choghakate : *Henry Darger, 1892-1973*, *op. cit.*, Paris Musées, 2015, p. 45

[33] Ce que résume Sarah Boxer en une phrase lapidaire : "When Darger was a boy, his nickname was Crazy. These days he is embraced with the term outsider". BOXER Sarah, "He Was Crazy Like a . . . Genius?; For Henry Darger, Everything Began and Ended With Little Girls", *New York Times*, September 16, 2000, https://www.nytimes.com/2000/09/16/arts/he-was-crazy-like-genius-for-henry-darger-everything-began-ended-with-little.html

[34] MACGREGOR John : *Henry Darger, dans les royaumes de l'irréel*, Collection de l'art brut, Lausanne, 1996, p. 15.

[35] MACGREGOR John : " Henry Darger : "Art and adoption", in *Raw Vision*, Winter 1995/1996, p. 30.

Glandelinians, and the use of sensational catchphrases does little to elucidate Darger's plight."[36]

En somme, un « art pathologique » qui se distinguerait de la pratique artistique délibérée[37]. Le statut de créateur serait alors accidentel, et tiendrait de l'attribution identitaire par défaut.

Cette approche présente d'entrée deux difficultés : quelle est la valeur d'un diagnostic effectué en l'absence du sujet à évaluer, situation qui s'applique à Darger ? Et en quoi nous renseigne-t-elle sur l'œuvre, et nous permet-elle de statuer sur sa valeur ?

1.2.1 La déviance réprimée

Il revient à John MacGregor d'avoir porté à la connaissance du public, par le biais de l'édition[38], un aperçu de l'œuvre littéraire et picturale de Darger. Toutefois, MacGregor considère l'œuvre écrite comme moyen de comprendre l'œuvre picturale[39], cela en dépit des indications explicites[40] de Darger. De plus,

---

[36] BONESTEEL Michael : *Henry Darger, art and selected writings*, Rizzoli International Publications, Inc., New York, 2000, "Hanry Darger, Author, artist, sorry saint, protector of children", p. 15.

[37] À nouveau, Dubuffet semble avoir été oublié par ses continuateurs. Dubuffet insiste sur la diversité des maladies mentales, réduites à tort au terme de « folie » qui n'a aucune valeur scientifique. Il récuse la notion d' « art pathologique » qui s'opposerait à un « art sain », la fonction de l'art étant dans tous les cas identique : « il n'y a pas plus d'art des fous que d'art des dyspeptiques ou des malades du genou » ; « Nous entendons par conséquent considérer des mêmes yeux et sans faire de catégories spéciales les travaux dus à des auteurs réputés sains ou réputés malades », in DUBUFFET Jean : *Prospectus et tous écrits savants*, NRF, Gallimard, Paris, 1986, « l'Art Brut préféré aux arts culturels », catalogue de l'exposition d'ensemble organisé en octobre 1949 à la Galerie René Drouin par la Compagnie de l'Art Brut, p. 202, « Place à l'incivisme », février 1967, destiné à introduire le catalogue de l'exposition d'une sélection des collections de la Compagnie de l'Art Brut au musée des Arts Décoratifs, Paris, 7 avril – 5 juin 1967, « Positions anticulturelles », p. 456 ; « Appel au médecins psychiatres » in « Notice de la Compagnie de l'Art brut », p. 490.

[38] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, 2002.

[39] *Ibid*., Introduction , p. 24.

et tout au long de son ouvrage, il fait montre d'un discours équivoque : cette ambigüité, paradoxalement, tient en partie à sa double qualité de psychiatre et de critique d'art, les deux discours venant à interférer.

Le jugement esthétique repose sur une approche doublement erronée. En effet, MacGregor ne prend en compte que l'œuvre picturale lorsqu'il déclare "Since all little girls possess the male organ"[41], et commet de plus une erreur : certaines fillettes ont un sexe masculin, d'autres pas, et certains garçons n'ont pas de pénis[42]. Il envisage la possibilité que cette représentation puisse avoir valeur de signification consciente, artistique[43], pour l'écarter au profit d'une interprétation psychologique : ayant vécu avec son père, puis avec des adolescents de même sexe au Lincoln Asylum[44], Darger ignorait la différence sexuée[45] :

---

[40] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, introductions aux volumes I, II et III. DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.* : pp. 324-325. ; pp. 360-363 et pp. 364-367 ; pp. 368-381.

[41] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal, op. cit.,* Ch. 10, p. 531.

[42] Cf. le développement que nous consacrons à la sexualité.

[43] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal, op. cit.*, Ch. 10, p. 529 : "is it not possible that this is simply an artistic conceit, a playful but perfectly conscious manipulation of nature or anatomy ?"

[44] *Ibid*., Ch. 10, p. 531 : "Living alone with is father, then in a home for boys, and finally in an asylum for feeble-minded children in which boys and girls were strictly segregated, he may never have seen female genitals."

[45] *Ibid*., p. 68 ; p. 531 : tout en envisageant que les différents séjours de Darger à la ferme d'État ont pu lui permettre de voir des relations sexuelles entre animaux, et donc une différence des sexes. MacGregor maintient toutefois l'équivoque de son propre discours, Cf. *Ibid*., Ch. 3, p. 123 : "Because of the strict censorship governing the reproduction of material seen as sexual, even the most explicit photographs of naked children which Darger cut from popular sources did nothing to clarify his sexual confusion. His internal conception of anatomy was in any case far stronger than the evidence of his senses. His personal vision was so overwhelming powerful and persistent that even photographic truth had to yield to his pictorial imagination."

> "It is we who are left to grapple with a massive problem which to Darger was no problem at all but a simple fact of nature : female children, like male children, possess a penis and testicles"[46].

L'analyse esthétique laisse place à l'approche psychanalytique[47], sur la base de simples hypothèses non étayées de faits[48], et en l'absence du sujet. MacGregor a conscience de la difficulté à poser un diagnostic[49], sans que cela lui paraisse impossible. Le psychanalyste convoque alors la mort de la mère et la disparition de la sœur comme possibles traumatismes[50], envisage un complexe de castration et la peur de l'inceste : Darger n'ayant jamais connu sa sœur, il aurait craint de la rencontrer par hasard[51] et d'avoir avec elle des relations sexuelles[52].

L'œuvre de Darger trouverait alors son sens comme activité compensatrice et exutoire. L'artiste se serait réfugié dans un monde dont les figures principales sont des fillettes, dans lequel "emotionnaly he was still a little boy who wished

---

[46] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, Ch. 10, p. 529.

[47] *Ibid.*, Appendix A, "On the Problem of Diagnosis", p. 656 : "My purpose in providing the reader with so detailed and extensive a study of Darger's life and work has been to stimulate independent thinking about him, including thinking about the question of a possible diagnostic."

[48] *Ibid.*, Ch. 10, p. 521 : "Concerning Darger's sexual life and feelings, we know nothing and everything".

[49] *Ibid.*, Appendix A, "On the Problem of Diagnosis", p. 656.

[50] *Ibid.*, Ch. 10, p. 531.

[51] *Ibid.*, Ch. 6, pp. 293-294 : MacGregor émet l'hypothèse selon laquelle Darger aurait multiplié les sœurs Vivian, en donnant à certaines deux prénoms, augmentant les probabilités d'y faire figurer sa sœur.

[52] *Ibid.*, Ch. 6, p. 293 : "any sexual relationship he might enter into contained the possibility of incest with a sister he could not recognize." ; Ch. 10, p. 534.

to play with girls"[53]. La création aurait permis à Darger de contenir et réprimer ses tendances, MacGregor tente alors de tenir ensemble discours clinique et jugement moral :

> "In light of the fact that his sexual fantasies seem to have focused exclusively on little girls, it is probably fortunate that his erotic life appears to have found expression entirely in daydreams and in his art."[54]
>
> "From a psychological standpoint, the split-off "Glandelinian" portion of Darger's psyche is arguably the mind of a serial killer made visible."[55]
>
> "Darger's art springs from the mind of a serial killer."[56]

Durant tout le chapitre 11, MacGregor ne cesse d'affirmer qu'il ne tient pas Darger pour un *serial killer*, tout en multipliant les références aux publications relatives aux tueurs en série, aux rapports de police, à des affaires de tueurs en série de Chicago, tel William Heiren[57]. Jusqu'à envisager que Darger ait pu être le tueur d'Elsie Paroubek[58], pour finalement écarter l'hypothèse[59].

---

[53] *Ibid*., Ch. 10, p. 527.

[54] *Ibid*., Ch. 10, p. 521.

[55] *Ibid*., Introduction , p. 23.

[56] MACGREGOR John : "Thoughts on the Question: Why Darger?", *The Outsider,* Vol. 2, #2, Winter, 1998, p. 15.

[57] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, Ch. 11, p. 598.

[58] L'affaire Elsie Paroubek joue un rôle déterminant dans l'existence objective de Darger et dans sa création artistique. Cf. le développement que nous lui consacrons.

[59] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, Ch. 12 note 145 p. 707 : "I have taken this question very seriously, investigating newspaper accounts of the murder of Elsie Paroubek, in particular, with great care. There is insufficient evidence, after all the years, to link Darger with this death, in which he took an unnaturally great interest. The police records of the case are unavailable."

En privilégiant une approche psychanalytique, sans ancrage dans une analyse effective du sujet[60], MacGregor semble sous-estimer la capacité créatrice de l'imagination. Or, comme le rappelle Michael Moon :

> "to appear to be obsessed with certain form of violence does not necessarily mean that one is bound to enact them, or even wants to."[61]

Voir dans le travail de Darger un moyen qu'il se serait donné à lui-même pour réprimer sa déviance, revient à se féliciter que Cervantès ait cantonné ses attaques de moulins au récit de *Don Quichotte*[62]. Lorsqu'il s'engage dans une approche littéraire comparée, cherchant à établir une analogie entre Darger et Lewis Carroll[63], MacGregor peine également à convaincre. Il ne tient pas compte de nombreuses différences factuelles telles l'âge, l'époque ou la situation sociale. Darger menait une existence solitaire quand Charles Dodgson, professeur de logique et de mathématique à l'université d'Oxford, était intégré à la société. Il était diacre de l'église anglicane là où Darger vivait seul sa foi. Enfin Dodgson a fréquenté d'authentiques fillettes, alors que les principales

---

[60] *Ibid*., Appendix A, "On the Problem of Diagnosis", pp. 657-665 : l'auteur envisage différents diagnostics, avançant la catégorie floue de « special interests » (p. 662) qui, parce qu'elle peut tout englober, ne dit rien : syndrome de Tourette, épilepsie, autisme, syndrome d'Asperger, paraphrénie, et envisage d'éventuelles violences et abus sexuels qu'aurait connus Darger durant ses premières années.

[61] MOON Michael : *Darger's Resources*, Duke University Press, 2012, pp. IX-X.

[62] À nouveau, le discours de MacGregor est équivoque puisqu'il est conscient du risque. Cf. MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, New York : Delano Greenidge Editions, 2002, ch. 11, p. 540 : "In the absence of any evidence, other than his recorded daydreams, Darger has been unjustly portrayed in some quarters as a child molester. This is seriously confuse fantasy with reality, employing a form of critical evaluation which would necessitate the banning of writers from Shakespeare to Poe, along with a host of twentieth-century visionaries *damnés* such as Lautréamont, Artaud, Genet, or Burroughs. If we are all to be held responsible for actions carried out in fantasy, then a good half of the world will find itself condemned."

[63] *Ibid*., Introduction, p. 22 ; Ch. 6, pp. 292 ; 332 et 329 ; Ch. 6, note 81 p. 691.

créations de Darger n'ont pas de référents objectifs. MacGregor propose des rapprochements hasardeux : la composition de la famille Dodgson est la même que celle de la famille Vivian : quatre frères et sept sœurs. Quel intérêt, au-delà de la simple coïncidence, si ce n'est pour renforcer la comparaison entre Darger et Lewis Carroll ?

MacGregor donne l'analogie entre les auteurs comme établie :

> "Like the English writer Lewis Carroll, Darger was obsesses by the innocent beauty of female children"[64]
>
> "Like Darger, Carroll's interest in naked children was confined entirely to girls."[65]

Il propose une interprétation psychanalytique de l'œuvre de Carroll[66], voit dans l'épisode où Alice boit au petit flacon et grandit[67] une « emulation of an active penis »[68] comparable aux fillettes à pénis de Darger, tout en prévenant :

> "To the present I have found no reference to Lewis Carroll or to either of the Alice books in Darger's writings. His library did not contain them. I do not consider this a final opinion on this problem, since it seems almost impossible that he would not have known them."[69]

---

[64] *Ibid*., p. 22.

[65] *Ibid*., Ch. 6, p. 332. L'œuvre écrite et picturale compte pourtant nombre de garçons dénudés.

[66] *Ibid*., Ch. 6, p. 292 : "Attracted to physical beauty of form and face, rather than to any awareness of children as individuals, he used little girls as objects upon which le could project his internal vision of childhood."

[67] CARROLL Lewis : *Alice's Adventures in Wonderland*, Ch. "Down the Rabbit-Hole", in *The Annotated Alice*, with illustrations by John Tenniel and with an introduction and notes by Martin Gardner, Bramhall House, New York, 1960, p. 31.

[68] *Ibid*., Ch. 6, p. 317.

[69] *Ibid*., Ch. 6, p. 691, note 8.

En conclusion, l'importance de MacGregor dans l'appréhension de Darger est indiscutable. Elle présente toutefois des valeurs opposées : le chercheur a produit la première étude relative à Darger, mais il paraît dépassé par son objet : « I have undoubtedly failed to attain historical and clinical objectivity in all respects »[70], et ne pas savoir quelle méthodologie adopter, privilégiant toutefois une approche psychanalytique libre, non étayée de faits, qui voit dans l'œuvre de Darger une forme de contrôle de soi destinée à réprimer ses pulsions.

1.2.2 La victime supposée

L'autre travers, dans l'approche symptomatique de l'œuvre, consiste à y voir la marque d'abus sexuels endurés. Darger ne serait alors plus criminel potentiel, mais victime.

Avec *Henry Darger, Throwaway Boy*[71], Jim Elledge propose un ensemble hétérogène de recherches rigoureuses et d'hypothèses non étayées, voire de conjectures qui prennent une forme fictionnelle. La contribution d'Elledge consiste principalement à préciser le Moi social de Darger. Il a ainsi identifié son acte de naissance[72], fournit des renseignements sur les circonstances de son internement[73] ou ses revenus[74]. Par contre, il lui arrive d'emplir les vides en recourant à la fiction, ainsi de l'arrivée au Lincoln Asylum : l'accompagnateur de Darger s'écrie "Giddyup", Darger "watched the city begin to pass by his

[70] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, Introduction, p. 24.

[71] ELLEDGE Jim : *Henry Darger, Throwaway Boy*, Overlook Duckworth, New York, 2013.

[72] *Ibid*., Part. I : "One boy's life", Ch.I, "The throwaway boy", pp. 32 sq.

[73] *Ibid*., pp. 78-85 ; p. 91, en faisant toutefois erreur sur l'ouverture du dossier d'enregistrement à destination de l'Illinois Asylum for Feeble-Minded Children : « Application for Admission. 5007[73] [Henry J.Dodger]. November 16, 1904. Le numéro figure dans le dossier, et n'a donc pas été attribué à Darger lors de son arrivée au Lincoln Asylum. Cf. Record Group 254.004. Illinois State Archives, Springfield, Ill.

[74] *Ibid*., Part. II, "One Man's Art", : Ch. 7, "Angry at God", pp. 218-220.

window, slowly at first, then in a blur as the train zoomed faster than any streetcar he'd ever ridden"[75], autant d'éléments qui ne figurent pas dans *History of my Life* et relèvent donc de l'invention[76].

La thèse principale d'Elledge est que la violence inhérente à l'œuvre de Darger, et les colères évoquées dans le récit autobiographique, sont l'écho de "physical, and possibly sexual, abuse"[77], tout en reconnaissant "Although there's no direct evidence to indicate that he had been sexually victimized"[78]. Elledge en vient à affirmer :

> "Like many other survivors of sexual victimization, Henry was devoured by guilt and anger."[79]

Elledge explique les affrontements entre Darger et d'autres pensionnaires du Lincoln Asylum par "His reticence suggests a possible sexual encounter"[80], alors que rien dans le passage de l'autobiographie ne le dit[81], et en vient même à forcer le texte lorsqu'il évoque l'épisode de l'altercation avec le clochard[82] : "yet, Henry coolly recounted an experience that he had with an adult that shows

---

[75] *Ibid*., Part. I : "One boy's life", Ch. III, « The House of A Thousand Troubles », p. 88) (Ch. III, 3The House of A Thousand Troubles », pp. 90-91.

[76] Elledge semble baser son travail sur le seul récit autobiographique, sans tenir compte des deux époques du *Diary*, et il invente des épisodes fictifs.

[77] *Ibid*., Part. I : "One boy's life", Ch.I, "The throwaway boy",p. 45 .

[78] *Ibid*.

[79] *Ibid.*, Part. II, "One Man's Art", Ch.V,"I can't be at All left out", p. 175.

[80] *Ibid*., Part. I : "One boy's life", Ch.I, "The throwaway boy", III. p. 101.

[81] DARGER Henry : *History of my Life,* pp. 14-15.

[82]*Ibid*., p. 25.

the threat of sexual victimization with which he lived daily"[83]. Suit immédiatement une description de la prostitution masculine à Chicago[84] qui instille dans l'esprit du lecteur une relation causale.

L'œuvre de Darger tiendrait alors de l'exutoire[85] :

> "It's likely that Henry also never spoke about his experiences to anyone, making it that much more imperative to him to write about them, as he did, albeit in disguised, metaphoric terms"[86]

Par ailleurs chercheur dans le domaine des *Gay Studies*, Elledge privilégie une lecture homosexuelle dont la légitimité pâtit à nouveau d'affirmations non démontrées. Elledge fait valoir l'usage répété du terme « queer » dans *Further Adventures in Chicago*[87], en négligeant d'une part la portée véritable du terme à l'époque, et en ne tenant pas compte de l'influence sur Darger de L. Frank Baum, qui l'emploie fréquemment dans *The Wizard of Oz*. Elledge aurait dû davantage s'intéresser au terme « brat », qui n'apparaît qu'à partir de *Further Adventures in Chicago*, et après que Darger a lu *Condemned to Devil's Island :*

---

[83] ELLEDGE Jim : *Henry Darger, Throwaway Boy*, *op. cit.*, Part. I : "One boy's life", Ch.I, "The throwaway boy", p. 45.

[84] *Ibid*., Part. I : "One boy's life", Ch.I, "The throwaway boy", pp. 55-57.

[85] D'une certaine manière, Elledge rejoint alors MacGregor.

[86] *Ibid*., Part. I : "One boy's life", Ch.I, "The throwaway boy", p. 45.

[87] Qu'il désigne sous le titre de *Crazy House*, désignation qui est le fait de MacGregor, non de Darger. Selon Elledge, "Crazy house, the most openly gay of all of his novels" (*Ibid*., V, p. 221), là où Darger dit, parlant de la maison Seseman : : "Something is really queer here", in *Further Adventures in Chicago*, II, p. 7522. Elledge néglige l'usage ordinaire, tel le prêtre catholique qui s'exclame : « Humph, that's queer » (*Ibid*., II, p. 7324).

the biography of an unknow convict, de Blair Nice, qui contient nombre d'épisodes homosexuels[88].

Elledge en vient à négliger des faits, telle l'évocation de Johanna Kuback, jeune femme que Darger rencontre au Grant Hospital[89], ou à en surcharger le sens. Ainsi, évoquant les trois photographies[90] de Darger et Whilliam Scloeder prises au Riverview Amusement Park, le chercheur analyse le troisième cliché, titré par une pancarte de studio « Off to Frisco » :

> « The caption is very revealing, the reference to San Francisco suggesting Henry and Whillie's involvement in Chicago's queer subculture."[91]
>
> "In this, he and Whillie were no different than many gay couples of the nineteenth and twentieth century, who often had their portraits taken together to signify their relationships in the same way that heterosexual couples did »[92].

En conclusion, Elledge propose une thèse constituée de faits et d'inventions, et partant en désamorce la portée. Ainsi que le dit Michael Bonesteel :

> « Cela dit, la théorie d'Elledge a beau être soigneusement étayée, elle n'avance pas de preuve irrécusable de l'homosexualité de Darger. Ni, du reste, de sa bisexualité, de son hétérosexualité ou de son asexualité. Elledge ne se fonde sur

---

[88] BLAIR RICE Mary (sous le pseudonyme de Blair Niles) : *Condemned to Devil's Island : the biography of an unknow convict*, roman, Harcourt, Brace and Co., New York, 1928.

[89] DARGER Henry : *History of my Life,* pp. 29-30. Cf. Le développement que nous consacrons à la représentation de la femme chez Darger.

[90] Collection de l'American Folk Art Museum.

[91] ELLEDGE Jim : *Henry Darger, Throwaway Boy*, *op. cit.*, Part II, "One Boy's Life", Ch. IV "Twenty Thousand Active Homosexuals", p. 148. Elledge, évoquant le San Francisco des années 20-30, parle de "mecca of gay life".

[92] *Ibid*., Part II, "One Boy's Life", Ch. IV "Twenty Thousand Active Homosexuals", pp. 148-149.

aucun fait réel, préférant les allusions, les preuves indirectes, les ambiguïtés de langage et les reconstructions littéraires. »[93]

Aussi bien dans le cas de John MacGregor que de Jim Elledge, l'erreur consiste à privilégier un nombre limité d'hypothèses que les faits ne viendront pas éprouver, mais corroborer[94].

Cette approche conjecturale prend, nous l'avons vu, une dimension insigne dans la tentative de diagnostic en l'absence de Darger. Il convient de la comparer à ce que l'auteur dit de la folie, notamment à partir du registre des termes employés.

1.2.3 « Crazy »

Les écrits de Darger, qu'il s'agisse de l'autobiographie ou de la fiction, évoquent la folie dans un discours intelligible, accessible au lecteur. Dès lors, il ne s'agit pas d'un discours *de* la folie, mais d'un discours *sur* la folie qui propose deux intentions d'écriture. La première relève de l'attribution identitaire contrainte, Darger se donnant à la fois comme sujet narrant et objet de la narration, dans une visée qui privilégie l'examen de soi, et donc le particulier. La seconde, propre au récit fictionnel, vise au contraire à l'universel.

History of my Life présente six occurrences du terme « crazy », donné par Darger comme lui ayant été attribué par un tiers, lui-même se désignant une seule fois comme « fool ». Les trois premières mentions relèvent d'épisodes ayant trait à la prime enfance, lorsqu'en 1900 Darger est placé à l'institution Our

---

[93] BONESTEEL Michael : entrée « Nudité » du Dictionnaire Dargerien, p. 232, traduction Anne-Sylvie Homassel, in KAZARIAN Choghakate : *Henry Darger, 1892-1973*, catalogue de l'exposition tenue au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, du 29 mai au 11 octobre 2015, Paris Musées, 2015.

[94] RUNYAN McKINLEY William : *Life Histories and Psychobiography*, Oxford University Press, 1982, III, p. 48 : "It may be possible to interpret any life with any theory, but often only at the cost of distorsion or selective presentation of the evidence".

Lady of Mercy. Son attitude lui vaut d'être surnommé « Crazy » par les pensionnaires :

> « It might have been Crazy, meaning me. »[95]
> "Yet for other strange things I really did, I was thought of and called 'crazy'"[96]

Mrs Brown, gouvernante en charge des résidents, prend sa défense :

> "She said 'if he is crazy, he does not know any better'"[97].

Darger est d'abord qualifié de « crazy » par ses congénères. Ils cherchent ainsi à le distinguer d'eux au sein d'une structure d'enfermement qui uniformise. Il l'est ensuite par Mrs Brown qui, voulant le défendre, valide sa différence.

La troisième occurrence vaut pour conséquence des précédentes ; en 1904, Darger est soumis par l'institution à un examen médical :

> "I did not know it at the time, but now I know I was taken to the doctor to find out if I was really feeble-minded or crazy."[98]

Succédant à l'invective, l'évaluation scientifique confirme le dérèglement[99], Darger est envoyé à l'Illinois Asylum for Feeble-Minded Children[100] :

---

[95] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 8.

[96] *Ibid*., p. 13.

[97] *Ibid*., p. 8.

[98] *Ibid*., p. 13.

[99] Le motif officiel est « self-abuse ». Ce qui, pour des chercheurs contemporains, devrait en atténuer la valeur. Au lieu de quoi, on n'en retient que trop souvent la dimension symbolique : Darger a été interné. Cf. Le développement que nous consacrons à la sexualité, particulièrement à la notion de « self-abuse »

> "I was hustled into the Chicago and Alton Limited train and brought to some kind of home for feeble-minded children" [101]

Les trois dernières occurrences concernent le premier emploi de Darger au St. Joseph's Hospital, en 1918 :

> « Sometimes or other, for a time Sister Rose, finding out that I came from the home of feeble-minded children, thought I was still crazy. »[102]

La nouvelle se répand dans l'hôpital, Darger déclare :

> "I was then called crazy"[103]

Ce qui était déjà son surnom à Our Lady of Mercy le ramène des années en arrière, l'autorité religieuse s'ajoute aux jugements sociaux et médicaux pour confirmer l'attribution identitaire :

> "When Sister Rose heard of it by someone telling her, she scolded me good, and said she surely believed that I am really crazy."[104]

Sœur Rose menace de le renvoyer au Lincoln. Le narrateur de l'autobiographie commente :

---

[100] "Application for Admission. 5007 [Henry J.Dodger]. November 16, 1904", Record Group 254.004. Illinois State Archives, Springfield, Ill.

[101] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 14. Le Chicago, Milwaukee & St. Paul, surnommé le « crazy train » car il transporte médicaments et futurs patients en direction du foyer.

[102] *Ibid*., p. 22.

[103] *Ibid*.

[104] *Ibid*., p. 23.

> « I wished then she had. I felt I was a fool for after all running away. I was better off there, and never was scolded. But I knew they would not take me back now, and told her so. »[105]

Darger substitue à “crazy”, signe de l’identité imposée, sa propre dénomination, “fool”, qui fait valoir au contraire sa responsabilité consciente et volontaire.

La fiction autorise une seconde intention d’écriture qui vise à signifier les troubles qu’engendre l’existence collective. Pour ce faire, Darger déploie un registre varié, aussi bien sémiotique que thématique. Dans *In the Realms of the Unreal*, Jennie Turmer, l’un des principaux personnages secondaires, ne supporte plus les tortures des Glandelinians, qu’elle éprouve ou dont elle est le témoin :

> “Jennie becomes insane”[106]

En un effet de dénudation[107], qui voit Darger exposer ses propres ressorts littéraires, l’intrigue du roman est elle-même questionnée. L’assassinat d’Annie Aronburg semble garantir la défaite des nations chrétiennes, situation qui dépasse la compréhension des Vivian Girls. Joice déclare à ses sœurs :

> « How could the murder of a little girl cause the christian forces to lose the war. It seems a crazy thing to hear about it too.”[108]

---

[105] *Ibid*.

[106] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, III, p. 572. Elle finit par en mourir, *Ibid*., III, p. 583.

[107] CLEMENT Bruno : *L’œuvre sans qualités*, Seuil, collection Poétique, Paris, 1994, III « Mal dire », « Tour et figures », p. 187.

[108] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XIII, p. 3507.

Further Adventures in Chicago ajoute à ce que l'on pourrait qualifier de « fantastique urbain » une dimension pathologique. Les démons de la maison hantée Seseman apparaissent non seulement comme des créatures surnaturelles, mais également comme des esprits malades :

> "the murky depths of the psychopathic mind"[109]
> "spiritual egomaniacs"[110]

L'approche objective peut au contraire avancer une explication rationnelle, la folie profane se substitue alors à la folie sacrée. Le docteur Paterson explique ainsi que la maison hantée peut être l'effet d'un délire hallucinatoire, causé par l'alcool ou parce que les témoins :

> "suffered hallucinations, desillusion, reverie, or read too much phenomena ghost stories"[111]

Sweetie Pie conjugue également sacré et profane. La tempête porte la colère de Dieu et son châtiment, submerge l'esprit de l'homme et le soumet à l'horreur sublime[112] :

> "The fury of Sweetie pie"[113]
> "blinding fury of madness"[114].

---

[109] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, II, p. 7462.

[110] *Ibid*., II, p. 7464.

[111] *Ibid*., II, p. 7342.

[112] Cf. le développement que nous consacrons au sublime.

[113] DARGER Henry : *Sweetie Pie*, p. 1253.

[114] *Ibid*., p. 2150.

Le même récit reprend une préoccupation déjà présente dans *Further Adventures in Chicago*, celle des troubles de l'enfance. George Webber, le garçon qui maltraite les filles à la St Patrick's School, est sujet à des crises de violence atavique. Le père Casey déclare :

> "That's heredity"[115]

À l'inverse, *Sweetie Pie* met en cause les adultes :

> "Did you ever read of children being battered and otherwise cruelly treated by too severe parents or cruel guardians. Cases of abuse and assaults of awful meanness on children ? And what is known as battered child syndrome ?"[116]

History of my Life et les œuvres de fiction témoignent ainsi d'un usage maîtrisé des termes. Attribuer des troubles à Darger sur la seule base du récit autobiographique reviendrait, par l'absurde, à lui conférer une nature sainte puisqu'il se qualifie également de « sorry saint »[117]. Les romans font montre d'un authentique travail de création où la part psychologique est objet littéraire, moyen au service de l'intrigue et non pas raison de celle-ci[118].

Dès lors, il conviendrait de situer le facteur psychologique dans le champ de la création, particulièrement littéraire. L'activité artistique, selon Freud, permet

---

[115] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, , I., p. 180.

[116] DARGER Henry : *Sweetie Pie*, p. 4760.

[117] *Ibid*., p. 51 ; DARGER Henry : MISC 7 bis : *Diary* : March 29 1968 ; Monday April 1 1968 ; Friday April 6 1968 ; April 13 1968 ; Tuesday April 16 1968.

[118] Et donc, comme nous l'avons vu, contre une certaine approche qu'inaugure MacGregor.

non seulement d'échapper à la névrose, mais ôte à la fantaisie[119] tout caractère éminemment intime afin d'obtenir une représentation qui soit « source de jouissance pour les autres »[120]. De même Richard Wollheim considère-t-il la fantaisie comme le point de départ, et non le point culminant de l'activité artistique[121] : « the artist wins through his phantasy what the neurotic can win only in his phantasy »[122].

L'analyse, adaptée à la théorie littéraire, distingue ainsi le sujet passif qui s'illusionne, du sujet agissant[123]. La différence entre l'un est l'autre est de degrés, non de nature[124], l'artiste acquérant par son travail de création une liberté qui est refusée au malade. Initiée éventuellement dans l'activité introspective, l'œuvre atteint à l'universel[125]. Partant, ce qui relève de l'approche psychologique, situé hors son propre domaine d'évaluation, ne doit être apprécié qu'à partir de critères esthétiques[126].

Chacun sait la difficulté à juger de la cohérence d'un discours. En premier lieu, tout discours est par essence interprétatif, aussi bien dans son usage

---

[119] Entendue ici au sens de fantasme, comme représentation illusoire, consciente ou inconsciente.

[120] FREUD Sigmund : *Introduction à la psychanalyse*, (Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse), traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Petite bibliothèque Payot, Paris, 1991, Ch. 28, « Le mode de formation des symptômes », pp. 354-355.

[121] WOLLHEIM Richard : *Art and its objects*, Penguin Books, New York, 1978, §50, p. 132.

[122] *Ibid*., §50, p. 133.

[123] WELLEK René & WARREN Austin : *Theory of literature*, *op. cit.*, III, Ch. 8, "Litterature and psychology", p. 82 : « The day-dreamer is content to dream of writing his dreams, one who is actually writing is engaged in an act of externalization and of adjustment to society »

[124] GARDNER John : *On Moral Fiction*, "Art and Insanity" Basic Books, 2000, p. 203. Gardner parle de "psychotic".

[125] *Ibid*., p. 181.

[126] WELLEK René & WARREN Austin : *Theory of literature*, *op. cit.*, III, Ch. 8, "Litterature and psychology", p. 93.

commun que spécialisé. En second lieu, si la mesure de sa cohérence est la pratique consensuelle, les propos délirants aussi bien que littéraires échappent à la norme dans la mesure où ils produisent - par le biais du fantasme ou de la fiction - une représentation imaginaire du réel.

Nous ne savons rien de l'état mental de Darger, hors ce qu'il nous en dit dans *History of my Life* et dans les deux époques du *Diary*. Il convient donc de s'interroger sur la notion d' « intention de l'artiste », et d'examiner les problèmes qu'elle est susceptible de poser.

2. L'intention de l'écrivain

Tenter d'appréhender l'intention de l'artiste pose d'entrée nombre de difficultés puisque, pour juger de l'intention, il faudrait au préalable partir de son intention. Sous l'apparent truisme, ou la pétition de principe, se cache une authentique difficulté de saisie.

2.1 Intention et volonté

En premier lieu, l'intention est à distinguer de la volonté en ce qu'elle lui est antérieure. En effet, si la volonté s'exerce sous la forme d'un jugement conscient, réfléchi, l'intention déploie différents modes de visées qui ne sont pas nécessairement conscients. L'intention se définit comme l'orientation du sujet vers autre chose que lui, à savoir un objet visé par l'intention[1]. Y compris quand l'objet visé est à l'origine un sujet qui est alors appréhendé comme objet[2]. L'intention vise l'objet et le constitue donc comme tel. Toutefois l'acte de visée intentionnelle peut être déterminé par nombre de motifs, comme le désir, la peur, des raisons affectives, les nécessités de la vie et bien d'autres encore[3]. Partant, les motifs réfléchis sont loin de prédominer dans la visée intentionnelle, contrairement à la volonté, ce qui rend extrêmement aléatoire la saisie de l'intention de l'artiste. Darger ne fait à aucun moment références à ses motifs, qu'ils soient affectifs, réfléchis ou dictés par la nécessité extérieure.

---

[1] Cf. HUSSERL Edmund : *Médiations cartésiennes*, Librairie philosophie Vrin, Paris, 1980, Méditation II, §14, p. 28.

[2] Les enfants-esclaves sont réduits à l'état d'objets dans les romans de Darger. Toutefois, cette observation ne relève pas de l'examen de sa prétendue intention, mais de l'analyse de son œuvre. La réduction à l'état d'objets est le fait de la visée intentionnelle des bourreaux de Glandelinia, ce qui appartient explicitement à la fiction de Darger, et peut donc être commenté.

[3] Cf. GOODMAN Nelson : *Languages of Art*, Hackett Publishing Company, Inc., Indianapolis, 1984, I, 1, "Denotation", p. 7. Et RIBOT Théodule : *Essai sur l'imagination créatrice*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1926, Ch.1, page 17.

2.2 Le processus initial d'élaboration

En second lieu, si par intention de l'artiste on entend la construction mentale qui préside à la réalisation de son œuvre, comme processus initial de l'élaboration, il n'y a pas grand-chose à dire puisque cette construction ne nous est pas accessible, et ne l'est peut-être plus dans sa forme originaire pour l'artiste lui-même. Les circonstances d'élaboration de l'œuvre, puis la reprise réfléchie par l'auteur de ces circonstances ainsi que de l'œuvre achevée, vont produire un discours autre que celui qui préside à l'élaboration. Pour sa part, Darger n'évoque jamais cette représentation préalable qui aurait précédé l'acte de création. Le récit autobiographique *History of my Life* n'aborde à aucun moment la question de l'écriture, le fait d'être écrivain, et il en va de même pour les deux époques du *Diary*. Darger ne se pose pas la question de savoir pourquoi l'on écrit et que doit-on écrire, ou du moins ne la pose pas en tant qu'acte d'écriture. On ne saura rien d'une éventuelle vocation, ou d'une supposée nécessité d'écrire. Darger n'engage aucune réflexion sur la pratique d'écriture. En ce sens l'autobiographie refuse la question littéraire[4].

2.3 L'impératif illusoire

En troisième lieu, et comme conséquence du point précédent, l'intention de l'artiste, quand bien même serait-elle manifeste, ne peut être un impératif auquel on doit souscrire aveuglément. L'artiste peut exprimer son intention préalable, ou la faire savoir ultérieurement dans une acception qui n'est plus celle du sens initial. Elle laisse alors place à une approche théorisée, tardive, qui n'évoque plus que de loin l'intention première[5]. Enfin, l'artiste peut ne pas vouloir parler

---

[4] Et, partant, l'interrogation relative à la création picturale puisque celle-ci, cantonnée par Darger à la fonction illustrative, dépend de la création littéraire.

[5] WELLEK René & WARREN Austin : *Theory of literature*, *op. cit.*, IV, Ch.12, p. 148 : "Intentions" of the author are always rationalizations, commentaries which certainly must be

de son œuvre, ou en parler mal. Le cas de Darger est davantage complexe puisqu'il n'exprime rien qui puisse tenir lieu d'impératif. Qu'est-ce qui le pousse à faire œuvre ? Darger ne nous le dit pas, et fait montre d'un double silence, correspondant à sa double activité de création, littéraire et picturale. Le récit autobiographique n'évoque à aucun moment ses œuvres. Il en va différemment dans le *Diary*[6], particulièrement dans sa seconde époque, où figure l'avancée des travaux écrits et picturaux. Mais Darger n'y développe pas de discours théorique. Darger ne se mentionne jamais comme auteur dans *History of my Life*, et l'unique référence à son activité picturale présente une détermination négative :

> "To make matters worse, now I'm an artist, been one for years, and cannot hardly stand on my feet, because of my knee, to paint on the top of the long pictures."[7]

Lorsque Darger se décrit comme artiste et le déplore, quelle valeur doit-on attribuer à cette proposition ? Sa signature, ou plutôt une mention, « by the artist HJD », ne figure que sur l'œuvre *Images of Men strangling children*. Darger ne mentionne donc qu'en une seule occasion sa qualité d'artiste, et cela pour s'en plaindre. Il en évoque les désagréments empiriques mais évacue complètement l'activité d'écrivain. De plus, ses récits de fiction ne fournissent aucun indice explicite sur sa vie.

Au-travers de ces différents points, il apparaît donc que l'on ne peut se fier à l'intention de l'artiste, y compris lorsque celle-ci est manifeste, ce qui de plus

---

taken into account but also must be criticized in the light of the finished work or art. The "intentions" of an author may go far beyond the finished work of art."

[6] Ce qui tend à démontrer la différence d'usages dans les deux types d'écrits [auto]biographiques.

[7] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 52.

n'est pas le cas chez Darger. C'est pourquoi il convient de demeurer prudent face aux tentatives visant à rendre l'intention de Darger, ainsi qu'elles ont pu être menées par certains de ses commentateurs, tels John McGregor ou Jim Elledge. Parce que l'intention supposée ne nous dit rien de l'œuvre, et parce qu'à aucun moment et nulle part dans son œuvre, qu'elle soit autobiographique, fictionnelle ou intime, Darger ne fait part de son intention.

Par contre, si par intention de l'artiste on entend l'œuvre réalisée, alors il y a moyen de tenir un discours[8].

> "After all, only the works themselves justify all our interest in the life of an author, in his social environment and the whole process of literature."[9]

Le lecteur, le critique, est autorisé à décrire l'œuvre dans son caractère concret et à la commenter en vue d'y déceler des sens. Toutefois, l'interprétation de l'œuvre n'est pas l'œuvre, le point visé peut être tout autant le sujet de la création que l'objet du discours critique[10]. Dans ce cas, il faut préciser qui parle, et de quoi.

2.4 La fiction d'intention

Le 30 avril 1916, Darger termine la frappe du premier tapuscrit d'*In the Realms of the Unreal*. L'année suivante le voit pris, de juin à novembre, par ses obligations militaires, et en décembre 1917, il achève la rédaction des

---

[8] WELLEK René & WARREN Austin : *Theory of literature*, *op. cit.*, IV, Ch.12, p. 149.

[9] *Ibid.*, p. 139.

[10] FRIDMAN Lea Wernick : *Words and Witness: Narrative and Aesthetic Strategies in the Representation of the Holocaust*, State University of New York Press, Albany, 2000, Introduction, pp. 3-4 : "In my view, it is the job of the work of art to bring illumination to a particular corner of human experience, and it is the job of the critic to illuminate the illumination, to comment on art and not on life".

« Predictions and Threats » et de la première version du *Diary*. Une adresse figure dans le journal, note d'importance puisqu'elle est la seule occurrence, dans l'ensemble des écrits de Darger, qui le relie à un éditeur :

> "M.A. Donohue Company
> 707 727
> South Dearborn Street
> Chicago
> Illinois" [11]

L'adresse est, en effet, celle d'un célèbre éditeur de livres pour enfants, établi à Chicago depuis 1861. Darger a-t-il envisagé un temps de lui faire parvenir son manuscrit ? On ne peut l'affirmer. L'adresse a toutefois suffisamment retenu son attention pour qu'il la recopie, mais il s'agit d'un fait isolé que ne recoupe aucun autre : pas de brouillon de lettre destinée à l'envoi, ou simplement de refus par retour de courrier. Du moins, rien qui n'ait été conservé. La question demeure sans réponse.

Darger a écrit de 1910 à la fin de 1971, et a produit une œuvre graphique de 1918 à la fin des années 1960. Quelle valeur accordait-il à son œuvre ? De son propre aveu, les compositions picturales ont fonction d'illustrations du texte, et donc en dépendent. La question revient donc à se demander quelle valeur il accordait à sa création littéraire. Il ne s'agit pas ici de s'interroger sur son éventuelle nécessité intime, ce qui reviendrait à tomber dans des travers précédemment dénoncés, mais plutôt de se demander si Darger envisageait de publier ses romans, de les confronter à la décision d'un éditeur et, le cas échéant, à l'appréciation d'un lectorat.

Ce qui se rapproche le plus d'éléments de réponse ne concerne pas le réel objectif mais son univers de fiction. Dans le volume I d'*In the Realms of the*

[11] DARGER Henry : *Diary*, December 1917. L'adresse exacte est : « 711-727 ».

Unreal[12], Jack Evans et les Vivian Girls découvrent plus de dix-neuf cahiers. Evans identifie l'auteur[13] par la mention manuscrite de ses nom et adresse :

> "History of the Glandco-Abbieannian War
> Written by Henry Joseph Darger
> St. Joseph's Hospital, 2100 Burling st.
> 740 Garfield Avenue, Chicago, Illinois
> If looked for inquire for
> Captain Henry Joseph Darger
> In Army of the United States of America
> Author of written Manuscript."[14]

L'auteur identifié est le capitaine Henry Darger, précédemment reporter de guerre, qui est à la fois, nous le verrons, le narrateur impliqué du récit et l'auteur désigné du roman *In the Realms of the Unreal* qu'écrit Darger, cette fois l'écrivain. Toutefois, le roman attribué au narrateur impliqué n'est pas celui qui l'évoque, puisqu'il apparaît comme achevé dans l'intrigue qui précède et succède à sa découverte.

L'adresse fait référence au lieu de travail de Darger dans le réel objectif, et à la localisation du capitaine fictif dont nous savons, par la précédente référence aux manuscrits retrouvés[15], qu'il s'agit du 344 th Infantry of Camp Grant, Rockford, Illinois, puis de la Company L, Camp Logan, Texas, affectations du véritable Darger lors de sa période militaire en 1917.

---

[12] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, pp. 138-140. Cf. également *Ibid*., VI, p. 556.

[13] Ce qu'il avait déjà fait auparavant. Cf. *Ibid.,* I, p. 60 : "We have certain property that belongs to a man called Darger". Le temps n'est ici pas linéraire mais correspond à la durée subjective du resouvenir, précisément celui de la reviviscence.

[14] *Ibid.*, I, p. 139.

[15] *Ibid.*, I, p. 60.

Autrement dit, la découverte des manuscrits, dans la fiction, se situe dans un cercle de confusion qui unit réel objectif et imaginaire. C'est à partir de cette localisation que Darger va évaluer son œuvre. Les cahiers sont remis à Hanson Vivian, l'oncle des Vivian Girls, qui en affirme la valeur littéraire :

> "I think I'll try to have him sell me these books and I'll have them published. There is a big fortune in these books for him. He could make three hundred thousand dollars on one of them alone, and there is over nineteen of them here. And I'd like to buy the pictures too if he would sell them."[16]

L'écrivain Darger confirme dans sa fiction la valeur de celle-ci, de même que les images qui en sont l'illustration, et donc atteste par l'imaginaire de l'importance réelle de la totalité de sa création, littéraire et picturale. Mais pour aussitôt en délimiter l'aire : l'ensemble ne vaut que pour son créateur. Catherine Vivian fait remarquer à son oncle l'avertissement qui accompagne les manuscrits :

> "All the Gold in the Gold Mines
> All the Silver in the World
> Nay, all the world,
> Cannot buy these pictures from me."[17]

Le poème est assorti d'une mise en garde :

> "Vengeance, this terrible vengeance on those who steal or destroy them."[18]

---

[16] *Ibid.*, I, p. 140.

[17] *Ibid.*

[18] *Ibid.*

La valeur de l'œuvre picturale est garantie dans et par l'œuvre littéraire, comme esthétique et non financière, en vue d'une appréciation privée et non publique, par son auteur et non un lectorat. Ainsi, Darger manifeste son intention de fiction sans jamais évoquer son intention réelle.

2.5 Ecrivain, auteurs et narrateurs

L'étude du paratexte[19] suppose, dans le cas de Darger, la prise en compte d'une double activité créatrice, littéraire et picturale[20]. D'autant qu'il s'agit du paratexte d'un écrit qui n'a pas fait l'objet d'un travail éditorial, et *a fortiori* d'une publication. Ainsi, et contrairement au paratexte d'éditeur qui est identifiant (par exemple au sein d'une collection) mais sans rapport au style de l'œuvre qu'il présente, le paratexte de Darger n'est pas identifiant, (puisque ses écrits n'ont pas été publiés), mais est stylistique.

L'activité picturale a une valeur revendiquée d'illustration. Toutefois, dans le cas d'*In the Realms of the Unreal*, elle participe de l'achèvement de l'œuvre. La présentation en feuillets tapuscrits reliés[21], sous couvertures cartonnées, mais également la page de garde où figurent titre et signatures, concourent à exprimer le texte doublement comme *livre*, à la fois objet et œuvre. Effet que confirme l'avertissement, cette fois littéraire :

> "This volume one […] is completely finished and with the details conformed as I the writer and originator wishes it shall be said conformed.

---

[19] GENETTE Gérard : *Palimpsestes, la littérature au second degré*, première édition 1982, collection Essais, Point Seuil, Paris, 1992, Ch. I, p. 10 : Genette y inclus des éléments éminemment visuels, tels la jaquette, le bandeau ou les illustrations.

[20] Nous l'avons dit, Darger se désigne lui-même comme « artist » en une seule occasion (*History of my Life*, p. 52) et ne signe jamais ses compositions, à l'exception d'une œuvre, *Images of Men strangling children,* qui porte la mention « by the artist HJD ».

[21] Uniquement pour les sept premiers volumes d' *In the Realms of the Unreal*. Les autres textes, autobiographiques ou fictionnels, n'ont pas fait l'objet d'une semblable mise en forme.

It shall be not duplicated, no one shall be allowed to make statements on this story saying it is a true fact.

And nothing else shall be written in it or anything else on detail."[22]

De plus, Darger multiplie signatures et noms qui n'ont pas la même valeur signifiante et attributive. La signature désigne l'écrivain. "Written by H.J. Darger" apparaît en couverture et introduction d'*In the Realms of the Unreal*. « By H. J. Darger » signe le texte titré « the Anschutzes' house »[23]. *History of my Life* est signé en haut de première page « By Henry Joseph Darger (Dargarius in Brazilian) », soit l'identification sociale suivie du Moi potentiel qui apparaît à partir du 27 avril 1942 et qu'utilise Darger dans sa vie ordinaire[24]. La signature figure également en titre du carnet qui recense les prières : « Property of Henry J. Dargarius ».

L'usage d'identités d'emprunts dans le vécu objectif favorise la situation anonyme. À l'inverse, son usage dans l'écriture autorise une littérature pseudonyme.

Si l'écrivain est désigné par sa signature, l'auteur l'est par la mention « The Author » :

---

[22] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, Vol. I, introduction, p.1.

[23] Résumé de trois pages d'*In the Realms of the Unreal*, sous forme de lettre datée du 18 août 1928.

[24] Et ses variantes : Dargarus Henry J. : nom donné par Darger à l'Aetna Bank et à l'office du recensement ; Dargarus : nom donné à ses logeurs, né au Brésil en 1909 ; Dargarus Henry : nom donné lors de l'admission à l'Illinois Masonic Center en juin 1971, Sur la fiche il est dit qu'il est né en 1903 au Brésil. Également le nom qui figure sur le faire part de son décès délivré par l'église Saint-Vincent.

"By Henry Joseph Darger. The author of thrilling story."[25]

"The Author"[26]

"The Author. H.J. Darger"[27]

"By H.J. Darger. Author"[28]

"By H.J. Darger. The Author"[29]

L'effet cumulatif semble alors viser par épuisement, et paraît valoir comme contrepoint du fait que Darger n'a pas été publié. En tant qu'écrivain, Darger établit une continuité avec l'auteur, en lui attribuant un temps d'écriture similaire à celui requis pour la composition du texte objectif :

> "the author of this book has taken over eleven years in writing out the long and graphic details"[30]

Mais il s'en distingue en impliquant l'auteur dans le récit comme personnage fictionnel :

> "The author writes the scenes in this volume as if he had experienced them himself, as if at one a time he is on the side of the foe, at other on that of the

[25] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, page de garde et introduction. Cf. également DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, p. 361 : "thrillers, eight sheets three quarters".

[26] *Ibid.*, II, à la fin de l'introduction.

[27] *Ibid.*, III, Introduction et *Ibid.,* IV, Introduction.

[28] *Ibid.*, VI sur la couverture, le texte ne présente pas d'introduction.

[29] *Ibid.*, VII, sur la couverture, le texte ne présente pas d'introduction. Les volumes V, VIII-XII ne présentent ni mention, ni introduction.

[30] *Ibid.*, I, Introduction.

□hristian, then again he is with Penrod and his friends, or with Violet and her sisters, or with the □hristian generals."[31]

Le romancier établit ainsi une distance entre l'écrivain et l'auteur, à quoi s'ajoute celle entre l'auteur et les différents narrateurs, selon leurs degrés d'implication : si, chez Darger, l'auteur est narrateur, tous les narrateurs ne sont pas auteurs. Ce double procédé de distanciation permet à Darger de diversifier les circonstances d'énonciation, mais également les modes de narration et valeurs attribuées à l'intrigue. De même cela lui permet-il de maintenir une certaine forme de neutralité[32] envers les valeurs et sentiments représentés dans l'œuvre, ainsi qu'envers ceux éprouvés par le lecteur, celui-ci étant unique dans le cas de Darger, et qui n'est autre que lui-même. Ainsi, la distance est celle de l'écrivain à l'auteur, de celui-ci au narrateur, et de ce dernier au lecteur, l'écrivain conservant une « intricate relationship »[33] avec les différentes versions de lui-même par percolation.

Si tout dans le récit peut être considéré comme narration (dialogues, descriptions, attitudes des personnages, ellipses et autres)[34], il convient de distinguer le narrateur. Afin de l'identifier, Darger recourt à l'occasion au pastiche, comme imitation stylistique de l'attribution éditoriale. Ainsi H.J. Saunders et Aronburg Darger sont-ils désignés respectivement comme « original

[31] *Ibid.*, IV, Introduction.

[32] BOOTH Wayne C. : *The Rhetoric of Fiction*, *op. cit.*, 1961, I, "Artistic Purity and the Rhetoric of Fiction", Ch. 3, « All Authors should be objective », p. 69 ; Ch. 6, "Types of narration", "Dramatized and undramatized narrators", pp. 155-159.

[33] *Ibid.*, Ch. 3, p. 71.

[34] *Ibid.*, Ch. 6, "Variations of Distance", p. 152.

Writer »[35] et “ war correspondent, writer of Glandeco Angelinian War”[36], l’un et l’autre étant des personnages du roman. De même, le texte « Powerful Abbiannia »[37] est-il attribué à Gertrud Angeline Aronburg. On trouve également la revendication directe d’un personnage, telle Annie Aronburg qui se présente comme l’auteur du manuscrit[38] :

> “My name is Annie Aronburg leader of the main army of child rebels […] I’m the full writer of the manuscript as far as it goes of the battles raging with the Glandelinian and the rebels at the child labor places and will have them published as soon as I can.”[39]

Enfin, un personnage peut s’envisager comme auteur et écrivain, et en énonçant cet avenir s’en faire le narrateur. Ainsi d’Evangeline Vivian qui s’est confiée au père Casey. Celui-ci rapporte son aveu et devient alors narrateur occasionnel :

> “she told me that she intends to be an author and write books” […] “Who knows ? She might be one.”[40]

---

[35] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, page de garde et introduction. Le pastiche va jusqu’à indiquer “signed by”, faisant du personnage narrateur l’analogue fictif de l’écrivain.

[36] DARGER Henry : MISC. 7, *Diary*, “Prediction”, December 1912, p. 24.

[37] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, pp. 430-438.

[38] *Ibid.*, p. 272 : *Copied Catechism of Christian Doctrine prepared and enjoined by order of the Third plenary council of Baltimoria New edition with word Meanings at the head of each chapter left out. Published by Ecclesiastic Authority Baltimoria, Angelinia, 1909. Imprimatur John Cardinal McFern Archibishop of Glorinia Angelinia and Calverinia*.

[39] *Ibid.*, p. 274.

[40] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, p. 99.

En attribuant à Evangeline un éventuel futur d'écrivain, Darger paraît alors compenser son propre présent d'auteur non publié : non seulement Evangeline écrira des livres, mais elle sera « author ».

2.6 Focalisations

Darger diversifie les narrateurs en fonction de leur rôle narratif et de leur implication dans l'intrigue, ce qui conduit à une focalisation variable et à différents types de narration[41]. Ainsi des trois romans, qui sont présentés ici à rebours de l'ordre chronologique d'écriture, de manière à aller du simple au complexe.

Sweetie Pie, qui n'est pas attribué à un auteur, présente une narration postérieure à l'action. Le narrateur, anonyme, rapporte un épisode vécu par « Henry » lorsqu'il avait quinze ans et qui est identifié par l'usage du "fictional, dramatic 'I' "[42] comme l'auteur, établissant la relation entre « Je narrant » et « Je narré ». Le texte se présente sous la forme d'un long récit où alternent réviviscences et réminiscences, souvenirs volontaires ou fortuits. L'ensemble est rythmé par un procédé épistolaire en *Newsreel*[43] qui intercale articles de journaux, communiqués des observatoires météorologiques et télégrammes[44]. Autant d'informations fictives qui confortent la vraisemblance des événements relatés, et permettent à l'écrivain Darger d'étendre le champ de la narration et de

---

[41] GENETTE Gérard : *Figures III*, Seuil, collection Poétique, Paris, 1972, Ch. 4, « Mode », « Focalisations », p. 208 ; Ch. 5, « Voix », « Temps de la narration », p. 229.

[42] WELLEK René & WARREN Austin : *Theory of literature*, *op. cit.*, I, Ch. 2, p. 25.

[43] À l'origine, le terme désigne le montage d'éléments courts qui compose les actualités précédant la diffusion d'un film. Orson Welles en fait un élément d'écriture radiophonique dans son adaptation de *The War of the Worlds* d'H.G. Wells, puis cinématographique avec *Citizen Kane*. Dans son usage littéraire, cf. par exemple la trilogie *U.S.A* de John Dos Passos.

[44] DARGER Henry : *Sweetie Pie*, pp. 1252-1553 ; 1256 ; 1605 ; 2120, entre autres.

l'intrigue au-delà du point de vue restreint du narrateur impliqué et de la focalisation interne.

Further Adventures in Chicago n'est également pas attribué à un auteur. Le narrateur, impersonnel, raconte après coup le récit d'événements auxquels il n'a pas participé. Apparaissant dans un premier temps comme omniscient, il ouvre le récit sur l'évocation d'une *untold story*, événements vécus par les Vivian Girls qui se sont déroulés avant que ne s'amorce l'intrigue du roman, et qui sont mentionnés sans être véritablement racontés. De plus, le narrateur sait ce qui s'est passé dans *In the Realms of the Unreal*[45], sans en être pourtant identifié comme l'auteur et le narrateur. Enfin, il n'ignore rien des personnages, décrit leur vécu intérieur, leurs actions, et a de l'intrigue une vision complète. Toutefois, cette omniscience, et l'impression de fiabilité[46] qu'elle occasionne au lecteur, est contredite en une occasion, alors que le narrateur consacre un chapitre entier à la description d'un incendie. En plein cœur du récit[47] apparaît un résident du quartier, nommé Darger. Il interrompt la narration pour lui substituer sa propre relation des faits, qui complète et précise celle du narrateur, qui devient pour l'occasion narrataire. Or, ce gain d'exactitude fourni par un locuteur introduit une part d'indécidable dans le récit tenu jusqu'alors, et atténue la confiance portée, par convention, au narrateur principal. En usant de cet effet, l'écrivain Darger contraint le lecteur à confronter les différents témoignages, et donc à choisir entre deux versions restreintes du récit, celle du narrateur qui

[45] Si l'on admet une diégèse commune aux deux romans, les événements relatés dans *In the Realms of the Unreal* sont, soit antérieurs à ceux de *Further Adventures in Chicago*, soit situés dans une autre ligne temporelle. Cf. le développement que nous consacrons au temps.

[46] BOOTH Wayne C. : *The Rhetoric of Fiction*, *op. cit.*, I, "Artistic Purity and the Rhetoric of Fiction" Ch. 6, "Variations of Distance", pp. 158-159 : "I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), unreliable when he does not".

[47] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, pp. 2326 sq.

ignore certains détails, et celle du locuteur qui n'en connaît que certains. Le roman alterne ainsi focalisations zéro, interne et externe.

In the Realms of the Unreal porte la signature de Darger et est donc revendiqué par l'écrivain. Nous l'avons vu, il lui attribue deux auteurs :

> "H.J. Saundr Saunders : original Writer"
> "By Henry Joseph Darger. The author of thrilling story."[48]

"Saundr" est une faute de frappe, rectifiée immédiatement selon l'usage éprouvé de Darger qui corrige en tapant dans la continuité. H.J. Saunders est ultérieurement identifié comme étant Jack Saunders, personnage de fiction auquel ne correspond aucun référent dans le réel objectif. Comme signe, l'erreur typographique signifie quelque chose, sans que l'on puisse s'aventurer à en deviner le sens. Peut-être s'agit-il d'un ajout tardif, destiné à préciser les conditions de découvertes du manuscrit. En effet, Saunders s'introduit dans une maison vide dont la description évoque le véritable appartement de Darger[49]. Saunders pourrait être alors tenu pour l'inventeur du récit, dans la mesure où il le découvre.

Henry Joseph Darger est donné à de nombreuses reprises comme l'auteur du récit. Toutefois, de quel récit s'agit-il ? Celui, intégral, qui couvre l'ensemble du roman ou celui évoqué au cours de la narration ? Car à la découverte par Saunders s'ajoutent celles qui sont le fait de Jack Evans, en deux occasions[50]. Les dix-neuf cahiers qui portent les mentions "Written by Henry Joseph Darger"

---

[48] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, page de garde et introduction.

[49] *Ibid.*, VI, p. 556 sq.

[50] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 60 ; pp. 138-140. Cf. également *Ibid.*, VI, p. 556.

et “Author of written Manuscript”[51] ne sont évidemment pas le roman dû à l’écrivain Darger. Leurs titres différents en témoignent : « History of the Glandco-Abbieannian War », et la relation des faits débute au « CHAPTER TWO Part I »[52], sans que l’on sache rien de ce qui le précède, contrairement au véritable roman. On évite ainsi le célèbre paradoxe énoncé par Bertrand Russell : un catalogue qui recense les catalogues doit-il se recenser lui-même comme catalogue ? À nouveau chez Darger, l’effet de cumul semble viser à l’épuisement de toutes les possibilités.

Il semble en aller de même dans le recours aux focalisations et l’usage de différents registres littéraires. Comme auteur et narrateur désigné, et conscient de l’être[53], Henry Joseph Darger alterne les focalisations. Il est le narrateur omniscient qui relate les événements après coup ; il rapporte des épisodes de manière extérieure, sans en avoir été le témoin direct[54] ; en une occasion, il déploie un récit intimiste qui tient de la révélation transcendante[55] ; il est régulièrement impliqué dans l’action, jusqu’à en changer radicalement l’intrigue. La variété des registres employés paraît viser toutes les modalités du réel, y compris ce qui transcende l’immédiatement donné. Par ailleurs, par le biais de la figure littéraire de l’auteur, Darger cherche à confronter, ou tenir ensemble, le réel objectif et l’imaginaire. Ainsi l’auteur, successivement correspondant de guerre puis capitaine, perd par deux fois la photographie

---

[51] *Ibid.*, I, p. 139.

[52] *Ibid.*, I, p. 138.

[53] *Ibid.*, I, Introduction.

[54] *Ibid.*, IV, Introduction : “ Sometimes he writes as if he was actually one of the surviving victims of either flood, fire, or explosion disaster, or fights in battles from one side or another.”

[55] *Ibid.*, XIII, pp. 382-391.

d'Annie Aronburg, ce qui provoque une succession de défaites dans les rangs de l'armée chrétienne et peut conduire à la victoire de Glandelinia :

> "I lost both pictures, one after the other."[56]
>
> « My two losses have been very serious, the loss of the Aronburg picture has been the greatest, has caused the frightful disaster during the battles, the torment of the Vivian Girls, and the frightful fury of the great war."[57]

Or cet épisode est la transposition fictionnelle de la perte, par l'individu Darger, de la photographie d'Elsie Paroubek dans le réel objectif. Le *Diary* multiplie alors les mises en demeure adressées à Dieu : si Darger ne retrouve pas le cliché, l'écrivain modifiera le récit en imposant les changements à l'auteur et au narrateur.

> In case of no return by March 1916 the Glandelinians will not be forced into submission but shall progress better than before whipping the Christians to the bitter end. Petition for return of same said picture was requested some time in march 1915 and a year from then only can give chance for Christian success."[58]

L'individu Darger dicte à l'écrivain la conduite à tenir, qui à son tour l'impose à l'auteur, celui-ci déléguant au narrateur le soin de rendre compte de la situation. Le narrateur devient non fiable, parce qu'il est lui-même dans l'indécision, ne voyant pas au-delà de l'ultimatum qui va décider de la narration. Le lecteur se voit contraint de modifier sa relation au narrateur, jusqu'alors basée sur un pacte tacite de confiance, et doit maintenant tenir compte de ses

---

[56] *Ibid.*, VII, p. 3. Cf. le développement que nous consacrons à Elsie Paroubek et Annie Aronburg.

[57] *Ibid.,* I, pp. 410 sq.

[58] DARGER Henry : *Diary*, August 1916, par exemple.

émotions, de sa culpabilité, et de son incertitude quant au tour que va prendre l'intrigue[59].

> "We can never securely infer, without external evidence, whether an author has felt his work or written with cold detachment." [60]

Cette inquiétude, propre au narrateur impliqué, est dissipée après coup par les introductions aux différents volumes, et en une occasion au cœur de la fiction. Henry Joseph Darger y est présenté comme un narrateur fiable parce qu'impliqué et capable de rendre les événements selon deux modalités complémentaires, à la fois romancier et historien. L'écrivain Darger cherche ainsi à concilier, dans la figure du narrateur impliqué devenant auteur désigné, la double acception du terme « histoire », que ne rend pas la langue française mais qui est perceptible en allemand : le déroulement de l'action humaine dans le temps (Geschichte), et le travail de l'historien (Historie)[61].

2.7 Fiabilité

Henry Joseph Darger apparaît comme le narrateur, puis l'auteur, privilégié de l'écrivain. Pour deux raisons : par la quantité d'écrits qui lui sont attribués, et par le changement qualitatif constant porté à son statut de narrateur. Cette immersion progressive le conduit successivement à être reporter de guerre et donc observateur, capitaine dans l'armée chrétienne participant au conflit, et cause du changement général de l'intrigue par la perte de la photographie. Il est finalement l'auteur désigné d'*In the Realms of the Unreal*, l'accumulation de ses

---

[59] Si Darger ne tient aucun discours sur l'activité littéraire, il semble pourtant proposer ici une approche conceptualisée.

[60] BOOTH Wayne C. : *The Rhetoric of Fiction, op. cit.*, I, "Artistic Purity and the Rhetoric of Fiction", Ch. 3, « All Authors should be objective », p. 82.

[61] PASSERON René : « Poïétique et histoire », in revue *Espaces Temps*, 55-56, Arts, L'exception ordinaire. Esthétique et sciences sociales, Lausanne, 1994, p.100.

expériences subjectives attestant, paradoxalement, de la valeur objective du récit.

En tant que personnage, il est régulièrement identifié comme « war correspondent »[62]. Ce statut vaut pour caution du narrateur témoin, puis de l'auteur :

> "A war correspondent whose name was Darger who was an eye witness told or wrote a story of unparalleled horror."[63]

Étant celui qui a perdu la photographie[64], il est également agent de l'intrigue, involontairement et par délégation de l'écrivain. L'évolution du personnage qui s'engage dans l'armée chrétienne lui fait renoncer à sa neutralité. Il devient narrateur partial sans être pour autant partiel, au moins pour sa relation omnisciente des événements :

> "As observed here, the desolation of the war in every incomprehensible way is everywhere stretched out, roaring into abuses of child slaves, increasing wicked wrongs, redoubling distresses, and bringing the attention of the world to the horrors of disasters that were never heard of in real experiences and history, thus

---

[62] DARGER Henry : *Diary*, December 1912 : "war correspondent writer of Glandeco Angelinian war".

[63] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 468.

[64] Dans « L'effet du réel », Roland Barthes voit dans le reportage un moyen d'authentifier les faits passés : « l'*avoir-été-là* des choses est un principe suffisant de la parole », la photographie étant pour sa part le « témoin brut de ce qui a été là ». BARTHES Roland, BERSANI Leo, HAMON Philippe, RIFFATTERRE Michael, WATT Ian : *Littérature et réalité*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, collection « Inédits », Point Seuil, Éditions du Seuil, Paris, 1982, BARTHES Roland : « L'effet de réel », p. 87.

bringing the sympathies of the world to the lowly child slaves, and Abbieannia's cause."[65]

L'implication du personnage atteste la fiabilité du narrateur, et celle de l'auteur dans la présentation du récit :

"I have risked much in taking in the accounts of many of the battles, now past."[66]

La réviviscence des événements conserve sa dimension subjective, l'auteur revendique les sentiments éprouvés par le narrateur impliqué :

"I have wept and trembled. I have written out a sort of book, and wrote therein of what has occured, and have a long list of disasters. Many times I have broken out into a lamentable cry […] most of the time instead of spending nighttime sleeping, I in thinking of these fierce disasters have spent the greater parts of the days and nights in sighs and tears."[67]

Nous l'avons vu, Darger tente ainsi de concilier l'action humaine qui se déploie dans le temps (Geschichte) et le travail de l'historien (Historie). Comme figure littéraire de l'auteur et narrateur impliqué, Henry Joseph Darger fait montre de la méthodologie attendue d'un historien. Du moins celle que se représente l'individu Darger comme lecteur d'ouvrages historiques[68]. Dans un

---

[65] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, III, introduction.

[66] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, p. 382.

[67] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VIII, p. p. 207 (413).

[68] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 7. L'épisode présente Darger, âgé de huit ans, affrontant l'institutrice Mrs Dewey sur un point concernant la Guerre civile. S'en suit une démonstration étayée convoquant Pittsburg Landing, Bull Run n°2, Gettysburg « and so on ».

premier temps, et par une visée objective qui repose toutefois sur un choix subjectif, il détermine l'objet à étudier. L'omniscience du narrateur, puis de l'auteur, est ainsi circonscrite à la guerre, toute autre évocation étant appelée par celle-ci. Puis il rassemble les témoignages autour du sien propre. Ceux, directs, des acteurs du conflit, notamment les Vivian Girls ; ceux, indirects, sous forme principalement de documents, afin de générer un effet *Newsreel* : liste de pertes[69] ; échanges de télégrammes entre différents généraux[70], insert d'extraits de presse[71] et "Reports from the Abbieannian Associated Press"[72] ; correspondances[73] ; interruption de la narration pour donner les vingt-cinq raisons de la guerre[74].

Après quoi l'auteur interprète les données, produisant à partir d'un agrégat de faits une série d'événements, en se donnant l'exactitude[75] comme impératif méthodologique :

L'argument se précise avec chiffres à l'appui pour Shiloh et Pittsburg Landing, pour se conclure par : « I don't care what you might say, but I firmly don't believe it ». Bien sûr, on ne sait si les propos ont été effectivement tenus par l'enfant ou s'il s'agit d'une récriture, voire d'une invention.

[69] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 190. DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, p. 446-473 : "Record of Battles won by Glandelinian armies, under various commanders named". Pour trois batailles : "date not given".

[70] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, II, p. 63 ; p. 404.

[71] *Ibid.*, I, p. 189.

[72] *Ibid.*, II, p. 97.

[73] *Ibid.*, VII, p. 1003 : lettre datée de « September 9th 1913 » de Mildred Turmer « Girlscout at General Wienstein's army » à son amie Gertrud Aronburg pour lui rendre compte de l'état des combats.

[74] *Ibid.*, VII, p. 155.

[75] BIESENBACH Klaus : "American Innocence", avant-propos à *Henry Darger*, *op. cit.*, p. 30 : « The world of *In the Realms of the Unreal* is meticulously crafted through the accumulation of details and characters ».

> "Through the entire war up to this time there were about 565 battles and incidents, both sides predicted to have won an equal number of battles though now the Christians were really winning the entire war."[76]

L'exactitude, qui doit garantir l'objectivité du récit, est toutefois nuancée par l'auteur lui-même. Nous l'avons vu, il endosse les sentiments ressentis par le narrateur impliqué, « I have wept and trembled », « Many times I have broken into a lamentable cry », et il reconnaît également une limite à son travail :

> "I have written as far as I was able, in unusually long details to make the scenes more striking, but even then even I have not succeeded in accomplishing what should have been done, as it is IMPOSSIBLE to describe them as they really are."[77]

Ce double aveu renforce la sincérité de l'auteur et, paradoxalement, témoigne de sa fiabilité. Celle-ci va, de plus, être doublement attestée, par la fiction et le paratexte. Au livre I d'*In the Realms of the Unreal*, non loin du début et donc proche des indications précédant le récit proprement dit, Jack Evans et les Vivian Girls découvrent dix-neuf cahiers « Written by Henry Joseph Darger », « Author of written Manuscript » :

> "'He certainly did make a good history of the Glandco-Abbieannian war' said Evans. 'He has every battle in their correct places'."[78]

---

[76] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 593.

[77] *Ibid.*, I, Introduction, p. 1.

[78] *Ibid.*, I, p. 138.

Le paratexte présente une voix, non identifiée, qui peut être l'écrivain Darger ou l'auteur parlant de lui-même à la troisième personne, voire un personnage créé pour l'occasion[79], et qui déclare :

> "This description of the great war, and its following results, is perhaps the greatest ever written by an author."[80]

L'introduction au volume II va opérer un glissement progressif du récit à vocation historique (tel que l'entend Darger, et formellement au sein de la fiction), à la forme romancée :

> "Neither trouble nor expense has been spared to make this volume perfectly reliable in every way."[81]
>
> "The stories in this volume have been reproduced after most careful patient work and from original battles known in other sections of the great and intolerable war."[82]

> " All the incidents in this volume are fully intended to give the reader and the others, in a best way as possible a complete and most accurate account of this great conflict as far as the volume goes, describing in entertaining language some more of the strange and sad circumstances that led to the record breaking struggle, the most important battles of that time on land and water, the kind of soldiers on both sides who so fiercely and insanely participated in them and the causes that brought such shameful disasters and down falls of some of the national armies.
>
> The description with the interesting written illustrations will it is hoped bring about a far better knowledge and more correct idea of the fierce and sanguinary

[79] C'est alors au lecteur de se prononcer, lecteur qui n'est autre que Darger.

[80] *Ibid.*, I, Introduction.

[81] *Ibid.*, II, Introduction.

[82] *Ibid.*

progress of the Abbieannian Intercine war than volume One first presented to the public."[83]

Dans le chapitre 9 de la *Poétique*[84], Aristote distingue l'œuvre du poète du travail de l'historien. La différence n'est pas dans la forme du texte, la prose ou les vers, mais dans le fait que la chronique de l'historien dit ce qui a eu lieu, le poète ce qui pourrait avoir lieu, « dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire »[85]. En grec, *historikos* désigne « l'enquêteur », celui qui identifie un problème, en analyse les causes, reconstruit l'enchaînement des faits et fournit une résolution. Pour Aristote, l'historien collecte les faits particuliers, quand le poète propose des modèles généraux[86]. L'homme fort ou la femme belle de l'enquêteur ne vaudront jamais l'homme fort *comme Héraclès* ou la femme belle *comme Aphrodite.* L'historien et le poète se distingue donc l'un de l'autre par le rapport que chacun établit entre l'énoncé et l'énonçant[87].

L'écrivain Darger conserve la double acception d'« histoire » entendue comme déroulement de l'action humaine dans le temps et le travail de l'historien ("complete and most accurate account" ; "a far better knowledge and more correct idea"), et y ajoute l'approche romanesque. Le récit développe un "entertaining language"[88]. À l'« history » s'ajoute alors la « story », l'auteur

---

[83] *Ibid.*

[84] ARISTOTE : *Poétique*, édition bilingue établie par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Editions du Seuil, collection Poétique, Paris, 1980, Ch.9, p. 65.

[85] *Ibid.*, 51a 36.

[86] *Ibid.*, 51 b 5.

[87] EISENZWEIG Uri : *Le récit impossible, Forme et sens du roman policier*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1986, II, « Le pouvoir narratif en question », 3, « Stratégies transtextuelles », p. 154.

[88] Et recourt au pastiche stylistique éditorial, "On first presented to the public".

jusqu'alors chroniqueur devient poète, au sens où l'entend Aristote. La plausibilité, au moins formelle, des épisodes relatés, devient nécessité poétique, qui élève les personnages au rang de modèle, principalement les Vivian Girls et Annie Aronburg, et davantage encore de héros :

> "Stories have heroes, whereas histories only have actors."[89]

À la fois chroniques et roman, le récit tient ces approches pour complémentaires. Elles présentent de front contingences et nécessité, particulier et général. Relevant à la fois de la forme historique et de l'imaginaire, le récit se veut légende, qui participe à la fois de l'histoire et du mythe[90]. Cela, en vue d'en conforter la véracité, le narrateur et l'auteur étant donnés comme fiables par l'écrivain.

Dans les faits, il en va autrement. La distinction établie, pour ce qui concerne Darger, entre l'individu, l'écrivain, les auteurs et les narrateurs, ne relève pas d'un système énoncé (nous l'avons dit, Darger ne propose rien de ce qui pourrait se rapprocher d'une théorie littéraire), mais de l'examen des textes. Leur étude doit écarter le postulat d'intention, et par contre admettre qu'il y ait peut-être une part d'accident dans ces distinctions qui nous apparaissent relativement franches. Darger n'a peut-être jamais rien envisagé de tout cela. En l'état, les différentes focalisations affectent le statut de l'auteur désigné et du narrateur impliqué. Darger se dilue dans la prolifération des identités littéraires, tout en n'ayant pas d'autre lecteur que lui-même. Il s'ensuit une confusion, entendue à

---

[89] ATTEBERY Brian : *Strategies of Fantasy*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1992, Ch. 8, "Recapturing the Modern World for the Imagination", p. 130.

[90] RIBOT Théodule : *Essai sur l'imagination créatrice*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1926, Deuxième partie, « Le développement de l'imagination », Ch. 3, p. 115.

la fois comme union d'éléments distincts mais également trouble, qui rend l'attribution du récit malaisée[91].

> « Qu'il s'agisse de l'écrivain comme individu, de la voix de l'auteur, du narrateur digne ou non de confiance, des voix des personnages, distinctes l'une de l'autre ou, au contraire, plus ou moins amalgamées, la variété de ces possibilités rend vaine toute tentative d'attribuer au discours de fiction un point d'origine bien marqué. »[92]

Toutefois, l'attribution problématique d'un point d'origine n'interdit pas l'effectivité d'un point d'arrivée : un récit non crédité peut être lu. Et si le texte n'est pas compris, cette incompréhension résulte d'un acte de lire et constitue donc une façon de le lire[93]. Or Darger n'a pu connaître l'incompréhension, du moins de son vivant, puisqu'il n'a pas eu de lecteur.

---

[91] Hors, bien sûr, l'attribution objective : Darger a écrit tel roman. L'assurance n'est alors que factuelle.

[92] PAVEL Thomas : *Univers de la fiction*, Collection « Points », Seuil, Paris, 2017, Édition augmentée d'une postface de la première édition : 1988, ch. 1 « Les êtres de fiction », « Les actes de langage et la fiction », p. 43.

[93] WITTGENSTEIN Ludwig : *The Blue and Brown Books, Preliminary Studies for the Philosophical Investigations*, edited by Rush Rhees, Basil Blackwell Ltd., Oxford, 1989, "Brown Book", § 66, p. 119.

3. Le lecteur

Tout écrivain est avant tout un lecteur, et généralement il ne cesse jamais de l'être. Darger lit dès son plus jeune âge[1], ce qui n'est pas le cas de tous les enfants dans l'entourage extrêmement défavorisé qui est celui de ses jeunes années[2]. À l'initiative de son père[3], il apprend très tôt à lire dans les journaux[4]. Pour Noël[5], on lui offre des images en couleurs ou des livres de contes.

Darger est un lecteur éclectique[6], curieux et souvent exigeant, comme l'indique sa bibliothèque personnelle. *The Wizard of Oz* de L. Frank Baum, l'un de ses ouvrages favoris et grande source d'inspiration[7], il en possède toutes les suites. *Uncle Tom's Cabin* d'Harriet Beecher Stowe, là-aussi pour lui un texte marquant[8], tout comme la série des *Penrod* de Booth Tarkington[9]. *The Old*

---

[1] DARGER Henry, *History of my Life,* p. 6 : Darger dit avoir su lire avant d'être scolarisé. Il est inscrit à l'école catholique St. Patrick en 1897, à l'âge de six ans.

[2] L'accès à la lecture des enfants de la communauté irlandaise où vivait le jeune Darger, qui plus est aux "fairy tales" en tant que lecture d'évasion, est l'un des thèmes récurrents des deux premiers chapitres de *Further Adventures in Chicago*. Ainsi, p. 80, Gordon qui ne trouve pas d'emploi parce qu'il est catholique et irlandais, rêve-t-il d'offrir à sa fille ainée une bibliothèque emplie de contes de fées.

[3] DARGER Henry, *History of my Life,* p. 6.

[4] Le supplément du dimanche est inventé par le *Chicago Inter-Ocean* en 1892, l'année de naissance d'Henry Darger.

[5] DARGER Henry, *History of my Life,* p. 2.

[6] Les différentes structures d'enfermement qu'a connues Darger n'ont pas nécessairement ralenti son accès à la lecture. Cf. BECKER Howard S. in SHAW Clifford R. : *The Jack Roller, A delinquent boy's own story*, University of Chicago Press, Chicago, 1966, "Discussion", p. 187 : "Because of the enforced leisure of confinement, convicts read quite as much as any group in our population" ; et note 6. : "The report of the librarian of the Illinois State Penitentiary at Joliet gives an average of sixteen books per capita a year for the inmate population." Les observations portent sur les années 1920.

[7] *In the Realms of the Unreal* en multiplie les références intertextuelles et intratextuelles.

[8] Bien qu'il semble n'en avoir pas possédé d'exemplaire.

[9] Là encore, Darger semble n'en avoir pas possédé d'exemplaires.

Curiosity Shop et *Oliver Twist* de Charles Dickens ; *Peter Pan* de James Matthew Barrie ; *Heidi*[10] de Johanna Spyri ; *The Flaming Forest* de James Oliver Curwood ; *Kidnapped* de Robert Louis Stevenson ; *Vingt-mille lieues sous les mers* de Jules Verne ; *The Adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain ; les *Contes* des frères Grimm et ceux d'Hans Christian Andersen. À ces œuvres que l'on qualifierait de nos jours de « littérature pour la jeunesse »[11] s'ajoutent des œuvres résolument pour adultes : *Pilgrim's Progress* de John Bunyan, le *Don Quichotte* de Cervantès, édition illustrée par Gustave Doré et *La Divine comédie* de Dante[12]. Ces œuvres littéraires sont à distinguer des ouvrages de référence qui portent sur les thèmes chers à Darger, tels les incendies ou les phénomènes naturels[13], et des *comic strips*, journaux, revues et magazines qui constituent le matériau de ses œuvres graphiques.

3.1 Le lecteur absent

Enfin il y a, comme dans toute vie de lecteur, les lectures absentes, celles qui ne sont pas explicitement identifiées mais dont on trouve la trace dans les écrits de l'auteur, qui se sait lecteur[14]. Ainsi chez Darger des généraux Suetonius et

---

[10] Dans l'exemplaire de Darger, édition d'*Heidi* de 1921, figure une inscription manuscrite : "This is personal property. Please do not take these books what are in this room." Darger possède quatre autres titres de la série.

[11] Selon des critères contemporains d'édition, et sans préjuger de leur lectorat effectif.

[12] Figurent également dans la bibliothèque de Darger des œuvres de Lord Byron, Henry Wadsworth Longfellow, William Makepeace Thackeray et William James, sans que cette liste soit exhaustive.

[13] Nous en mentionnons certains dans le développement consacré au sublime.

[14] WITTGENSTEIN Ludwig : *The Blue and Brown Books, Preliminary Studies for the Philosophical Investigations*, *op. cit.*, "Brown Book", § 66, p. 119 : "Only he knows whether he is reading ; nobody else can really know it". Cf. également § 67, p. 121.

Boadicea qui apparaissent dans "The Battle of Anna-Maria"[15] et au volume XII d'*In the Realms of the Unreal.*[16] Les noms attribués, qui ne relèvent pas de l'invention, renvoient nécessairement à une lecture préalable de Darger, sans pour autant qu'il soit possible d'en identifier la teneur[17]. Il peut s'agir d'ouvrages dont on ne connaît pas le mode littéraire (essai, fiction…), d'articles de journaux, voire de *comics* ou de toute autre source envisageable.

Les lectures absentes apparaissent alors par la négative, en ce qu'elles ne sont pas explicitement identifiables, les emprunts étant prélevés de leur contenu initial et valant pour l'originalité de l'effet obtenu dans leur contexte d'arrivée[18]. Ils ont alors valeur de lemmes. Comme lemme, l'emprunt à la lecture absente s'implante dans le champ littéraire de l'auteur, vient s'ajouter à ses propres créations et les dynamise[19]. L'effet de vrai prélevé dans le réel conforte alors la vraisemblance de l'irréel[20].

---

[15] DARGER Henry : MISC. 4 « Having started to typewrite manuscript on the first of April 1912 », p. 266.

[16] Et qui font dire à MacGregor : « Clearly he was reading more widely than we might expect ». Remarque curieuse qui suppose que l'on peut attendre quelque chose de l'écrivain en tant que lecteur, voire qu'on est en droit de le faire. Cette réflexion semble nous éclairer davantage sur les préjugés de MacGregor que sur Darger en tant que lecteur. En effet, lorsqu'il évoque Kafka, Freud ou Lewis Carroll, MacGregor ne tient pas les mêmes propos à leur égard, et semble viser ici Darger en tant que personne, non en tant qu'auteur ou même lecteur. Cf. MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, Delano Greenidge Editions, New York, 2002, p. 681, note 58.

[17] De même pour Polyectes, Gorgon, Perseus, Medusa, Hippodamia, Midas, Epimetheus, Hesperides, qui donnent leurs noms aux généraux glandelinians. Cf. DARGER Henry : MISC. 4 « Having started to typewrite manuscript on the first of April 1912 », p. 425.

[18] Ainsi par exemple du "voodooism" dont le rituel, les raisons de le pratiquer et le cérémonial sont détaillés sur plusieurs pages dans *Further Adventures in Chicago*, II, pp. 7533 sq.

[19] Chez Darger, l'injection dans sa fiction de noms historiques fonctionne sur ce principe de lemme. « Suetonius » et « Boadicea » sont prélevés de leur contexte initial et dynamisent le récit en lui conférant un semblant de véracité. Cf. ARISTOTE : *op. cit.*, Ch. 9, p. 65, 51 b 11-19, où Aristote décrit l'usage par le poète tragique de noms réellement attestés, « parce que ce qui a eu lieu est persuasif ». Cf. HUME David : *A treatise of Human Nature*, Penguin Classics, London, 1990, L. I, Sect. X, "Of the influence of belief", p. 171 : "In like manner

Darger ne commente pas sa relation aux livres dans *History of my Life* ou dans ses carnets[21]. Il n'y donne aucun titre d'œuvre[22], qu'il s'agisse bien sûr de lectures absentes ou d'ouvrages qui font l'objet d'une reprise identifiable dans ses propres écrits.

Ce qui se rapproche le plus d'un discours tenu sur les livres apparaît dans sa fiction, précisément au volume VI d'*In the Realms of the Unreal*[23]. Darger évoque l'intrusion de Jack Saunders à l'intérieur d'une maison vide. Il la visite et pénètre dans la chambre d'une fillette :

> "On the wall were pasted countless religious pictures that were cut out of Catholic books. In between were drawings and religious postcards that were of saints. […] The books in the case looked to be second hand, and all kinds of fairy stories for example, and there was one volume in black cloth. He wondered if the little girl had read most of them, for though he yet was a small boy, fairy stories really never appealed to him. He always preferred the other books, books to which were not so expensive as fairy stories. In high class stores in American cities, story books for children cost, as we well know, over two dollars, much to high a

---

tragedians always borrow their fable, or at least the names of their principal actors, from some known passage in history; and that not in order to deceive the spectators; for they will frankly confess, that truth is not in any circumstance inviolably observed: but in order to procure a more easy reception into the imagination for those extraordinary events, which they represent." […] "It is evident, that poets make use of this artifice of borrowing the names of their persons, and the chief events of their poems, from history, in order to procure a more easy reception for the whole, and cause it to make a deeper impression on the fancy and affections."

[20] Cf. le développement que nous consacrons aux rapports qu'entretiennent vrai, faux, réel et irréel, par le biais de la fiction.

[21] Il en va autrement dans ses fictions. Cf. le développement que nous consacrons aux procédés intertextuels et intratextuels chez Darger, ainsi qu'à son activité critique.

[22] Contrairement à ses écrits de fiction dans lesquels, par exemple, *Uncle's Tom Cabin* est souvent évoqué.

[23] p. 556.

price at that, but in Abbiannia a four dollar book you couldn't get for 10 dollars now."

Plusieurs remarques s'imposent. Les livres ne sont pas décrits en tant qu'œuvres mais en tant qu'objets, par leur état ("one volume in black cloth'' ; "second hand'') et par leur prix ("books to which were not so expensive''), cela du point de vue de Saunders. Il est question de "fairy tales'', qui n'intéressaient pas Saunders enfant, non pour leur contenu mais du fait de leur prix[24], point qui est développé en conclusion du passage.

Le détail de la chambre correspond à la description de l'appartement de Darger, qui en est absent et remplacé par une fillette, elle-même absente. Darger évoque uniquement deux lecteurs, enfants et absents : la fillette n'est pas là, et Saunders n'est plus le lecteur dont il se souvient. Enfin, nous l'avons vu, Saunders porte le nom du signataire du premier volume d'*In the Realms of the Unreal* :

"signed H.J. Saundr Saunders : original Writer"[25]

Saunders, comme lecteur absent, est auteur fictif de fiction. Darger ne se présente pas en lecteur, mais comme auteur de fiction :

"Written by H.J. Darger"[26]

La répartition habituelle des activités se trouve ainsi remise en cause. L'absence du lecteur pose toutefois deux indices - la fillette lectrice ; les "fairy

[24] La capacité financière à acquérir un livre est, chez Darger, garante de l'autonomie du lecteur. Nous le verrons plus loin avec le personnage d'Angeline.

[25] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, crédit tapuscrit de couverture. Le nom est tapé deux fois selon l'usage de Darger qui ne corrige pas et reprend aussitôt la frappe.

[26] *Ibid.*, crédit tapuscrit de couverture.

tales''- qui annoncent la présence tardive[27] du lecteur idéal : une fillette fictive qui lit des contes de fées. Angeline, l'une des Vivian Girls, est le personnage central de *Further adventures in Chicago*. Elle se dit "very found of reading"[28] et retient tout ce qu'elle lit après une seule lecture[29]. Sa mémoire n'est pas ordinaire, tout comme celle de ses sœurs. Angeline a ses préférences : "I just love any good books and I dearly love Fairy Tales."[30]

> "She likes Fairy stories especially. That is quite natural"
> "Every little girl or boy ought to like fairy tales."[31]

Cette double affirmation qui semble aller ici de soi paraît contredire le jugement de Saunders enfant. En fait, cette contradiction n'est que de surface, puisqu'il n'était pas question de ses goûts, mais de ses capacités à acquérir un livre. Darger corrige également ce dernier point en faisant d'Angeline une lectrice qui achète ses livres :

> "She has got to one book store after another and no one has any for sale and so she has no chance. They can find books but not Fairy Tails.
> — What Fairy Tails ?
> — Fairy Tails.
> — You mean Fairy Tales, don't you ?
> — Yes Father."[32]

---

[27] À partir de 1939 dans *Further Adventures in Chicago*.

[28] *Ibid.,* I, p. 54.

[29] *Ibid.,* I, p. 72.

[30] *Ibid.,* I, p. 61.

[31] *Ibid.,* I, p. 54.

[32] *Ibid.,* I, p. 55. Cf. également la partie consacrée au jeu littéraire.

La fillette s'impose en lectrice passionnée, ne dépendant pas des adultes pour acquérir ses livres[33], et portée vers les récits ayant trait à l'irréel, veine que revendique Darger dans le titre de son premier roman. L'auteur institue Evangeline Vivian comme lecteur idéal, c'est-à-dire investi des compétences attendues. Toutefois, il s'agit d'une création qui ne prend sens que dans un texte de fiction. Darger crée alors son lecteur comme objet de lecture[34], avec les prédicats qui sont ceux généralement envisagés pour le lecteur empirique.

Qu'en est-il alors de ce lecteur objectif ? Ou tout du moins, de la représentation subjective qu'élabore l'auteur du lecteur objectif. En effet, tout écrivain a pour horizon un lecteur qu'il vise comme objet intentionnel, autrement dit non pas de manière neutre, mais selon certaines attentes. Ainsi le lecteur est supposé faire montre d'une certaine sagacité, d'une tournure d'esprit qui lui permette d'accepter le récit de l'auteur et de l'y suivre[35]. Pour cela, il faut que l'œuvre justifie à tout instant sa cohérence, c'est-à-dire son intégrité dont dépend la croyance conditionnelle du lecteur. Bien plus, celui-ci est censé parachever le travail de l'auteur en le comprenant, littéralement en faisant sien son écrit, de manière à extérioriser le contenu du texte dans sa lecture[36]. Ce qui

---

[33] Dans *History of my Life*, les seuls livres ayant trait à l'enfance de Darger sont offerts par les adultes, à Noël, ou lors de son internement au Lincoln Asylum. Sont également évoqués des livres dont il a été privé par punition, l'argent dévolu aux cadeaux servant à réparer ses fautes. Cf. pp. 2, 3 et 14. Angeline, l'un des Moi potentiels de Darger, apparaît comme autonome financièrement.

[34] BOUVET Rachel : *Étranges récits, étranges littératures*, *essai sur l'effet fantastique*, L'Univers des discours, Montréal, 1998, Ch. 1, « L'interprétation », p. 45, sur la distinction, dans la lecture, entre « pris dans » et « pris sur » qui conduit, pour le lecteur, à deux focalisations distinctes.

[35] BOOTH Wayne C. : *The Rhetoric of Fiction, op. cit.*, Part. I "Artistic purity and the Rhetoric of Fiction", Ch. 2 "True Novels must be Realistic", p. 38 : "Is the reader able to be 'objective" or 'ironic" or 'detached", or, on the contrary, is he capable of compassion or commitment ?"

[36] Cf. par exemple ECO Umberto : *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Livre de Poche, Paris, 2016, Ch. 3, « le rôle du lecteur », p. 61 : « Un texte, tel qu'il apparaît dans sa

suppose donc une continuité entre le travail de l'auteur et sa réception par le lecteur, voire un temps de rencontre qui enclenche une dynamique, ainsi que le dit William Roy Irwin :

> "In this effort, writer and reader knowingly enter upon a conspiracy of intellectual subversiveness, that is, upon a game, led by the writer prompting participation by the reader, must be continuous and coherent."[37]

Cette relation requiert également un changement qualitatif dans la réception, puisque le lecteur participe, par sa compréhension et quelle que soit celle-ci[38], de l'achèvement de ce qui est écrit[39]. Or dans le cas de Darger, auteur et lecteur sont le même puisque Darger est un écrivain sans lecteur autre que lui. Ou, pour le dire autrement, Darger est un écrivain qui répond à la nécessité d'écrire, avec l'assurance d'être lu par lui.

Dès lors, si Darger est son unique lecteur, peut-il mal interpréter son œuvre ? L'interrogation demeure sans réponse puisque Darger ne produit aucun commentaire de ses écrits, quelle qu'en soit la nature. De plus, un écrivain est-il

---

surface (ou manifestation) linguistique, représente une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire. »

[37] IRWIN William Roy : *The Game of the Impossible, A Rhetoric of Fantasy, op. cit.*, Ch. 1 "Fantasy versus The Fantastic", p. 9. Cf. également BOUVET Rachel : *Étranges récits, étranges littératures*, *essai sur l'effet fantastique*, *op. cit.*, Ch. 1, « l'indétermination », pp. 22 sq.

[38] Une réception qui est donc tributaire du goût du lecteur, de ses lectures passées et de sa compétence à les mettre en relation, de ses attentes qui peuvent être générales ou propres à telle œuvre en particulier, de ses prévisions – vérifiées ou non – lors du déroulement du récit, et de quantités d'autres facteurs (sociaux, moraux, politiques, religieux etc.). Dès lors, sauf à prendre ces généralités comme un référent valable, le lecteur objectif est une fiction et mieux vaut parler de lecteur empirique.

[39] La compréhension du lecteur est cependant moins libre dans l'aire de jeu littéraire, particulièrement dans l'exercice du *nonsense* ou du jeu de mots qui supposent un cadre strict et un point d'arrivée obligé. Cf. le développement que nous consacrons au jeu.

jamais le lecteur de son œuvre, n'en est-il pas d'entrée le relecteur[40] ? Il en est de fait le lecteur immédiat, spontané, lors du temps d'écriture, et en devient aussitôt le relecteur dans sa reprise, s'il revient au texte[41]. De plus, pour peu que ce retour au texte soit guidé par une intention précise – en vue par exemple de le corriger, ou de le saisir dans l'économie générale de l'œuvre – l'auteur fait montre d'une relecture envisagée comme moyen, non comme fin. L'auteur a donc une lecture absente de son œuvre, considérée comme finalité propre à la lecture.

Par contre, dans la mesure où Darger est son seul lecteur, la lecture qu'il fait de son œuvre présente une finalité interne, qui concerne à la fois l'écrivain et le lecteur. Dès lors, étant l'un et l'autre, il ne commente pas la lecture sienne de son œuvre. Ce qui ne l'empêche pas de tenir un discours critique sur l'acte de lire, que cet acte soit le fait d'un lecteur empirique ou d'un lecteur envisagé comme création de fiction.

Dans *Further Adventures in Chicago,* Darger évoque la méfiance envers l'occasion de lecture, dans un lieu qui lui est par définition propice, la bibliothèque. Cette pièce occupe une situation privilégiée au cœur de la maison hantée :

> "The library which we didn't show you is the most dangerous place of all." [42]

---

[40] KRESS Nancy : *Beginnings, Middles & Ends*, Writer's Digest Books, Cincinnati, 1996, Ch.9, "Help for Endings : The Las Hurrah", p. 135 : "Now reread your ending. Again, try to pretend you haven't seen the story before. L'usage de "seen" par Nancy Kress dit cette forme particulière de lecture chez l'auteur, qui n'est pas celle du lecteur, et qui entraîne un autre type d'implication.

[41] Sur les distinctions entre « lecture » et « relecture », cf. BOUVET Rachel : *Étranges récits, étranges littératures*, *essai sur l'effet fantastique*, *op. cit.*, Ch. 1, « L'indétermination », pp.43-45.

[42] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, II, p. 7759.

La bibliothèque nous est décrite par Penrod comme “as long and large as the interior of a bookstore”[43], ce qui par comparaison étend la méfiance envers l’occasion de lecture à l’ensemble des lieux dévolus à la circulation des livres. À quoi « bookstore » ajoute l’aspect financier, important nous l’avons vu puisqu’il est pour Darger un critère d’autonomie du lecteur. Face à la curiosité de l’assistance, Penrod déclare, péremptoire :

> “I could show the library to you but no one of us does enter not even.”[44]

La bibliothèque est bien alors celle d’un lecteur absent. La méfiance envers l’acte véritable[45] de lecture apparaît dans les extraits de catéchisme consignés par Darger[46] dans le carnet *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry* :

> “Lesson Thirty Third. From the fourth to the Seventh Commandments.
>
> Q Does the sixth Commandment forbid the reading of bad and immodest books and newspapers ?
>
> A The sixth Commandment does forbid the reading of bad and immodest books and newspapers.’’[47]

La copie vaut pour son propre commentaire, Darger ne précisant nulle part quels peuvent être les écrits concernés. Peut-être parce que le risque provient

---

[43] *Ibid.,* II, pp. 7559-7760.

[44] *Ibid.,* II, p. 7760.

[45] Donc par un lecteur empirique dont la finalité serait la lecture.

[46] Cf. le développement que nous consacrons à l’acte d’écriture comme réappropriation de la parole de Dieu.

[47] DARGER Henry : MISC 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry,* pp. 253-254.

davantage du lecteur que de ce qui est effectivement lu. La méfiance envers l'acte de lecture se détourne alors de l'objet lu pour se porter vers le lecteur. Et pas n'importe lequel, puisqu'il s'agit d'un lecteur fictif, non pas entendu comme récepteur potentiel de l'œuvre mais bien comme création de Darger. Au livre XII d'*In the Realms of the Unreal*[48], Darger ne détaille pas la stratégie du général Manley car le risque existe que le lecteur l'évente « up to the time of this story »[49] :

> « Now, of course, I myself would not dare to write down the plans of this very General, if I thought my readers would study them too carefully so as to be able to warn Manley, in case they were favoring his cause and his nations, but it is a fact that no one else in the world except the General (Up to the time of this story) had been able to form such an important plan, and so I do not even think it would be even safe to give it to my own mother[50]. »

Dès lors, l'auteur doit être attentif au lecteur, d'autant que son absence le rend imprévisible. Cette vigilance chez Darger prend dans son intention conative la forme de tournures classiques, héritées des XVIIIe et XIXe siècles, que l'on pourrait désigner sous l'appellation générale « d'adresse au lecteur ». L'ensemble de ces procédés d'écriture fournit un cadre strict, qui réduit l'initiative du lecteur et pose également une certaine contrainte à l'auteur qui en est le tributaire. Darger use souvent de la formule "Dear Reader". Régulièrement, en recourant au procédé de dénudation, il rappelle avoir privilégié la plus objective des narrations, soit celle que le lecteur doit suivre :

---

[48] *Ibid.*, pp. 134-135.

[49] *Ibid.*, p. 135.

[50] Seule fois dans l'ensemble du corpus fictionnel où Darger évoque sa mère. Quand bien même s'agit-il d'une formule de style, le registre est celui de la méfiance. La mère absente voisine avec le lecteur absent.

> "All the incidents in this volume are fully intended to give the reader and the others, in a best way as possible a complete and most accurate account of this great conflict as far as the volume goes […]"[51]

Avec la même régularité, Darger ramène le lecteur dans le droit fil du récit et en interdit toute échappée par cette lecture surveillée :

> " I wish to remind the reader[…]"[52]
>
> "But to give the reader ease of mind […]"[53]
>
> "The reader must remember that since Angeline got him that second job he was never out of work again."[54]

Le motif de l'auteur peut être d'entrée assigné au lecteur :

> "To preserve in most convenient and permanent form these valuable descriptions, and to present to the public a grandly written description of many of the leading events of the bloody Glandico-Abbieannian war is the sole purpose of volume two."[55]

De même, le sens de lecture, entendu à la fois comme direction et comme signification, peut être posé d'emblée, telles les recommandations fournies dans l'introduction du livre IV d'*In the Realms of the Unreal* :

---

[51] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, II, Introduction.

[52] *Ibid.*, XII, p. 594.

[53] *Ibid.*, X, p. 692.

[54] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* III, p. 206.

[55] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, II, Introduction.

> "Let the reader follow battle after battle with the others. Let him follow every event and adventure in the volume, and then he can if he sets his mind and heart on it take it on as if he himself was an actual participator."
>
> "The actual scenes here however it is better for the reader to follow as they go from start to finish."

L'insuffisance éventuelle du lecteur est prise en compte par l'auteur qui veille à y pallier :

> "Readers will be taken through accounts which they will never, never, never forget, and those of the readers and the like who do not understand or comprehend these scenes, will be reminded, in again looking over these pages […]"[56]

Autrement dit, la lecture n'est libre qu'à la condition qu'elle soit dirigée, et que le lecteur en fasse une interprétation, pratiquement comme on le dirait en musique de l'interprète qui suit la partition. Alors la lecture, libre parce que dirigée, d'un texte ouvert le moins possible, devient une lecture qui apporte satisfaction.

Enfin, il y a le lecteur absent d'exception, en ce qu'il autorise l'accès à de multiples lecteurs : l'éditeur. Darger use également ici de précautions formellement convenues, mais envisage pour la seule et unique fois que ce lecteur puisse à son tour exercer sa vigilance à l'égard de l'auteur :

> "Editors of great experience will be in due time allowed to go over the whole work most carefully and verify every date of incidents, disasters, battles and great adventures so as to prevent the possibility of an error."[57]

---

[56] *Ibid.*, Introduction.

[57] *Ibid.*

Les éditeurs - pas n'importe lesquels mais ceux « of great expérience » - auront en effet fort à faire pour vérifier des détails qui relèvent de l'unique imagination de l'auteur. Cet éditeur impossible est donc un lecteur absent, et l'éventualité que Darger fasse erreur paraît invalidée. Reste toutefois l'adresse de l'éditeur M.A Donohue Company figurant dans le *Diary*[58], mais dont nous avons vu qu'elle n'est suivie d'aucun effet[59].

Au final, le lecteur de Darger est absent à plus d'un titre. Durant son existence, l'écrivain n'a pas connu de lecteur empirique. Comme lecteur, Darger ne mentionne aucun titre d'œuvre dans son autobiographie. Comme auteur, nous l'avons vu, il ne peut être lecteur de son œuvre, si l'on tient la lecture pour une finalité propre. Il n'en est au mieux que le relecteur. Lorsqu'il élabore un lecteur au sein de sa fiction, celui-ci est absent, ou abstrait dans sa valeur symbolique, telle Angeline Vivian. Enfin, lorsqu'il envisage un éventuel lecteur de ses écrits, Darger s'en méfie - d'une méfiance consignée par écrit et donc supposée être lue[60] - et le contraint à un sens de lecture. Quand il ne met pas au défi l'éditeur – lecteur qui rend possible l'accès à l'œuvre aux lecteurs – de le prendre en défaut pour ce qui a trait à son imaginaire propre.

---

[58] DARGER Henry : *Diary*, December 1917.

[59] Cf. la partie que nous consacrons à la fiction d'intention.

[60] Sur la méfiance consignée par écrit envers l'écriture et la lecture de l'écrit, cf. PLATON : *Phèdre*, Œuvres complètes, Tome IV, 3e partie, édition bilingue, texte établi et traduit par Léon Robin, collection Guillaume Budé, Les Belles Lettres, Paris, 1933, , 257b- 259d et surtout 275e : « […] quand, une fois pour toutes, il a été écrit, chaque discours s'en va rouler de droite et de gauche, indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent et, pareillement, auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire, et il ne sait pas quels sont ceux à qui il doit ou non s'adresser. Que d'autre part il s'élève à son sujet des voix discordantes et qu'il soit injustement dédaigné, il a toujours besoin de l'assistance de son père : à lui seul, en effet, il n'est capable ni de se défendre ni de s'assister à lui-même. » ; PLATON : *Lettre VII*, Œuvres complètes, Tome XIII, 1ere partie, édition bilingue, texte établi et traduit par Joseph Souilhé, collection Guillaume Budé, Les Belles Lettres, Paris, 1960, 344c : « […] c'est pourquoi tout homme sérieux se gardera bien de traiter par écrit des questions sérieuses et de livrer ainsi sa pensée à l'envie et à l'inintelligence de la foule ».

Darger prend acte de l'absence de son lecteur et se l'approprie au travers de deux procédés littéraires : la création fictionnelle d'un lecteur idéal ; l'adresse littéraire envisagée comme contrainte du lecteur, absent et non fiable, adresse qui maintient le lecteur dans l'intention de lecture dictée par l'auteur. L'absence est alors revendiquée.

3.2 Le lecteur agent

À cette absence, que s'approprie Darger, s'en ajoutent deux autres. Le manque d'échanges avec d'autres lecteurs, lié à son existence solitaire ; l'ignorance (par méconnaissance ou non prise en considération) d'une tradition littéraire qui lui permettrait de situer ses lectures, et qui fait de celles-ci, à chaque fois, un événement singulier. Ce qui va le conduire à devenir lecteur agent, donnant lieu à une écriture-lectrice.

Rien dans ses écrits ne laisse supposer que Darger ait échangé avec d'autres lecteurs. Son seul véritable ami, Whilliam Schloeder, savait à peine lire et n'écrivait pas en anglais[61]. Il a pu avoir une connaissance des créations de Darger, uniquement par celui-ci, récit oral d'œuvres écrites[62]. Schloeder, qui est si présent au travers de ses avatars dans la fiction de Darger, semble avoir été dans le réel objectif un lecteur absent. Cela de manière involontaire, puisque son incapacité à lire n'est pas intentionnelle. Pourtant, et probablement pour cette raison, il répond ainsi aux attentes de Darger pour qui, nous l'avons vu, tout

[61] DARGER Henry : *History of my Life*, pp. 40-41. Susana Schloeder meurt le 9 août 1931, puis Elizabeth "Lizzy", le 26 février 1941, « so mysteriously ». Se retrouvant seul avec sa sœur Katherine, Whilliam vend leur maison et ils s'en vont vivre à Wilmette dans la banlieue nord de Chicago, puis quatre ans après à San Antonio, Texas. Darger écrit à son ami mais c'est Katherine qui lui répond : "I wrote to Whillie often but as he could not write in English, his sister wrote his answers for him."

[62] Concernant les œuvres picturales, il est peu probable que Darger les lui ai montrées, puisqu'elles ont valeur d'illustrations du texte écrit. Il a pu lui en parler.

lecteur est objet de méfiance. Sauf à être dirigé, la situation idéale étant celle d'un livre qui se passe de lecteur.

Darger ignore la tradition littéraire. Cette ignorance doit être entendue dans sa double acception, méconnaissance ou désintérêt, sans que l'on puisse trancher. Darger ne situe jamais une œuvre lue par rapport à une école ou un genre, pas plus qu'il ne compare ou confronte ses lectures. Pourtant, il fait plus qu'évoquer certaines œuvres, toutefois uniquement au sein de sa fiction, autrement dit dans son activité créatrice. C'est en ce sens que l'on peut parler d'une écriture-lectrice qui voit le lecteur devenir agent, selon trois approches privilégiées : la référence intertextuelle, l'évocation intratextuelle, et en une unique occasion l'analyse métatextuelle.

3.2.1 Intertextualité

Toute lecture éprouve un texte. Parce qu'il autorise une pluralité de lectures, un texte donne lieu à différentes interprétations. L'intertextualité pratiquée par Darger n'est pas une invitation faite au lecteur à rejoindre l'écrivain dans une aire de partage[63]. Au contraire, elle apparaît comme une contrainte exercée sur le lecteur afin qu'il reconnaisse la nécessité de l'œuvre. Contrainte d'autant plus acceptable que l'unique lecteur en est l'écrivain. Darger est ainsi assuré que les références, citations ou allusions seront identifiées. Partant, l'œuvre ne s'efface pas un temps pour accueillir une création préexistante. C'est bien davantage l'évocation de textes antérieurs qui trouvent leur place dans son texte, précisément la place que leur concède le texte.

Darger situe son œuvre, non dans une tradition littéraire, mais dans une communauté de fiction qu'il centre principalement autour d'*Uncle Tom's Cabin* de Harriet Beecher Stowe, et du *Wonderful Wizard of Oz*, et ses suites, de

[63] CLEMENT Bruno : *L'œuvre sans qualités*, *op. cit.*, V « Se souvenir », Ch.1 « Memoria », p. 347 : « Lire suppose toujours, comme regarder ou écouter, le commerce et la familiarité avec d'autres œuvres, connues de l'écrivain et de son lecteur ».

Lyman Frank Baum. Une fois posée cette communauté de fiction, Darger donne à son œuvre le statut de territoire autonome[64]. L'usage de l'intertextualité privilégie trois axes : l'évocation simple ; la transposition diégétique[65] ; l'implantation en tant que lemmes de personnages prélevés dans des œuvres antérieures.

L'usage de l'intertextualité ne place pas toutes les œuvres évoquées sur le même plan. Darger peut mentionner les noms de Thackeray ou Dickens sans donner lieu à une analyse littéraire[66]. Il fait régulièrement référence aux *comic-strips* en évocations d'appoint. Ainsi de Katzenjammer[67] et de l'homophonie "Katzenjammer killed"[68], allusions au *Katzenjammer Kids* créé par Rudolph Dirks[69]. De même pour le personnage de Frank Gordon, "nicknamed Flash"[70], qui renvoie au *Flash Gordon* d'Alex Raymond[71].

---

[64] Une création personnelle qui est notamment précisée et renforcée dans sa cohérence par l'usage de l'illustration et de la cartographie. Cf. les développements que nous consacrons à l'image et au symbole.

[65] GENETTE Gérard : *Palimpsestes, la littérature au second degré*, *op. cit.*, 1992, p. 418.

[66] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 21. Cf. toutefois DARGER Henry : MISC. 4 [non titré] « Having started to typewrite manuscript on the first of April 1912 », p. 414 : le personage de Fagin. Il ne s'agit pas d'une transposition du personnage créé par Charles Dickens. Fagin est général dans l'armée de Glandelinia.

[67] DARGER Henry : MISC. 4 : [non titré] "Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912", p. 102. Cf. également p. 351.

[68] *Ibid.*, p. 351.

[69] MARSCHALL Richard : *America's Great Comic-Strip Artists*, Abbeville Press, New York, 1989, pp. 42-49 ; pp. 53-57. O'SULLIVAN Judith : *The Great American Comic Strip*, Bulfinch Press Book, Boston, 1990, pp. 12-16, p. 49.

[70] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I, p. 32.

[71] MARSCHALL Richard : *op.cit.*, pp. 198-201. O'SULLIVAN Judith : *op. cit.*, pp. 77-78.

Sherlock Holmns[72] bénéficie d'un statut ontologique supérieur, puisqu'il fait l'objet d'un récit discontinu, non dans le roman mais au fil des listes dressées dans les carnets préparatoires. Holmns figure en tant que blessé dans la liste « Glandelinian officers killed and wounded in the Battle of Norma's Bridge »[73] ; il est à nouveau blessé à la bataille de Torrington[74], et finalement tué lors de la bataille d'Aronburg Run[75]. Lui répond le Moriarty qui apparaît dans le carnet *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D*[76].

Toutefois, ces références d'appoint n'ont aucune incidence sur la conduite de l'intrigue et valent pour jeu littéraire[77].

Il en va différemment pour les références d'appoint contextualisées. Elles ont pour but, par leurs déterminations propres, de renforcer l'effet du champ littéraire d'arrivée. Ainsi une situation préoccupante est-elle comparée à "Dante's Inferno"[78], ou donne lieu à une véritable réflexion :

> "To Jack and his friends the whole war seemed to be a horrible dark bloody and fiery whirlpool as mysterious and horrifying as some of the scenes depicted in the stories of Hell by great writers, especially like Milton's Hell."[79]

---

[72] Il ne s'agit pas d'une transposition du personnage de détective créé par Arthur Conan Doyle. Holmns est officier dans l'armée de Glandelinia.

[73] DARGER Henry : MISC. 4 : [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912", p. 75.

[74] *Ibid.*, p. 96.

[75] *Ibid.*, p. 207 et p. 376.

[76] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D*. pp. 203, 382 et 423.

[77] Cf. le développement que nous consacrons au jeu.

[78] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XIII, p. 3044.

[79] *Ibid.*, VI, p. 519.

Les Vivian Girls, dont la beauté ne présente aucun équivalent féminin, trouvent une correspondance littéraire adéquate lorsqu'elles sont travesties en garçons :

> "When dressed as boys, yet still retaining their golden curls, they looked like seven beautiful Little Lord Fauntleroys, with a wealth of naturally curly hair of eighteen-carat-gold shade. Yet, despite all their beauty and equal goodness, they had often proved to the persecuting Glandelinians that they were more than a match for them."[80]

Le pluriel de "Fauntleroy" traduit moins l'individualité de chacune des sept sœurs que les variations d'une même identité partagée, l'essence des Vivian ayant valeur chorale, les prédicats de chaque élément renforçant la définition d'ensemble[81].

Nous l'avons vu, Darger procède également par collages littéraires, aux emprunts non avoués, tel le recours répété au *Pilgrim's Progress* de John Bunyan[82]. L'assomption d'œuvres préexistantes a lieu lorsque Darger définit sa propre aire fictionnelle, quand par exemple le père Casey souhaite offrir à Evangeline Vivian les contes de Grimm, reconnaissant ainsi sa dimension de personnage imaginaire, et validant le souhait qu'a la princesse d'écrire plus tard des contes de fées[83]. Par l'évocation intertextuelle, Darger situe son intention d'écriture, et la confirme par l'adhésion interne des personnages. Contrairement

---

[80] *Ibid.*, VI, p. 380, référence au *Little Lord Fauntleroy*, roman de Frances Hodgson Burnett paru préalablement sous forme de feuilleton dans le St. Nicholas Magazine, de novembre 1885 à octobre 1886, puis la même année en roman chez Scribner's.

[81] Cf. le développement que nous consacrons aux Vivian Girls.

[82] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 377 : emprunts aux chapitres XIV et XVII du *Pilgrim's Progress*.

[83] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I, p. 63.

aux lectures absentes, l'écrivain évoque alors ses sources selon deux modalités distinctes : la transposition diégétique et l'annexion de caractères empruntés.

L'une des œuvres-sources principales de Darger est le cycle d'*Oz* de Lyman Frank Baum. Il l'évoque directement comme telle en une seule occasion, non pas directement mais en attribuant sa lecture au narrateur de *Sweetie Pie* :

> "I have read many of the beautiful Oz books, and have read that in that kind of a country no one, whether man, woman or children, or beasts, ever become sick or die […] This was one of the reasons Oz was a fairy land, where also resided the friends of Ozma known as Dorothy, Trot, Betsey-Bobbin, Captain Bill, Bottom-bright and the others."[84]

L'importation d'éléments prélevés au cycle d'*Oz* prend, dans son usage élémentaire, la forme d'évocations d'appoints :

> "It was like the Royal Palace of Oz"[85]
> "Dorothy Gale city"[86]

Les déterminations propres aux éléments retenus sont insérées dans le contexte d'arrivée et le renforcent. Ainsi de Jannie, enfant-esclave qui ne connaît que l'enfermement :

> "She seldom got beyond the yellow brick road."[87]

---

[84] DARGER Henry : *Sweetie Pie*, p.165.

[85] *Ibid.*, p. 2082.

[86] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, pp. 3 et 536.

[87] DARGER Henry : *In the Child Slave Plantation*, January, 22, 1927.

Les références, qui ne sont jamais des citations, peuvent être conservées dans leur acception initiale, elles ont alors valeur de lemmes. L'armée de Glandelinia compte dans ses rangs deux peuples aux caractéristiques inquiétantes, repris à l'identique du cycle d'*Oz* :

> "A division of Scoodlers[88] and Whimsies[89] for that was where all Glanndelinian boys and girls scouts"[90]

Si, dans ces différents exemples, les lemmes sont des emprunts d'appoint, Darger peut également convoquer l'œuvre-source. Le recours à l'intertextualité est alors partie prenante de la fiction, et devient moteur de l'intrigue. Lorsque Darger fait dire à George Webber :

> "I've read all of the Oz books that were ever printed." [91]

Il ne s'agit pas simplement de rendre hommage à l'œuvre-source. C'est parce que George a intégralement lu l'œuvre de Baum, qu'il connaît les déserts imaginaires environnant la cité d'Oz, et par inférence appréhende les dangers de la véritable Death Valley. Darger peut également fusionner la référence et sa propre création. "Dorothy Angeline", qui s'éloigne de l'incendie dans un

---

[88] BAUM Lyman Frank : *The Road to Oz*, Reilly & Britton, Chicago,1909, édition en fac-similé HarperCollins Publishers, New York, 1991, Ch. 9, "Facing the Scoodlers", pp. 103-111.

[89] BAUM Lyman Frank: *The Emerald City of Oz*, Reilly & Britton, Chicago, 1910, édition en fac-similé HarperCollins Publishers, New York, 1993, Ch. 6, "How Guph visited the Whimsies", pp. 59-65.

[90] DARGER Henry : *In the Child Slave Plantation*, April 17, 1927.

[91] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I, pp. 1542-1543.

wagon[92], est la synthèse de Dorothy Gale, héroïne du cycle d'*Oz*, et d'Angeline Aronburg, commandant en second de l'armée des enfants.

De même, le devenir des Vivian Girls est garanti par les propriétés inhérentes à l'œuvre-source, Darger le précisant lors d'une adresse au lecteur :

> "But to give the reader ease of mind, I would say never worry about them. Violet and her sisters seen the end of the war and the glorious effects of the victory, and Heaven knows how long they lived after that. But in this story where people and children are so good, angel possessed children, for angel possessed they were, do not die until they go to heaven alive. They can be killed of course, but do not die naturally. They are in the same condition as people in the Oz land, and angel possessed children until they go to heaven and then are most beautiful children ever imagined."[93]

La mise en écho des deux créations littéraires va progressivement prendre la forme d'une transposition, le contexte littéraire d'arrivée altérant les valeurs assignées initialement dans l'œuvre-source[94]. Le récit *Battle of Eva St. Claire* propose ainsi une mise en relation intertextuelle qui convoque *Oz* et *Uncle's Tom Cabin*. Les éléments implantés dans l'intrigue d'*In the Realms of the Unreal* sont affectés par les valeurs propres au roman de Darger :

> "100 000 Glandelinians prisoners on the National prison camp at Dorothy Gale."[95]

---

[92] DARGER Henry : *Sweetie Pie*, p. 2242.

[93] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, X, p. 692.

[94] GENETTE Gérard : *op. cit.*, p. 418.

[95] DARGER Henry : MISC. 6, *Battle of Eva St. Claire,* p. 37.

Le nom de la bataille, Eva St. Claire, fait référence à Eva St. Clare, héroïne d'*Uncle's Tom Cabin*, et le camp de prisonniers porte le nom de l'héroïne du *Wonderful Wizard of Oz.* De même, l'un des champs de bataille se nomme Baum[96]. L'annexion de l'univers créé par Baum s'accompagne d'une contre-valorisation[97] des thématiques et personnages dont Darger est conscient :

> "This is not the land of Oz where Dorothy and her Oz friends reside."[98]

Précaution prise, Darger va procéder à une expansion de l'univers de Baum qui n'est ni une suite, ni une continuation. Si, par adaptation, il faut entendre une "repetition without replication"[99], *In the Realms of the Unreal* est une adaptation qui s'éloigne progressivement de l'œuvre-source pour trouver sa propre autonomie littéraire.

> "I was just wondering lately what would the people of Oz do if their country had been somewhere in Calverinia unknown to the Calverinians, and Glinda would see in her great record book : "Great Glandelinian army advancing on the Emerald City. Rebel army pursuing Angelinians. Glandelinian army one hundred million strong."[100]

La déclaration est attribuée à l'auteur de *Sweetie Pie*, une forme oblique d'intertextualité qui renvoie à l'écrivain Darger. De fait, *In the Realms of the*

---

[96] DARGER Henry : MISC. 4 « Having started to typewrite manuscript on the first of April 1912 », p. 478.

[97] GENETTE Gérard : *Palimpsestes, la littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 514.

[98] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 13.

[99] HUTCHEON Linda & O'FLYNN Siobhan : *A theory of Adaptation*, second edition, Routledge, New York, 2013, Ch. 1, "Beginning to theorize adaptation", p. 7.

[100] DARGER Henry : *Sweetie Pie*, p.165.

Unreal, et dans une moindre mesure *Further Adventures in Chicago*, apparaissent comme une double extension du cycle de Baum. Extension stylistique, quand Darger se livre au pastiche, un recours occasionnel puisque Darger développe son style propre. Extension thématique, quand il pousse l'implicite[101] du cycle d'*Oz* à leurs extrêmes conséquences. Toutefois, le but paraît être moins, pour Darger, de révéler le non-dit de l'œuvre-source, que d'expliciter le sens de sa propre création. La finalité est alors interne, non externe.

Cette distinction entre deux types de finalité, qui plus est en relation avec la fiction de L. Frank Baum, peut être explicitée par la comparaison littéraire. Celle-ci permet le rapprochement entre la fiction de Darger et une création relativement similaire, également confidentielle bien qu'autoéditée, qu'est *The Green Dolphin of Oz* de March Laumer[102]. Le récit, raconté à la première personne par « Hit »[103], relate les pérégrinations de voyageurs temporels en quête d'un dauphin vert. À la fin du chapitre 28, ils parviennent au pays d'Oz et se déguisent en principaux personnages du cycle[104] dont ils adoptent l'apparence avant de les rencontrer. « The Royal Historian of Oz » qui apparaît dans le

[101] Implicite que confirme l'explicite censuré par l'éditeur Reilly & Britton et L. Frank Baum, convenant lors d'un échange épistolaire des 23 et 27 novembre 1912 de supprimer le chapitre 21 de *The Patchwork Girl of Oz*, au contenu évoquant la consommation de viande d'enfants. Cf. MARTIN Dick : "The Garden of Meats [discussion of a suppressed chapter of *The Patchwork Girl of Oz*]", *The Best of the Baum Bugle, 1965-1966*, International Wizard Club of Oz, Kinderhook, Illinois, 1982, pp. 107-110, qui reproduit l'échange épistolaire.

[102] LAUMER March : *The Green Dolphin of Oz*, *A Fairy Tale for Grown-ups by Everybody Except People Born on September Fifth*, illustrated by Lau Shiu Fan, Vanitas Press, Belleair, 1978.

[103] Miss Mekitabel Featherstonehaug, dite « Hit ».

[104] LAUMER March : *The Green Dolphin of Oz*, *A Fairy Tale for Grown-ups by Everybody Except People Born on September Fifth*, *op. cit.*, Ch. 21, pp. 115-117.

manuscrit de Baum[105] est identifié par Laumer comme étant l'authentique L. Frank Baum[106]. La narratrice de Laumer et le « Royal Historian » conviennent de citer leurs textes respectifs, Hit conseillant toutefois que son récit soit en partie expurgé :

> "I shall leave it to your exquisite taste to expunge from the narrative any elements you will consider unsuitable in a tale of the innocent fairyland of Oz." [107]

Tout au long du roman, les voyageurs temporels ont pratiqué une sexualité débridée, incluant orgie, inceste, pédophilie et zoophilie. L'historien, identifié comme étant L. Frank Baum, sourit et répond :

> "I understand ma'am. Neither of us was born yesterday. But as mature individuals we know that everything has its proper place and the world has decreed that Oz is not the place for candidness in all matters. I learned early on that I may be Frank in name- but not in Oz."[108]

Laumer procède à une transformation sémantique qui altère la signification de l'hypotexte[109]. Toutefois, en affirmant ne pas en modifier le thème et, pour

---

[105] LAUMER March : *The Green Dolphin of Oz*, *A Fairy Tale for Grown-ups by Everybody Except People Born on September Fifth*, *op. cit.*, Ch. 3, p. 152. BAUM Lyman Frank : "An Oz Book", fragment publié dans *The Best of the Baum Bugle, 1965-1966*, International Wizard Club of Oz, Kinderhook, Illinois, 1982, p. 57 : l'original non publié consiste en quatre pages et demie dactylographiées et titré "An Oz Book". Cf. également HEARN Michael Patrick : *The Annotated Wizard of Oz*, with an introduction, notes and bibliography by, Clarkson N. Potter, Inc./ Publisher, New York, 1973, p. 374.

[106] *Ibid.*, Ch. 29, p. 158, titre qui est le sien dans les romans du cycle original.

[107] *Ibid.*, Ch. 29, p. 160.

[108] *Ibid.*

[109] GENETTE Gérard : *Palimpsestes, la littérature au second degré*, *op. cit.,* XL, p. 291 ; pp. 292-293.

reprendre les mots de Genette, en « accentuant peut-être simplement la pente secrète de son hypotexte »[110]. Il ne s'agit pas d'une dévalorisation par aggravation[111], mais de la conséquence tirée par Laumer de l'implicite inscrit dans l'œuvre de Baum. Tout comme chez Darger, l'autorité de l'œuvre-source est reconnue pour être aussitôt contestée, ou du moins reprécisée par son adaptation qui est chronologiquement seconde mais n'apparaît pas comme secondaire puisque révélatrice de sens[112].

Darger propose une démarche comparable, à la notable différence près que sa création ne se pose pas en suite ou continuation du cycle de Baum, mais en création autonome. Darger se réclame de l'œuvre-source et la dissout dans sa propre fiction. Celle-ci s'amorce dans le cadre restreint de l'adaptation, avant d'accéder à une création autonome.

La relation intertextuelle avec *Uncle Tom's Cabin*[113] passe également par l'évocation et la transposition diégétique, à quoi s'ajoute l'implantation d'Eva St. Clare, personnage majeur du roman d'Harriet Beecher Stowe. Dans le cas de cette œuvre-source, et contrairement au cycle d'*Oz*, l'évocation a d'entrée pour but d'établir *In the Realms of the Unreal* dans une filiation littéraire. La situation des Vivian Girls est ainsi maintes fois comparée aux conditions décrites dans le roman initial :

> "Not even poor Uncle Tom in 'Uncle Tom's Cabin' suffered as they did at the hands of their cruel masters."[114]

---

[110] *Ibid.*, LXI, p. 418.

[111] *Ibid.*, LXXIV, p. 510.

[112] HUTCHEON Linda & O'FLYNN Siobhan : *op. cit.*, preface to the first edition, p. XV.

[113] BEECHER STOWE Harriet : *Uncle Tom's Cabin*, Collins Classics, 2011.

[114] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, p. 402.

Dans le texte “Why Starring and his companions are enemies of the Vivian Girls”, la comparaison va plus loin puisqu’elle permet de cautionner la légitimité du roman de Darger, et de s’approprier la thématique de l’œuvre-source en la dépassant :

> “I have been with the Vivian Girls a good many times. I have read constantly ‘Uncle Tom’s Cabin”, especially poor Little Eva, but the Vivian Girls are more spiritual in their ways, more innocent holy and righteous and are apparently happy and cheered despite all the misery they went through. Eva had passed through a life of lose, sorrow and happiness together, the only sorrow being over the condition of the negro slavery. But poor Violet and her sisters. What about them ? They themselves experienced a world of sorrow and misery.”[115]

Eva St. Clare, référence insigne de Darger[116], est souvent prise pour modèle littéraire. Ainsi Jennie Turmer, torturée au point d’en devenir folle, meurt-elle sous la pluie en s’exclamant “OH, I SEE GOD”[117] qui fait écho au « O ! love, joy, peace ! » de Little Eva lorsqu’elle meurt entourée des siens[118]. Toutefois, les Vivian Girls apparaissent comme “more innocent_holy and righteous and are apparently happy and cheered despite all the misery they went through”, accomplissant d’une certaine manière ce que proposait *Uncle Tom’s Cabin*.

L’œuvre-source demeure toutefois le modèle, explicitement assumé par Darger lors d’une mise en abyme[119]. Dans un premier temps, Angeline Vivian

---

[115] *Ibid.*, p. 333.

[116] Cf. le développement que nous lui consacrons dans la violence littéraire.

[117] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, p. 823.

[118] BEECHER STOWE Harriet : *op. cit.*, Ch. 26, p. 374.

[119] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I, pp. 100-104.

raconte le roman aux enfants Gordon : « she said it was their favorite »[120]. Les sœurs Vivian et Penrod apprennent que l'adaptation théâtrale va être jouée au McVickers theatre[121]. Il s'agit de leur histoire préférée, qu'ils n'ont jamais vue. Le narrateur tient donc l'œuvre-source et sa transposition scénique comme équivalentes, l'histoire existe indépendamment des moyens qui la font advenir. Fond et forme peuvent être séparés, et l'on peut tout aussi bien lire, entendre et voir une histoire.

Suit la description de la soirée sous la forme d'une lettre manuscrite de la jeune Teresa au père Casey. À cet effet, Darger modifie sa graphie afin de conforter le contexte littéraire par un effet visuel. Teresa détaille les réactions de Penrod et ses sœurs :

> "They missed nothing from the rise of the curtain to the fall."
>
> "I couldn't begin to describe the emotions that were sharing one another upon their faces." [122]

Les Vivian Girls et Penrod ressentent un "true heart sorrow"[123] à la mort de Little Eva. Durant la représentation de l'adaptation, autrement dit à deux degrés de séparation de l'œuvre-source, l'assistance détourne son attention pour la concentrer sur les Vivian. Penrod s'emporte :

---

[120] *Ibid.*, I, p.99.

[121] *Ibid.,* I, pp. 100-101 : "I notice that the famous play *Uncle Tom Cabin* is to be given Friday evening".

[122] *Ibid.,* I, p. 103.

[123] *Ibid.,* I, p. 104.

> “ It’d give you the creeps. He shouted at them as loudly as he could right there in the show interior : “My sisters are not curiosities”[124]

Par le biais de ses deux narrateurs, celui omniscient du roman et le témoignage épistolaire du narrateur occasionnel qu’est Teresa, Darger établit le rapport qu’il entretient avec *Uncle Tom’s Cabin*. L’attraction que suscitent les Vivian surpasse l’œuvre-source et ses différentes modalités d’adaptation, et sa création doit être envisagée pour elle-même et non comme une curiosité. Elle ne se réduit pas à une simple répétition provoquant « the piquancy of surprise »[125], mais relève du procédé spéculaire. Darger établit alors un cercle de confusion entre l’œuvre-source et sa propre création.

Enfin, l’intertextualité appliquée à *Uncle Tom’s Cabin* présente une singularité dans l’œuvre de Darger, unique transfert[126] d’un personnage de l’œuvre-source dans le contexte littéraire de réception. Dans un premier temps, et par un procédé de métalepse[127], Eva St. Clare quitte l’aire du roman d’Harriet Beecher Stowe pour se retrouver dans *In the Realms of the Unreal*. Elle se présente au général Roswell Buster Johnston. La fillette n’a pas vu son père depuis dix ans et a connu l’esclavage chez les Glandelinians :

> “I have lived with my father for ten years and saw all kinds of slavery among the poor colored, and they killed poor old Uncle Tom. I’m the same little Eva you have read about and have become a Catholic two months ago. The child slavery here is worse than the slavery of the poor creatures in the United States.”

---

[124] *Ibid.,* I, p. 103.

[125] HUTCHEON Linda & O’FLYNN Siobhan : *A theory of Adaptation*, *op. cit.,* Ch. 1, “Beginning to theorize adaptation”, p. 4.

[126] Le personnage de Kaliko dans *Sweetie Pie* n’est que l’homonyme du Kaliko créé par Lyman Frank Baum. Ils n’ont aucun prédicat en commun.

[127] GENETTE Gérard : *Figures III*, Seuil, collection Poétique, Paris, 1972, Ch. 5, « Voix », pp. 243-245.

> "Did you not die from consumption ?"
>
> "I nearly did, though the story about me says I did. I did not die, but fainted when the sickness got at its worse (BEG PARDON TO THE WRITER OF UNCLE TOM'S CABIN)"[128]

Le général fait référence à la mort décrite dans l'œuvre-source, que le personnage importé confirme et à la fois réinterprète. *In the Realms of the Unreal* est alors donné comme une continuation, précisément une suite que confirme l'intrusion de l'écrivain Darger en lettres capitales. Eva St. Clare conserve ses propriétés initiales et apparaît, non comme une copie, mais comme une réplique, toutefois progressivement altérée puisqu'elle subit les effets du contexte littéraire d'arrivée. Figure migrante confrontée aux « personnages autochtones »[129], elle va agir à titre de lemme tout en oubliant son contexte propre de création :

> " 'Are you really the little Eva in Uncle Tom's Cabin ?
>
> - Little Eva in whom ?
>
> - Uncle Tom's Cabin"
>
> - Never heard of him', answered the little girl, not thinking that was the name of a book."[130]

Contrairement aux personnages cantonnés dans la diégèse, le savoir du narrateur excède alors la connaissance du récit dont il a la charge, et s'étend à l'intertextualité. À nouveau et comme pour le cycle d'*Oz*, mais en intensifiant le

---

[128] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 122.

[129] PAVEL Thomas : *Univers de la fiction*, Collection « Points », édition augmentée d'une postface de la première édition : 1988, Seuil, Paris, 2017, Ch. 1 « Les êtres de fiction », p. 52.

[130] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, X, p. 251.

procédé, Darger assume l'œuvre-source et l'absorbe dans sa création à mesure que celle-ci devient autonome.

3.2.2 Intratextualité

Further adventures in Chicago ne semble pas être une suite ou une expansion[131] d'*In the Realms of the Unreal*. Leurs chronologies se contredisent, sauf à les situer sur deux lignes temporelles distinctes[132], et le premier roman est donné comme achevé. De plus, Penrod meurt à la fin du précédent récit[133], mais est présent au début du second sans que l'auteur fournisse d'explication ; la difficulté est levée par le biais d'une signature fantôme[134] qui a valeur de référence intratextuelle[135]. *Further adventures in Chicago* apparaît donc davantage comme une expansion de l'univers fictionnel, et cela dès ses premières pages, par le recours à une *untold story*.

L'*untold story* est une histoire évoquée au fil d'une narration mais qui ne fait pas l'objet d'un récit intégral[136]. Elle permet à l'auteur de n'avoir pas à choisir ce qu'il va raconter, et donc de renoncer à ce qu'il ne racontera pas, évitant ainsi

---

[131] GENETTE Gérard : *Palimpsestes, la littérature au second degré*, *op. cit.*, XXVIII, pp. 223-224 ; XXXVIII, p. 283 : la suite n'implique pas que ce à quoi l'on donne suite soit achevé et relance l'œuvre originale. La continuation prolonge ce qui n'était pas achevé, et doit veiller à l'unité d'ensemble, en tant qu' « imitation contrainte », à « sujet partiellement imposé ».

[132] Cf. le développement que nous consacrons au Temps.

[133] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XIII, p. 634 (3252).

[134] La signature fantôme est un indice que seul l'auteur peut identifier. Nous reprenons le concept fixé par Arnaud Huftier dans *Jean Ray, l'alchimie du mystère*, Encrage éditions, collection « Travaux », Amiens, 2010.

[135] DARGER Henry : MISC. 8 : carnet titré par Darger *N°Two*, p. 68 : " 'We were sure the happiest the day you returned to us' said Violet. 'And the luckiest to' added Catherine."

[136] Un procédé qu'utilise, par exemple, Arthur Conan Doyle pour attribuer à Sherlock Holmes des enquêtes non racontées, par le biais du narrateur et auteur désigné, le docteur Watson.

la contrainte évoquée par Wayne C. Booth : “The novelist who chooses to tell *this* story cannot at the same time tell *that* story”[137].

Darger recourt ainsi à l’*untold story* pour augmenter l’extension de sa fiction. Au début du roman, les Vivian Girls se remettent difficilement de leur emprisonnement injuste au bagne de l’Île du Diable. Les références à cet épisode jamais raconté mais constamment évoqué au fil de la narration, par le biais d’allusions plus ou moins explicites[138], contaminent l’intrigue du second roman. En effet, les héroïnes, grandement affectées, présentent des faiblesses morales et ont perdu la compétence qui était la leur dans *In the Realms of the Unreal*.

Si l’intratextualité est par définition intertextuelle, puisqu’elle évoque un autre texte, l’épisode de la Guyane française et sa colonie pénitentiaire fait référence à un texte référent d’un caractère particulier puisqu’il s’agit d’une œuvre absente dont seuls sont produits des fragments, voulus comme tels. L’*untold story* est intentionnellement parcellaire, et ses bribes de récits ne sont pas prélevés dans un texte préexistant, mais écrits pour l’occasion. Pourtant, il y a bien évocation d’un récit, secondaire par rapport à la narration d’ensemble et l’intrigue, à la fois hétérogène puisqu’il s’en détache, et homogène car il les détermine.

Further adventures in Chicago ne présente pas de reprises littérales *d’In the Realms of the Unreal* mais procède par deux biais distincts, références et variations, qui contribuent à l’expansion de l’univers.

Les références attestent de la coexistence des deux mondes, celui d’où proviennent les Vivian Girls, et la représentation fictionnelle du réel objectif où figure Chicago. Michael Mc Gure, adolescent de quinze ans, connaît l’existence

---

[137] BOOTH Wayne C. : *The Rhetoric of Fiction*, *op. cit.*, Ch. 3, « All Authors should be objective », pp. 78-79.

[138] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I, pp. 18-22 ; p. 129 ; pp. 211-245 ; pp. 795-796. Cf. le développement que nous consacrons à l’espace pénitentiaire.

d'Abbieannia, tout comme le père Casey[139]. À l'inverse, Miss Sullivan, qui tient le magasin de musique *Lyon and Healeys*, en ignore tout :

> "Angeline Vivian is one of the Princesses of a country called Abbieannia.
> — The what ?
> — Angeline Vivian, the priest repeated firmly, is one of the princesses of the far off Abbeannian country.
> — Oh" cried Miss Sullivan (…)"[140]

Les actes de violence sur enfants, notamment les étranglements, sont comparés aux agissements des soldats glandelinians[141], et les Vivian Girls évoquent régulièrement les institutions de leur monde : "In our own country there are only Catholic Churches and schools"[142].

Les variations vont au-delà de la référence, dans la mesure où elles proposent des développements inédits. *In the Realms of the Unreal* présente ainsi une forme particulière d'intratextualité dans la mesure où le roman, donné d'entrée comme achevé, évoque au cours du récit une variation de lui-même, à la fois incomplète et différente[143]. Les dix-neuf volumes d'Henry Joseph Aronburg Darger ne sont pas le roman attribué à l'auteur H.J. Darger, le texte est alors son propre hypotexte, mais également hypertexte[144], à la fois donné comme référent et variation.

---

[139] *Ibid.,* I, pp. 28 et 57.

[140] *Ibid.,* I, p. 112.

[141] *Ibid.*, I, p. 456.

[142] *Ibid.*, I, p. 27.

[143] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 138.

[144] GENETTE Gérard : *Palimpsestes, la littérature au second degré*, *op. cit.*, I, p. 13.

L'intratextualité peut également prendre la forme d'une mise en abyme. Lors d'une soirée[145], les Vivian Girls jouent une pièce durant laquelle elles déjouent les plans d'un officier glandelinian, interprété par Jack Evans. *Further adventures in Chicago* présente alors une variation d'*In the Realms of the Unreal* que renforce le pastiche stylistique, Darger reprenant le ton déclamatoire des Vivian Girls, qu'elles n'avaient plus mais retrouvent à l'occasion de la représentation scénique. Le jeu littéraire autorise le jeu des comédiennes qui interprètent leurs propres rôles. Il s'agit en réalité d'une triple interprétation : à l'ordinaire, les Vivian Girls sont tenues d'être ce que l'on attend d'elles ; elles doublent ce rôle dévolu par celui de la scène ; Darger interprète lui-même son œuvre au moyen d'une variation.

Enfin, l'enlèvement d'Angeline Vivian[146] parachève l'expansion de l'univers. Sa disparition bouleverse les deux mondes : les scouts d'Angelinia Aronburg la cherchent, établissant la jonction entre *In the Realms of the Unreal* et *Further adventures in Chicago*[147].

L'intratextualité n'est alors plus simplement écho du texte faisant référence, mais unifie les deux récits en un tout homogène, qui apparaît alors comme un unique roman.

3.2.3 Métatextualité

En une seule occasion, Darger commente un texte qui ne soit pas de fiction et qu'il attribue à son auteur. L'occurrence, tardive, figure au volume XII d'*In the Realms of the Unreal*. Parlant d'une tempête qui a dévasté la campagne, Darger dit :

---

[145] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I, p. 128.

[146] *Ibid.,* I, pp. 1859 sq. L'épisode s'étend sur un millier de pages.

[147] *Ibid.,* I, p. 1836.

> "I myself have read a psychological explanation on this phenomenon by the late professor William James who observed these kind of situations which happen in facts and made interesting notes of it at the great San Francisco earthquake calamity. In moments of great danger, of great strain, and tragedy, people were simple and natural, they did not act in the theatrical sense of the word."[148]

L'évocation renvoie au témoignage de William James relatif au tremblement de terre de San Francisco, d'abord l'objet d'une lettre adressée à son frère Henry le 22 avril 1906[149], puis remanié et publié sous la forme d'un article titré « On some mental effects of the Earthquake », dans le *Youth Companion*[150], édition du 7 juin 1906[151].

Darger a probablement lu le texte de James dans le numéro du *Youth Companion* qui en propose, de son vivant, la seule publication disponible. Quand et comment se l'est-il procuré ? Il est impossible de répondre. Darger n'était abonné à aucun journal, ses lectures de périodiques tenaient souvent du hasard, dépendant des publications disponibles dans les hôpitaux qui l'employaient, ou de ses trouvailles dans les poubelles.

Le commentaire qu'il en donne, à la fois partiel et partial, témoigne d'une lecture critique. Ici Darger ne paraphrase pas, ni ne recopie, mais fait un double usage du texte. En premier lieu, il passe sous silence toute la première partie, dans laquelle William James détaille l'irruption du séisme. Le philosophe ne fait

---

[148] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 272.

[149] Soit quatre jours après le séisme de magnitude 7-9, qui a ravagé San Francisco le 18 avril 1906.

[150] À l'origine une publication destinée à la jeunesse, le *Youth Companion* va évoluer, depuis sa création en 1827, vers une forme périodique destinée aussi bien aux enfants qu'aux adultes, avec des participations occasionnelles illustres, notamment celles d'Harriet Beecher Stowe (l'une des références majeures de Darger), Mark Twain ou Emily Dickinson.

[151]JAMES William : « On some mental effects of the Earthquake », first published in the June 7, 1906, edition of Youth's Companion, reprinted in *Henry James : Writings,1902-1910*, edited by Bruce Kuklick, The library of America, 1987, New York, 1988, pp. 1215-1222.

pas ici œuvre théorique, mais propose un récit à la narration dramatisée, qui tient autant de la relation journalistique que du témoignage vécu[152].

Cette première partie de l'article n'est pas évoquée par Darger, peut-être en raison de l'analogie qu'elle présente avec ses propres écrits. Darger a pu l'envisager comme matériau, à la fois source d'inspiration et registre lexical dans lequel il pouvait puiser. Les témoignages rassemblés par James, et ses impressions propres[153], traduisent l'effet de sublime qui conduit à la sidération, jusqu'à prêter une volonté propre à la catastrophe[154]. Procédés narratifs dont use fréquemment Darger[155] et qui culmineront dans le récit tardif *Sweetie Pie*[156]. De même, les formules employées par James rappellent les siennes propres :

> "It expressed intention" ; "It was vicious" ; "It was bent on destruction" ; "It wanted to show its power" "[157]
>
> "this is my end, this is my death"[158]

---

[152] *Ibid.*, pp. 1215-1216. William James demeure dans un petit appartement sur le campus de l'université de Stanford quand il est brutalement réveillé vers 5h 30 du matin. L'onde de choc est telle qu'il est secoué « as a terrier shakes a cat ». Les murs tremblent, les meubles sont renversés, le désordre est général lorsque, avec la même soudaineté, tout s'arrête : « The thing was over ». Le phénomène, James l'apprendra après, n'a duré qu'environ quarante-huit secondes.

[153] *Ibid.*, p. 1216 : "To me it felt as if about that length of time, altough I have heard others say that it seemed to them longer. In my case, sensation and emotion were so strong that little thought, and no reflection or volition, were possible in the short time consumed by the phenomenon."

[154] *Ibid.*, p. 1216 : "First I personified the earthquake as a permanent individual entity […] It came, moreover, directly to *me*. It stole in behind my back, and once inside the room, had me all to itself, and could manifest itself convincingly."

[155] Cf. par exemple, DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VII, p. 256 : concernant la destruction de Gracedeline-Heidi, "a large town with a total of 154 000 inhabitants was pratically wiped out of existence as well as twenty of her smaller neighbors". Cf. *Ibid.,* IV, p. 1315 : "The immense and steady stream of hundreds of thousands of weeping refugees from the ruined cities and towns was kept up for fear of the flood resuming its terrible devastation."

[156] Cf. les développements que nous consacrons à la catégorie stabilisée et au sublime naturel.

[157] JAMES William : « On some mental effects of the Earthquake », *op; cit.*, p. 1216.

"Awful" ; "dreadful"[159]

Darger n'évoque pas le récit du séisme mais mentionne, et c'est là son autre usage, la seconde partie de l'article, dans laquelle James fait état du pragmatisme[160] nécessaire dont font preuve les sinistrés, à savoir la nécessité d'agir concrètement et le rétablissement progressif du calme des esprits. James note la rapidité d'improvisation « of order out of chaos »[161].

Darger fait état d'un triple rapport au texte de James. Il le commente et à la fois l'occulte, et l'inclut sous forme de résumé commenté, au sein de sa propre œuvre de fiction et comme constitutive de celle-ci. Darger, ici paraît faire exception à l'emploi ordinaire du métatexte qui, selon Gérard Genette, « est non fictionnel par essence »[162] , sauf à le tenir pour fictionnel par accident.

L'affirmation d'une lecture directe, ("I myself have read"), permet de se réclamer du penseur et de cautionner sa fiction ("a psychological explanation on this phenomenon"). Une comparaison est possible, sans parler d'influence mais bien plutôt d'analogie :

> "Ragged beggars or half naked making their way through the streets of the ruins in search of clothing or a little food and other provisions"
>
> "Yet even today they are still busy with the roughest work of cleaning the streets of the cities and towns, of clearing away and burning all the debris that is

---

[158] *Ibid.*, p. 1217.

[159] *Ibid.*, p. 1221.

[160] Occasion accidentelle pour James d'illustrer sa théorie, amorces d'analyse qui sont toutefois restreintes aux impératifs éditoriaux du *Youth Companion*, pour l'essentiel optimisme et édification du lecteur.

[161] *Ibid.*, pp. 1219-1222.

[162] GENETTE Gérard : *Palimpsestes, la littérature au second degré*, *op. cit.*, LXXX, p. 554.

not to be used of burying and burning the bodies which are still being discovered under the ruins each day and providing for their necessities of life."[163]

Les évocations de catastrophes par Darger sont ainsi légitimées selon un procédé de justification métatextuelle : il ne cite pas ses précédentes descriptions de séismes mais les légitime rétrospectivement, par l'apport de la référence. Enfin, en tant qu'insert qui vaut comme collage littéraire, et tout comme dans la pratique de l'intertextualité, l'évocation agit comme lemme dans le champ textuel d'arrivée.

3.2.4 Interpicturalité

Dans sa relation à l'image, Darger procède également par références, ce que nous désignerons par interpicturalité[164]. Selon Nelson Goodman, "A picture directly quotes another if it both refers to and contains it "[165]. Darger procède par emprunts non crédités, et suivant l'analyse de Goodman, privilégie donc l'usage sur la mention. La pratique de l'emprunt est liée à celle du collage pictural[166]. L'exemple le plus manifeste est la fréquente reprise du personnage de *Little Annie Rooney* créé par Darrell McClure[167]. Darger la reproduit par

---

[163] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 1312.

[164] Nous préférons ce terme à « intericonicité » qui nous paraît trop déterminé. « Interpicturalité » renvoie ainsi à la valeur neutre de l'anglais « picture ».

[165] GOODMAN Nelson : *Ways of Worldmaking*, *op. cit.*, III, "Somme Questions concerning Quotation", 2., "Pictorial Quotation", p. 47.

[166] Cf. le développement que nous consacrons dans l'analogie au collage pictural.

[167] O'SULLIVAN Judith : *The Great American Comic Strip*, *op. cit.*, p. 178. Le *comic-strip* publié dans la presse de William Randolph Hearst, tout comme *Little Ophan Annie* d'Harold Gray qui paraissait dans le *Chicago Tribune*, ont pour inspiration respective la chanson de Michael Nolan *Little Annie Rooney* qui date de 1890, et auparavant « Little Orphant Annie » poème de James Withcombe Riley paru en 1885.

décalque ou agrandissement photographique[168] avant de l'insérer dans ses compositions. Ainsi apparaît-elle quatre fois dans l'œuvre non titrée *(Vivian Girls watching approaching storm in rural landscape)*, huit fois dans *Vivian Girls find shelter crowed with Blengins*, dix fois dans *At Jennie Richee. The Blengins stay under shelter*.

Lorsque Darger crédite à deux reprises les emprunts à l'œuvre de McClure, il n'évoque pas l'œuvre source mais son adaptation cinématographique, le film *Little Annie Rooney* réalisé en 1925 par William Beaudine[169]. Il y a bien interpicturalité, mais le rapport à l'image change, puisque il devient hétérogène, liant l'image filmique aux images illustratives et littéraires. Darger reprend l'épisode où Mary Pickford, incarnant le rôle-titre, se dissimule dans un tuyau. La première référence est littéraire. Les Vivian Girls se cachent chacune dans un tapis roulé qui est emporté loin de leurs ravisseurs[170]. La seconde évocation, qui apparaît dans *At Jennie Richee. 2 of story to Evans. They attempt to get away by rolling themselves in floor rugs*, met en relation les trois types d'image : filmique, illustrative et littéraire.

Darger propose un cas d'interpicturalité, unique dans son œuvre, avec l'inclusion d'un tableau de Martin Johnson Heade[171] dans l'une de ses compositions. En 1868, Martin Johnson Heade peint *Thunderstorm on Narragansett Bay*. L'artiste demeure longtemps oublié jusqu'à ce que *Thunderstorm on Narragansett Bay* soit retrouvé chez un antiquaire en 1941. L'exposition qui lui est consacrée en 1943 au Museum of Modern Art de New

---

[168] BIESENBACH Klaus : *Henry Darger*, *op. cit.*, pp. 91-93.

[169] L'identification cinématographique est le fait de Michael Bonesteel in BONESTEEL Michael : *Henry Darger, art and selected writings*, *op. cit.*, Introduction, pp. 30-31.

[170] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 287.

[171] STEBBINS Theodore E. Jr : *Martin Johnson Heade*, University of Maryland, College Park, 1969, Introduction.

York l'impose en peintre majeur. En 1945, à l'occasion de l'exposition de ses œuvres à l'Art Institute of Chicago, le *Ladies Home Journal*[172] publie un cahier de pleines pages en couleurs reproduisant certaines de ses œuvres. Ciel menacés d'orages, floraisons exotiques, luxuriantes et démesurées, l'œuvre de Martin Johnson Heade trouve écho chez Darger qui découpe dans le magazine la reproduction de *Thunderstorm on Narragansett Bay* et l'intègre en figure centrale dans sa propre composition *At Jennie Richee. While sending warning to their father watch night black cloud of coming storm thro' windows*[173]. Il ne s'agit pas ici d'un détail prélevé, mais d'une appropriation qui préserve l'intégrité de l'œuvre-source. Darger en respecte l'unité cohérente. Il emprunte, ne cite pas puisque l'œuvre-source n'est pas identifiée, mais fait usage de la création de Martin Johnson Heade comme lemme : elle s'impose dans la composition picturale de Darger et, parce qu'elle conserve ses qualités propres, la dynamise.

Enfin, Darger établit en trois occasions une réappropriation, littéraire et picturale, d'une œuvre-source sculpturale, elle-même variation d'une éventuelle création textuelle. *The Struggle of the Two Natures in Man* est une création du sculpteur américain George Grey Barnard, réalisée en 1888 et offerte au Metropolitan Museum of Art en 1896. Barnard donne pour inspiration une citation qu'il attribue à Victor Hugo : « Je sens deux hommes en moi ».

Darger y fait explicitement référence dans *In the Realms of the Unreal* :

> "I wonder if any you boy and girls scouts, and you dear princesses haver ever seen a group in the Metropolitan Museum of Art in Angelinia Agathia city ? […] It is called The Two Natures in Man and the sculptor has represented the eternal struggle as a wrestle to a finish between two great big wrestlers. In the group

[172] *Ladies Home Journal,* n° 62, February 1945.

[173] Sur Henry Darger et Martin Johnson Heade, cf. BONESTEEL Michael: *Henry Darger, art and selected writings*, *op. cit.*, p. 17.

> Man's lower nature is down but not out. Man's Higher Nature stands over the prostrate form, and I came away wondering which will finally deliver the fatal blow."[174]

Il l'évoque dans *Sweetie Pie* en décrivant les flux contraires de la tornade[175], et en propose une interprétation picturale dans la composition *15 At Wickey Lansinia. Christians come to rescue.* L'appropriation est à la fois littéraire, celle d'une image sculptée renvoyant à une éventuelle citation-source de Victor Hugo, et relève également de l'interpicturalité, la création de Darger faisant écho à celle de Barnard. Toutefois, l'attribution par Barnard à Hugo de la citation qui l'a inspiré n'est pas certaine[176]. Auquel cas, son auteur non identifié apparaît comme un écrivain absent, qui inspire l'image sculpturale de Barnard, elle-même source de création de deux types d'images chez Darger, littéraire et picturale. L'écrivain absent fait alors écho au lecteur absent.

---

[174] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 456.

[175] DARGER Henry : *Sweetie Pie*, p. 3043.

[176] On trouve l'expression chez Racine dans le poème « Plainte d'un Chrétien », et chez Gérard de Nerval, dans « Aurélia, ou Le Rêve et la Vie », Michel Lévy frères, Paris, 1868, p. 26, texte repris dans *Œuvres complètes*, T. III, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1993. Sans compter le mot de Flaubert : « Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts : un qui est épris de gueulades, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée; un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit; celui-là aime à rire et se plaît dans les animalités de l'homme » FLAUBERT Gustave : *Correspondance*, T. II, Juillet 1851 – Décembre 1858, éd. Jean Bruneau, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1980, p. 30 : Lettre à Louise Colet, du 16 janvier 1852.

4. L'analogie

L'analogie apparaît comme une notion centrale dans le travail littéraire et pictural de Darger. Elle lui permet de recomposer des images, mentales ou concrètes, en représentations nouvelles qui remettent en cause le primat du réel objectif. De plus, l'analogie autorise des passages entre ses écrits, l'autobiographie et les récits de fiction se déterminant alors mutuellement par percolation.

L'analogie est une opération de l'esprit qui permet d'établir des rapprochements entre deux ou plusieurs êtres, choses, situations, états affectifs, qui diffèrent mais présentent une certaine ressemblance. Cette ressemblance est établie par inférence, sur la base d'expériences antérieures qui permettent de rendre compte de l'expérience actuelle. Autrement dit, l'analogie établit un lien entre le présent et le passé, de manière à éclairer une situation nouvelle en se référant à celles, similaires, qui l'ont précédée, procédé dont use régulièrement Darger, notamment dans *History of my Life*. L'analogie permet ainsi de mobiliser des connaissances acquises en faisant l'économie d'un complet réapprentissage face à la nouveauté[1], et rend possible la création de fictions. Déterminée par le présent qu'elle a été, l'analogie détermine le présent qu'elle sera. Tournée vers le passé, l'analogie s'ancre dans le présent et l'éclaire, et anticipe le futur :

> « Je me souviens de moi, de ce que j'ai fait, quand et où je l'ai fait et quelle impression j'ai ressentie quand je le faisais. Là se trouve tout ce dont j'ai fait l'expérience ou que j'ai cru, et dont je me souviens. De la même abondante réserve, je tire également par ressemblance avec les choses dont j'ai fait l'expérience ou auxquelles, d'après cette expérience, j'ai cru, je tire d'autres et d'autres images ; je les relie moi-même à la trame du passé et, de là, je tisse même

[1] Cf. HOFSTADTER Douglas et SANDER Emmanuel : *L'analogie, Cœur de la pensée*, éditions Odile Jacob, 2014, Ch. I, pp. 25, 29, 33, 38.

celle de l'avenir, actes, événements, espérances ; et je pense et repense tout cela comme si c'était du présent. »[2]

4.1 Le processus analogique

Dans ses fictions, particulièrement dans ses deux romans *In the Realms of the Unreal* et *Further Adventures in Chicago*, Darger alterne contigüité et analogie. Il suit la succession par contigüité dans son *Diary* et dans les *Weather Books*, mais privilégie l'association analogique dans *History of my Life.* Les faits biographiques n'y sont pas présentés dans l'ordre chronologique, mais selon des rapprochements thématiques, des similitudes topologiques et circonstancielles, des états affectifs semblables, ou tenus pour tels. L'exercice autobiographique chez Darger remet ainsi en cause le primat du passé advenu et qui ne peut être modifié.

Nous semblons percevoir l'ordre des faits selon un mode d'association par contigüité[3]. La succession chronologique crée l'habitude, donne l'impression d'un enchaînement causal, au point que nous pensons ces associations irréversibles, et leur contigüité impossible à remettre en question. Pourtant, la plus simple des remémorations rompt avec cette connexion en apparence nécessaire, et permet des rapprochements entre des faits qui ne semblent pas proches dans le temps, ou être liés comme l'effet l'est à la cause. Je puis mettre en relation un fait présent avec un fait passé sans éprouver la durée qui les

[2] AUGUSTIN St. : *Confessions*, Texte de l'édition de M. Skutella, introduction et notes par A. Solignac, traduction du latin de E. Théhorel et G. Bouissou, Desclée de Brouwer, Paris, 1980, X, (VIII), 14, p. 167.

[3] RIBOT Théodule : *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, Première partie, Analyse de l'imagination, Ch.1, pp. 20-21 ; Ch. 2, pp. 50-51.

sépare[4], associer A et C en faisant l'économie de B qui pourtant est le moyen terme qui les relie[5]. Je puis me servir d'un stylo sans que celui-ci ait de lien direct avec les précédents stylos que j'ai manipulés ; simplement, l'expérience acquise dans les précédents usages me permet d'utiliser au mieux l'actuel stylo.

Le processus analogique rompt avec l'apparente solidarité des faits, extrait de la contigüité des traits en partage sur la base de leur ressemblance :

> « Les ressemblances perçues entre ce que nous faisons *maintenant* et ce à quoi nous avons fait face *naguère* sont ce sur quoi nous nous appuyons sans cesse pour penser, et sans elles nous serions complètement désarmés. »[6]

Les possibilités de rapprochements analogiques sont telles qu'elles ne concernent pas nécessairement un même domaine, mais peuvent établir des ressemblances qui ne paraissent pas évidentes au premier abord. En réalité, si la situation s'y prête, tout est susceptible d'être comparé par analogie, y compris dans les rapprochements les plus improbables. L'analyse des rêves en psychanalyse, le surréalisme, la littérature ou le simple usage de la métaphore en témoignent. De même, toutes les analogies ne sont pas conscientes, nous n'en

---

[4] La remémoration des souvenirs s'écarte alors de la succession des perceptions originaires issues du réel objectif. Cf. HUSSERL Edmund : *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, *op. cit.*, Deuxième section, « Analyse de la conscience du temps », §22, « Evidence de la reproduction », pp. 67-68.

[5] C'est, nous semble-t-il, une dimension contenue dans la « syllepse », comme figure qui permet d'unifier l'évocation après-coup de « l'analepse », et l'évocation par anticipation de la « prolepse ». Les modes narratifs par appréhension du passé et du futur sont regroupés, pour un événement qui, éventuellement, peut être le même, ou qui peuvent concerner deux événements consécutifs dans le temps. GENETTE Gérard : *Figures III*, *op. cit.*, Ch.2, « Durée », p. 121, note 1 : les syllepses temporelles sont des « groupements anachroniques commandés par telle ou telle parenté, spatiale, thématique ou autre ». En fait, la narration autorise tout type de dissociations puis de regroupements temporels.

[6] HOFSTADTER Douglas et SANDER Emmanuel : *L'analogie, Cœur de la pensée*, *op. cit.*, Ch. I. p. 30.

conservons pas nécessairement le souvenir[7], et nombre d'entre elles sont routinières.

L'analogie apparaît ainsi comme un processus continu permettant d'établir des rapprochements qui, s'ils sont suffisamment répétés[8], finiront par se confondre en ce que Ribot appelle des « tendances sourdes »[9] favorisant l'activité de catégorisation et l'établissement de concepts. En fait, toute la part autobiographique d'*History of my Life* est structurée selon des rapprochements analogiques qui, par leur répétition, en viennent à devenir des concepts, des schèmes ou des symboles : l'état d'enfance, l'injustice, la famille, Dieu, le feu, tornades et ouragans, les aléas de l'activité professionnelle, les colères de Darger, etc.

4.2 L'inquiétude intentionnelle : l'exercice autobiographique.

Dans *History of my Life*, l'enchaînement des événements dans le temps est soumis à un questionnement inquiet, d'une inquiétude maîtrisée, intentionnelle, qui vise à interroger le passé. Darger prend acte des épisodes antérieurs de sa vie, accepte leur légalité en tant que faits qui se sont effectivement produits, mais leur oppose la légitimité d'un examen. La souveraineté du passé qui s'impose comme tel est contestée à l'aune du présent, celui de l'auteur. Certes, le récit autobiographique est toujours, au moins pour partie, rétrospectif, mais il reconnaît généralement le primat du passé réellement advenu. Ce n'est pas le cas pour Darger lorsqu'il applique l'inquiétude au passé. En effet, loin d'être

---

[7] *Ibid.*, I, p. 62 : « Toujours est-il qu'on ne garde en général aucun souvenir du parcours par lequel on est passé maître dans l'art quotidien du remerciement ou de la salutation. »

[8] GENETTE Gérard : *Figures III*, *op. cit.*, Ch.3, « Fréquence », p. 145 : « La 'répétition' est en fait une construction de l'esprit, qui élimine de chaque occurrence tout ce qui lui appartient en propre pour n'en conserver que tout ce qu'elle partage avec les autres de la même classe, et qui est une abstraction. »

[9] RIBOT Théodule : *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, Première partie, Analyse de l'imagination, Ch.1, p. 15.

satisfaite par l'évidence de ce qui a été et ne peut être remis en cause, l'inquiétude déployée dans *History of my Life* extirpe les faits de leurs conditions d'apparition initiale, les dissocie et les recompose selon des rapprochements analogiques. Ainsi, les épisodes que l'on peut tenir pour biographiques sont réarrangés en un matériau partiel et partial. Dans ses non-dits, ou par l'inflation d'événements que l'on pourrait tenir pour triviaux (la recension des variations climatiques, le détail de repas anodins…), Darger parvient à conjuguer le défaut et l'excès. L'auteur se dissimule et se dévoile ; il s'agit alors d'écrire, davantage que de se décrire.

En modifiant le rapport au passé, l'inquiétude crée l'alternative, ajoute à la contiguïté temporelle l'association par ressemblance qui, en recomposant l'ordre et la nature des événements, permet de les rendre acceptables, ou tout du moins d'en atténuer les maux. Sans l'inquiétude, Darger serait tenu de vivre avec la certitude des épreuves endurées. Avec elle, Darger n'est plus passif à l'égard de son propre passé mais se le réapproprie, lui donne sens, non plus celui qui procède du constat de ce qui a été, mais celui que lui confère l'autobiographie. *History of my Life* échappe ainsi à la forme rassurante de la biographie linéaire[10]. Cette inquiétude intentionnelle se traduit dans la variété des titres qui

[10] CHEVRIER Jean-François : *Formas biográficas. Construcción y mitología individual*, collection Catálogos y Ediciones Especiales, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Siruela, Madrid, 2013, Introducción, pp. 18-19, 28 et 31 : Jean-François Chevrier fait remarquer que l'exercice biographique qui semble relever de la recréation objective est en réalité déterminé par l'exemplarité de l'artiste que fixent les *Vies* de Vasari, les modèles de l'épopée qui narrent l'accent héroïque, et l'hagiographie chrétienne. Le tout laissant à penser en une sorte de déterminisme où tout s'accomplit comme il devait s'accomplir, et où les accidents de la vie sont transcendés, expliqués et justifiés à rebours par l'œuvre. On obtient ainsi une dramatisation résultant de l'enchaînement causal, quelque chose de rassurant face à l'imprévisibilité du monde, qui évacue le fortuit, l'arbitraire, ou les intègre comme dans une composition musicale où les dissonances participent à l'unité de l'ensemble. On songe à Gérard de Nerval : « L'heure de notre naissance, le point de la terre où nous paraissons, le premier geste, le nom de la chambre, — et toutes ces consécrations, et tous ces rites qu'on nous impose, tout cela établit une série heureuse ou fatale d'où l'avenir dépend tout entier ». Cf. NERVAL Gérard de : *Aurélia*, « Œuvres complètes », T. III, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1993, p. 741.

apparaissent en haut de pages : « History of my Life », « My Life History », « Life History »[11], alors même que le travail d'écriture est suivi et reporté dans sa continuité :

> "Wednesday April, 3, 1968 : " Still write my life history." [12]
>
> "May, 3, 1968 : « Said bad word when writing Life History. »
>
> "May, 16, 1968 : « Still writing Life History. »
>
> "July, 18, 1968 : « Life, not wife History. » Diary : October, 18, 1968 : « Life, not wife History. »
>
> "Thursday, August, 1, 1968 : « Write Life History, not my story. »[13]
>
> "Thursday, August, 3, 1968 : « Life History, not blistery. »[14]
>
> "November, 2, 1968 : « Life History, not mystery. »
>
> "November, 16, Saturday, 1968 : « Life History, ouch. »
>
> "November, 25, Monday, 1968 : « In bed early soon. No write Life History. » "[15]

Le suivi de la rédaction autobiographique est linéaire quand le contenu ne l'est pas, signe que le *Diary* n'a pas la même fonction qu'*History of my Life*. En remettant en cause, dans le récit personnel, le primat de la contiguïté chronologique et son irréversibilité, Darger s'autorise, par rapprochements analogiques, une recomposition de sa vie organisée autour d'une mythologie

---

[11] RUNYAN McKINLEY William : *Life Histories and Psychobiography*, *op. cit.*, I, p. 5. Runyan McKinley réserve à "life history" le sens de "story of a person's life told in his or her words", ce qui exclut donc l'exercice biographique mené par autrui. Concernant celui-ci, cf. *Ibid.*, II, p. 34 : « The biographical enterprise is hopeless arbitrary, and is, perhaps, closer to imaginative fiction than is commonly acknowledged."

[12] Mention identique le 20 avril.

[13] BIESENBACH Klaus *Henry Darger*, *op. cit.*, WATSON Carl : « The Metaphysics of Wreckage » p. 278 : "In fact, *History of my Life* does not seem to fulfill the typical function of autobiographies as we usually think of them".

[14] Cf. le développement que nous consacrons aux jeux littéraires chez Darger.

[15] Pour l'ensemble des références : DARGER Henry : *Diary.*

individuelle[16]. En ce sens, l'exercice autobiographique jouerait pour Darger le rôle qu'Ernst Cassirer assigne à la poésie :

> « La poésie est l'une des formes dans laquelle un homme peut se prononcer sur lui-même et sur sa vie. Elle est connaissance de soi et critique de soi. Mais il ne faut pas accorder à cette critique un sens moral. Elle n'est ni éloge ni blâme, ni justification ni condamnation mais compréhension nouvelle et plus profonde, réinterprétation de la vie personnelle du poète. »[17]

Cette mise en œuvre de l'inquiétude intentionnelle est rendue possible par la claire distinction entre deux formes de la remémoration : la réminiscence et la réviviscence, dont l'usage par Darger excède le récit autobiographique et s'étend à l'ensemble de sa fiction. Au point que récit personnel et création imaginaire en viennent à se confondre, au moins dans un cas. *Sweetie Pie*, qui raconte les ravages provoqués par une tempête douée de volonté, au comportement anthropomorphe, est à la fois inclus dans *History of my Life* et s'en distingue.

L'autobiographie proprement dite s'interrompt ainsi à la page 206, puis est suivi de *Sweetie Pie*, récit de de quatre mille huit cent soixante-dix-huit pages. Faudrait-il alors distinguer deux modes d'intentions biographiques, l'un assigné à *History of my Life* et l'autre à *Sweetie Pie* ? Rien ne permet de répondre, Darger créant un cercle de confusion (comme on le dit en peinture et photographie, de ce qui à la fois unit et distingue le flou du net) entre récit autobiographique et fiction. Sauf à tenir la tornade pour une « métaphore

---

[16] CHEVRIER Jean-François : *Formas biográficas. Construcción y mitología individual*, *op. cit.*, Ch. 1, "Mitología individual : génesis de la noción", p. 47 : Chevrier reprend l'acception qu'inaugure Harald Szeeman en 1963, à propos d'Etienne-Martin quand il exposait à la Kunsthalle de Berne.

[17] CASSIRER Ernst : *Essai sur l'homme*, traduit de l'anglais par Norbert Massa, Éditions de minuit, 1975, Ch. 4, « Le monde humain de l'espace et du temps », p. 80.

obsédante »[18] qui, davantage complémentaire qu'opposée à la pensée consciente, s'y ajouterait.

On peut cependant voir à l'œuvre chez Darger, dans l'un et l'autre texte, deux usages distincts du souvenir, relevant respectivement de la remémoration et de la recréation.

4.3 Réminiscence et réviviscence

La mémoire, en tant qu'objet d'étude commun à la philosophie et à la psychologie, peut faire l'objet d'une définition restreinte et acceptable[19]. Elle comprend, pour reprendre le mot de Ferdinand Alquié, « nos souvenirs et notre attitude vis-à-vis de nos souvenirs »[20]. Dans son activité, elle met en œuvre différentes opérations qui s'enchaînent selon un ordre strict de succession : acquisition du souvenir primaire issu de la perception[21] ; conservation du souvenir ; processus de rappel sous forme de souvenir secondaire. C'est dans cette dernière opération, comme réactivation du souvenir, qu'interviennent la réminiscence et la réviviscence.

---

[18] MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la Psychocritique*, Librairie José Corti, Paris, 1962, Introduction, p. 30.

[19] Nous ne nous intéressons pas ici à l'usage systématisé de la mémoire qui concerne l'habitude, la routine, ou l'apprentissage, dans la mesure où cette mémoire systématisée est surtout destinée à la conservation, et peu perméable à l'activité créatrice. Cf. RIBOT Théodule : *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, « Analyse de l'imagination », Ch.1, pp. 17 et 19. Reste que la mémoire systématisée présente les mêmes opérations qui se succèdent selon un ordre identique.

[20] ALQUIE Ferdinand : *Le désir d'éternité*, *op. cit.*, Ch. III, p. 28.

[21] Je peux certes me souvenir de quelque chose qui n'est pas issu d'une perception directe, par exemple d'une licorne. Mais dans la mesure où l'être imaginaire, en tant que fiction, résulte de l'association de deux images « cheval » et « corne », provenant du réel extérieur, tout souvenir renvoie directement ou pas à la perception.

4.3.1 L'acquisition

Le flux continu des perceptions, qui renvoient au réel extérieur, donne une succession d'impressions originaires qui sont saisies sous forme d'un flux, lui-même ininterrompu, d'images mentales. Ces images forment les souvenirs primaires. La succession n'est possible que si la perception actuelle, l'impression originaire, laisse place à la suivante. Elle est alors soumise à l'oubli qui, en tant que partie constitutive et non défaut de mémoire[22], permet cette succession. Darger fait d'ailleurs fréquemment référence à ses oublis, participant par ce qu'ils ne disent pas du récit autobiographique, cela jusqu'à la dernière ligne qui offre une conclusion pour le moins abrupte :

> « There is one really important thing I must write which I have forgotten»[23].

L'oubli est alors constitutif de l'acte remémoratif et dynamise l'avancée du récit.

Une fois écartée par le mécanisme de l'oubli, l'impression originaire est ensuite stockée selon un processus de tassement[24] afin de laisser place à une nouvelle perception[25].

---

[22] C'est ainsi que St. Augustin distingue l'oubli simple, qui ne s'oppose pas au rappel ultérieur, de l'oubli de l'oubli, ou oubli véritable qui, parce qu'il s'est précisément oublié, interdit toute remémoration. Cf. AUGUSTIN St. : *Confessions*, *op. cit.*, X, 16, pp. 183-187 ; 18-19, pp. 191-193.

[23] DARGER Henry, *History of my Life*, p. 66.

[24] HUSSERL Edmund : *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, *op. cit.*, Deuxième section, « Analyse de la conscience du temps », §10, « La conscience des apparitions d'objets immanents », p. 39, par exemple.

[25] *Ibid.*, pp. 42-43 : « Pendant qu'apparaît sans cesse un nouveau présent, le présent se change en passé, et du coup toute la continuité d'écoulement des passés du point précédent tombe « vers le bas » uniformément dans la profondeur du passé. »

4.3.2 La conservation ou rétention

Au cours du tassement, l'impression originaire subit des transformations. Le souvenir primaire est altéré et n'est donc pas identique à la perception originaire à laquelle il renvoie. La conservation dans la mémoire modifie ainsi continuellement les contenus qui « s'estompent, pâlissent, etc., quand la perception proprement dite passe dans la rétention »[26]. Par la suite, les souvenirs primaires peuvent faire l'objet d'une remémoration dans l'activité de rappel.

4.3.3 Le rappel

La réactivation des souvenirs conservés permet de restituer l'information. Toutefois, le contenu présentatif des souvenirs primaires ayant été modifié lors de la rétention, le rappel met à disposition des souvenirs secondaires, littéralement des re-présentations. De plus, il existe différentes conduites de rappel, selon que celui-ci est involontaire ou volontaire. Le souvenir peut surgir sans visée consciente, ou faire au contraire l'objet d'une localisation intentionnelle. Ces deux conduites de rappel définissent respectivement la réminiscence et la réviviscence.

4.3.4 Les deux formes du souvenir

Roland Barthes voit dans l'anamnèse l'acte fondateur de l'écriture qui « donne au souvenir une stabilité d'essence »[27]. On pourrait en dire autant de

---

[26] *Ibid.*, § 12, "la rétention comme intentionnalité spécifique", p. 46.

[27] BARTHES Roland : *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, collection Points, Editions du Seuil, Paris, 1972, « Chateaubriand : 'Vie de Rancé' », p. 109. Cela, pour Barthes, à l'horizon de la mort qui est la condition dans laquelle Chateaubriand entreprend ce travail : « Le souvenir est le début de l'écriture et l'écriture est à son tour le commencement de la mort (si jeune qu'on l'entreprenne) ». L'anamnèse opère avant toute prise de conscience de cette échéance indépassable, comme le dit Barthes « (si jeune qu'on l'entreprenne) », chez Darger, selon les deux modes de réminiscence et de réviviscence. En témoignent ses fictions.

Darger concernant *History of my Life* et davantage encore des dernières pages du *Diary*. Il décline l'anamnèse en réminiscence et réviviscence.

La réminiscence assure une saisie vague et fortuite des souvenirs secondaires. Les re-présentations ne relèvent pas d'une intention consciente et s'imposent à mon esprit. À l'inverse, la réviviscence recherche consciemment le souvenir secondaire en vue de l'aviver. Parce qu'elle est intentionnelle, la réviviscence est en mesure d'effectuer des choix, d'opérer des coupes dans la re-présentation pour n'en retenir que ce qui l'intéresse. Ainsi je puis, en parfaite conscience et volontairement, ne me souvenir que d'un élément de paysage ou d'un événement[28].

4.3.5 L'acte déclaratif de mémoire

Réminiscence et réviviscence apparaissent donc comme deux conduites hétérogènes de rappel. Darger use de l'une et de l'autre, réserve faite toutefois concernant la sincérité des rappels fortuits. En effet, dans la mesure où les réminiscences font l'objet chez Darger d'un acte déclaratif de mémoire, explicitement par l'écrit, les réminiscences présentent nécessairement un caractère intentionnel, au moins pour partie.

En fonction de l'intention visée, Darger procède par réminiscence ou réviviscence, en y faisant appel selon les modalités propres à chacune, ou en complexifiant le procédé. Darger peut ainsi faire se succéder immédiatement réminiscence et réviviscence :

> « I forgot the name of the woman who had, but she had so much work elsewhere that she seldom came around to see how we were getting along.

[28] RIBOT Théodule : *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, Première partie, Analyse de l'imagination, Ch.1, p.17 : « cet essentiel qui survit à la dissociation dépend de causes subjectives ».

I just now comes to my mind she was called Miss Dolgiest."[29]

La réminiscence, envisagée en premier lieu à partir de ses manques, est aussitôt suivie d'une claire saisie de l'objet recherché. L'absence appelle ainsi l'appropriation intentionnelle, qui par rétroaction confirme l'état initial d'incomplétude non volontaire. Ou, à l'inverse, la réminiscence n'est suivie de rien, comme il en va dans l'épisode suivant relevant de la petite enfance. Un jour, alors que Darger joue, comme à son habitude, seul dans la rue, un vieil homme à l'apparence de clochard[30] surgit et cherche à s'emparer de lui. Le garçon parvient à lui échapper, s'enfuit jusqu'au croisement des rues Adams et Halsted, talonné par l'homme. Henry ramasse un tesson de brique dans l'intention de frapper son agresseur à la tête. Le geste n'est que partiellement improvisé, car Darger précise qu'il avait l'habitude de se munir d'une brique dans les combats de rues[31]. Le garçon la lance au moment où un tramway s'interpose. Le projectile brise une vitre à hauteur de passagers. Darger s'enfuit de la scène, échappe à son poursuivant et tait l'incident qui semble avoir eu son importance, car il est rapporté dans la presse. Comme une grève du personnel des tramways est sur le point d'éclater, l'acte est imputé à un éventuel ouvrier. L'épisode paraît avoir affecté l'enfant et demeure sensible chez le narrateur qui s'engage à en reparler s'il lui revient des détails :

"I never see him again. I'm sorry, but if there is anything else again forgotten I will have to write it. It can't be at all left out."[32]

---

[29] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 49.

[30] *Ibid.*, p. 25 : "skidrow".

[31] *Ibid.*, pp. 38-39.

[32] *Ibid.*, p. 26. Cf. également *Ibid.*, p. 66, la fin du récit proprement autobiographique, déjà évoquée : "There is one really important thing I must write which I have forgotten."

Cependant, lorsqu'elle est effective, la réviviscence permet d'interpréter autrement le contenu remémoré. Ailleurs dans l'autobiographie[33], Darger est confronté à sœur Leno qui a appris que l'employé du St. Joseph Hospital est un ancien patient de l'asile pour enfants déficients. Elle s'en confie à sœur Rose qui l'estime encore fou et le menace à plusieurs reprises de le renvoyer au Lincoln Asylum. La nouvelle se répand dans l'hôpital et Darger est alors appelé « crazy », qui était déjà son surnom à Our Lady of Mercy, ce qui le ramène pratiquement dix années en arrière[34], dans une activité de remémoration involontaire puisqu'imposée. L'épisode l'affecte, à l'époque et encore semble-t-il lorsque le narrateur écrit :

> « I had, I believe, more brains than all combined. »

Darger s'estime bien supérieur en orthographe, lecture, écriture, calculs, histoire et géographie que ses contempteurs. S'ensuit la démonstration sous forme d'une récitation qui n'est rendue possible que par un acte intentionnel de reviviscence :

> « Berlin and Dresden are still the most beautiful cities in the world. Berlin is largest, next to London and New York City. »[35]

La maîtrise déclarée du contenu de mémoire - verbalement dans l'épisode originaire, puis à l'écrit lors de sa reprise littéraire - permet à Darger par la réviviscence d'affirmer non seulement sa santé mentale, récusant ainsi « crazy »,

---

[33] *Ibid.,* pp. 22-23.

[34] Cf. le développement que nous consacrons à la folie.

[35] DARGER Henry : *History of my Life*, p.23.

mais également de revendiquer une supériorité intellectuelle : « I had, I believe, more brains than all combined ».

In the Realms of the Unreal offre un bel exemple d'usage fictionnel de la réminiscence, de sa saisie puis, dans un second temps, de la reprise des mêmes souvenirs secondaires, cette fois sous la forme intentionnelle de la réviviscence. Jack Saunders - qui est donné comme auteur du volume I d'*In the Realms of the Unreal* - se souvient de sentiments passés :

> « They were no proper nor pleasant thoughts, at least they were memories which in his weakness turned homewards and strangely move him great volcanic eruptions and thinking hard to himself. »[36]

La scène décrit une inondation. Chez Darger, les cataclysmes naturels symbolisent les tourments intérieurs. Le flot de mémoire emporte tout, fait sauter les barrages de la conscience et la submerge, par l'effet d'une réminiscence subie. Puis, dans un deuxième temps, Jack Saunders saisit l'essence de ce rappel involontaire :

> "these memories of former time did not awaken desire so much so sorrow… a strange inapprehensible melancholy. Once he had desires, but they did not return now. They seemed to be all past, they seemed to him to belong to another world that is gone far from him. But here, out in the flood waters, they were completely lost to him. Thy arose no more."[37]

L'appréhension de la réminiscence permet de l'intégrer, de la comprendre en objet de réflexion. Le rappel involontaire est alors soumis à l'analyse :

---

[36] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 540.

[37] *Ibid.*, p. 141.

> "Everything seems strong, his desires are strong – but they are always unattainable, and he knew it. And even if these scenes of his younger boyhood days were given back to him, he did not believe he would really know what to do or were to go."[38]

Jack Saunders appréhende la nature également affective[39] de la mémoire. En dissociant les sentiments liés à l'acte de réminiscence, des sentiments et réflexions qui sont les siens dans le présent, il sait pouvoir être triste au souvenir d'un événement joyeux, se libère alors pour partie de cette tristesse et revisite le souvenir en une réviviscence volontaire :

> "The days they spent together take on a mournful life in the memory but the boy himself it surely is not more."[40]

Le registre ("melancholy" ; "unattainable" ; "he did not believe he would really know what to do or were ton go" ; "the boy himself it surely is not more") rend alors compte d'une tension dans les deux formes de relation aux souvenirs. La dissociation des éléments empruntés à la réminiscence n'annule pas totalement leur caractère mélancolique qui transparaît dans l'acte de recomposition intentionnelle de la réviviscence. Celle-ci, dans son activité de re-création, établit certes une distance, qui ne l'empêche cependant pas d'être affectée.

4.4 Exemple du processus analogique

Darger, qui a fréquemment recours au raisonnement analogique dans ses écrits, quelle qu'en soit leur nature, ne produit jamais au cours de son processus

---

[38] *Ibid.*

[39] AUGUSTIN St. : *Confessions*, *op. cit.*, X, (XIV), 21, pp. 177-179.

[40] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 141.

de création d'« analogie triviale »[41], c'est-à-dire de rapprochement sans but cognitif ou créatif, d'analogies inutiles et sans conséquences. Cela tient au fait que Darger ne constitue pas ses analogies sur de simples réminiscences, de souvenirs rappelés fortuitement, mais bien sur la base de réviviscences, de rappels intentionnels. Toutes ses analogies ont donc du sens, mais pas nécessairement le même sens. L'usage de différents procédés analogiques par Darger permet autant de visées du réel qui vise à l'épuisement de toutes les possibilités.

4.4.1 Analogie intensive

Dans un premier temps, le recours à l'analogie permet de définir le sens exact d'un concept, d'en fixer l' « intension »[42] afin d'en avoir une saisie claire, ce qui suppose d'en limiter son extension à la définition de l'intension, et pas au-delà. Ainsi du concept de « my father » fixé par Darger[43]. Celui-ci évoque la vie agréable avec son père, ce qui le conduit à dire qu'il haïssait l'école, notamment à cause d'une sœur enseignante qui était « so strict, severe, and prim »[44]. Darger revient alors à la figure du père, affirmant que lui seul peut le commander. L'analogie se constitue en trois temps : le père qui assure une vie agréable ; la sœur qui assure une vie désagréable par son autorité injustifiée ; le père qui seul

---

[41] Sur la notion d' « analogie triviale », cf. HOFSTADTER Douglas et SANDER Emmanuel : *L'analogie, Cœur de la pensée*, *op. cit.*, Ch. V, p. 343.

[42] Cf. AUDI Robert : *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, p. 379, entrée rédigée par Donald Nute : « Intension : the meaning or connotation of an expression, as opposed to its extension or denotation, which consists of those things signified by the expression ». Avec la logique moderne, nous entendons par « intension » ce que la logique classique entendait par « compréhension », de manière à conserver pour ce concept son sens usuel de « saisie par l'esprit ».

[43] Il s'agit bien ici d'Henry Darger Sr. Concernant la figure générale du père, nous renvoyons à la partie qui lui est consacrée.

[44] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 2.

peut exercer une autorité justifiée. Par transitivité, le concept de « my father » est fixé dans son intension : celui qui assure une vie agréable et qui est le seul à exercer une autorité légitime. Dès lors, tout ce qui ne relève pas de son champ n'appartient pas à son extension. Toutefois, Darger introduit à l'occasion des nuances, sans remettre en cause la définition, lorsqu'il a recours à différentes intentions signifiantes, telle « dad », plus affectueux, ou « papper or papa », « papper », obtenu par fusion de « pepper » et « papa », qui n'apparaît qu'une seule fois dans l'ensemble du corpus, hapax qui paraît désigner, dans le contexte, la culpabilité du fils et le père qui détient le pouvoir de punir[45].

Un autre exemple d'analogie intensive par transitivité est donné lors d'un épisode qui se déroule en 1909, alors que Darger est interné à The Illinois Asylum for Feeble-Minded Children[46]. Un jour qu'il a oublié de faire son lit, le surveillant Henry Aurand le frappe aux oreilles. « That made me his enemy for life » dit Darger qui cependant ne lui donne plus d'autre occasion de le punir. Darger ajoute :

> « Yet because my real descent of my nationality is much against such type of punishment, had we been in Brazil[47], he would have been killed for boxing my ears. »

Suit immédiatement une remémoration de Mr. Bandeco[48], l'intendant de l'aile nord, d'origine italienne, décrit par Darger comme sévère et brutal, mais qui le laisse tranquille. Le double rapprochement analogique, par la violence, et les

[45] *Ibid.*, p.16. Lorsque Darger orthographie mal un mot, il l'écrit directement à la suite. La présence de la conjonction « or » atteste qu'il s'agit d'une création, qui vient appuyer le « pepper » de la page 12, dans un épisode où le fils doit rendre des comptes à son père.

[46] *Ibid.*, pp. 16-17.

[47] Nous consacrons un développement au Moi potentiel brésilien de Darger.

[48] Et non "Bandico" comme l'écrit Darger. Cf. MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, p. 676, note 142.

deux nationalités, renforce par transitivité l'intension du concept de violence à l'égard de Darger selon l'enchaînement transitif suivant : violence injustifiée envers Darger – châtiment de la violence injustifiée à l'encontre de Darger dans sa supposée patrie, le Brésil – évocation de la nationalité italienne du surveillant brutal mais qui ne moleste pas Darger. L'analogie rend ici possible une détermination réciproque du réel remémoré et de sa transposition fictionnelle. Celle-ci n'apparaît pas toutefois dans un écrit relevant explicitement de l'imaginaire, mais dans le récit donné comme autobiographique.

4.4.2 Analogie complémentaire

Le processus analogique permet également à Darger, par comparaison et confrontation, d'attribuer des valeurs complémentaires pour un même ensemble d'éléments remémorés. Et donc de définir l'extension du concept, une fois celui-ci clairement établi.

Darger évoque[49] avoir entassé des journaux entre le poêle et le mur et y avoir mis le feu, le tout « not knowing any better », sans trop y penser. La conséquence ne se fait pas attendre :

> « I got my ears boxed good and proper. I got it good, once again, from my father when he thought from my action that I was going to do it again. »

L'épisode remémoré fait donc état d'un acte irréfléchi, de journaux, et de la sanction paternelle. Deux pages plus loin, Darger recompose par analogie ces mêmes éléments (journaux ; pensée ; père) pour un résultat diamétralement opposé :

> « Before I went to school, however, I could already read the newspapers, which my father had learned me by study. »

[49] DARGER Henry : *History of my Life,* pp. 4-6.

Ceux-ci sont donnés immédiatement comme souvenirs, puis perdent leur valeur biographique, particulière, en étant disjoints des épisodes évoqués. Cela, non dans une intention exclusive, d'isoler la scène évoquée de l'ensemble du vécu, mais bien au contraire en vue d'un rapprochement qui vise, nous l'avons vu, à l'épuisement de sens. D'abord cas particuliers, ils s'élèvent à la dignité d'un concept dont ils expriment les différentes acceptions. En retour, l'intension du concept, permanente, autorise et valide toutes les extensions particulières et exemplaires, en tant que catégorie stabilisée.

4.4.3 Glissement analogique

Le rapprochement analogique peut permettre également, non pas de conforter un sens, mais de l'atténuer par glissement progressif. Deux épisodes relevant tous deux de l'enfance de Darger et présentant des similitudes, lui permettent d'évoquer son ambivalence à l'égard des enfants : il les hait, et les aime. Cela, quand il avait leur âge, attitude qui est donc rapportée et jugée par le Darger narrateur. Alors qu'il a cinq ans, et bêtement de son propre aveu[50], Darger jette des cendres dans les yeux d'une petite fille, Francis Gillow[51]. La mère l'insulte par la fenêtre, Henry Darger Sr. doit payer les frais médicaux qui seront prélevés sur l'argent alloué aux cadeaux de Noël. Or, la famille Gillow était de bonne composition avec le garçon, Francis et ses deux grands frères venaient fréquemment le voir, « not thinking I would do such a mean deed that. » Personne ne peut en effet se douter qu'il est capable d'un tel acte, y compris son père qui tente de le raisonner :

---

[50] *Ibid.,* p. 3.

[51] Première des trois Francis qui jouent un rôle dans la vie de Darger. La deuxième est Francis Schmidt, patiente du St Joseph's Hospital. Elle-même engendre un double fictif dans *In the Realms of the Unreal*, Francis Smith, fille d'un capitaine d'Abbieannia et amie des Vivian Girls.

« what if she had died ? »[52]

Une autre fois[53], et sensiblement au même âge, Darger se trouve chez Mrs Anderson, une veuve d'origine écossaise qui habite une maison en bois de deux étages avec ses deux enfants, l'aînée Helen et son fils John. Jusqu'alors tout se passe au mieux puisque Darger a pour habitude de suivre John le dimanche à la Salvation Army Sunday School. Cela sans qu'Henry Darger Sr. le sache, son fils ne le lui dit pas. Un soir d'été, alors qu'un orage accompagné de forts vents arrive depuis le nord, Henry dîne à la table des Anderson. « Johnnie » saisit la poivrière dont le couvercle n'est pas bien vissé, une rafale s'engouffre par la fenêtre laissée ouverte, envoyant le poivre dans les yeux d'Helen qui s'en trouve avueglée. Le médecin habite de l'autre côté de la rue. Darger affronte « the blinding sheets of rain » [54] pour aller le chercher.

« Ashes in the eyes of a little girl by the name of Francis Gillow »[55] et « pepper into Helen's eyes »[56] permettent par glissement progressif de se départir de la culpabilité, d'atténuer la nature volontaire de l'acte lié au premier souvenir par la nature accidentelle du second. L'épisode, fantasque dans son explication, mais signifiant au travers du registre utilisé - attitude héroïque du garçon, images littéraires de la tempête qui appartiennent pleinement au registre

[52] DARGER Henry, *History of my Life*, p. 3, seule adresse directe du père de Darger dans l'ensemble des écrits. Cf. le développement que nous consacrons à la figure paternelle.

[53] *Ibid.*, p. 11.

[54] L'expression « les trombes d'eau aveuglantes » n'a évidemment rien d'anodin dans le contexte.

[55] *Ibid.*, p. 3.

[56] *Ibid.*, p. 12.

éprouvé de Darger[57], notamment l'écrivain de fiction - semble écarter toute responsabilité. Sans que le Darger narrateur soit dupe, puisqu'il précise que le garçon ne pourra voir si Helen a guéri car il ne sera pas réinvité.

La réminiscence laisse place alors à la réviviscence, comme acte intentionnel de re-création du souvenir. Le garçon décrit par le narrateur est un personnage de fiction, objet d'un récit qui vient réinterpréter les faits et leur confère, par l'usage des tropes usuels de l'auteur, une dimension romanesque. Dans le témoignage rapporté, Darger ne semble pas dire la vérité, en ayant compris que cela est acceptable si l'on écrit de la fiction.

4.4.4 Analogies croisées

Le glissement analogique peut se doubler d'un rapprochement croisé. Darger évoque les Noël de son enfance :

> "For Christmas, I mostly always got coloured pictures – or storybooks, wich I liked, and chicken for dinner. I disliked turkey and still do, but I'll eat it if I can't get anything else."[58]

Le plaisir des images colorées et des livres est renforcé par le poulet servi au repas de Noël, immédiatement suivi, par glissement analogique, de l'évocation de la dinde comme met et du peu d'appétence de Darger à son endroit. Un déplaisir, auquel succède immédiatement une précision qui permet à Darger d'affirmer que son plaisir à peindre et à dessiner ne dépend pas des cadeaux de Noël :

> "Once in a while, to paint pictures or anything else, I had paint boxes, but I myself bought them, and other interesting articles."[59]

---

[57] Cf. le développement que nous consacrons à la notion de « catégorie stabilisée », particulièrement l'exemple de la tempête.

[58] *Ibid.*, p. 2.

Pour conclure par le déplaisir lié à l'épisode Francis Gillow :

> "My Christmas presents, as I probably remember, that year were deducted because of my being to repay his payment on the doctor bill."[60]

L'entrelacement analogique est alors le suivant : Noël (plaisir) ; images (plaisir) ; poulet (plaisir) ; dinde (déplaisir) ; image (plaisir) ; Noël (déplaisir). Cette structure en boucle s'oppose à l'appréhension linéaire et contigüe du réel objectif. Au-delà des déterminations particulières que constitue chaque Noël, elle permet d'en définir le concept dans son intension, et d'en exprimer les différentes modalités de son extension. Auxquelles s'ajoutent ses valeurs extrêmes en complément, négative et positive, respectivement données dans le *Diary* :

> « Not much history until October when I had an Eye operation of the left one because of a serious infection and was in bed at home until a little before Christmas because I could not dare go out because of an unusual eye covering for protection placed by the doctor. I had a poor a very poor nothing life Christmas. Never had a good Christmas all my life nor a good next good year and now reviewing it I am very bitter but fortunately not revengeful though I feel I should be »[61].

Et dans *Further Adventures in Chicago* où le Noël idéal est celui célébré par les Vivian Girls :

---

[59] *Ibid.*

[60] *Ibid.*, p. 3.

[61] DARGER Henry : *Diary*, entrée du 28 décembre 1971.

> "Once More the Merry Christmas bells are singing out their message of glory to God in the highest, and on earth, peace to men of good will."[62]

Ses deux dernières occurrences ne relevant pas du raisonnement analogique mais venant s'inscrire dans le concept analogiquement fixé par Darger.

Les différentes visées analogiques, qui visent à l'épuisement du sens, trouvent une application particulière dans l'exercice du collage, pratique d'importance chez Darger puisqu'elle concerne à la fois la création littéraire et picturale.

4.5 Collage et analogie

Le procédé de collage fournit à Darger l'occasion de mettre en pratique les opérations de l'intellect mises en œuvre dans l'analogie. Particulièrement dans l'activité d'inquiétude qui prend en compte le donné préexistant, puis en dissocie les éléments afin de les réassembler en une composition inédite qui relève de l'imagination créatrice. Le collage dissocie dans un premier temps les éléments de leur condition initiale d'apparition, puis les réassemble en un tout inédit et cohérent.

4.5.1 Collage pictural

À partir de 1910, Darger explore la technique du collage pictural qui est l'équivalent visuel de ses emprunts littéraires. Nombre de ses premiers collages représentent des scènes de guerre. Ainsi par exemple d'*Untitled [Battle scene]*[63] figurant un champ de bataille avec tranchées, fumée des explosions, et nombre de soldats, dont des légionnaires et des zouaves au premier plan. Ou d'*Untitled [City with occupying troops]*[64] qui montre des soldats amassés le long de quais

[62] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago*, III, p. 207.

[63] Collection de l'Art brut, Lausanne.

[64] Collection de Kiyoko Lerner.

en deux groupes principaux, certains tournés vers l'eau, d'autres semblant regarder vers un objectif. La ville figurée est un composite, faite d'éléments découpés dans différents magazines. *Nicht argern nur wundern*, dans les tons sépia et ocre, figure un champ de bataille dévasté, aux constructions enlisées, dont un bâtiment à colonnades qui porte l'inscription donnant son titre à l'œuvre. Des chevaux d'attelage servent d'animaux de traits. Détail important, dans ces collages de guerre n'apparaissent aucun enfant.

The Battle of Calverhine[65], fresque de 297 cm sur 93,5 cm, réalisée par accumulations de collages, a demandé à Darger des années de travail. Elle est achevée le 28 août 1929. L'œuvre représente la terrible répression par Glandelinia, suite à la révolte des enfants-esclaves en 1910, épisode qui se situe donc avant la guerre décrite dans *In the Realms of the Unreal*. Quantité de personnages grouillent parmi des explosions en forme de fleurs, de tridents ou de pales acérées, le tout sous des nuages menaçants, organiques. La composition, l'une des rares qu'ait encadrées Darger, est accrochée par l'artiste sur le mur ouest de son dernier logement au 851 Webster Avenue. Elle est donc continuellement visible au sein de l'appartement dont l'espace concret se trouve dès lors augmenté par un espace imaginaire[66].

Enfin nous avons vu, dans la pratique liée à l'interpicturalité, le cas unique de la composition *At Jennie Richee. While sending warning to their father watch night black cloud of coming storm thro' windows*, qui présente en figure centrale le collage d'une reproduction du tableau *Thunderstorm on Narragansett Bay* de Martin Johnson Heade. L'appropriation conserve l'intégralité de l'œuvre et non un détail prélevé, comme il en va souvent chez Darger, d'éléments empruntés

---

[65] Sur *The Battle of Calverhine*, cf. KAZARIAN Choghakate : *Henry Darger, 1892-1973*, *op. cit.*, pp. 72-78 et TRENT Mary : entrée « Bataille de Calverhine » dans le « Dictionnaire Dargerien » p. 220.

[66] Cf. les développements que nous consacrons à l'espace imaginaire et aux « deux provinces », soit la coexistence de deux modalités spatiales selon Ernst Cassirer.

aux *comics*, telles les innombrables *Little Annie Rooney* qui sont autant de collages ponctuels, ou le John Wayne qui figure dans la composition picturale *[untitled] : "Tell us the jack and the beanstalk fairy tail ! We'll believe that more than what you are telling us. This camp is the only one in this territory. Give those bloody murderers up to us, or we'll surely wreck this camp and destroy all of you !! This head proves one of his murders !"*

Toutefois, le collage pictural étant illustratif, il est réduit à une valeur descriptive. Darger va trouver une valeur à la fois référentielle et créatrice dans l'usage du collage littéraire.

4.5.2 Collage littéraire

Les emprunts littéraires de Darger sont comparables aux copies des images qu'il obtient par calque ou reproduction carbone, puis à partir du milieu des années 40, par reproduction photographique. La littérature copie alors la littérature selon un processus d'inclusion qui voit l'élément prélevé de son contexte littéraire d'origine pour être ensuite inséré dans la création de Darger. Là, l'élément dispense son effet propre dans le contexte d'arrivée et agit donc en lemme[67]. Le collage littéraire a ainsi valeur de recréation, dans la constitution de fictions mais également dans le récit intime qui n'a pas nécessairement visée autobiographique[68].

---

[67] Comme lemme, l'emprunt s'implante dans le champ littéraire de l'auteur, vient s'ajouter à ses propres créations et les dynamise. Cf. le développement que nous consacrons au lecteur absent.

[68] Aux couples analogiques (collages littéraires et collages picturaux ; images littéraires et images picturales) s'en ajoute un troisième constitué d'un double exercice manuel : le décalque d'images préexistantes et la recopie des leçons de catéchisme du *Catechism of Christian Doctrine*, publié en 1901 par H.L. Kilner and Co. à Philadelphie. Dans les deux cas d'exercice manuel, Darger se réapproprie un matériau préexistant. Cf. les développements que nous consacrons à l'image et à la parole divine.

Darger pratique à l'évidence l'intertextualité[69] mais n'indique pas ses sources. Il s'agit donc, techniquement, d'un plagiat. Toutefois, on ne peut parler d'imposture, car il ne cherche pas à tromper mais à produire un effet d'intensification du champ littéraire d'arrivée. Ce qui compte, pour Darger, n'est pas l'attribution trompeuse à l'écrivain, mais l'attribution performante au récit. La distinction entre l'emprunt et la contrefaçon apparaît dans un extrait du carnet titré *N°One*. Le passage évoque un message prétendument écrit par Joice Vivian et signée par l'ensemble des Vivian Girls. Jack Evans déclare à Penrod : « It had been written someone who could correctly copy Joices handwriting »[70]. Le registre est clair : « the message was a fraud » ; « forged note »[71] ; « I know the note is forged and will apprehend the writer if I can. »[72] ; « fraudulence of the note »[73], confirmation du faux étant donnée dans l'épisode par l'un des Moi potentiels de Darger :

> "Darger examined all the notes and decided they were evidently forged"[74].

Si la contrefaçon en écriture a pour but, dans le récit, de tromper sous couvert d'une identité usurpée, le collage littéraire cherche pour sa part à intensifier l'effet produit en fondant l'emprunt dans la fiction. Pour ce faire, Darger puisse à différentes sources : romans, poésies, essais, voire dans sa correspondance personnelle qu'il détourne.

---

[69] Cf. le développement que nous consacrons à l'intertextualité.

[70] DARGER Henry : MISC. 8 : carnet titré *N°One*, p. 26.

[71] *Ibid.,* p. 24.

[72] *Ibid.,* p. 26.

[73] *Ibid.,* p. 43.

[74] *Ibid.,* p. 41.

Darger emprunte régulièrement à John Bunyan, notamment de manière fragmentée au chapitre XVII de *Pilgrim's Progress*[75]. Au livre I d'*In the Realms of the Unreal* figure la reprise d'un long passage du chapitre XIV de la même œuvre [76] :

> "As I was thus, I met with one of very pleasant attire, that presented himself to me, and offered three things, to wit, a lot of money, honor and glory if I would leave the region and not say anything to anyone. Now the truth is I was very weary and sleepy, I am also very poor having lost all in the flood […]"[77]

Uncle Tom's Cabin d' Harriet Beecher Stowe, l'une des références majeures de Darger, se retrouve pour partie de sa préface dans l'introduction du livre III d'*In the Realms of the Unreal* :

> "The poet, the painter and the artist, even if they were to seek this all out under the allurement of fiction or truth, could not have accomplished any more."[78]

---

[75] BUNYAN John : *The Works of that Eminent Servant of Christ, John Bunyan*, 3 volumes, printed and published by Nathan Writing, New Haven, 1831, Vol. 1, *Pilgrim's Progress*, "Christian confronts the valley of the shadow of death", "A", "the valley of the shadow of death described".

[76] *Ibid.*, Ch. XIV, « A description of Madame Bubble ».

[77] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 377. Nous coupons, l'emprunt se poursuit.

[78] BEECHER STOWE Harriet : *Uncle Tom's Cabin*, roman, Collins Classics, London, 2011 : "The poet, the painter, and the artist now seek out and embellish the common and gentler humanities of life, and, under the allurements of fiction, breathe a humanizing and subduing influence, favorable to the development of the great principles of Christian brotherhood."
On peut noter que Robert Graves, rendant compte de sa visite à l'Exposition universelle de Chicago de 1893, utilisait des formules voisines pour exprimer le gigantisme et la démesure de la World's Fair, notamment sa Grande roue : « It is almost impossible either by picture or description in words to give you an idea of what this wheel is like. ». GRAVES Robert : « The Big Ferris Wheel », *The Alleghenian*, 1 July, 1893, et reproduit dans l'anthologie *Step Right Up* éditée par Nathaniel Knaebel, Carroll & Graf Publishers, New York, 2004. Au-delà de la similitude des formulations, le rapprochement avec Graves et la foire se justifie dans la mesure où Darger fréquentait assidument le Riverview Amusement Park de Chicago, dont

Une phrase empruntée à George Washington Bates se retrouve au livre I d'*In the Realms of the Unreal*. Un jour qu'il se promène à cheval, Hanson découvre un serpent Dortherean d'une extraordinaire beauté : « nothing but the chisel of Praxiteles could have copied her exquisite charms.»[79] *Further adventures in Chicago* présente également un long emprunt, cette fois à *The Fairy of the Snows* de Francis James Finn[80] :

> "Poets have gone into ecstasies over the laughter of a little child. What is their laughter to their love ? No poet has answered that question. It's beyond and above all poetry, and yet to gain it, one need but to be kind, sympathetic and to show the little ones that "maxima reverentia", that supreme reverence which, the poet justly says, is their due. And even if one fails now and then in kindness and in sympathy "there should never be failure in reverence" these little ones forget and forgive so easily, and kiss the hand that sites them."[81]

Darger trouve également matière à ses collages littéraires dans des essais. *Message to the stars* de Max Heindel[82] fournit ainsi le contenu d'une variation au livre VIII d'*In the Realms of the Unreal* : "In this particular we should have to go back to the tradition respecting the lost Atlantis which was related by the Egyptian priests to Plato"[83].

---

procède une part de son imaginaire. Cf. le développement que nous y consacrons dans « Le réel comme primat ontologique : la foire de Riverwiew ».

[79] *Ibid.,* I, p. 169. La phrase de George Washington Bates figure dans *Sandwich Island Notes*, publié en 1854, au chapitre « A Molokai Venus ».

[80] FINN Francis James : *The Fairy of the Snows* (1913), Ch. VIII, p. 74.

[81] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago*, III, p. 209.

[82] HEINDEL Max : *Message to the stars*, Ch. 1, "Evolution as shown in the Zodiac", p. 16 : "When the last of Atlantis was destroyed by water, substantially as related by the Egyptian priests to Plato."

[83] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VIII, p. 281.

Cette recension, loin d'être exhaustive, tend à voir dans le collage littéraire une valeur de système, y compris lorsque Darger recourt à la pratique transformationnelle[84]. Il détourne à l'occasion sa correspondance personnelle pour l'inclure dans sa fiction. La lettre de Sister Rose, datée du 19 juin 1917 :

> "My dear Henry
>
> Both of your letters reached me and I am grateful for your kind thought. I am glad that you are trying to be even a better boy since I left."

Devient :

> « My dear Aronburg
>
> Both of your letters reached me and I am grateful for your kind thought. I am glad that you are trying to be even a better girl since I left. »[85]

En juin 1927, Darger est licencié du Grant Hospital par son directeur[86]. Le 23 janvier 1928, Miss Watson lui remet une lettre de recommandation. Darger en fait un pastiche :

> "To whom it may Concern.
>
> I recommend Mr. Henry Darger of whom I spoke of yesterday morning as the man who is a good dishwasher.
>
> He also has recommandations with him from other places he has worked at. If you can use him I will appreciate it very much.
>
> Whilliam Schloeder[87]

---

[84] GENETTE Gérard : *Palimpsestes, la littérature au second degré*, *op. cit.*, I, XI, p. 76.

[85] DARGER Henry : correspondance personnelle.

[86] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 30.

Watchman at Philip Rinn Company."[88]

Darger recourt ainsi à deux types d'emprunts, d'images et de textes. Ce procédé de reproduction a pour visée des collages, picturaux ou littéraires. Si la démarche semble être la même dans les deux cas, on distingue cependant une différence de degrés d'autonomie dans l'emprunt. L'image retrouve généralement un nouveau sens après avoir été préalablement dépossédée de sa signification initiale en se fondant dans la composition picturale, tandis que l'extrait continue de faire sens en tant qu'unité autonome et a ainsi valeur de lemme. Dans le cas de l'image, il n'y a pas de citation et d'attribution de crédit à l'auteur. De même, Darger n'attribue pas pour le texte de crédit à l'écrivain. Le texte conserve pourtant sa valeur de citation, au moins en tant que lecture absente, qui n'est pas explicitement identifiée mais renvoie à une lecture préalable de l'auteur[89].

4.6 Catégories stabilisées

Les expériences singulières apparaissent selon un ordre de contiguïté, irréversible et perçu dans l'enchaînement causal. Par l'usage du processus analogique, Darger réduit la prolifération des souvenirs liés à ces moments à une catégorie stable qui va autoriser nombre de variations.

Le procédé mis en œuvre s'effectue en deux étapes. Dans un premier temps, Darger prélève par réviviscence des souvenirs qu'il abstrait de leurs circonstances particulières d'apparition. Il en conserve, par extraction,

---

[87] Sur William Schloeder, cf. la partie que nous lui consacrons dans Le rapport à l'autre.

[88] Lettre reproduite in ELLEDGE Jim : *Henry Darger, Throwaway Boy*, *op. cit.*, Ch. 6, p. 210.

[89] Cf. la partie que nous consacrons aux lectures absentes dans le développement autour du lecteur absent.

rapprochement et confrontation, les propriétés communes[90]. Cette opération permet de saisir l'intension du concept, soit la catégorie stabilisée[91], centrale et permanente. Son sens est non marqué, c'est-à-dire qu'il n'est pas déterminé par une acception particulière. Puis, dans un second temps, cette catégorie stable, « prototype »[92], va autoriser la création de catégories « exemplaires » au sens marqué par une acception particulière. Cependant, le degré d'incertitude et d'imprécision augmente à mesure que les catégories exemplaires s'éloignent du noyau central. Par exemple, « rouge » présente un sens marqué mais qui est moins éloigné de l'intension « couleur » que « magenta » qui s'en trouve davantage à distance[93]. L'éloignement peut ainsi présenter des exemples périphériques qui ne sont saisis comme appartenant à la catégorie centrale que par le concepteur de celle-ci. Ainsi, l'intension « fillettes blondes » n'entraîne que pour Darger l'extension exemplaire de « Vivian Girls, princesses combattantes qui affrontent des bourreaux d'enfants violés et suppliciés ».

En jouant sur l'extension de la catégorie stabilisée, Darger peut en exemplifier l'intension. Ainsi, évoquant l'un de ses séjours à la ferme d'État[94],

---

[90] HOFSTADTER Douglas et SANDER Emmanuel : *L'analogie, Cœur de la pensée*, *op. cit.*, Ch. IV « Abstraction et périples catégoriels », p.240. Les auteurs se situent à la suite de Lofti Zadeh et sa théorie des "fuzzy sets" ou "sous-ensembles flous".

[91] Suivant HOFSTADTER et SANDER, nous donnons comme équivalentes les notions de « concept » et de « catégorie ».

[92] HOFSTADTER Douglas et SANDER Emmanuel : *L'analogie, Cœur de la pensée*, *op. cit.*, Ch. I « L'évocation des mots », p. 75 la catégorie prototype est celle qui résume les expériences antérieures, débarrassées de leurs contextes particuliers.

[93] Le marquage peut dépendre de facteurs extrêmement divers, comme par exemple l'habitude, la familiarité ou la localisation géographique. En Europe, la catégorie stable « animal » évoquera plus facilement les catégories exemplaires « chien » ou « chat » que « chacal » ou « puma ».

[94] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 18.

Darger mentionne « a very peculiar type of crop »[95], la culture sur un grand champ d'une étrange mais très belle tomate, selon ses mots. Il l'appelle « The Beautiful Lady », « deadly nightshade » ou « in Spanish, Belladonna ». L'effet cumulatif par polyonymie des signifiants peut conduire au passage d'un signifié à un autre, ou au contraire au maintien du signifié initial de l'intension « tomate » par effet de renforcement. Dans ce dernier cas, le changement est envisagé comme meilleur recours pour conserver la catégorie stabilisée, ou pour la révéler autrement, voire la révéler mieux, c'est-à-dire en aboutissant à une valeur finale, précédée et amenée par les valeurs précédentes, chaque appellatif insistant sur une qualité particulière. Un procédé que Darger emploie également lorsqu'il évoque les Vivian Girls en tant que catégorie stabilisée, pour signifier par extension les propriétés particulières de chacune des sœurs, et en même temps en vue de renforcer l'identité du groupe[96].

La constitution de la catégorie stabilisée « tempête » offre chez Darger un exemple privilégié, dans la mesure où elle va rendre possible un ensemble constant de tropes puis de métaphores, continuellement convoqués. En premier lieu, Darger ravive le souvenir de tempêtes avérées, selon des réviviscences qui peuvent être tardives, dans *History of my Life*, ou consignées dans la même journée, dans les *Weather Books* :

> "I will have to say, all my childhood days with my father, who was very busy every day, except Sunday and holidays, were sort of uneventful, except I was very interested in summer thunderstorms (still am, old as I am) and during winter (cold) I could and would stand by the window all day, watching it snow, especially if there was a great big blizzard raging."[97]

[95] *Ibid.*, p. 19.

[96] Cf. le développement que nous consacrons aux Vivian Girls dans la troisième partie

[97] *Ibid.*, p. 3. Cf. également *Ibid.*, p. 24 : "I remember the big snowstorms of 1912, March 26 and 27 of 1930, and also before that, one of 1918. I've seen here also two other big ones,

> "Partly cloudy all day, short heavy drizzle in the early morning, short blinding rain with some thunder and lighning beginning after 4 o clock, Intermittend rains afterwards, followed by all night strong chilly winds. Tornado hits Mc Henry County doing 200 000 dollars damage killing one person. 8 to 7 AM 60 degrees above. Afternoon from 2 to 3 PM 14 degrees."[98]

> "South winds blustery and strong probably 48 miles an hour."[99]

Puis Darger retient les propriétés communes aux phénomènes particuliers. Évoquant la tempête du 24 janvier 1906, il déclare en faisant référence à une lecture absente : "I had read that worst blizzards of all come if they happen to follow a freeze rain, which fortunately seldom happens"[100]. Darger parvient à une catégorie stabilisée définissant l'intension de la tempête qui apparaît dès les premières pages du premier volume d'*In the Realms of the Unreal*[101]. Les termes et propriétés évoqués ("appalling roar", "cloud burst of rain", "thunder roll"), sont ceux, permanents, que l'on attendra par la suite des tempêtes exemplaires.

---

including last January 26. But believe it or not, that one when I was at Lincoln Ill., had them all put together beat."

[98] DARGER Henry : *The Weather Books*, *« Weather Report of Cold and Warm, Also Summer Heats and Cool Spells, Storms and Fair or Cloudy Days, Contrary to What the Weather Says, and Also True Too*». Titré également : *Book of Weather Reports on Temperatures, Fair, Cloudy to Clear Skies, Snow, Rain, or Summer Storms, and Winter Storms, and Big Blizzards. Also the "low" Temperatures of Severe Cold Winter, and Hot Spell of Summer*, Thursday October 8, 1959.

[99] *Ibid.*, Friday, November 22, 1963 ; soit le jour de l'assassinat du président Kennedy, événement qui ne semble pas retenir l'attention de Darger.

[100] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 25.

[101] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, pp.14-21. Le récit ne commence qu'à la page 14, et s'ouvre sur la description du "wild Spirian Typhoon" qui a ravagé Abbiannia, détruit la cité de Calmanrinia par un « fortorn and sad Easter Sunday » et tué l'épouse d'Hanson Vivian et leur fille. MacGregor effectue le rapprochement avec " the famous Easter Day Cyclone of April 12, 1903", qui est passé près de Lincoln le jour anniversaire des onze ans de Darger, environ un an avant qu'il intègre le Lincoln Asylum. Cf. MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, Ch. 8, p. 416.

> "The storm itself approached with an appalling roar, the smell of sulphur prevanding the air, a cloud burst of rain started with a hissing roar mingled with a torrent of big hail stones, there was a thunder roll that seemed to split the earth and reverberated in millions of echoes, another squall of wind burst with a wailing roar, I heard the rending of timbers, the shrieks of the terrified, and the roar of collapsing walls. The red light still maintaining I saw something like banks of black rolling clouds advancing through McHollester Street toward me amid a deafening crash and conglomeration of roars and booms. It was the wind raising impenetrable clouds of dust from the tearing and rending wreckage. Then the red light disappeared an erebus darkness overshadowing us. At this moment the sky all of a sudden became dazzling right, a frightful linear seemed to rend the sky, followed by an earsplitting, earthrending crash, that exceeded all description."[102]

Darger constitue donc un registre qui va s'étoffer à mesure que l'extension s'enrichit et que les exemples s'éloignent du concept central : "dreadful icy blasts of wind"[103], "increasing incessant flashes of lightning"[104]. Jusqu'à parvenir à *Sweetie Pie*, dernier texte de fiction de Darger.

La tempête Sweetie Pie est comprise dans la catégorie stabilisée de « tempête », mais s'enrichit d'éléments qui se situent à des distances plus ou moins éloignées de son intension. Elle en est encore proche, bien qu'incluant des éléments d'imaginaire, sous l'influence de *The Wizard of Oz* :

> "A strange thing then happened. The house whirled around two or three times and rose slowly through the air. Dorothy felt as if she were going up in a balloon.

---

[102] *Ibid.*, I, "The frightful storm", pp. 19-20. Le thème se prête évidemment au traitement visuel : *At Jennie Richee. Assuming nuded appearance by compulsion race ahead of coming storm to warn their father* représente les Vivian Girls et deux fillettes qui fuient devant l'orage imminent. De longs nuages serpentaires dans un ciel noir et déchiré par la foudre contrastent avec d'énormes tournesols écarlates et violets en motif central.

[103] *Ibid.*, II, p. 168.

[104] *Ibid.*, XII, p. 2817.

> The north and south winds met where the house stood, and made it the exact center of the cyclone. In the middle of a cyclone the air is generally still, but the great pressure of the wind on every side of the house raised it up higher and higher, until it was at the very top of the cyclone ; and there it remained and was carried miles and miles away as easily as you could carry a feather.
>
> It was very dark, and the wind howled horribly around her, but Dorothy found she was riding quite easily."[105]

Elle s'en éloigne davantage dans l'attribution du nom. *Sweetie Pie* tient en effet son nom d'un *comic-strip*[106], sans rapport avec une quelconque tempête et qui augmente ainsi l'extension catégorielle. Enfin, elle se situe à l'extrême périphérie de l'extension de la catégorie « tempête », dans la mesure où fait montre d'une volonté propre, et qu'elle est d'apparence anthropomorphe. Surnommée « The Tongue » parce que son tuba ressemble à une langue, elle apparaît souvent en fillette suppliciée :

> "Like you told, it also appeared to us like a little girl's head turned sideway with clouds form like hands around the neck in a strangling grip, with her tongue sticking out and mouth wide open."[107]

---

[105] BAUM Lyman Frank : *The Wonderful Wizard of Oz*, *op. cit.*, Chapter 1 « The Cyclone » pp. 14-15. Dans *The Wizard of Oz*, la tornade est d'abord un phénomène naturel, puis le moyen de passage dans une autre réalité pour Dorothy et son chien Toto. *Sweetie Pie* répond à une évolution semblable. D'abord dérèglement climatique qui peut s'expliquer par des causes naturelles, elle fait progressivement basculer Henry, le narrateur de quinze ans, dans la part irréelle du réel.

[106] Créé en 1954 par Nadine Seltzer, et dont Darger conservait les planches quotidiennes dans un *scrapbook*.

[107] DARGER Henry : *Sweetie Pie*, p. 3110. Cf. également *Ibid.,* p. 3160 : "the child form of cloud was absolutely perfect" ; *Ibid.,* p. 4738 : "the bursting belly part of her fresh strangulation child cloud". Cf. également la composition picturale : [Untitled], *Vision of Child being Strangled in the Sky*. À l'occasion, la tempête peut également adopter d'autres formes du vivant, telle une"snake twisted form" (*Ibid.*, p. 3113).

Par la production de catégories stabilisées, Darger constitue un répertoire, entendons par-là le registre des thèmes abordés, tels par exemple l'enfance, la violence, Dieu, ou les incendies. Ainsi, en donnant une forme écrite à ses catégories stabilisées puis exemplaires (dont certaines, nous l'avons vu, ne relèvent pas immédiatement de l'intension généralement admise), Darger en rend possible la représentation par le lecteur qui, à son tour et par analogie, va enrichir l'extension de sa propre catégorie stable. Autrement dit, si chacun conçoit dans le vécu ordinaire des catégories, par abstraction analogique d'une propriété commune provenant d'expériences remémorées, la création artistique, - double chez Darger puisqu'elle est littéraire et picturale - en permet la diffusion publique. Réserve faite de ses conditions d'accès, puisque l'œuvre de Darger n'a, de son vivant, été connue que de lui.

Ayant fixé ses catégories, Darger va alors pouvoir en donner une représentation.

4.7 Schèmes et symboles

L'activité schématique est le moyen par lequel l'imagination procure à un concept son image[108]. Le schème synthétise en une image l'ensemble des exemples contenus dans le concept :

> "Schemata are data structures for representing the generic concepts stored in memory. There are schemata for generalized concepts underlying objects, situations, events, sequences of events, action and sequences of actions.

[108] KANT Emmanuel : *Critique de la Raison Pure*, traduction de l'allemand et notes par A. Tremesaygues et B. Pacaud, collection Quadrige, P.U.F., Paris, 1986, Livre II, Analytique transcendantale, Doctrine transcendantale du Jugement ou Analytique des principes, Ch. 1, « Du schématisme des concepts purs de l'entendement » : p. 152.

interrelationships that is believed to hold among the constituents of the concept that it represents."[109]

Le schème suppose donc l'activité conjuguée de la mémoire qui conserve le divers unifié en catégorie, et l'imagination qui va en fournir la représentation. Le concept n'apparaît alors plus comme simple idée abstraite mais trouve forme dans le schème, entendu comme « généralisation dynamique et affective de l'image »[110], et qui en permet la reconnaissance. L'expérience personnelle participe à la constitution du schème, trivial ou complexe, et à la combinaison de schèmes par enchâssement[111]. Toutefois, le schème est une image mentale qui ne présente aucun caractère sensible. Si je pense à l'idée de chien, le concept m'apparaît sous forme d'une image qui n'est pas tel ou tel exemple de chien, mais la représentation vague de la catégorie « chien ». Parce que le schème n'est pas une image concrète, matérielle, il demande à être actualisé en signe dont il est le sens, le signe en étant le corrélat extérieur[112]. Le schème, matérialisé dans le signe, peut alors donner lieu à des « images constituant un personnage, une légende, un événement, un rite »[113]. Cette actualisation est le fait de l'activité symbolique.

---

[109] RUMELHART David, NORMAN Donald : « Representation in Memory », Report Document Page, ONR 8302, Center for Human Information Processing, University of California, San Diego, La Jolla, 1983, "Propositionally Based Representation System", "Schemata and Frames", p. 42.

[110] DURAND Gilbert : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1984, Introduction, p. 61.

[111] RUMELHART David, NORMAN Donald : « Representation in Memory », *op. cit.*, "Propositionally Based Representation System", "Schemata and Frames", p. 43 : le schène "corps humain" contient le schème "visage humain".

[112] WITTGENSTEIN Ludwig : *The Blue and Brown Books, op. cit.*, "Blue Book", p. 5.

[113] RIBOT Théodule : *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, Troisième partie, Les principaux types d'imagination, Ch. 3, « L'imagination mystique », p. 194.

La fonction du symbole est d'exprimer, c'est-à-dire de mettre sous forme d'image littéraire ou picturale un contenu autre que lui. Comme tel, il apparaît donc avant tout comme un signe. Toutefois, si cette fonction peut être assignée à l'ensemble des signes, la plupart d'entre eux demeurent indifférents à ce qu'ils expriment. Le mot « arbre » rend compte de la réalité « arbre » sans lui ressembler ou entretenir avec le contenu qu'il signifie une quelconque analogie. À l'inverse, ce qui caractérise le symbole est « un rapport, une parenté, une interpénétration concrète entre signification et forme »[114]. Autrement dit, le symbole présente avec son référent une certaine ressemblance, ou supposée telle. Le renard peut symboliser la ruse parce qu'il est rusé, et les propriétés géométriques du triangle en font un symbole possible de la Trinité[115]. Le symbole est donc différent de ce qu'il signifie, mais sur fond d'identité en partage.

Cette distinction entre l'expression indifférente d'un signe et l'affinité nécessaire à l'expression symbolique apparaît, par exemple, dans les couleurs des cocardes et drapeaux qui signifient l'appartenance à une nation :

> « En elle-même, une pareille couleur ne possède aucune qualité qui lui serait commune avec ce qu'elle signifie, c'est-à-dire avec la notion qu'elle est censée représenter. »[116]

---

[114] HEGEL Georg Wilhelm Friedrich : *Esthétique*, traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, collection « Champs Flammarion », Flammarion, Paris, 1979, L'art symbolique, Introduction, « Du symbole en général », p. 13. Cf ; également HEGEL Georg Wilhelm Friedrich : *Encyclopédie des sciences philosophiques*, T. III, « Philosophie de l'esprit », Texte intégral, présenté, traduit et annoté par Bernard Bourgeois, Librairie philosophique J. Vrin, paris, 1988, I « L'esprit subjectif », § 458, p. 253.

[115] *Ibid.*, p. 13.

[116] *Ibid*.

Dans une démarche analogue à celle de Lyman Frank Baum[117], Darger a réalisé environ[118] vingt-cinq représentations picturales[119] de drapeaux représentant les nations d'*In the Realms of the Unreal*, à quoi s'ajoutent des descriptions écrites dans le corps du récit. Ce qui fait de ses drapeaux des symboles, et non pas simplement des signes, est l'introduction par analogie d'une parenté dans le motif. *National Flag of Angelinia* et *National Flag of Abbiannia* présentent, sur fond de bandes et frappés d'étoiles ou de croix, le Sacré-Cœur du Christ qui en fait les symboles des nations chrétiennes. De même, sur *Omarian Curde Flag of Glandelinia* et *Gargolian Flag of Glandelinia* figurent des dragons qui, parodiant les Blengins alliés des chrétiens, symbolisent leur adversaire.

Darger recourt à des images picturales ou littéraires afin de varier l'expression symbolique, ce qui lui permet d'accentuer une part du signifié plutôt qu'une autre[120] :

> « One made of red, yellow, green, and purple silk elegantly fringed, with this inscription « Then conquer the christian dogs or die, for our cause is more just »,

---

[117] PIKE Judy : « Ancient and modern flags of Oz », *The Best of the Baum Bugle, 1965-1966*, International Wizard Club of Oz, Kinderhook, Illinois, 1982, pp. 89-91.

[118] Estimation approximative, puisque l'œuvre littéraire de Darger est sous-évaluée. En effet, la recension n'est actuellement pas complète puisqu'elle ne tient pas compte des esquisses qui figurent dans les manuscrits. Cf. par exemple DARGER Henry : MISC. 4 : [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912", pp. 420 et 424, qui présentent trois esquisses au crayon auxquelles Darger attribue un titre *Regiment flag of Glandelinia*, *Naval Flag of Glandelinia* et *National flag of Glandelinia*.

[119] KAZARIAN Choghakate : *Henry Darger, 1892-1973*, *op. cit.*, p. 109.

[120] Ce qui est une propriété de l'activité symbolique. Ainsi la justice peut-elle être représentée par une figure féminine portant un bandeau qui exprimera l'aveuglement bénéfique devant les différences sociales ; par un glaive qui traduira l'implacable sévérité, ou par une balance dont les plateaux expriment l'égalité. Sans compter que les différentes expressions peuvent être combinées dans la représentation d'une femme à bandeau, brandissant une balance dont l'arbre est un glaive.

whith « Victory for Glandelinia or eath » in the center. The other flag was of all red bunting, with the simple but horrible inscription, "Death to the Christian Dogs"".[121]

Les drapeaux, comme symboles, donnent corps à l'identité des différents partis en présence[122] et deviennent un moteur de la narration[123]. Ils sont sauvés ou au contraire perdus, voire profanés[124], tandis que le drapeau blanc réclame une trêve. Ils peuvent également représenter un enjeu crucial de l'intrigue, lorsque par exemple Penrod meurt, frappé de quinze balles, en sauvant le drapeau d'Abbiannia[125].

Darger fait également du symbole un objet littéraire, signe qui se donne comme immédiatement symbole au fil du récit. Ainsi des différentes marques imprimées sur le corps des enfants. Les serpents Blengins ont une langue bifide pourvue d'un dard tubulaire[126]. Lorsqu'un enfant est triste ou blessé, le Blengin lui inocule au moyen de son dard une substance qui le guérit et le rend euphorique. Le point d'entrée du dard laisse une trace sur la poitrine que Darger

---

[121] DARGER Henry, *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 404.

[122] DORTIER Jean-François : *L'homme, cet étrange animal, aux origines du langage, de la culture, de la pensée*, Editions Sciences humaines, Auxerre, 2004, Ch. X « L'émergence des cultures », p. 334 : « L'imaginaire des communautés humaines s'entretient à travers une série d'actes symboliques : les signes de ralliement – emblèmes, fanions, étendards, totems, drapeaux, tatouages, armoiries, mascottes, insignes etc. ».

[123] DARGER Henry : la composition *At Cedernine. Violet and her sisters try to check panic among Christians* représente trois Vivian Girls qui se tiennent devant les troupes en retraite et agitent des drapeaux en les exhortant à gorge déployée.

[124]DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 475.

[125] *Ibid.*, XIII, p. 3252.

[126] *Ibid.*, I, p. 43.

désigne comme « seal », un sceau[127] ressemblant au soleil-levant du drapeau japonais[128]. Le signe des Blengins a son contrepoint dans le tatouage ou la marque au fer rouge que les Glandelinians apposent aux enfants-esclaves :

> "It is hard for them to escape their masters because each child has a branded slave mark on him or her, showing the name of the owner, the address, the name and identification of the slave, and what work she is compelled to do. If one is sold to a new owner the branding is done all over again. Some child slaves are fortunate enough to have only tattoo identification marks on them. Others are branded with red hot implements and that is torture indeed."[129]

Par ailleurs, la dimension symbolique est éminemment subjective. Elle peut exprimer un sens évident pour l'auteur du symbole, mais qui ne l'est pas pour un éventuel destinataire. Apparaît alors un cercle de confusion[130] entre le non-dit et l'explicite. Ainsi du sexe masculin des fillettes dans l'œuvre picturale de Darger, et du « mortarboard » ou chapeau mortier, largement représenté dans ses compositions graphiques[131], et décrit dans sa création littéraire :

---

[127] Et possible allusion au « sceau du Seigneur », comme par exemple dans *Le Cantique des cantiques* (8 : 6) ou *2 Thimotée* (2 : 19), parmi d'autres. Ou au sceau de Yahvé mis sur Caïn dans Genèse (4 : 15), marque qui a pour but que « le premier venu ne le frappât point ».

[128] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, pp. 165 et 172.

[129] *Ibid.*, IV, p. 193. Cf. également *Ibid.*,VII, p. 99 : "the brutal finger marks had been on their throat for a long while even months". L'acte, brutal et spontané, devient symbole par effet de répétition tout au long du roman.

[130] Expression qui, pour la peinture ou la photographie, désigne la frontière entre le flou et le net.

[131] Par exemple les Mortarboards rouges qui font comme des auras sanglantes dans la composition picturale *At Calmanrinia. Witness frightful massacre and are almost murederd themselves, though they defied the Glandelinians at every inch.*

"He wore the fashioned hats of the form all Glandelinians do of the 'College Professor' style."[132]

"That college High Ducky Duck square topped hat"[133]

"The hats shaped like the college professor's but the top square was much bigger."[134]

La coiffe, qui représente à l'origine l'autorité du savoir, enseignants ou diplômés, est exclusivement portée par les militaires de Glandelinia. Détournée de son usage initial, mais conservant l'acception du commandement, elle symbolise alors un pouvoir omnipotent qui domine par l'oppression et l'arbitraire. Or c'est là l'un des principaux griefs de Darger à l'encontre du corps professoral dans *History of my Life* et, toute précaution prise, on peut y supposer la part de subjectivité dans la symbolique du chapeau mortier. En ce sens, et malgré la difficulté à analyser une symbolique proprement subjective, la concrétude des éléments vestimentaires associés à Glandelinia, mortarboard et uniforme gris des Confédérés, témoigne d'une authentique fonction signifiante, contrairement à « l'objet concret »[135] qui, pour Roland Barthes, « est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant », le signifié étant

[132] DARGER Henry, *In the Realms of the Unreal*, X, p. 509.

[133] *Ibid.*, X, p. 520.

[134] *Ibid.*, X, p. 731.

[135] BARTHES Roland, BERSANI Leo, HAMON Philippe, RIFFATTERRE Michael, WATT Ian : *Littérature et réalité*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, collection « Inédits », Point Seuil, Éditions du Seuil, Paris, 1982, BARTHES Roland : « L'effet du réel », p.88. « Objet concret » et « détails 'inutiles' » (p. 83) n'ont pas d'incidence directe sur l'intrigue et ont éventuellement pour fonction, par cumul additif, de fournir certains indices contextuels et ainsi d'augmenter l'information narrative, en vue de provoquer « l'effet de réel ». Darger n'y a jamais pratiquement jamais recours.

« expulsé du signe »[136] : chez Darger le symbole renvoie bien à quelque chose, même si l'on ne peut savoir à quoi[137].

Il est par contre plus facile d'identifier l'origine des chapeaux portés par les femmes de Glandelinia, par exemple dans *At Phelantonburg. What they saw*. Coniques et démesurément hauts, ils renvoient à celui de la « Wicked Witch » telle qu'illustrée par William Wallace Denslow dans *The Wondeful Wizard of Oz*. Darger se réapproprie alors une symbolique qu'il adapte à sa propre création : comme lemme, elle enrichit le contexte d'arrivée.

Enfin, le symbole, hors sa fonction d'expression, conserve les propriétés qui lui sont propres, « différentes de celle qui fait le sens du symbole »[138]. Au mois de juin 1908, Darger est envoyé à la ferme d'État. Parmi les employés figure Mr. West, dit le « cow-boy »[139]. Le même mois, Darger effectue sa première tentative d'évasion. Il est rattrapé dans un champ de maïs par Mr. West. Le cow-boy lui lie les poignets à une longue corde et le fait courir derrière son cheval jusqu'à la ferme[140]. L'épisode biographique génère un sentiment qui, une fois ôté de ses conditions initiales d'apparition, devient source de représentations symboliques. *At Jullo Callio via Norma, They are captured by the Glandelinians* montre des soldats en uniformes gris, coiffés de mortarboards, observer les Vivian Girls qui avancent, liées ensemble par une longue corde leur enserrant la gorge. *11 At Norma Catherine. Are Captured Again the Glandelinian Cavalry*

---

[136] *Ibid.*, p.88.

[137] BOUVET Rachel : *Étranges récits, étranges littératures*, *essai sur l'effet fantastique*, *op. cit.*, Ch. 1, « L'indétermination », p. 59 : « Le processus symbolique, quant à lui, pose le problème de l'intégration de la lecture du texte à des systèmes beaucoup plus vastes, qu'il s'agisse de l'imaginaire, de savoirs, de ituels, etc. ».

[138] HEGEL Georg Wilhelm Friedrich : *Esthétique*, *op. cit.*, L'art symbolique, Introduction, « Du symbole en général », p. 13.

[139] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 19.

[140] *Ibid.,* p. 20.

représente les Vivian Girls assaillies par des cavaliers qui tentent de les capturer au lasso. Ils ne sont pas vêtus d'uniformes mais en cow-boys, coiffés de stetson, portant foulard et pantalons *vaqueros*. Lorsque l'un d'eux parvient à capturer sa proie, il fait cabrer son cheval et salue de son chapeau, reprise classique de figures associées au rodéo. Le cow-boy assure sa fonction symbolique, mais hors de celle-ci, et immédiatement, il est avant tout un cow-boy, voire Mr. West.

La constitution du symbole procède ainsi d'un double mouvement. Dans un premier temps, les propriétés communes du divers qui est conservé en mémoire sont unifiées en catégories stabilisées. L'activité schématique procure à chacun de ces concepts son image, mais il s'agit d'une image pure, sans corrélat objectif. Dans un second temps, l'imagination conçoit des images, littéraires ou picturales, qui toutes ont fonction de signes, mais dont certaines ont de plus valeur de symboles car elles présentent une parenté avec ce qu'elles expriment.

Ainsi, l'analogie active un double mouvement : ascendant du divers extérieur jusqu'à la catégorie ; descendant du schème au symbole qui opère ainsi un retour à l'extériorité, mais enrichit d'une signification originale. En ce sens, le symbole apparaît comme l'aboutissement du schème.

Sweetie Pie fournit un exemple insigne de ce double mouvement.

4.8 Le symbole comme aboutissement du schème : Sweetie Pie

Dans le mouvement ascendant, qui va du divers au concept, Sweetie Pie se situe à la plus large périphérie de la catégorie « tempête », principalement, nous l'avons vu, parce qu'elle présente des caractères anthropomorphes, dont une volonté propre. Toutefois dans le mouvement descendant, qui va du schème au symbole, "The Great Sweetie Pie"[141] apparaît comme une figure accomplie, la Mère des tempêtes dont procèdent tornades, typhons et cyclones[142]. Dans l'ordre

[141] DARGER Henry : *Sweetie Pie*, p. 1299.

[142] *Ibid.*, p. 1214.

ascendant, elle est une tempête particulière ; dans l'ordre descendant, elle est la tempête à l'origine de tous les dérèglements climatiques. Ainsi, la catégorie « tempête » est stabilisée dès les premières pages du livre I d'*In the Realms of the Unreal*, et connaît son maximum d'extension, par le marquage symbolique, dans l'ultime récit d'imaginaire de Darger.

Comme texte, *Sweetie Pie* succède immédiatement à *History of my Life*, littéralement d'une page à l'autre. À la fois prolongement et rupture du récit autobiographique, il paraît échapper à la distinction classique établie en 1785 par Clara Reeve, dans *Progress of Romance*, entre « Romance » et « Novel »[143]. En effet, *Sweetie Pie* tient assurément de l'épopée, voire de la fantaisie débridée, mais se donne également comme fiction réaliste, puisque l'histoire est supposée se passer dans notre monde, et renvoie à un épisode du récit autobiographique. En juillet 1909, Darger s'évade de la ferme d'État[144]. L'adolescent de dix-sept ans est accompagné de deux garçons de son âge, Theo Linquist et Paul Pettit. Après quelques temps, Darger entreprend de rejoindre Chicago à pieds. Durant son périple, il observe une tornade. *Sweetie Pie* raconte comment, le 15 août 1906 à quatre heures de l'après-midi, un garçon de quinze ans, prénommé Henry, et ses deux compagnons, sont happés par une tornade et transportés du Missouri à l'Illinois Central Railroad, près du Lincoln Asylum. La transposition fictionnelle associe référence littéraire, *The Wonderful Wizard of Oz*, et réinterprétation d'éléments biographiques. L'évasion dans la réalité objective conduit dans le récit imaginaire non loin de la structure d'enfermement. La tempête ravage l'ensemble du pays, particulièrement les asiles : The Angel

---

[143] « Novel » porte sur le réel objectif, quand « Romance » évoque un récit imaginaire dans lequel la fantaisie prédomine, aussi bien dans le contexte que dans les rebondissements.

[144] DARGER Henry : *History of my Life*, pp. 20 sq.

Guardian Orphanage, The Child Refuse Settlement, The Gleason Asylum[145]. The Sacred Heart Convent est l'endroit où l'un des survivants de Sweetie Pie travaille à la plonge, ce qui sera l'un des emplois de Darger. "Sweetie Pie's awful noise"[146] provoque une explosion dont la déflagration s'entend de loin, "as far as Lincoln Ill. especially the retarded Children Asylum"[147]. L'action est censée se dérouler dans notre monde. Bien plus que dans *Further Adventures in Chicago*, Darger multiplie indications géographiques, références aux institutions et journaux. Toutefois, le récit bascule progressivement dans l'imaginaire. Sweetie Pie se déplace selon sa volonté, frappe la Côte est, ravage la Nouvelle-Orléans[148] puis fait demi-tour, accompagnée d'un cortège de "violent convulsion"[149], "Atmospheric shock" et "Destructive eruption"[150]. Dans ses procédés narratifs, le style de Darger cumule retours en arrière et reprises, s'adaptant aux mouvements de la tornade. Le registre relève également de l'effet répétitif : "magnetic forces"[151], "magnetic needles caused by Sweetie pie"[152] ; "disturbance", "disturbed" apparaissent continuellement : "sismic disturbance"[153] , "Magnetic disturbance"[154] ; "inferno" rythme chaque feuillet de

---

[145] DARGER Henry : *Sweetie Pie*, p. 1277.

[146] *Ibid.*, p. 130.

[147] *Ibid.*, p. 2195.

[148] *Ibid.*, p. 1292.

[149] *Ibid.*, p. 1278.

[150] *Ibid.*, p. 1283.

[151] *Ibid.*, pp. 1248-1249.

[152] *Ibid.*, p. 1288.

[153] *Ibid.*, p. 1257.

[154] *Ibid.*, p. 1248.

la page 2614 à 2622. L'enjeu devient progressivement théologique. À mesure que les incendies se propagent, « Inferno » conduit à "the northwest of Gehenna"[155] puis à son cœur[156]. Seul Dieu peut s'opposer à la tempête, à condition qu'elle n'en soit pas l'instrument de rédemption. En effet, certains des protagonistes portent les noms que Darger attribuaient aux Glandelinians d'*In the Realms of the Unreal* ou à ses ennemis dans *History of my Life* : Manley, Rooney, Johnston. Bons ou mauvais, tous sont égaux face au jugement transcendant, Sweetie Pie marque la terre de son sceau, le feu "took the shape of a vast burning cross"[157].

Sweetie Pie est alors non seulement symbole, mais devient allégorie. Expérience traumatique qui confine au sublime du sacré, elle marque durablement le narrateur, vieil homme qui transcrit son expérience vécue lorsqu'il avait quinze ans :

> "Sweetie Pie's name at been in my mind"[158]
>
> "Sweetie Pie will never be equaled"[159]

Comme symbole allégorique, la tempête exprime un sens qui excède le simple recours au concept et à son schème, signifie la violence réglée du monde aussi bien que les tourments intérieurs. *Sweetie Pie* se présente comme partie

---

[155] *Ibid.* p. 2153. Peut-être une allusion parodique à l' "est d'Eden" de Genèse (2 : 8).

[156] *Ibid.*, p. 2165.

[157] *Ibid.*, p. 2126.

[158] *Ibid.*, p. 1271.

[159] *Ibid.*, p. 1303.

intégrante du récit biographique[160], sur la base toutefois d'un double usage de la remémoration, qui alterne réminiscences fortuites et réviviscences volontaires, celles-ci donnant lieu à un développement imaginaire[161]. *Sweetie Pie* est alors également récit de fiction[162] (et dernier du genre pour Darger), qui fusionne réel et irréel pour en dégager une vérité intime.

Schèmes et symboles, renvoient à l'activité dont ils procèdent, l'imagination.

---

[160] DARGER Henry : *Diary*, Friday, April, 19, 1968 : « Continuing Life History Tornado description. »

[161] CASSIRER Ernst : *Essai sur l'homme*, *op. cit.*, p. 80 : « La mémoire symbolique est le processus par lequel l'homme non seulement répète son expérience passée, mais également la reconstruit. L'imagination devient un élément nécessaire de la mémoire authentique ».

[162] *Ibid.*, Monday, February, 1th, 1971 : « Everything I did was the same, including writing fictional story of a huge twister called Sweetie Pie and the unbelievable horror it did. »

5. Le travail d'imagination

L'usage de l'imagination chez Darger porte sur l'ensemble des opérations liées à cette faculté. Cela, de l'activité reproductrice liée au donné extérieur à la dissociation, partie intégrante du processus analogique ainsi que nous l'avons vu, l'ensemble conduisant à la production d'images nouvelles, présentes dans ses fictions mais également dans la veine autobiographique.

On réduit trop souvent l'imagination à sa seule activité créatrice, au fait d'élaborer des images originales qui ne trouvent d'équivalents - ou plus précisément de modèles dont elles seraient les représentations - dans le réel extérieur. Or tout le monde fait montre d'imagination, dans la mesure où chacun en est doté puisqu'il s'agit d'une faculté de l'esprit consistant à produire des images :

> "The imagination has the command over all its ideas, and can join, and mix, and vary them in all the ways possible. It may conceive objects with all the circumstances of place and time. It may set them, in a manner, before our eyes in their true colours, just as they might have existed." [1]

Comme telle, elle s'effectue en deux opérations distinctes et successives : l'imagination reproductrice et l'imagination créatrice.

5.1 L'imagination reproductrice

La première opération a pour fonction de conserver sous forme d'images mentales le donné extérieur. Les informations fournies par les différents sens sont unifiées en perceptions, celles-ci pouvant intégrer par analogie le contenu d'expériences antérieures. L'image mentale « tomate » renvoie au référent

[1] HUME David : *A treatise of Human Nature*, Penguin Classics, London, 1990, L. I, Sect. VII, "Of the nature of the idea or belief", p. 146.

extérieur « tomate »[2]. La remémoration d'un repas familial renvoie comme séquence d'images à un repas familial qui a eu lieu[3]. Cela, que les images-souvenirs soient rappelées par le simple fait d'une réminiscence, ou qu'elles le soient intentionnellement par une réviviscence. Dans tous les cas la perception, en tant qu'opération synthétique qui simplifie le donné des sensations, est déjà une opération d'interprétation. Nos images mentales ne conservent jamais le donné extérieur « tel quel », c'est pourquoi les souvenirs reproductifs peuvent faire l'objet de modifications en étant détachés de leur contexte initial puis recomposés :

> « There will always be a decisive difference between an act of imaginative reconstruction and actual participation in a past point of view. »[4]

Cet arbre que j'ai vu à Lyon, je peux le planter dans un square parisien. Telle joie peut être reproduite dans un épisode qui doit tout à mon invention. Mais pour l'essentiel, les images issues de l'activité reproductrice demeurent en grande partie analogues à ce dont elles sont l'image. Le récit autobiographique, tel qu'il apparaît dans le *Diary* de Darger ou dans *History of my Life*, relèverait donc de l'imagination reproductrice, y compris dans ses altérations liées au processus analogique.

5.2 La dissociation

L'imagination reproductrice conserve une abondance de représentations qui vont pouvoir être soumises à un travail de séparation, en vue de composer par la

---

[2] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 19, rare exemple d'hypotypose chez Darger.

[3] *Ibid.*, p. 12.

[4] WELLEK René & WARREN Austin : *Theory of literature*, *op. cit.*, I, ch. 4, p. 42.

suite des images originales dans l'imagination créatrice. Ce travail est le fait de la dissociation :

> « La dissociation agit en sus sur des séries d'états de conscience qu'elle morcelle, fractionne, dissout et, par ce travail préparatoire, les rend propres à entrer dans des combinaisons nouvelles. »[5]

Le processus analogique de création chez Darger, notamment dans les collages aussi bien picturaux que littéraires, relève de la dissociation. Il en va de même pour le récit autobiographique qui voit l'auteur extraire de la continuité temporelle les moments advenus, les dissocier de la succession causale contigüe pour leur faire perdre précisément leur valeur de moments enchaînés à un « avant » et à un « après ». Coupées de ce qui précède et de ce qui suit, les images souvenirs pourront être ultérieurement combinées en situations originales sous formes d'associations reposant sur l'analogie et les relations d'équivalence. Chez Darger, l'activité dissociative, qui donne lieu au rapprochement analogique, lui permet ainsi de sortir du réel imposé, qu'il s'agisse du temps par la recomposition des souvenirs, ou de l'espace par l'assemblage original d'éléments matériels.

Toutefois, la dissociation n'est pas une fin en soi mais une activité préparatoire en vue de l'imagination créatrice.

5.3 L'imagination créatrice

Le travail de séparation ayant été effectué, l'imagination créatrice va pouvoir prélever des éléments issus de l'imagination reproductrice pour les combiner en

[5] RIBOT Théodule : *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, Première partie, Analyse de l'imagination, Ch.1, pp. 13 et 19.

de nouvelles images[6]. Il s'agit alors d'un acte intentionnel de réviviscence qui convoque les images servant de matériau. L'image femme associée à l'image poisson donne la sirène ; l'image homme associée à l'image cheval donne le centaure. Ces images, que nous nommerons « fictions », relèvent de l'imaginaire, autrement dit de l'activité créatrice de l'imagination dans laquelle interviennent des processus aussi bien cognitifs qu'affectifs. Le caractère imaginaire des fictions n'empêche pas que, une fois constituées, elles puissent à leur tour, tout comme les images issues de l'activité reproductrice, faire l'objet de rappels sous forme de réminiscence, ou de réviviscence volontaire. On peut se souvenir d'une licorne sans qu'elle renvoie à un référent extérieur : Darger ne cesse dans son processus d'écriture de se souvenir des Vivian Girls, qui n'ont pourtant aucun corrélat dans le réel objectif.

Un souvenir, la connaissance d'un fait, une émotion, peuvent conduire à l'élaboration d'une image nouvelle parmi une quantité considérable d'associations possibles[7]. Le travail de combinaison varie donc d'un sujet à l'autre, voire chez un même sujet en fonction de ses dispositions. De plus, dans son activité de création par associations d'images, l'imaginaire « peut s'exprimer indifféremment par des sons, des mots, des couleurs, des lignes et même des nombres »[8]. Et, pour Darger, selon qu'il privilégie son activité d'écrivain ou de peintre, par le recours aux images littéraires ou aux images

---

[6] Ainsi que le dit Husserl, l'imagination ne se limite pas à une simple reproduction, elle ne « s'épuise pas à répéter les moments qui étaient déjà donnés dans la perception ». Cf. HUSSERL Edmund : *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, *op. cit.*, Première section, « La théorie de Brentano sur l'origine du temps, §3, « Les associations originaire », p. 23.

[7] Une quantité considérable mais pas infinie. Dans la mesure où les images originaires renvoient à leurs référents qui appartiennent au réel extérieur, et que celui-ci est limité, les associations et combinaisons d'images en fictions inédites sont assurément nombreuses, mais limitées. Partant, l'imaginaire a des limites.

[8] RIBOT Théodule : *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, Troisième partie, Les principaux type de l'imagination, Ch.1, p. 150.

picturales. Ainsi des fillettes qui sont dotées de pénis[9]. Absentes des écrits, elles n'apparaissent que dans les tableaux. Parce qu'elles présentent bien souvent un caractère subjectif, les fictions obtenues par l'imagination créatrice peuvent ne pas être comprises ou acceptées. Le domaine de l'imaginaire n'est pas celui de la connaissance, et encore moins celui de la morale.

Enfin, la distinction au sein de l'imagination entre activité reproductrice et activité créatrice peut permettre d'apprécier la différence entre ce qu'il est convenu d'appeler « littérature générale » et « littérature de l'imaginaire ». La littérature générale puise dans l'imagination reproductrice des images qu'elle conserve à l'identique, en les recomposant dans un récit original. La littérature de l'imaginaire utilise des images en les combinant sous formes d'images nouvelles. Il ne s'agit pas tant, entre littérature générale et littérature de l'imaginaire, d'une différence de nature, puisque l'imagination est la même, que d'une différence de moyens. Toutes les littératures font appel à l'imagination, encore faut-il savoir laquelle[10]. Et c'est précisément dans la variété des moyens employés, et la constitution de différents types d'images, à commencer par l'usage d'images littéraires et picturales, qu'apparaît l'originalité de Darger.

---

[9] Cf. l'analyse que nous leur consacrons dans le développement sur la sexualité.

[10] Cf. JACKSON Rosemary : *Fantasy, The Literature of Subversion*, *op. cit.*, P. 1 « Theory », Ch. 2 « The fantastic as a mode », p. 13 : si l'on s'en tient à la production de représentations ("phantasmata"), "all imaginary activity is fantastic, all literary works are fantaisies." La *fantasy* s'appliquerait à "any literature which does not give priority to realistic representation". Jackson précise, p. 14 : "A fantasy is a story based on and controlled by an overt violation of what is generally as possibility ; it is the narrative result of transforming the condition contrary to fact into 'fact' itself".

6. L'image

Nous l'avons vu, l'image renvoie toujours à un référent dont elle est l'image. Ce référent n'appartient pas nécessairement au réel extérieur, objectif, ainsi qu'il en va pour les fictions. L'image de la licorne dénote la licorne. Cependant, ces différentes qualités d'images exigent que l'on prenne en compte leur statut respectif, selon qu'elles renvoient à un objet présent, à une absence d'objet ou à un objet inexistant.

6.1 Le statut de l'image

L'image qui se tient immédiatement devant moi est une impression résultant de la perception. Elle est conservée sous forme de souvenir primaire qui, en tant que tel, présente un indice de persuasion moindre que l'impression originaire. En l'absence de l'objet, l'image-souvenir peut être rappelée à la faveur d'une réminiscence ou d'une réviviscence. Il s'agit alors d'un souvenir secondaire, image d'image dont l'effet persuasif perd encore en intensité. Enfin, certaines images peuvent renvoyer à un objet qui ne présente pas d'existence effective, tels Don Quichotte et, pour ce qui concerne Darger, les Vivian Girls ou les serpents Blengiglomenean. Toutefois, envisager qu'un objet existe n'ajoute rien à la conception de cet objet[1]. Lui conférer l'existence ne change pas la représentation que j'en ai dans l'activité imageante : l'image des Vivian Girls, en tant qu'elle les représente parfaitement, les dénote, sans que la question de leur existence y change quoi que ce soit.

L'effet de persuasion change selon la nature des images. Je suis spontanément plus convaincu par une impression directe[2] que par le souvenir que j'en ai, ou

[1] HUME David : *A treatise of Human Nature*, *op. cit.*, 1990, L. I, Sect. VII, "Of the nature of the idea or belief", p. 142.

[2] *Ibid.*, Sect. VIII, "Of the causes of belief", p. 149.

que par une fiction conçue comme telle[3]. Et il en va de même pour les images concrètes, par exemple picturales, telles un dessin, un tableau, une photographie, etc. Elles apparaissent comme moins persuasives que leurs modèles[4]. Partant, si l'effet persuasif de l'image tient dans sa relation à l'objet qu'elle dénote, il convient de s'interroger sur la nature de cette relation. L'image, en tant que représentation, doit-elle nécessairement ressembler à son objet ?

6.2 Ressemblance et représentation

Généralement, on tient l'image pour convaincante, persuasive, si elle ressemble à son référent, si elle en donne une bonne représentation. Ressemblance et représentation sont alors données pour équivalentes. Or il n'en est rien, en premier lieu parce que chacune pose une relation à l'objet qui diffère de l'autre. La ressemblance établit un rapport de symétrie. Si A ressemble à B et que B ressemble à A, alors A et B se ressemblent tout comme B et A[5]. À l'inverse, la représentation présente un rapport d'asymétrie. Le portrait représente le modèle, mais le modèle ne représente pas le portrait, simplement parce que le modèle est antérieur au portrait[6].

---

[3] Cf. *Ibid.*, Sect. VII, "Of the nature of the idea or belief", p. 146, et Sect. X, "Of the influence of belief", pp. 172-174 : lorsqu'une fiction est tenue pour vraie, et donc n'apparaît pas comme fiction, son pouvoir de persuasion est en tout point comparable à une impression directe, issue du réel extérieur. La conviction tient donc moins dans la nature de l'objet que dans le rapport que j'entretien avec celui-ci.

[4] *Ibid.*, Sect. VIII, "Of the causes of belief" p. 148.

[5] GOODMAN Nelson : *Languages of Art*, *op. cit.*, Ch. I, "Reality remade", §1. « Denotation », p. 4.

[6] On dit toutefois qu'un fils ressemble à son père mais pas qu'un père ressemble à son fils, alors que la ressemblance introduit un rapport de symétrie. Cela tient à un mauvais usage du terme de ressemblance, il faudrait parler ici de représentation. En effet le père précédant le fils, il y a bien une relation d'antériorité comme pour le modèle et son portrait. Erreur que la conscience commune corrige d'elle-même en employant des expressions telles : « le fils est tout le portrait de son père » ; « tel père, tel fils » qui introduit un rapport de causalité, et donc d'antériorité puisque la cause précède l'effet.

D'autre part, la ressemblance n'est pas nécessaire à la représentation[7]. Descartes prend ainsi l'exemple de la taille-douce. La gravure représente un paysage de campagne avec des animaux, une charrette et des gens. Mais c'est à tort que l'on dit que l'image présente une ressemblance. Le réel y est figé et bordé par le cadre de la gravure ; l'ensemble est à deux dimensions ; les éléments représentés le sont à une échelle moindre ; les effets de perspective sont obtenus par la technique du dessin ; l'ensemble est dépourvu de couleurs, etc. L'image ne ressemble pas à ce qu'elle représente, et elle en est d'autant plus persuasive :

> « En sorte que souvent, pour être plus parfaites en qualité d'images, et représenter mieux un objet, elles doivent ne pas lui ressembler. »[8]

Délivrée de son impératif de ressemblance, l'image peut représenter non seulement ce qui est effectivement, mais aussi ce qui a pu être, pourrait être ou ne le pourrait pas. Toutefois, nous l'avons vu, le caractère persuasif diffère selon la nature de l'image. Partant, il convient de distinguer chez Darger l'emploi qu'il destine aux images littéraires et aux images picturales, en fonction de son intention d'artiste, à la fois écrivain et illustrateur.

6.3 Image littéraire et image picturale

Image littéraire et image picturale renvoient à deux modes d'expression artistique qui font état de modes d'intention et de pratiques hétérogènes :

---

[7] GOODMAN Nelson : *Languages of Art*, *op. cit.*, Ch. I, "Reality remade", §1. « Denotation », p. 5 : « Nor is ressemblance *necessary* for reference ; almost anything may stand for almost anything else. A picture that represents – like a passage that describes – an object refers to and, more particulary, *denotes* it."

[8] DESCARTES René : *Dioptrique*, Œuvres et Lettres, Textes présentés par André Bridoux, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1953, IV, p. 204.

« Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce que l'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images et des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe. »[9]

Nous l'avons vu, on tient trop souvent les écrits de Darger pour la part pauvre de son œuvre, moindre en tout cas que son expression graphique. C'est méconnaître le statut véritable de l'image picturale chez Darger, statut qu'il convient de restituer. L'image graphique apparaît après ses premiers essais d'écriture et vient illustrer ceux-ci. Nous l'avons vu, parlant de lui-même, Darger ne s'évoque qu'une seule fois en tant qu'artiste[10] et ne se revendique jamais comme peintre. Sa signature, ou plutôt une mention, « by the artist HJD », ne figure que sur l'œuvre *Images of Men strangling children*. Par contre, il se désigne maintes fois comme « writer » ou « author ». Nombre d'images - exposées à tort comme des œuvres autonomes - ont été en fait découpées des volumes d'*In the Realms of the Unreal* et chacune de ses réalisations vaut en référence aux œuvres écrites. Cela, quel qu'en soit le format. Ainsi *The Battle of Calverhine*, fresque de 297 cm sur 93,5 cm qui orne le mur ouest de l'appartement de Darger, renvoie à un épisode du roman, et il en va de même pour les mises en couleurs de fond photographiques, les collages, les portraits de généraux ou les drapeaux représentant les différentes nations imaginaires.

Enfin, Darger utilise les termes « painting » et « picture » pour désigner une réalisation matérielle, et non semble-t-il pour exprimer une visée créatrice qui trouverait en soi sa propre justification. Attribuer un primat à l'image picturale

---

[9] FOUCAULT Michel : *Les mots et les choses*, collection "Bibliothèque des sciences humaines", Gallimard, Paris, 1966, Ch. 1, « Les suivantes », p. 25.

[10] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 52.

sur l'image littéraire relève donc du jugement esthétique faussé, quand il n'est pas arbitraire. Redisons-le, il était plus facile d'exposer Darger que de le publier.

6.3.1 L'illustration

Dès le début des années 1910, Darger a entrepris des recherches graphiques[11]. Elles relèvent à la fois d'un intérêt personnel pour différents sujets, et de sa volonté d'illustrer sa fiction. Il commence par prélever des images prises dans les journaux et les magazines qu'il collecte dans des *scrapbooks*[12]. Ses carnets ou enveloppes sont souvent ordonnés par thématiques : « incendies », « catastrophes naturelles », « nuages », « portraits d'enfants ». Certaines images sont données comme devant être reproduites souvent, ou une seule fois, voire ne pas l'être[13]. MacGregor date de 1918[14] sa première composition picturale : *An Inhuman Fiend Tormentin a Poor Child*. Il s'agit d'une carte postale modifiée, représentant un soldat à barbe noire, armé, dont l'uniforme est retouché en tenue de Glandelinian, qui sourit cruellement à une petite fille apeurée, son pantin fiché à la baïonnette vissée au canon du fusil. Le tout sur fond de ciel colorisé en incendie. De 1910 à 1925 environ, Darger procède par colorisation et retouches d'images et s'engage progressivement dans la réalisation d'œuvres davantage personnelles tels les portraits des personnages de son roman, les drapeaux des différentes nations antagonistes, et l'illustration des serpents Blengiglomenean, appelés également Blengins, qui peuplent les îles ou cavernes

---

[11] Concernant les périodes de création picturales, nous suivrons : ANDERSON Brooke Davis : "An artist's Studio at 851 Webster Avenue", in BIESENBACH Klaus : *Henry Darger*, Prestel, *op. cit.*, pp. 87-91. Et KAZARIAN Choghakate : *Henry Darger, op. cit.*, « Créer-recréer des mondes : introduction à l'œuvre picturale de Henry Darger », pp. 66-67.

[12] Cf. KAZARIAN Choghakate : *Henry Darger, op. cit.*, l'entrée « Scrapebooks » d'Aleesa Pitchamarn Alexander dans le « Dictionnaire, p. 235.

[13] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*,, Ch. 3, p. 166.

[14] *Ibid.*, Ch. 3, p. 168 : "August 13, 1918" indiquée au dos par "delivery slip attached to the reverse of the cardboard used by Darger".

des Royaumes de l'Irréel. À partir de 1932, Darger conçoit des panoramas, diptyques et triptyques, parfois peints des deux côtés. Le milieu des années 40 va le voir reproduire des copies ou agrandissements de ses images chez Foster Drugs, « Color Photo service , Inc. » un concessionnaire Kodak, 2200 N. Haslted Street[15]. Darger ne fait pas reproduire ses images modifiées, fillettes avec pénis[16], signe peut-être qu'il en saisit le caractère hors-norme.

Dans sa destination première, l'image picturale est illustrative[17]. Ainsi, l'introduction du volume II d'*In the Realms of the Unreal* le décrit comme illustré, en témoigne le nombre de pages blanches destinées à accueillir les images et qui en reprennent le titre, tapé à la machine.

Le carnet *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D* offre un témoignage précieux du processus d'élaboration graphique en relation au texte. Darger précise chapitre après chapitre des volumes I, II et III[18] ceux qui sont illustrés ou destinés à l'être : "the lists of experiences that the Vivian Girls went through during the four years of war in picture"[19]. Une fois le travail d'illustration effectué, Darger l'indique par les formules "Pictured", "All these are pictured". Lorsqu' un seul épisode du chapitre requiert une illustration, l'artiste indique : "Pictured but not all."

La présentation du carnet est invariable, Darger consigne sur la page de gauche le contenu des chapitres, et sur celle de droite l'état des illustrations :

---

[15] *Ibid.*, Ch. 3, p. 165.

[16] *Ibid.*, 2002, Ch. 3, p. 169.

[17] Ce que Jim Elledge rappelle également. Cf. ELLEDGE Jim : *Henry Darger, Throwaway Boy*, *op. cit.*,, Introduction, p. 22.

[18] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, pp. 360-363 et pp. 364-367.

[19] *Ibid.*, pp. 368-381.

"These are pictured. Nine 'beautiful' pictures."[20]

"The experience of the Vivian Girls during the four years Glandco Angelinian War

Chapter 15, vol. 2 : pictured.

Chapter 16, vol. 2 : pictured but not all.

[…]

Chapter 19 : all but Vivian Girl experience during burning of Calmarinia is pictured.

[…]

Chapter 25 : nine pictures will to be made out of column Chapter 25."[21]

L'image picturale étant rétablie dans sa valeur illustrative, apparaissent nombre de questions. L'activité graphique, ultérieure à l'expression écrite, est-elle nécessairement d'une qualité secondaire ? Existe-t-il une absolue concordance entre les deux types d'images ? Quels sont les rapports entre effets picturaux et littéraires ? Dans tous les cas, La célèbre injonction « Show, don't tell » ne s'applique pas à Darger puisqu'il fait l'un et l'autre, ou plutôt dit et montre, dans sa création littéraire, puis dans son illustration picturale.

6.3.2 image-idée et image émotive

Si l'activité imageante a toujours valeur dénotative[22], elle conduit chez Darger à deux types de représentations : les images obtenues par effet de récit, et les images obtenues par travail plastique. L'activité imageante ne se déploie pas dans les deux cas selon les mêmes modalités. L'image picturale est donnée immédiatement dans l'espace, tandis que l'image littéraire suppose un déploiement dans la durée correspondant au temps de lecture. Certes, l'image

[20] *Ibid.*, pp. 324-325.

[21] *Ibid.*, pp. 406-411.

[22] GOODMAN Nelson : *Languages of Art*, *op. cit.*, p. 5 : "A picture that represents – like a passage that describes – an object refers to, and more particulary, *denotes* it."

picturale est tributaire d'un temps d'appréhension et donc d'une saisie dans la durée, et le texte est donné dans l'espace (sur des pages, et par l'ordre spatial imposé des lignes, phrases et mots) mais le primat s'inverse.

Dans les deux cas, cependant, l'activité imageante réalise, fait advenir ce qui, jusqu'alors n'était pas. Partant, qu'est-ce qui motive chez Darger le recours à l'image littéraire ou à l'image picturale ? L'illustration commence-elle là où les mots s'arrêtent, afin d'exprimer ce qu'ils ne peuvent dire ? Ou, au contraire, la puissance des mots rend-elle possible l'illustration ?

En réalité, le recours à l'une ou à l'autre dépend de l'activité intentionnelle, « qui prévaut entre plusieurs possibles à un moment donné »[23]. En privilégiant tel type d'image, Darger vise à obtenir l'effet qui lui est propre. L'image littéraire va donner à concevoir, puis à ressentir. Elle se suffit en soi, ou permet la médiatisation vers l'image picturale qui, elle, va donner à ressentir, puis à concevoir. Darger déploie ainsi deux dynamiques : l'image-idée qui vise à travers une construction littéraire à provoquer la réflexion du lecteur, et dans un second temps son émotion ; l'image émotive, qui déclenche une réaction affective pouvant être suivie d'une réflexion. L'image picturale n'est alors plus simplement illustrative, même s'il s'agit chez Darger de sa fonction initiale : elle délivre un sens qu'elle seule pouvait révéler.

L'image littéraire, productrice d'idées, et l'image picturale, émotive, autorisent ainsi la multiplication des points de vue possible sur un même sujet. Chaque visée en révèle une variation nouvelle, selon un progrès qui ne connaît qu'une limite, celui de l'achèvement de l'œuvre, littéraire ou picturale. Dans leur interférence, elles apparaissent comme deux formes d'expression complémentaires :

[23] RIBOT Théodule : *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.* , Constellation : Deuxième partie, « Le développement de l'imagination », Ch.3, p. 106.

> "This description with the interesting written illustrations will, it is hoped, bring about a far better knowledge and more correct idea of the fierce and sanguinary progress of the Abbieannian Intercine war than yet been presented to the public."[24]

6.3.3 Complémentarité

Darger est conscient de cette complémentarité qu'il désigne par "written illustrations"[25]. À partir de là, il use des différentes possibilités qu'elle autorise. Ainsi les Vivian Girls, représentées dans l'œuvre littéraire, peuvent être doublées d'une représentation picturale littérairement évoquée : les sept sœurs possèdent un album de cinq cents photographies, paradoxalement titré "Mind you not drawing or paintings", qui détaillent leurs blessures et tortures[26]. Via un collage littéraire, dont l'emprunt provient de *Dorothy and the Wizard of Oz* (ch. 2, "The Glass City"), Darger rend par les mots la puissance d'évocation visuelle :

> "Violet thought the effect of her fall must have made her see things. In the east it looked as if there were six great glowing balls suspended in the air. The central and largest ones were white, and reminded her of the sun shining below the dense smoky sky. Around it were arranged like the five points of a star, the other twenty brilliant balls being all the colors of the artistic paints except black and brown. These splendid groups of colored round lights were not stationary to her eyes however, but floated and sent rays darting in every direction, and the ray began to take on all the delicate tintings of the rainbow, growing more and more distinct every moment as they came nearer until, to her surprised and startled eyes, all the space was brilliantly illuminated. […] Violet, however, was too dazed to say much (they were star shell lights), but she watched Penrod's ears turned to a sort

[24] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, III, introduction.

[25] L'expression apparaît par exemple dans les introductions des volumes I et II d'*In the Realms of the Unreal*.

[26] *Ibid.*, XI : pp. 185-186.

of violet, and the other side of his face to rose, and wondered that the soldiers working to draw up the horses striped with blue and orange like the stripes of a zebra."[27]

La multiplication des prédicats de couleurs, l'extension des signifiés « violent » à la valeur chromatique aussi bien qu'à « Violet », la sœur de Penrod, témoignent de la capacité créatrice du collage littéraire, qui excède la simple fonction d'illustration liée au collage pictural.

Toutefois, l'expression la plus accomplie de cette complémentarité des « written illustrations » réside dans le traitement du Sacré cœur de Jésus. Darger n'a laissé qu'une œuvre picturale correspondant aux événements relatés dans son second roman, *Further Adventures in Chicago*. Au volume II, suivant les instructions du père Casey, les sœurs Vivian et Penrod doivent exorciser la maison Seseman en y peignant le Sacré cœur à chaque étage[28]. Pour ce faire, les enfants se rendent dans une librairie afin d'acheter un manuel d'anatomie, « that shows the organic system inside of us human beings »[29]. Le détail est d'importance, sachant que, chez Darger, la représentation des organes internes définit ce qu'est un viol[30].

Cette exigence de précision anatomique, qu'exprime d'abord l'œuvre littéraire, se double ultérieurement d'une œuvre picturale, dessin au papier carbone, rehaussé à l'aquarelle ; *[Untitled] : The Sacred heart of Jesus* reproduit ainsi par collage l'image réaliste d'un cœur, planté d'une croix et entouré de nuages concentriques flamboyants dans les rouges orangés. Des anges dansent

---

[27] *Ibid.*, XI, p. 271.

[28] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, II, pp. 6370 et 7540, entre autres.

[29] *Ibid.*, II, p. 6357.

[30] DARGER Henry : carnet, partie titrée *N° 2*, p. 66. Cf. l'analyse que nous consacrons au viol dans le développement autour de la sexualité.

autour de l'organe, à la façon de Gustave Doré[31]. Parmi les anges se tient Penrod[32], garçon privé de pénis[33]. Sous le motif central apparaissent les Vivian Girls, chacune étant désignée par un encart placé au-dessus de la tête.

L'image littéraire, productrice d'idées, et l'image picturale, émotive, présentent ici à la fois des similarités et des divergences. Les Vivian Girls sont représentées vêtues de rouge, comme indiqué dans le passage correspondant au texte. Violet tient une poupée, ce qui n'est pas le cas dans le roman ; Penrod n'est jamais évoqué dans aucun des deux romans comme n'ayant pas de sexe. L'image picturale représente quatorze anges, quand un seul apparaît dans le texte.

L'image ici est donc d'abord littéraire mais évoque une image picturale. Puis Darger en exécute par la suite l'illustration, à la fois identique et différente de son référent romanesque. Image-idée et image émotive se complètent alors en vue d'épuiser les significations de l'épisode.

6.3.4 Fusion : la métaphore

L'image-idée qui invite à la réflexion, et l'image émotive, provoquant l'affect, peuvent ainsi apparaître comme complémentaires. Darger va fusionner les deux, dans le champ littéraire, par l'usage de la métaphore.

Selon Aristote, la métaphore consiste à appliquer un nom à un autre par déplacement, le rapport d'analogie permettant ce transfert[34]. Son usage relève

---

[31] Nous l'avons vu, Darger possédait une édition de *Don Quichotte* illustrée par Doré.

[32] Le fait que Penrod se trouve parmi les anges - dans l'illustration mais pas dans le roman -, trouve peut-être son explication dans une note isolée contenue dans le carnet *N°Two*, p. 80 : "Sometimes I think Penrod is an angel in disguise", dit Violet. La note pourrait alors valoir pour signature-fantôme.

[33] Et donc contrepoint des fillettes dotées de pénis qui apparaissent dans l'œuvre picturale de Darger.

[34] ARISTOTE : *Poétique*, *op. cit.*, p. 107, (57 b 6).

donc de la mémoire, pour la saisie des valeurs attribuées initialement aux mots, et de l'imagination pour assurer le transport de l'un à l'autre.

Darger privilégie le registre des phénomènes naturels, particulièrement les incidents et cataclysme, en vue de provoquer la stupeur par effet de sublime[35]. La tempête, dans ses multiples déclinaisons, est privilégiée :

> "War Storm"[36]
> "storm of carnage"[37]
> "the advent of the hurricane fury of the Glandelinian attacks"[38]

La métaphore vaut aussi bien pour désigner des troubles intérieurs qu'extérieurs, tels les « tantrums », colères de Darger observées et décrites sur le même mode que les relevés météorologiques dans ses *Weather Books*[39]. *History of my Life* rapporte un incident lié à l'enfance de Darger. Alors que l'institutrice Miss Duff supervise la salle d'études, un employé de l'école et un inconnu surgissent et s'affrontent au poing durant de longues minutes :

---

[35] Cf. le développement que nous consacrons au sublime.

[36] DARGER Henry : Misc. 2, *Amazing Phenomena Connected whith the Enormous Battle of Dolorine Costellio* p. 12.

[37] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 145.

[38] DARGER Henry : MISC 6, *Battle of Eva St. Claire*, p. 110.

[39] L'autorité psychiatrique américaine peut user à l'occasion du même registre. Cf. RUSH Benjamin : *Medical Inquiries and Observations upon the Diseases of the Mind*, Kimber & Richardson, Philadelphia, 1812, Ch. V, "Of the Symptoms of Mania", pp. 154-155 : "The disease which thus evolves these new and wonderful talents and operations of the mind may be compared to an earthquake, which, by convulsing the upper strata of our globe, throws upon its surface precious and splendid fossils, the existence of which was unknown to the proprietors of the soil in which they were buried."

"They sure were handing each other a perfect storm or « cyclone » of fist blows."[40]

Darger convoque également le registre de l'eau, en privilégiant pluie, inondation et mer :

"Even the intestines fell like rain."[41]

"a rain of bullets"[42]

"A mighty sea of smudge of smoking"[43]

"The Christian forces struck at Manley's army like the waters of the mexican Gulf"[44]

"a howling sea of gray coats"[45]

Le feu, naturel ou provoqué, formidable ou discret, est omniprésent dans l'œuvre, jusqu'à concurrencer la tempête. Il répond chez Darger à ce que Bachelard nomme « l'appel du bûcher »[46], influant le destin des hommes, pour le pire ou pour le meilleur :

---

[40] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p.15.

[41] *Ibid.*, X, p. 187.

[42] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D*. Why Starring and his companions are enemies of the Vivian Girls"., p. 335.

[43] DARGER Henry : *Sweetie Pie*, p. 2254.

[44] DARGER Henry : MISC 6, *Battle of Eva St. Claire*, p. 114.

[45] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 318. Cf. également MISC 6 *Battle of Eva St. Claire*, p. 71.

[46] BACHELARD Gaston : *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Folio Essais, 1985, Ch. 2 « Le complexe d'Empédocle », p. 35.

"wing gasoline"[47]

"fiery clouds in the form of millions of sponges"[48]

Par rapprochement analogique, Darger peut croiser deux éléments, feu et eau :

"He had never seen such a sea of fire in all his life."[49]

"A rain of red hot cinders"[50]

"The fire defies the fighters and seems to feed on the water as if the streams were made of kerozene."[51]

Le feu traduit à son tour les tourments intérieurs, ceux de Jack Evans, analogue fictif de Darger, ou ceux de l'auteur lui-même :

"He is going to explode like a mighty volcano."[52]

"They were no proper nor pleasant thoughts, at least they were memories which in his weakness turned homewards and strangely move him great volcanic eruptions and thinking hard to himself."[53]

"I would not even put up with or stand for any kind of bad luck, and I would always have an anger, slight or severe, which made people say I have fire in my eyes."[54]

---

[47] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, p. 2313.

[48] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 1403.

[49] *Ibid.*, IV, p. 1400.

[50] *Ibid.*, IV, p. 1403.

[51] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, p. 2302.

[52] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.* Why Starring and his companions are enemies of the Vivian Girls", p. 333.

[53] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VI, p. 540.

[54] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 63.

La métaphore littéraire fusionne ainsi le sens de l'image-idée et l'émotion que génère l'image émotive. Le recours chez Darger en est maîtrisé et systématique, au point que l'on ne peut parler de « métaphores obsédantes »[55], dans la mesure où elles sont conscientes et intentionnelles. Mieux vaudrait parler de « métaphores persistantes ». L'analogie, à l'origine du transfert métaphorique, est renforcée par la répétition de la métaphore, celle-ci dans sa persistance pouvant éventuellement s'élever au rang de symbole[56].

L'usage de la métaphore va trouver une expression particulière dans la composition d'images qui présentent un caractère à la fois sacré et profane.

6.4 Polyptyque et fiction panoramique

Aussi bien dans ses écrits que dans ses créations picturales, Darger a recours à la représentation religieuse. Dans son caractère sacré, elle se présente à la fois comme image-idée et image émotive. Comme porteuse d'idée, elle dénote un sens qui est ravivé par la réaction affective que suscite sa dimension émotive. Sans cette stimulation, le sens pourrait s'altérer et diminuer d'autant la ferveur de la foi :

> "We shadow out the objects of our faith, say they, in sensible types and images, and render them more present to us by the immediate presence of these types, than it is possible for us to do, merely by an intellectual view and contemplation."[57]

[55] Selon l'acception qu'en donne Charles Mauron.

[56] Cf. la partie que nous consacrons au schème et au symbole.

[57] HUME David : *A treatise of Human Nature*, *op. cit.*, L. I, Sect. VIII, "Of the causes of belief", p. 149 : parlant pour les catholiques romains justifiant leur tradition de représentations.

Darger possédait des reproductions de *L'adoration des mages* d'Hans Baldung, de *La chute de l'Homme* d'Albrecht Altdorfer[58], et de *L'Adoration de l'Agneau mystique* d'Hubert et Jan van Eyck. De plus, son appartement était décoré de représentations d'inspiration catholiques, images et statuettes de la Vierge et du Christ. À partir de 1932, Darger va privilégier les compositions picturales en panoramas, diptyques et triptyques. L'inspiration a pu lui en venir des reproductions évoquées, mais également de la présentation en bande horizontale de trois cases apparaissant dans les *comics strips* des journaux, quotidiens et suppléments du dimanche. Auquel cas, ses créations picturales présenteraient à la fois un caractère sacré et profane.

L'usage de l'image polyptyque à caractère religieux introduit une dynamique temporelle, une durée de lecture qui était jusqu'alors réservée au déploiement du récit écrit, lui donnant le statut de fiction panoramique. Le sens dénoté est celui du supplice qu'endure le martyr et dont il est, littéralement, son immédiate expression :

> « Faire d'abord du coupable le héraut de sa propre condamnation. On le charge, en quelque sorte, de la proclamer et d'attester ainsi de ce qui lui a été reproché »[59]

La réaction suscitée par la fonction émotive est la terreur sacrée qui engendre le sublime, procédé commun chez Darger à l'expression écrite et picturale[60]. Mais parce qu'elle est polyptique et animée d'une dynamique temporelle,

---

[58] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, p. 704, Ch. 11, note 133 : Prises respectivement dans les "Masterpieces on Tour" du *National Geographic*, (December 1948, p. 725), et dans le *National Geographic*, (November 1956, p. 626).

[59] FOUCAULT Michel : *Surveiller et punir*, Gallimard, collection « Bibliothèque des histoires », Paris, 1975, I, « Supplice », Ch. 1, « Le corps des condamnés », p. 47.

[60] Cf. la partie que nous consacrons au Sublime.

l'image d'inspiration religieuse parvient à prolonger l'effet dans une narration, et donc à la renforcer au fil d'une narration panoramique. Ainsi pour le triptyque *At Norma Catherine via Jennie Richee*[61]. Le panneau de gauche, titré *They almost murdered themselves thoug they fight for their lives. Typhhon saves them*, représente quatre crucifixions. La suppliciée au centre est présentée tête en bas, écorchée, l'intérieur de son abdomen visible, du sang se répandant sur la poutre verticale. Des Glandelinians coiffés de mortarboards, symboles de l'autorité, supplicient au sabre, tirent au revolver. Des fillettes gisent au sol, démembrées, éviscérées, clouées. L'une d'elles, la plus mutilée, apparaît également sur le panneau de droite, au même niveau de l'image, clouée au sol par un sabre, du sang coulant de sa bouche tout en donnant pourtant l'impression d'être une enfant endormie. Le panneau central, titré *At Norma Catherine via Jennie Richee. Vivian Girls witness children's bowels and other entrails torn out by infuriated Glandelinians. The result after the massacre. Only a few of the murdered children are shown*, présente une croix au centre de la composition, portant un corps décapité, aux mains et pieds tranchés, l'intérieur de l'abdomen visible, le sang ne se répand pas cette fois-ci sur la poutre verticale. La croix surplombe six imposants billots, disposés sur autant de plans, sur lesquels sont suppliciés des enfants, cloués ou attachés, écorchés et éviscérés à différents stades. Sur le billot de droite, en avant-plan, une fillette démembrée et éviscérée porte sur la tête ses intestins apprêtés en formes de cornes qui rappellent les ornements des Blengins. Cinq fillettes, dont une simple tête, sont disposées au sol sur autant de plans. Enfin le panneau de droite, titré *At Jennie Richee-via*

[61] Parmi de nombreux exemples. Aurait pu également être évoquée la composition *At Jennie Richee again escape* Les Vivian Girls fuient à cheval, talonnées par des cavaliers de Glandelinia. Elles passent sous un portique en bois sur lequel sont cloués vingt fillettes nues (et sans sexe masculin). Nombreuses sont amputées de jambes, bas ou mains. Le portique est encadré par d'autres structures en bois, dont des crucifix, où sont suppliciées d'autres fillettes. La dynamique temporelle y introduit également un effet de narration, fiction panoramique où la représentation témoigne de son double statut d'image-idée et d'image émotive.

Norma. The Children who are naked are made to suffer from the ~~cold~~ worst torture under fierce tropical heat présente une inscription au bas à gauche : “Vivian girl princesses are forced to witness frightful massacre of children – Vivian girls not shown in this composition”. La rature du titre donne une impression étrange, un décalage entre la chaleur supposée et l’état premier de la composition, en tonalités grises, qui traduisent le froid. Dix-sept fillettes sont suppliciées sur des potences en équerres ou à des arbres, clouées ou liées. Six Glandelinians frappent au sabre ou à la masses d’armes des fillettes encore vivantes. Au premier plan à gauche de l’images, deux Glandelinians discutent plaisamment. L’un tire une cigarette de son paquet, l’autre étrangle une fillette.

La représentation d’influence religieuse présente donc bien sa double fonction d’image-idée et d’image émotive, qui agissent conjointement et dans la durée qu’introduit la présentation polyptyque, véritable fiction panoramique. L’image vue peut alors être image dite.

6.5 Fusion du texte et de l’image : titre et phylactères

Le titre d’une œuvre peut généralement viser deux effets. Soit il cherche à en exprimer le thème, ou tout du moins le suggérer ; soit il laisse la libre décision thématique au lecteur, ou au spectateur. Dans tous les cas, il a valeur d’annonce. Nous ne pouvons savoir si Darger trouvait le titre avant la réalisation de son œuvre, au cours de celle-ci ou lorsqu’elle se trouvait achevée. Mais quand bien même le titre serait une découverte d’après-coup, par son emplacement rétrospectif, il fait fonction d’annonce. Chez Darger, l’usage du titre diffère en intention selon que l’œuvre est littéraire ou picturale.

Pour ses écrits de fiction, Darger privilégie les titres qui laissent peu de liberté d’interprétation au lecteur. *The Story of the Vivian Girls, in what is known as the*

Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinian War Storm[62] dit le contenu du texte. Il en va de même pour *Further Adventures in Chicago*, ou pour *Sweetie Pie* qui désigne le nom de la tornade au cœur du récit qui lui est consacré ; ou l'explicite *In a Child Slave Plantation*. L'œuvre, résolument littéraire, s'accompagne de plus d'une caution graphique dans le soin que met Darger à en respecter la présentation éditoriale avec titre, donc, mais aussi avant-propos, table des matières etc. À quoi s'ajoutent les illustrations.

Pour ses œuvres picturales, nous l'avons vu, une seule d'entre-elles est signée. De même, toutes ne sont pas titrées. Quand elles le sont, le titre est souvent long et paraît pasticher une pratique littéraire, associée notamment au XVIIIe siècle. L'usage pictural du titre serait alors d'emblée associé à un référent littéraire.

Chez Darger, le titre donne à dire ce qui est à voir, il oriente le regard du spectateur. Le titre, souvent composé d'un bloc de texte narratif, est en même temps travaillé comme une composition graphique. Darger le trace en minuscules liées tout en marquant les majuscules, ou en capitales sans marquer les majuscules. La raison du changement ne nous apparaît pas et est indépendante de la longueur du texte. Mais surtout, le titre devient élément de l'image, il est littéralement *inscrit* en elle. Il fait à la fois corps et s'en distingue. Le titre renforce la signification picturale tout en conservant son autonomie : Darger écrivait le titre sur un rectangle de papier, l'abordant donc comme un syntagme en soi, qu'il collait ensuite sur la toile. Par conséquent le titre ne fait pas concurrence à l'image, et pas plus n'en est-il un doublon.

Au contraire, la spontanéité de la composition graphique est conservée en elle-même et s'enrichit du texte. Le titre la fixe, en définit le contexte (lieu, action etc…) et ouvre à des développements ultérieurs, ou à des actions annexes.

[62] Qui est le titre complet de l'œuvre figurant au volume I, abrégé par Darger lui-même en *In the Realms of the Unreal*.

La signification de l'image est immédiatement donnée dans la représentation picturale, mais sa compréhension n'en est rendue possible que par l'écrit. Les éléments figurés font immédiatement état de leur valeur illustrative, leur sens en est toutefois conféré par les mots. L'observateur de l'œuvre picturale devient alors lecteur.

Ainsi par exemple du portrait *General Germania Vivian*[63]. La composition représente Germaine Pancratius, frère des Vivian Girls. Il apparaît comme un officier viril, aux cheveux, favoris, moustaches et bouc noirs, coiffé d'un shako noir à cordon et plumet, orné d'une tête de mort. Immédiatement, l'image est à l'avantage du modèle, et l'on s'en tiendrait à cette impression si le titre ne venait la nuancer :

> « General Germania Vivian. Though he is the brother of the Vivian Girls, he is born Glandelinian, a traitor to his God, an enemy of God, and the worst foe children ever had to hear of. His wickedness is shocking to write, and all he does would take chapters to write. Notice the skull on his hat ?"

Le titre entre en dialogue avec l'illustration, conteste sa signification immédiate et fait valoir ce qu'en dit le roman : Germania Vivian est un officier félon qui a trahi la cause chrétienne pour rejoindre les rangs de Glandelinia.

L'œuvre *The Vivian Princesses and Their Brother Penrod*, figure les principaux protagonistes des romans. L'acception immédiatement positive est remise en question par l'inscription en capitales :

> "I'LL BET NO SAINT ON EARTH WENT THROUGH A LIFE OF HORRORS, SUFFERING, AND SORROW LIKE THEY DID.

[63] DARGER Henry : MISC. 4 « Having started to typewrite manuscript on the first of April 1912 », p. 419 : portrait référencé comme "picture 15".

JUST BECAUSE THEY ARE GOOD, WICKED FOES EXILED THEM TO DEVILS ISLAND AND A LEPER'S ISLE."[64]

Le triptyque au titre *At Norma Catherine via Jennie Richee*, présente un autre titre sur son panneau de droite, *At Jennie Richee-via Norma. The Children who are naked are made to suffer from the ~~cold~~ worst torture under fierce tropical heat.* La rature (« ~~*cold*~~ ») conservée du titre introduit un décalage entre la chaleur supposée et la composition toute en tonalités grises, qui traduisent le froid. De plus, l'œuvre est davantage explicitée par l'indication inscrite au bas à gauche de l'image :

> "Vivian girl princesses are forced to witness frightful massacre of children – Vivian girls not shown in this composition."

Ces inscriptions, nombreuses dans l'œuvre picturale de Darger, viennent conforter le titre et trouvent leur expression la plus accomplie dans l'usage fait des phylactères, empruntés aux *comic-strips*. Darger use ainsi d'un double registre, sacré et profane, « haut » et « bas », qu'il distingue et fusionne : la confusion est intentionnelle.

Fondus dans l'image, les phylactères prolifèrent et la recouvrent en partie, jusqu'à lui imposer leurs significations. Par exemple, l'œuvre *Girls running from children being strangled in sky* en comporte dix. Les phylactères se substituent alors au titre : [untitled] *Vines strangling girls* en comporte huit, tout comme [untitled] *Girls playing with balls and sititng on fence with Blengin*. Les phylactères s'exclament, appellent, confirment l'image ou la contredisent :

[64] Darger en trouve le thème dans sa lecture de BLAIR RICE Mary (sous le pseudonyme de Blair Niles) : *Condemned to Devil's Island : the biography of an unknow convict*, roman, Harcourt, Brace and Co., New York, 1928.

[untitled] “Tell us the jack and the beanstalk fairy tail ! We’ll believe that more than what you are telling us. This camp is the only one in this territory. Give those bloody murderers up to us, or we’ll surely wreck this camp and destroy all of you !! This head proves one of his murders !”

Dans la même œuvre, un photogramme de John Wayne, extrait du film *Alamo*, s’exclame : “We did not know it happened” ; des voix lui répondent : “Five are amok”, “Oh !”, “None of us did it !”

L’oeuvre [untitled] *“vines strangling girls”*représente des groupes de fillettes brunes et blondes. L’une d’elle est étranglée par un sarment. Les phylactères confirment l’évidence de la scène, l’explicitent, voire même engagent des actions ultérieures et donnent ainsi un futur à l’image immédiatement présente :

“Hurry, get one of the Blengins while I hold her.”
“Come quick a tree vine by the wind has caught around their necks.”
“They’ve been pulled off their feet they will be strangled to death.”
“Quick save them.”
“Do what ?”

Darger réserve ainsi aux phylactères un emploi original, différent de celui des *comic-strips* : ils n’ont plus pour fonction d’assurer des éléments narratifs d’appoint, sous forme de dialogues et de répliques, mais d’essaimer dans l’image jusqu’à trouver une dimension chorale.

Dans un premier temps, Darger maintient une disjonction stricte entre le dire et le voir, entre le texte et les images qui en sont les illustrations. Puis, à mesure qu’il fusionne textes et représentations picturales, Darger établit une conjonction entre le dire et le voir, impulse à l’ensemble un saut qualitatif. Il fait du texte dit un texte lu, et vu, et de l’image vue une image dite, rappelant ainsi le spectateur à son rôle de lecteur pour saisir pleinement le sens entier de l’œuvre.

7. Réel et réalités potentielles

Le réel est toujours là avant moi, dans sa double extériorité spatiale et temporelle[1]. C'est au titre de cette antériorité qu'on le tient pour référent objectif. Nous le concevons communément comme substantiel. L'idée est simple et apparemment de bon sens : les choses et les lieux continuent d'être quand bien même nous ne les percevons pas actuellement. Le St. Joseph's Hospital où Darger travaille n'est pas anéanti lorsqu'il le quitte pour rentrer chez lui, pas plus que les patients et nurses qui s'y trouvent. Darger n'est jamais allé en Allemagne, mais le fait que sa famille en soit originaire, et le témoignage de ceux qui y ont vécu, notamment de son oncle Augustin, lui suffisent à croire en son existence[2]. Il y a bien quelqu'un qui est là quand je n'y suis pas, et qui peut en attester. Quand tout le monde dort, il y a toujours un éveillé qui sauve le monde de l'anéantissement. Et lorsque le réel est tragiquement bouleversé pour l'un, les autres continuent de raconter des histoires drôles et d'en rire.

Cependant, si le réel objectif, commun à l'ensemble des êtres et des choses, paraît incontestable, il convient de nuancer ce primat relativement au Moi. En effet, le réel ne m'est pas donné absolument. Nous ne le percevons que de manière fragmentaire, discontinue. Il m'apparaît à travers des situations, des points de vue, des interprétations. Le réel m'est toujours donné à travers une représentation, ce qui suppose donc une certaine adhésion à un état du monde. Cet état, en tant qu'acte subjectif de représentation, fixe sous forme d'image mentale un moment dans la continuité transitoire du réel[3], images mentales qui deviennent littéraires et picturales chez Darger.

---

[1] Pour l'instant, nous n'évoquons pas le temps subjectif, celui de la durée interne qui regroupe l'ensemble des vécus. Parce que précisément il est subjectif, ce temps commence, et s'achève, avec le Moi.

[2] DARGER Henry, *History of my Life,* p. 13.

[3] Ne peut-on alors voir dans ce choix de représentation - un acte intentionnel forcément partiel et partial- l'amorce de ce qui conduit chez Samuel Taylor Coleridge à la si souvent invoquée

7.1 Le réel et ses représentations

Dans *Languages of Art*[4], Nelson Goodman dénonce la confiance exagérée que nous vouons à nos sens qui saisiraient de manière neutre le réel, particulièrement à l'œil. Or « the free and innocent eye »[5] n'existe pas, notre regard est toujours porté par une intention qui va déterminer une représentation particulière du réel :

> ''The eye comes always ancient to its work, obsessed by its own past and by old and new insinuations of the ear, nose, tongue, fingers heart, and brain. It functions not as an instrument self-powered and alone, nut as a dutiful member of a complex and capricious organism. Not only how but what it sees is regulated by need and prejudice. It selects, rejects, organizes, discriminates, associates, classifies, analyzes, constructs. It does not so much mirror as take and make ; and what it takes and makes it sees not bare, as items without attributes, but as things, as food, as people, as enemies, as stars, as weapons. Nothing is seen nakedly or naked."[6]

L'autre fausse croyance largement répandue, qui cette fois ne porte pas sur le sujet mais sur la manière dont apparaîtrait le réel, est que l'on pourrait le saisir tel qu'il est. Or rien ne m'est jamais donné intégralement et absolument. Si je vois une chaise de face, je ne la vois pas de dos. L'objet m'apparaît à travers une succession de représentations qui s'additionnent et se complètent. Et il en va de

---

« willing suspension of disbelief » "directed to persons and characters supernatural" ? Auquel cas, il y aurait moins rupture que transition graduée dans le rapport subjectif à l'égard du réel conventionnel et de l'imaginaire. Cf. Samuel Taylor Coleridge *Biographia Literaria* (1817), *The Collected Works*, Princeton, Princeton University Press, 1983, t. VII, vol. 2, p. 6 : "It was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that « willing suspension of disbelief » for the moment, which constitutes poetic faith."

[4] GOODMAN Nelson : *Languages of Art*, *op. cit.*, Ch. 1, "Reality Remade".

[5] *Ibid.,* p. 7.

[6] *Ibid.,* pp. 7- 8.

même pour le réel en général.

Imaginons que Darger souhaite réaliser le portrait de ses héroïnes, les Vivian Girls. À la fois écrivain et illustrateur, il a le choix entre un portrait littéraire et un portrait pictural. L'un n'est pas l'autre, ce qui invalide déjà une saisie intégrale du modèle. Admettons que Darger choisisse le dessin. Comment doit-il représenter les sept princesses pour les rendre telles qu'elles sont ? À une distance d'un mètre, de trois mètres ? Vêtues de robes ou déguisées en garçons pour s'infiltrer dans les rangs de l'ennemi, comme elles ont coutume de le faire ? Et si Darger choisit l'approche littéraire, par exemple pour décrire leur état mental, quel sentiment ou jugement doit-il décrire pour rendre la psychologie des sœurs telle qu'elle est ? Combatives et optimistes, comme dans *In the Realms of the Unreal*, ou saisies progressivement par le désenchantement qui imprègne *Further Adventures in Chicago* ?

Tout comme il n'y a pas d'œil innocent, le réel tel qu'il est relève de l'illusion :

> ''Nothing is ever represented either shorn of or in the fullness of its properties."[7]

À cette relativité de la représentation s'ajoute que le réel est en devenir. Le monde extérieur, les êtres et les choses qui le composent, vont, viennent, apparaissent, disparaissent ou tout simplement changent. Le réel est mobile et susceptible en ses parties d'anéantissement, alors même que nous lui supposons une permanence.

Seul le langage permet de fixer le réel. Il classe et ordonne le monde de notre expérience. En disant les êtres et les choses, il les définit et leur assigne une place ou une fonction. Et pour saisir le réel, il recourt au vrai.

---

[7] *Ibid.,* p. 9.

7.2 Vrai et Réel

On entend généralement par « vrai » la double concordance de la connaissance à la chose, et de la chose à la connaissance. Est vrai ce qui exprime l'accord de l'un à l'autre. Est vrai ce qui repose sur l'adéquation des deux. Si une chose est adéquate à la définition de la chose, qu'elle en présente tous les critères, alors cette chose est vraie. De même, si la définition recouvre les propriétés de la chose, cette définition est adéquate. Dans les deux cas, le vrai est indissociable de l'adéquation.

7.2.1 Le vrai comme adéquation.

Le problème vient de la nature même de cette adéquation. Soit l'adéquation fait que le vrai est vrai par constat ; soit l'adéquation doit d'abord être donnée comme vraie pour garantir le vrai. Les deux approches posent d'emblée difficultés. D'une part si l'adéquation fait que le vrai est vrai par constat, on ne sait ce qui fait la véracité du constat. Or nous l'avons vu, Darger ne se limite pas au primat de l'advenu et procède par recompositions analogiques. D'autre part, si l'adéquation garantit le vrai par essence, on doit postuler une propriété intrinsèque à l'adéquation qui est loin d'apparaître comme évidente. Le vrai est alors une pétition de principe dans l'adéquation pour garantir le vrai, une proposition auto-prédicative : est vrai ce que le vrai désigne comme vrai, ce qui suppose de valider telle occurrence du vrai par un vrai antérieur, qui à son tour doit être semblablement validé, ce qui conduit à la régression à l'infini. Cette régression s'accompagnerait pour le discours d'une dilution à l'infini, qui le verrait occupé à dire un état du vrai, tout en étant en retard puisque tenu de dire l'état du vrai qui le précède. Là aussi, nous l'avons vu, Darger évite le risque de régression en procédant par recomposition analogique, qui rompt la linéarité du donné objectif et lui substitue des figures en boucles.

Enfin, s'ajoute la possibilité que si l'adéquation vient à changer, par exemple par modification de la définition[8], ou par le recours à l'imaginaire chez Darger, on ne sait plus si l'adéquation modifiée continue d'attester le vrai, ou si rien ne change puisque l'adéquation est vraie – soit par constat, soit par essence, ce qui nous l'avons vu est problématique dans les deux cas -, et donc continuera toujours de garantir le vrai.

7.2.2 Convenance et conformité

Une bonne part de ces difficultés est levée si l'on entend par adéquation, non pas une stricte concordance entre la chose et son savoir, les deux étant fondamentalement différents, mais si l'on voit dans l'adéquation une convenance de relation réciproque entre le savoir et la chose, convenance établie par le discours. Si ce qui est énoncé exprime bien cette convenance, alors il y a conformité, et ce qui est conforme est tenu pour vrai.

L'or véritable est ce qui est conforme à la définition de l'or[9]. L'or vrai est l'or authentique. L'or faux n'est qu'apparence de l'or vrai, il n'est pas réel. Donc est vrai ce qui est réel.

---

[8] Ce qui caractérise l'avancée même de la connaissance. Une découverte ultérieure vient modifier la définition admise jusqu'alors. Cette modification pouvant d'ailleurs être de deux types : soit elle conserve une partie de la définition (par exemple comme cas particulier de la définition générale, opérante dans certaines conditions), auquel cas le changement s'inscrit dans une certaine continuité. Soit elle altère la définition précédemment admise, parfois même jusqu'à l'invalider, ce qui introduit une rupture.
Ce point, commun à toutes les activités scientifiques, est maintes fois rappelé par William McKinley Runyan comme principe nécessaire de l'exercice biographique dans *Life Histories and Psychobiography*. D'une part, la biographie s'inscrit dans un champ de recherches (littéraire, historique, psychologique, social, biologique etc.) et en traduit l'intention qui est partielle et partiale. D'autre part, elle doit être amendée, corrigée ou réfutée par les biographies ultérieures. Il n'existe pas de biographie définitive qui révélerait le « vrai » et produirait une définition complète du sujet.

[9] HEIDEGGER Martin : Questions I, « De l'essence de la vérité », Gallimard, Paris, 1968, I-III, pp.161-174. Nous reprenons l'exemple de Heidegger, et sa distinction entre réel et vrai, sans le suivre totalement dans son développement relatif à la définition. En effet, pour ce qui a trait à la définition, qui permet précisément de distinguer ce qui est vrai de ce qui est réel et de

7.2.3 Vrai comme possibilité du réel

Toutefois l'or faux est réel. De la pyrite de fer, jadis surnommée « l'or des fous », est de l'or faux, mais la pyrite est réelle (sans compter qu'elle est vraie en tant que pyrite). Ainsi, or vrai et or faux sont réels.

Une vraie joie est d'ordinaire entendue comme une joie réelle. Mais une fausse joie est tout aussi réelle. Un mensonge est réel (et vrai en tant que mensonge). L'absence d'une personne chère la rend parfois bien plus réelle que sa présence vraie. Un énoncé peut être littéralement faux et pourtant exprimer une certaine réalité, comme il en va dans la métaphore. Quant aux fictions, nous le verrons, elles présentent des critères de reconnaissance qui leur confèrent un indice de réalité. Les Vivian Girls de Darger n'ont pas de référent objectif mais sont identifiables, et cela dans une double activité de représentation, littéraire et picturale.

Le vrai apparaît comme un cas particulier de ce qui est réel, une possibilité, en aucun manière sa mesure. Le réel excède largement ce qui est tenu pour vrai puisque, comme nous venons de le voir, il inclut également le faux.

---

ce qui est faux, nous reprenons la distinction classique entre « définition de nom » et « définition de chose » établie par Blaise Pascal dans *De l'esprit géométrique* (1657) puis par Antoine Arnauld et Pierre Nicole dans *La Logique ou l'Art de penser* (1662).
Il convient de distinguer la définition de nom de la définition de la chose. La *définition de nom* est libre et arbitraire. Le terme varie d'une langue à l'autre sans rien changer à ce qu'il désigne. L'usage fait que l'on s'en tient au sens ordinaire, bien que rien n'empêche que je puisse choisir n'importe quel nom pour mon usage particulier. À l'inverse, la *définition de chose* porte sur les propriétés de ce que l'on cherche à définir. Il s'agit d'une proposition non libre qui doit être prouvée.
Heidegger paraît conserver la double acception mais ne semble pas tenir compte de leur relation, et de leur éventuel changement : est vrai ce qui est conforme à sa définition, certes, mais à une époque donnée, quand cette définition est valide. Ce que fait Hilary Putnam dans *Mind, Language and Reality*, Philosophical Papers, Vo. 2, Cambridge University Press, Cambridge, 1979, Ch. 8 "Is semantics possible ?", pp. 139-140 et dans *Words & Life*, Harvard University Press, Boston, 1995, ch. VI, "Mind and Language" pp. 443-444. Putnam montre que le terme *chrysos* utilisé par les anciens Grecs dénote à la fois une autre définition du nom et une autre définition de la chose qui faisait état d'autres propriétés retenues à l'époque comme définissant « l'or ». Pour le dire simplement, tout le monde admet que la définition de nom change, mais il en va de même pour la définition de chose.

7.3 Faux et réel

On tient généralement le faux pour l'opposé du vrai. Voire pour ce qui n'est pas réel, mais nous venons de voir que le faux appartient de plein droit au réel. Dans sa relation au vrai, le faux serait ce qui n'a pas de fondement vérace, ou qui n'est pas ce qui existe par ailleurs comme vrai, dans le cas par exemple du faux artistique. Le faux est ainsi perçu comme relevant selon les cas de l'erreur, du mensonge, de la tromperie[10]. Il n'est pas digne de foi, et par conséquent s'y fier tient de l'ignorance, de l'inconséquence, mais également du mobile intentionnel lorsqu'il s'agit du menteur qui sait le vrai mais produit en toute connaissance le faux, par exemple celui que l'on nomme faussaire[11].

Cependant, et en écartant d'emblée toute question morale qui n'entre pas en considération ici, il est possible de distinguer différents degrés du faux[12], tout comme pour le vrai (probablement vrai, assurément vrai, indubitablement vrai…) auxquels correspondent des valeurs d'existence.

7.3.1 Faux et possibilité d'existence

Le premier roman de Darger, *In the Realms of the Unreal*, se déroule sur une planète mille fois plus grande que la Terre[13]. La majeure partie de sa surface

---

[10] Toutefois le faux présente un indice de réalité dès lors qu'il est exprimé. Hume prend l'exemple de la proposition « Cesar dy'd in his bed ». Malgré mon incrédulité je comprends clairement ce qui est dit. La proposition en tant que telle est réelle, seule l'adhésion à sa véracité varie. Cf. HUME David : *A treatise of Human Nature*, Penguin Classics, *op. cit.*, L. I, Sect. VII, "Of the nature of the idea or belief", p. 143.

[11] Nous avons vu que l'emprunt littéraire non crédité, chez Darger, ne relève pas du plagiat mais du recours aux lemmes.

[12] Nous reprenons la gradation proposée par Edmund Husserl dans *Recherches logiques*, Tome 2, Première partie, traduction de l'allemand par Hubert Elie, Arion L. Kelkel et René Shérer, Presses Universitaires de France, Paris, 1972, Ch. II « Les caractéristiques des actes conférant la signification en tant que significations supposées », §§17-19, pp. 70-77.

[13] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 1.

gigantesque est couverte par les eaux, notamment l'océan Mc-Whirt[14]. Les mers y sont régulièrement agitées par de terribles typhons. Notre planète est sa lune[15], Mars est visible dans le ciel[16], mais il est également dit que les États-Unis d'Amérique en sont distants de centaines de milliers de miles « across the sea »[17] et, lorsqu'on l'envisage depuis notre monde, Calverinia est située "far across the sea"[18].

La planète de Darger n'a pas de corrélat objectif. Elle relève donc du faux, mais ne constitue pas une impossibilité théorique et ne heurte pas le raisonnement. En effet, si l'on ôte les déterminations secondaires que sont la Terre et Mars, et qui d'ailleurs n'ont dans le récit qu'une valeur accessoire, on peut imaginer qu'il existe quelque part une planète qui soit mille fois plus grande que la nôtre, qui dispose de deux satellites et dont les mers sont battues par d'incessantes tempêtes. La fiction de Darger appartient au faux, précisément à l'hautement improbable mais qui n'est pas pour autant impossible. Le premier degré du faux se voit donc conférer une possibilité d'existence.

7.3.2 Le faux comme possibilité relative.

Dans ses œuvres picturales, Darger représente souvent, mais pas systématiquement, des fillettes nues dotées d'attributs génitaux masculins[19]. Quelle est la nature de ce faux? Si l'on tient compte du nombre important de fillettes présentant cette particularité, il s'agit d'une impossibilité. Mais cette

[14] *Ibid.,* I, p. 2.

[15] *Ibid.,* I, p. 2 et III, p. 583.

[16] *Ibid.,* XIII, p. 3521

[17] *Ibid.,* I, p. 139.

[18] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, II, p. 7524.

[19] Cf. le développement que nous consacrons au caractère intentionnel de la représentation des filles à pénis dans la partie « Sexualité ».

impossibilité n'est cependant pas exclusive de certains cas singuliers : on connait l'existence d'hermaphrodites. L'impossibilité largement avérée coexiste ainsi avec une possibilité rare. Le faux présente alors une possibilité relative[20].

7.3.3 Le faux comme impossibilité en soi : les Blengins.

Le cercle carré, le carré rond, sont des impossibilités en soi. La notion de cercle ne dénie pas la notion de carré, et réciproquement : elles sont simplement contradictoires, c'est-à-dire incompatibles. Elles relèvent d'un faux qui ne peut prétendre à l'existence. L'une des créations majeures de Darger relève précisément de ce faux impossible.

Les serpents Blengiglomenean, appelés également Blengins[21] apparaissent dès le premier livre *d'In the Realms of the Unreal*, et Darger leur consacre la totalité du chapitre 4 : « What are Blengiglomenean serpents ? ». Dans l'univers de l'œuvre, et selon la chronologie qui lui est propre, leur origine demeure un mystère :

> "The origin of Blengiglomenean serpents is a mystery to all nations of the world, in this story. They have existed as long as anyone of the human race of the Angelinian world can remember. As far as found out in the discoveries of the writings of people, as in the earliest part of the year 100, they were known as great serpents that may have been descendants of great dragons[22] of old that had been existing before that period, but then this writing could not proved or confirmed.

[20] Au §18, Husserl, philosophe et mathématicien, prend comme exemple la droite fermée. Ce qui est impossible et faux dans le champ de la géométrie euclidienne est possible dans un autre champ de références, la métagéométrie avec ses propres normes et axiomes.

[21] Contrairement aux fillettes pourvues d'un appareil génital masculin qui n'apparaissent pas dans les romans, les Blengins sont présents à la fois dans les œuvres écrites et plastiques. Image littéraire et image picturale, qualité double qu'ils partagent avec les Vivian Girls.

[22] Cf. *In the Realms of the Unreal* II, p. 866 : Darger évoque une unique fois une éventuelle référence littéraire en mentionnant une lecture absente, soit une trace littéraire qui renvoie à une œuvre au titre non donné : "like that of some huge dragon read in the Greek Fairy Tale."

For though a species of dragons, these great Blengins were known to be dragons. Dragons in size are fairies compared to these creatures, and would be as helpless to them as a fly in a man hand."[23]

Darger cautionne ici son invention littéraire par des écrits, « the writings of people », relevant du même référent diégétique. La fiction prend alors ses distances avec l'objectivement vrai et se valide elle-même.

À ce stade, le faux comme impossibilité en soi demeure probable, mais pas encore avéré. Darger est un grand lecteur des journaux quotidiens de Chicago. Il a forcément entendu parler de l'Exposition universelle qu'accueille la cité en 1934, et peut-être l'a-t-il visitée. Or la Century of Progress Exposition présentait dans sa « Sinclair Dinosaur Exhibit » un brontosaure en plâtre, grandeur nature ou supposée telle, dont la photographie a largement été relayée par la presse. Le dinosaure[24] a probablement influencé Darger, ce qui expliquerait le ton pseudo objectif donné aux premières descriptions des Blengins. Le souci de classification - qui propose un essai de chronologie et une tentative de classification des espèces - vise à la prétention réaliste, au moins par le biais du procédé littéraire qui prend la forme d'un pastiche de publication scientifique.

La taxinomie des différentes variétés de Blengins, leur description physique ainsi que le détail de leurs propriétés, va conduire à l'établissement progressif du faux comme impossibilité d'existence. Darger multiplie les espèces de serpents en différentes variétés[25]. La représentation des Blengins emprunte à différentes

[23] *Ibid.*, I, p. 29.

[24] Celui-ci ou un autre, Darger conservait des représentations de dinosaures prélevées dans des comic-books.

[25] DARGER Henry : Crimmecerians, Crimemercians et Crimeerceans (*In the Realms of the Unreal*, I, p. 29. Cf. également le Rebbonna Dortherean (I, p. 29) ; le Tuskorhorian (I, p. 32) ; le Cat Headed (composition *Cat Headed Blengin, Non-poisonioos*) ; le Red Bellied Eagle Headed (I, p. 32 et les compositions *Eagle headed Blengin, Also Spangled Wings Three Quarter part* et *All countries, all Mc-Whirthnin Sea Is. Except Catherine Isles. Eagle Headed*

sources plus ou moins identifiables : l'angéologie de *L'Ancien testament*[26] puisque leurs ailes sont piquetées d'yeux, comme celle des paons ; également les lectures absentes, celles que Darger a consultées mais dont on ne peut reconnaître l'origine : corps magnétique qui peut attirer des objets métalliques[27] ; les ergots sont maintes fois décrits comme extrêmement venimeux, « as the poison of a thousand cobras »[28]. Darger use également de l'effet de sublime scientifique en calculant leur vitesse de course et de vol[29].

Darger accumule les impossibilités, et fait de ses merveilleux serpents les habitants d'un royaume où l'absolument faux est la seule règle. Pourtant, l'auteur nous affirme que ce sont des créatures de chair et de sang, à l'image de toutes les autres[30].

Fait insigne, qui conduit à un rapprochement du faux comme impossibilité d'existence, les Blengins ont la parole et la connaissance données par Dieu[31]. Les serpents croient en lui et l'honorent pour leur avoir conféré la vie. Car c'est là leur origine, Dieu les a créés selon une finalité qui n'appartient qu'à lui et nous demeure mystérieuse :

Blengin, non-poisonus, also spangled wings, three quarters part closed.) ; le Crimecian Gazook (II, p. 263 et la composition *Gigantic Gazonian type of Tuskhorian poisonious, Calverinia and all Mc-Whirtian Sea Is.*) ; et le Zoeannian, mentionné une seule fois dans l'ensemble du corpus (I, p. 42).

[26] *Ibid.*, I, p. 34 et la composition *Splangled blengin all nations of christian nature*.

[27] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 88-90.

[28] *Ibid.*, II, p. 263.

[29] *Ibid.*, I, p. 35.

[30] *Ibid.*, I, p. 45 : "Their habits are almost human in many cases except that they do not live in houses or do the work that human people do."

[31] *Ibid.*, I, p. 50.

> “ ‘What was God’s purpose in putting these creatures upon land ?’ One might also question the Divine intention in creating creatures of such staggering size and power, in such vast numbers. No one could ever count them outside of God himself.”[32]

Au plus proche de Saint Paul qui, dans l’*Épître aux Romains* (11 : 33) s’émerveille de la sagesse et de la science de Dieu, dont les décisions sont insondables et les chemins impénétrables, Darger déclare :

> “God alone knows how many fiends and evil creatures are existing in the eternal hells of perdition […] creatures of the valley of the shadow of death.”[33]

Les Blengins ont une fonction providentielle, ils réalisent les desseins du Seigneur. Contre le mal et les tourments du monde, les serpents se posent en gardiens et protecteurs des enfants, particulièrement des filles[34]. Que l’on vienne à blesser un enfant et ils entrent en fureur[35], deviennent le bras armé de Dieu :

> “Children to the Blengiglomenean serpents seem to beings more prettier than flowers, no matter whether the child is looking or not. To see a child crying makes

[32] *Ibid.*, I, p. 43

[33] *Ibid.*, I, p. 44 : le passage s’inspire de *Psaumes* (23 : 4), et probablement de John Bunyan, *Pilgrim’s Progress*, Ch. 17, “Christian confronts the valley of the shadow of death”, “A”, “the valley of the shadow of death described”. Le roman de Bunyan figurait dans la bibliothèque de Darger.

[34] *Ibid*., I, p. 162.

[35] *Further adventures in Chicago*, Ch. 13, pp. 2188 sq. : un épisode appartenant au registre du roman western voit les chefs Red Eagle et Snake Eyes, à la tête de leurs guerriers cherokees, venir au secours des Vivian Girls. Les cavaliers, portant plumes colorées et peintures de guerre, sont décrits selon un registre très semblable à celui dont use Darger pour dépeindre les Blengins. Les Cherokees partagent la même fonction protectrice et un tempérament identique. De nature posée, tout comme les Blengins, ils sont pris de rage meurtrière si l’on menace les fillettes. Leur furie ne connaît alors aucun équivalent chez les humains, qu’ils soient d’Angelinia ou de Glandelinia (p. 2204).

a Blengiglomenean serpent cry, to see a child injured by a Glandelinian seems to make a hell enter a Blengiglomenean serpent, and to see a child happy makes the creature work hard to increase the happiness of that child."[36]

Leur bouche contient une langue bifide et un dard tubulaire, dont la couleur varie d'un Blengin à l'autre[37]. Les Blengins marquent ainsi leurs protégés sur lesquels ils veillent comme le berger sur son troupeau. Au fil du temps, l'enfant se transforme en sublime créature qui ne craint plus aucun mal. Les enfants assurément bons, et même certains adultes, peuvent vivre aussi longtemps que les Blengins, ce qui signifie peut-être qu'ils subsistent tant que leurs protecteurs existent[38].

Les Blengins entretiennent avec les enfants une profonde et littérale sympathie qui, dans son expression littéraire, repose sur le rapprochement analogique et la percolation. Cette affinité essentielle provient d'une communauté de natures, en bien des points. Elle apparaît dans des attitudes similaires, telle l'habitude en partage de tirer la langue ou faire des grimaces à ceux qu'ils n'aiment pas[39], mais s'incarne plus profondément dans l'être même des Blengins dont la forme est en puissance celle des enfants, et qui va progressivement s'actualiser.

À l'origine, dans l'œuvre écrite, nombre de Blengins ont une tête humaine qui demeure perpétuellement à l'état d'enfance.

---

[36] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 172.

[37] *Ibid.*, I, pp. 43, 165 et 172. Cf. également *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 193. Nous développons dans l'analyse consacrée au symbole.

[38] *Ibid.*, I, pp. 43-44.

[39] *Ibid.,* I, p. 45. Cf. également la photographie d'une fillette tirant la langue par amusement, découpée par Darger dans le *Chicago Daily News* du 6 mars 1957 et titrée par le journal « She gets the Bird ». Le fait pour un enfant de tirer la langue volontairement apparaît comme le contrepoint positif des multiples scènes d'étranglement, où l'enfant supplicié exhibe invariablement une « protruding tongue », véritable figure de style chez Darger.

« The most mystery of all about these great creatures was that three quarters of their full number had human heads, but never have been observed even when full grown to have the head of a grown person. A creature found at the age of a thousand months or even years, have been observed to have the same childish head, but of a greater size than when young."[40]

Cependant leur physiologie va évoluer, selon un double procédé qui convoque images, d'abord littéraires[41] puis picturales, les unes déterminant les autres par percolation. Les serpents vont ainsi laisser place à des êtres à l'apparence de fillettes, dotées de cornes de bouc, d'ailes de papillon et de queues reptiliennes. Au faux déjà impossible, que constitue l'existence des Blengins, s'ajoute non pas une impossibilité nouvelle, mais la présentation de propriétés jusqu'alors inconnue qui confirment ce faux comme impossible en tant que tel.

Ce changement physiologique intervient tôt dans le roman puisqu'il en est question pratiquement au début[42] . Un jour qu'il se promène à cheval, Hanson, l'oncle des Vivian Girls, découvre un serpent Dortherean dont tête et buste sont ceux d'un enfant. La créature est d'une extraordinaire beauté :

« nothing but the chisel of Praxiteles could have copied her exquisite charms. »[43]

---

[40] *Ibid.*, I, p. 152.

[41] Elle ne prend corps pour la part picturale de l'œuvre qu'à partir des années 40 : par exemple *At Jennie Richee they come upon at large notorious picture placed there by the enemy wich they destroy*.

[42] *Ibid* I, p. 169. Avec cependant la possibilité qu'il s'agisse d'un ajout tardif injecté dans la part déjà écrite.

[43] Darger emprunte la phrase à George Washington Bates, *Sandwich Island Notes*, Ch. « A Molokai Venus », 1854.

L'emprunt permet alors à Darger de confirmer le faux à partir du vrai de la littérature. La mutation progressive des Blengins, d'abord littéraire, suit le récit selon un procédé qui double intrigue et narration par rapprochements analogiques. Darger détaille ainsi la transformation des serpents en même temps qu'il rapporte la fortune de guerre. Celle-ci tourne lentement, et avec nombre d'hésitations, en faveur des nations chrétiennes. Comme si, à mesure que le mal se dissipe, les Blengins recouvraient une forme adéquate à leur nature profonde, qui est belle et bonne, pareille à celle des enfants. Au point que dans le tableau *At Jennie Richee. The Blengings stay under shelter*, seules leurs cornes les distinguent de fillettes. D'ailleurs, tout comme elles, ils peuvent avoir, ou pas, un sexe masculin[44]. Le faux comme impossibilité d'existence est maintenant largement avéré.

Protecteurs et gardiens de l'enfance, les Blengins sont des serpents, mais des serpents qui n'ont pas fauté au Paradis, ou qui se sont rachetés. Ce qui expliquerait leur mutation progressive en la forme innocente et pure de fillettes. Lorsque la guerre s'achève enfin, ils réintègrent leur place en Abbieannia rétablie dans sa perfection édénique, « the loveliest country in the world » :

> « the wide glens, plains, and woods, were as a general paradise of heaven in diguise. The flowers were plentiful and what was to make the scenery still more

[44] Cf. pour exemple parmi d'autres, la composition *Blengliglomeneans displaying their wings to show their beautiful colors* qui montrent des fillettes sans pénis, ou la composition *At Jennie Richee. The Blengins slay under shelter* dans laquelle il en va de même pour les fillettes, qui ont par contre toutes la tête d'Annie Rooney.
Cependant, dans les dessins non titrés *Blenging with elaborated tail added* et *Naked Blengin with male genitals, inscription reads « 32 end tail »,* les serpents ont des attributs mâles. Enfin, dans le tableau *At Jennie Richee.Mable introduces her Blengin sisters to the Little Vivians*, apparaissent des fillettes en robes, dessinées ou obtenues par collages photographiques, ainsi que des fillettes nues à sexe masculin, et des Blengins dont la nudité apparente est celle de fillettes.

beautiful was the appearance of many beautiful Blengiglomenean creatures every day."[45]

Ainsi donc le faux, dans ses différentes modalités, y compris comme impossibilité d'existence, peut être dit. Le « cercle carré » de Husserl, ou les serpents Blengiglomenean de Darger sont autant de visées de l'imagination qui peuvent faire l'objet d'un discours. Un cercle carré, le Blengin qui maîtrise le langage des humains et adopte progressivement leur apparence, sont des propositions qui ne sont pas incohérentes en tant que propositions, mais au contraire sont porteuses d'expression. Ou, pour le dire avec Husserl, le caractère de signification peut exister « sans que l'expression ait une fonction de connaissance ni un rapport, si lâche et si éloigné soit-il, avec les intuitions qui rendent sensibles la signification »[46]. Partant, ce n'est pas l'existence ou l'inexistence de ce qui est dit qui constitue la validité de l'expression. Ce qui est dit, jusqu'au plus absurde[47], peut faire sens.

La liberté de l'imagination s'autorise un discours possible de l'impossible, précisément ce qui apparaît chez Darger. L'impossible est alors visé comme tel, au-delà donc de l'expérience et de l'intuition qui sont généralement donnés comme les critères de l'appréhension du réel. Hors du réel tel qu'il est communément admis, le discours continue de signifier.

---

[45] Conclusion du conflit qui intervient cependant très tôt dans l'œuvre, aux pages 49-50 du premier livre d'*In the Realms of the Unreal*, probablement un ajout tardif.

[46] HUSSERL Edmund : *Recherches logiques*, *op. cit.*, Première partie, Ch. II « Les caractéristiques des actes conférant la signification en tant que significations supposées », p. 70, § 17.

[47] *Ibid.*, p. 77, § 19.

7.4 Le réel comme effet du discours

Le réel n'est donc que ce que l'on en dit, et c'est pourquoi il se décline au pluriel. Le réel se parcourt en tous sens et peut être exprimé de multiples manières. Le réel est un *dictum*, un arrêt prononcé par le discours et qui n'est en rien exclusif d'autres modalités du dire. Le réel pourra être dit autrement, et donc fixé autrement, à un autre moment. La parole ne renvoie qu'à elle-même, c'est-à-dire à ce qu'elle instaure. Point de chose extérieure aux mots, nulle transcendance de ce que nous qualifions naïvement de réel. Dès lors qu'une chose est pensée, et de quelque manière qu'elle le soit (conçue, imaginée etc …), elle est, et est telle qu'elle a été pensée puis dite.

De fait, tout une série de distinctions s'effondre chez Darger : la distinction entre vérité et fausseté, celle entre connaissance et erreur, et bien sûr celle entre description objective et fiction littéraire, entre réel et imaginaire.

À partir de là, il y a lieu de parler de ce qui n'est pas. En posant la possibilité de dire l'impossible, et de décliner celui-ci dans ses multiples modalités, Darger évacue le problème du référent objectif. Au réel substantiel que l'on tenait jusqu'alors pour unique référent, il faut donc substituer une mobilité essentielle du dire. Cette mobilité autorise la profusion de discours sur le réel, parmi lesquels Darger ne nous demande pas de choisir entre le vrai et le faux, entre le vrai et le réel, entre le réel et ce qui ne le serait pas. Ou plutôt ce qui le serait d'une manière autre, à savoir l'irréel.

7.5 L'irréel

Nous l'avons vu, Darger ne distingue pas le vrai du faux, le réel de ce qui ne l'est pas. L'écrivain établit une relation de distinction et d'enrichissement réciproque entre le vrai et le réel par le biais de la fiction. Partant, la distinction porte davantage entre l'ordre des choses que l'on tient pour le vrai pragmatique,

et *the Unreal,* l'irréel, cette part cachée du réel[48] qui ne peut advenir que par la fiction. Pour Darger, en effet, l'irréel n'est pas l'opposé du réel, il est ce qui est découvert au-delà du réel que l'on tient immédiatement pour vrai. L'objet irréel n'est pas inscrit dans tel temps ou tel espace communément admis, et pourtant il agit sur le réel puisqu'il y appartient. Les fillettes dotées de pénis, les Blengins, la tornade Sweetie Pie qui fait montre d'une volonté propre, et bien d'autres figures littéraires de Darger, ne sont pas vraies. Pourtant, comme figures littéraires, précisément comme fictions, elles présentent des critères réels de reconnaissance[49] et ont une incidence sur le réel dans la mesure, par exemple, où elles affectent le lecteur dans ce jeu entre vrai et réel via leur valeur fictive[50]. Pour deux lecteurs, leur réaction à un même texte dépend de l'intention de lecture, de l'engagement affectif, et de l'indice de réalité - ou d'irréalité - qu'ils lui confèrent, et partant de leur adhésion[51].

---

[48] JACKSON Rosemary : *Fantasy, The Literature of Subversion*, Routledge, London, 1981 (1995), P. 1 « Theory », Ch. 2 « The fantastic as a mode », p. 45 : "In a culture which equates the 'real' with the 'visible' and gives the eye dominance over other sense organs, the –un-real is that which is in-visible."

[49] Une licorne n'est pas vraie (hormis comme adéquate à sa définition) mais présente des critères réels de reconnaissance. Si je représente la licorne, non comme un cheval unicorne mais comme un cheval ailé chacun admettra au nom des critères de reconnaissance de la licorne qu'il ne s'agit pas d'une licorne réelle. Non seulement ces critères de reconnaissance sont permanents, mais ils sont clairement fixés : un cheval unicorne, dont celle-ci est sur le poitrail, n'est pas plus une licorne. Dès lors, il apparaît comme plus facile de décrire une licorne qu'un cheval, dans la mesure où l'extension du concept de licorne est moins vaste que celle du concept de cheval.

[50] Nous pensons à Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), *The Collected Works*, Princeton, Princeton University Press, 1983, t. VII, vol. 2, p. 6, mais comme nous l'avons vu précédemment dans un rapport continu, sans rupture mais gradué, du sujet à l'égard de ce qui est tenu pour le réel conventionnel et l'irréel. L'adhésion préalable au réel suppose un acte de suspension d'incrédulité, qui fixe en une image recevable le chaos des impressions. Notre rapport au réel, via le vrai, le faux et la fixation, est toujours imageant.

[51] HUME David : *A treatise of Human Nature*, *op. cit.*, L. I, Sect. VII, "Of the nature of the idea or belief", p. 147. Egalement p. 148 : "All the operations of the mind depend in a great measure on its disposition, when it performs them."

Dès lors, critères réels de reconnaissance[52] et influence sur le réel attribués à des figures de l'irréel permettent alors de dire que l'irréel appartient au réel.

L'irréel apparaît dès lors comme un mode du réel auquel on peut, ou non, accéder. Comme part occultée du réel, l'irréel ne devient accessible que par le biais du discours en ce qu'il est possibilité d'exprimer l'impossible au travers de fictions. Celles-ci, que le lecteur reconnaît comme telles, véhiculent alors l'une ou l'autre des modalités du faux qui appartiennent de plein droit au réel. Cette redistribution inédite des valeurs de vrai, de faux et de réel qu'autorise la fiction conduit le lecteur à éprouver des émotions issues du faux, tout en étant réelles[53]. Ainsi Jean-Jacques Rousseau dans *Rêveries d'un promeneur solitaire* évoque-t-il cette variété particulière du mensonge qu'est la fiction du roman et du théâtre, mensonges que l'on sait être tels, et qui sont non seulement tolérés, mais admis voire encouragés pour les émotions bien réelles qu'ils dispensent[54]. De même David Hume voit-il dans la fiction poétique, non seulement un usage du mensonge associé à la vérité, mais un procédé réglé, maîtrisé et réfléchi[55].

---

[52] Une reconnaissance qui bénéficie de la souplesse d'adaptation de ces critères : je peux reconnaître Don Quichotte sur une gravure de Salvador Dali, autrement dit sur des indications *visuelles*, en me basant sur les informations *textuelles* données par Cervantès.

[53] Ce que disait déjà Descartes évoquant le pouvoir de persuasion de ce type particulier de fictions qui apparaissent dans les rêves et les rêveries éveillées. Cf. DESCARTES René : *Œuvres*, publiées par Charles Adam et Paul Tannery, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1974, *Passions de l'Ame*, Première partie, articles XXI et XXVI, p. 344 et surtout p. 348 : « Ainsi souvent, lorsque l'on dort et même quelquefois étant éveillé, on imagine si fortement certaines choses qu'on pense les voir devant soi ou les sentir en son corps, bien qu'elles n'y soient aucunement. »

[54] Cf. ROUSSEAU Jean-Jacques : *Rêveries d'un promeneur solitaire*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1951, « Quatrième promenade », p. 685.

[55] HUME David : *A treatise of Human Nature*, *op. cit.*, L. I, Sect. X, "Of the influence of belief", p. 170 : "Poets themselves, tho' liars by profession, always endeavour to give an air of truth to their fictions; and where that is totally neglected, their performances, however ingenious, will never be able to afford much pleasure. […]Poets have formed what they call a poetical system of things, which though it be believed neither by themselves nor readers, is commonly esteemed a sufficient foundation for any fiction."

7.6 Le fauthentique

Pour exprimer cette modalité particulière de la fiction, à la fois entendue comme fonction signifiante du réel et comme l'effet de réel qui en résulte sur le lecteur, nous reprenons le concept de « fauthentique »[56] proposé par Douglas Hofstadter et Emmanuel Sander[57]. La fauthenticité désigne cette propriété qu'a le faux de signifier le réel, précisément cette part du réel que le réalisme n'atteint pas[58]. Ce qui est fauthentique est faux, se sait faux, mais présente des critères indubitablement vrais[59] qui provoquent un effet réel de persuasion. La fiction, en ce qu'elle relève du faux, est donc seule à pouvoir non seulement exprimer l'irréel comme appartenant de plein droit au réel, mais également le fauthentique, c'est à dire les dispositions qu'entretient le lecteur à l'égard de l'irréel[60]. Ces impressions, sentiments et jugements, nés du faux mais qui

---

[56] Nous privilégions le concept de « fauthentique » à celui de « puissance du faux » tel que le définit Gilles Deleuze, dans la mesure où, chez celui-ci, le faux se détermine et développe sa faculté créatrice *contre* le vrai. Le fauthentique vaut pour lui-même et non par la négative, ce qui reviendrait à cautionner le primat du vrai. Cf. DELEUZE Gilles : *L'image-temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1983, Ch. 6, « les puissances du faux », p. 171.

[57] HOFSTADTER Douglas et SANDER Emmanuel : *L'analogie, Cœur de la pensée*, *op. cit.*, pp.220-221. Les auteurs activent leur concept dans le contexte très particulier qui est celui de la contrefaçon artisanale. Ainsi des dentelles de Venise fabriquées en Chine mais qui sont vendues à Venise dans un authentique atelier par de véritables dentellières. Ou de plateaux en cuivre martelé produits en usine mais qui sont en apparence ciselés sur des étals par un véritable artisan dans un authentique bazar marocain.

[58] Cf. Ursula K. Le Guin dans son allocution de réception du National Book Award : "At this point, realism is perhaps the least adequate means of understanding or portraying the incredible realities of our existence." LE GUIN Ursula K.: "National Book Award, Acceptance Remarks", Alice Truly Hall, Lincoln Center, New York, April 12 1973, p. 2.

[59] HUME David : *A treatise of Human Nature*, *op. cit.*, L. I, Sect. X, "Of the influence of belief", p. 171 : Hume parle de "mixture of truth and falshood" dans les fictions des poètes tragiques.

[60]JACKSON Rosemary : *Fantasy, The Literature of Subversion*, *op. cit.*, P. 1 « Theory », Ch. 2 « The fantastic as a mode », p. 34 : "Fantastic narratives confound elements of both the marvelous and the mimetic. They assert that what they are telling is real – relying upon all the conventions of realistic fiction to do so – and they proceed to break that assumption of realism by introducing what – within those terms – is manifestly unreal."

génèrent une conviction bien réelle, ne sont d'ailleurs pas restreints au temps de déploiement de la fiction. Je peux me souvenir d'un sentiment éprouvé lors du récit et le ressentir à nouveau, ou de manière différente. Je peux me souvenir de quelque chose que je n'ai pourtant jamais perçu, par le passé, dans le réel objectif. De même, comme lecteur, puis-je anticiper les développements à venir d'un récit fictionnel, en imaginer les variations compossibles, et connaître pour chacune d'elle sentiment ou jugement, par anticipation. Ce qui vaut pour le lecteur vaut également pour l'auteur, or Darger est à la fois auteur et lecteur de son œuvre. Selon qu'il est l'un ou l'autre, et l'un et l'autre, le fauthentique peut donc exprimer pour Darger sa relation au temps irréel, passé et futur à partir du présent, tout comme il peut désigner l'espace irréel, ici et là-bas. Tout autant peut-il exprimer sa relation aux autres quand ces autres sont des personnages de fiction, *a fortiori* les siens. Ainsi, en ce qu'il est dit, le fauthentique révèle l'irréel chez Darger, de manière aussi convaincante que le vrai exprime le réel d'ordinaire tenu pour tel[61].

C'est donc par le discours qu'est donné le réel, dans son appréhension commune et dans sa modalité particulière qu'est l'irréel, que révèle la fiction. Celle-ci, dégagée du vrai qui n'est qu'une modalité particulière du réel, s'assume comme fausse, se donne comme telle et permet d'exprimer le fauthentique, soit l'ensemble des impressions réelles rattachées exclusivement à l'irréel.

[61] Cf. ATTEBERY Brian : *Strategies of Fantasy*, *op. cit.*, Ch. 1, "Fantasy as Mode, Genre, Formula", pp. 16-17 : Atterbery voit dans la *fantasy* – concept au sens plus large que celui de l'acception française, puisqu'il inclut le fantastique et le réalisme magique - "the combination of the familiar and the impossible" ; "It is a form that makes use of both the fantastic mode, to produce the impossibilities, and the mimetic, to reproduce the familiar".

Conclusion de la première partie

À aucun moment dans son œuvre, qu'elle soit fictionnelle ou autobiographique, Darger ne tient de discours sur l'art, ou sur son art. En l'absence d'intention manifeste, on doit se garder de tout postulat qui relèverait de l'invention. Darger ne se limite pas à une représentation d'artiste, constituée après-coup. L'unique examen des faits nous dit que Darger n'a pas eu de lecteurs. Cette absence, subie ou volontaire, conduit l'écrivain à revendiquer explicitement un lecteur absent comme destinataire idéal. De fait, étant à lui-même son unique lecteur, il multiplie les Moi potentiels qui font de son œuvre anonyme une création pseudonyme.

Darger fait de la lecture des œuvres, de celles dont il n'est pas l'auteur mais également de la sienne, une pratique d'écriture en rapport à d'autres créations. L'écriture-lectrice autorise une confrontation qui ne s'ancre pas dans une tradition littéraire, à laquelle Darger s'affilierait en connaissance de cause, mais dans une activité de mémoire qui conjugue réminiscence et réviviscence, souvenirs fortuits ou volontaires. Ce double usage de la mémoire repose en premier lieu sur le recours à l'analogie.

L'analogie ne se réduit pas à la simple mise en relation d'œuvres, mais apparaît comme la notion centrale qui permet à Darger d'exprimer une triple relation au réel : celle qu'il entretient envers lui-même ; celle qu'il déploie envers le monde et les autres, enfin, celle qui lui permet d'extérioriser ses représentations en images littéraires et picturales. La création artistique remet en cause l'adéquation inexacte entre vrai et réel, et révèle par l'usage du fauthentique l'irréel, cette part du réel que met au jour la fiction. Ainsi, *History of my Life* modifie la trame linéaire par rapprochements analogiques, et les romans proposent des transpositions fictionnelles d'événements ayant trait au réel objectif. Cette remise en cause en vient à créer un cercle de confusion entre

les écrits autobiographiques et ceux relevant de l'imaginaire, et de manière générale interroge les catégories littéraires.

DEUXIEME PARTIE

En redistribuant les valeurs généralement assignées au vrai, faux, réel et irréel, Darger établit un cadre de référence. Comme tels, les cadres de référence "seem to belong less to what is described than to systems of description"[1]. Dès lors, il convient à present d'analyser la structure descriptive mis en place dans les récits autobiographiques et les fictions, dans la mesure où elles produisent différentes versions d'un même objet. Ainsi en va-t-il de la représentation du Moi, de la relation au monde, aux autres et à Dieu.

1. Le Moi

L'existence se présente moins comme une totalité continue que sous forme d'épisodes qui requièrent chacun son mode particulier d'appréhension. Les écrits autobiographiques, qu'il s'agisse d'*History of my Life* ou des deux périodes du *Diary*, témoignent chez Darger d'une saisie de son identité. Entendons par là qu'il se conçoit comme un et semblable à lui-même à travers les changements, qu'il s'agisse de la diversité de ses états propres ou des aléas de sa vie sociale. De plus, il s'appréhende comme sujet conscient, ayant accès à sa vie intérieure et comme auteur de ses actes, qu'il en assume ou pas la responsabilité, devant les institutions humaines ou face à Dieu.

Dans son œuvre littéraire, Darger essaime les auteurs, narrateurs et personnages qui sont autant d'analogues fictifs, bien souvent homonymes. Une pratique que partagent d'autres écrivains, certes, mais qui retient ici l'attention par sa fréquence et sa diversité. Nous reviendrons sur sa finalité. Plus étonnant est l'usage d'identités d'emprunts dans la vie ordinaire, qui parvient à mettre en

[1] GOODMAN Nelson : *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Inc., Indianapolis, 1978, I, "Worlds, Works, Words", 2, "Versions and Visions", pp. 2-3.

défaut la saisie sociale et documentaire. Darger a mené une existence solitaire, n'ayant jamais été publié et lu. L'ensemble des Moi potentiels, voire compossibles, le conduit à faire d'une littérature anonyme une œuvre pseudonyme.

1.1 L'identité du Moi

Savoir ce qu'est le Moi revient à saisir ce qui fait son identité. La tradition héritée de Descartes définit le Moi comme substance pensante. Suivant cette approche, le sujet a conscience de penser, qu'il pense vrai ou faux, bien ou mal, voire lorsqu'il pense ne pas penser. Cette permanence de la pensée, évidente, entraîne chez le sujet la certitude en l'existence d'un Moi substantiel. Là résiderait son identité.

Or l'expérience ne nous donne aucun accès direct à une réalité substantielle[2]. Nous n'avons pas d'idée d'une substance, puisque nous n'avons pas d'autres idées que celles qui se tirent des impressions, et nous ne saisissons aucune impression de substance, qu'elle soit matérielle ou spirituelle. Nous ne percevons pas une unité mais une succession d'états psychologiques particuliers. L'introspection ne nous livre jamais que des impressions qui se succèdent :

> "But self or person is not any one impression, but that to which our several impressions and ideas are supposed to have a reference. If any impression gives rise to the idea of self, that impression must continue invariably the same, through the whole course of our lives; since self is supposed to exist after that manner. But there is no impression constant and invariable. Pain and pleasure, grief and joy, passions and sensations succeed each other, and never all exist at the same time. It

[2] HUME David : *A treatise of Human Nature*, *op. cit.*, I, Part. IV, "Of the Septical and other systems of philosophy", Sect. VI, "Of personal identity", p. 299.

cannot, therefore, be from any of these impressions, or from any other, that the idea of self is derived; and consequently there is no such idea."[3]

Il s'ensuit que l'identité personnelle dépend de la relation qu'entretient la pensée envers la succession continuelle des idées, qu'elle appréhende selon les relations de contigüité, causalité et ressemblance[4]. Le sujet se saisit toujours à l'occasion d'une perception particulière, impression ou sentiment[5], et uniquement à la faveur d'une perception. Puisqu'il n'existe pas de Moi substantiel, le Moi apparaît alors comme une construction *a posteriori* qui assure une fonction de synthèse en vue de ramener à l'unité la pluralité éparse de vécus. Comme conscience réfléchie, il maintient ensemble la variété des perceptions qui se donnent dans un flux continuel. L'habitude qu'a l'esprit de voir se succéder des perceptions semblables lui permet d'inférer une causalité qui, parce qu'elle repose précisément sur une saisie coutumière, apparaît comme un principe subjectif, et non comme la véritable connexion des diverses perceptions.

L'identité du Moi tient à la conscience qu'il a de lui-même. Être, c'est être conscient, et tant que le sujet peut appréhender ses pensées et actions passées, présentes et à venir, il demeure lui-même. C'est en ce sens que l'on peut parler d'une identité personnelle : "Self is that conscious thinking thing"[6].

L'identité personnelle repose sur la permanence de la mémoire. C'est par elle que nous avons acquis la notion de causalité qui maintient ensembles les vécus

---

[3] *Ibid.*, pp. 299-300.

[4] *Ibid.*, pp. 306-308.

[5] *Ibid.*, p. 300 : "For my part, when I enter most intimately into what I call myself, I always stumble on some particular perception or other, of heat or cold, light or shade, love or hatred, pain or pleasure. I never can catch myself at any time without a perception, and never can observe anything but the perception".

[6] LOCKE John : *An Essay Concerning Human Understanding*, Everyman, Vermont, 1998, Livre II, Ch. 27, §. 9, p. 180 ; §. 14, p. 184 ; §. 16, p. 185 ; §. 17, p. 186.

antérieurs. Si je suis Moi, c'est parce que je m'en souviens, en dépit des changements éprouvés[7]. Or, dans la mesure où il n'existe pas de Moi substantiel, permanent, la saisie qu'a le sujet de lui-même repose sur l'effectivité de sa mémoire, qui peut être lacunaire[8], et sur l'usage qu'il en fait, dans le cas de Darger.

Nous l'avons vu, Darger ne nie pas le principe de causalité, mais il privilégie l'analogie qui lui permet d'effectuer des rapprochements par ressemblance, indépendamment de la causalité coutumière, et selon deux opérations de la mémoire, qui sont la réminiscence et la réviviscence. Une fois ôtées les conditions initiales et particulières qui sont restituées dans la réminiscence, pour telle relation singulière de cause à effet, Darger obtient dans l'acte secondaire de réviviscence un paradigme où un même type de causes entraîne un même type d'effets. Cela, sans que la cause et l'effet particuliers soient nécessairement liés l'un à l'autre puisque la réviviscence abstrait, écarte ou ne retient que sur un mode intentionnel.

En imposant une relation analogique, Darger isole volontairement deux faits, et les relie à un autre sans qu'ils le soient à l'origine. Partant, il instaure une forme de percolation d'un état à un autre et rend ainsi possible une transmission inédite d'informations.

Ce primat du lien analogique, et de l'échange d'informations qu'il autorise, apparaît en premier lieu dans la relation qu'entretient le Moi subjectile[9] avec ses Moi potentiels.

---

[7] HUME David : *A treatise of Human Nature*, *op. cit.*, I, Part. IV, "Of the Septcial and other systems of philosophy", Sect. VI, "Of personal identity", p. 309.

[8] LOCKE John : *An Essay Concerning Human Understanding*, *op. cit.*, Livre II, ch. 27, §. 10, p. 181.

[9] Subjectile : « placer dessous ». Comme indiqué dans l'introduction, nous employons le terme utilisé en peinture pour désigner le substrat sur lequel on applique peinture, solvant ou vernis, « la toile de fond ».

« Il y a en chacun de nous un moi conscient adapté aux besoins de la vie et des moi potentiels qui constituent la conscience subliminale. Celle-ci est bien plus étendue que la conscience personnelle. »[10]

Entendu comme substrat hypothétique, le Moi subjectile fait figure de postulat d'identité qui vaut pour référent. Un point zéro de toutes les orientations littéraires à partir duquel essaiment les Moi secondaires. Cela, aussi bien dans la vie quotidienne de Darger que dans sa création littéraire.

1.2 Le Moi social

L'identité personnelle apparaît ainsi comme le sentiment d'être un sujet singulier, pensant, capable d'opérer des choix et d'agir en fonction. Autrement dit d'être une personne témoignant de sa propre finalité. Au sein toutefois d'une collectivité qui lui confère une dimension civile, juridique et pénale. Ce Moi social, que renseigne un Moi documentaire, paraît garantir l'identification publique. Or il n'en est rien concernant Darger, pour des raisons qui lui sont extérieures, mais également de son fait.

Moi documentaire, identité imposée et identité revendiquée sont les trois modes d'être que Darger va distinguer à son propre endroit après avoir opéré la distance à l'égard de l'expérience ordinaire.

1.2.1 Le Moi documentaire

On entend par « Moi documentaire » l'identité qui se fait progressivement jour par addition d'écrits administratifs. Cette identité est en effet progressive puisqu'elle peut se compléter tout au long de l'existence du sujet, voire perdurer au-delà de sa mort, en témoigne par exemple le certificat de décès. Elle ne présente pas d'unité qualitative, mais plutôt un agrégat quantitatif sous la forme

[10] RIBOT Théodule : *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, Conclusion, p. 286.

de ce que Michel Foucault a appelé le « cumul documentaire »[11]. La constitution de cette « mise en écriture des existences » rend ainsi possible une forme de connaissance du sujet inventorié et en facilite le contrôle :

> « L'examen qui place les individus dans un champ de surveillance les situe également dans un réseau d'écriture ; il les engage dans toute une épaisseur de documents qui les captent et les fixent. »[12]

Le Moi documentaire de Darger présente une double particularité. En tant qu'identité administrative imposée, c'est-à-dire relevant de l'instance qui consigne, il est sujet à l'erreur dès son principe. En tant qu'identité administrative revendiquée, relevant cette fois-ci du sujet qui s'enregistre, et donc de Darger lui-même, le Moi est un faux documentaire.

L'identité administrative est confuse dès la naissance de Darger. Il est le premier enfant du couple, mais peut-être le troisième né de la mère, le certificat de naissance précisant « mother's third child », sans que l'on en sache davantage. Darger naît le 12 avril 1892 :

> "in the month of April, on the 12, in the year of 1892, of what weekday I never knew, as I was never told, nor deed I seek the information."[13]

Cependant, un autre bulletin délivré par la Cook County Infirmary, dispensaire pour indigents, porte la date du 31 mai 1894, modifiée en 28 mai 1893, et donne l'enfant comme né non à domicile, mais dans le dispensaire. Deux possibilités peuvent expliquer ce changement de date. Une fausse

---

[11] FOUCAULT Michel : *Surveiller et punir*, *op. cit.*, III, « Discipline », Ch. 2, « Les moyens du bon dressement », p. 193.

[12] *Ibid.*, p. 191.

[13] DARGER Henry : *History of my Life*, p.1. Curieusement, il manqué le référent à la phrase : "Born".

déclaration par le père, motivée par la volonté de bénéficier d'une aide sociale qui ne serait plus délivrée passé un certain âge de l'enfant[14] ; ou la confusion par le père entre la date de naissance d'Henry et celle de son plus jeune frère Arthur[15], né le 23 mai 1893, qui ne vivra que cinq mois.

Le 16 novembre 1904, Henry Darger Sr.[16] se rend à un cabinet médical, sise au 109 Randolph Street, en vue de faire interner son fils. Il est reçu par le docteur Otto Leopold Schmidt[17] qui ouvre un dossier d'enregistrement à destination de l'Illinois Asylum for Feeble-Minded Children :

"Application for Admission. 5007 [Henry J.Dodger]. November 16, 1904."[18]

L'écriture du nom de famille est fautive mais perdure, consignée dans les archives du Lincoln Asylum. Ainsi, lorsque le 23 juin 1909[19], Darger réussit sa deuxième tentative d'évasion de la ferme d'Etat dépendant du Lincoln, l'évasion

---

[14] ELLEDGE Jim : *Henry Darger, Throwaway Boy*, *op. cit.*, p. 33.

[15] Confusion avérée le 16 novembre 1904, lors du questionnaire préalable à la procédure d'internement au Lincoln Asylum.

[16] Afin de les distinguer, nous désignons le père par « Henry Darger Sr. » et le fils par « Darger ».

[17] Né à Chicago le 21 mars 1863, fils et frère de médecins, Schmidt entre au Chicago Medical College en 1880 et obtient son doctorat trois ans après. Il effectue son internat à la Cook County Infirmary, puis à l'Alexian Brothers Hospital. De 1885 à 1887, Schmidt approfondit ses connaissances médicales au cours d'un voyage en Europe qui le conduit notamment à Vienne. Puis il intègre comme praticien l'Alexian Brothers Hospital, tout en travaillant comme « consulting pysician » au Grant Hospital et au Michael Reese Hospital. De 1889 à 1892, il enseigne la médecine à la Northwestern University. Schmidt est un médecin respecté, qui le premier a introduit l'usage des rayons X à Chicago. Concernant Otto Leopold Schmidt, cf. PUGH Ralph : Descriptive Inventory for the Collection at Chicago History Museum, Research Center, 1989, "Otto Schmidt's Papers", M1975.0032, M1980.0001, M1980.0003.

[18] Record Group 254.004. Illinois State Archives, Springfield, Ill. Le numéro figure dans le dossier, et n'a donc pas été attribué à Darger lors de son arrivée au Lincoln Asylum comme le pense Jim ELLEDGE, *Henry Darger, Throwaway Boy*, *op. cit.*, p. 91.

[19] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 20.

est attestée par Mrs Anna Statton, employée au Cook County, qui mentionne « Henry Dodger »[20].

Après l'entrée en guerre des États-Unis contre l'Allemagne, Darger reçoit l'ordre de se présenter au bureau de conscription[21] le 2 juin 1917. Le dossier de l'office de recrutement[22] le décrit comme âgé de vingt-cinq ans, d'une taille d'environ un mètre cinquante-quatre, mince, peau mate, cheveux châtain clair et yeux bleu. Le 27 avril 1943, lors de la conscription motivée par le second conflit mondial, l'office de recrutement lui attribue des yeux brun clair. Le dossier est au nom d'Henry « Hendro » José Dargarius. Autrement dit, Darger se présente une première fois à la conscription sous son identité officielle, et une seconde fois sous celle de l'un de ses Moi potentiels, et affublé de différentes particularités physiques.

Le 25 janvier 1928, un jour après avoir démissionné du Grant Hospital, Darger retourne travailler au St. Joseph Hospital[23]. Alors qu'il a auparavant été employé dans cet établissement durant quatorze ans[24], Darger y est inscrit en tant que « Dagget ».

Cependant, il est possible de relever un cas unique où le Moi documentaire en sait davantage que le sujet qu'il décrit. Dans *History of my Life*[25], alors qu'une épidémie de rougeole a sévi au Lincoln Asylum, Darger s'étonne de ne pas l'avoir attrapée. Nous savons par son dossier d'admission du 16 novembre 1904

---

[20] Cf. MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, p. 677, note 168.

[21] DARGER Henry, *History of my Life*, p. 51.

[22] ELLEDGE Jim : *Henry Darger, Throwaway Boy*, *op. cit.*, pp. 201-202.

[23] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 31.

[24] De 1909 à 1923, avec pour seule interruption l'appel à conscription de 1917 durant lequel il percevait son salaire.

[25] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 18.

qu'il l'avait déjà eue durant sa prime enfance. Hormis ce seul cas, l'identité administrative imposée fait état des manques de l'instance qui consigne.

De son côté, Darger, en tant que sujet qui s'enregistre, échappe à l'identité administrative en multipliant les faux documentaires. Le Moi subjectile génère les Moi potentiels. Il est « Henry J. Dargarus » pour la Bank and Trust Company de 1934 à 1941, puis « Henry J. Dargarius » à l'Aetna Bank et pour l'office du recensement.

Ses Moi potentiels relèvent d'une autopoïétique[26] qui permet au sujet de s'adapter aux circonstances en composant avec elles par un processus analogique. Darger imite l'écriture documentaire, celle qui d'ailleurs se désigne comme telle (on peut parler d' « écritures bancaires », d' « écritures comptables »), et s'en libère en produisant un faux qui relève de l'écriture fictionnelle. Darger conjugue alors deux intentions d'écriture : l'une, imposée, dont il détourne la contrainte en la parodiant ; l'autre qui relève de la création littéraire.

Le Moi documentaire, pastiché, laisse place alors aux différents scyndonymes, ces Moi qui procèdent du sujet par division intentionnelle et le reflètent. L'ensemble relève du fauthentique en ce qu'il affiche un réel plausible qui parvient à persuader : Darger réussit tout de même à tromper l'armée en 1943 et ses différentes banques.

Restent enfin deux dates majeures dans l'existence d'un individu puisqu'elles en marquent le début et le terme : celles de la naissance et de la mort, qui en principe ouvrent et clôturent l'écriture documentaire. Nous l'avons vu, la date de naissance est imprécise dans le Moi documentaire. Darger ne fait jamais mention de son anniversaire dans le *Diary*. Il l'évoque en de rares occasions uniquement dans les *Weather Books* qui consignent le détail quotidien de la

[26] Entendue comme conservation d'un système, à la fois dans son rapport interne et dans son interaction au milieu.

météo, et seulement dans la marge. Pour la période s'étendant d'avril 1958 à avril 1967, Darger ne mentionne son anniversaire que trois fois :

> "Sunday April 12 1964 : "My birthday."
> "Tuesday April 12 1966 : "My Birthday. Birthday, Please."
> "Wednesday April 12 1967 : "My birthday, Happy to you ! Hee hee."

Darger avait commandé le 9 août 1948 au Kodak Labs de Chicago un agrandissement d'une vignette prélevée dans le comic-book *Little Annie Rooney*. L'héroïne, triste, confie à son chien Zero : « Why should anyone remember my birthday ? »[27]. La vignette ne semble pas avoir été réemployée dans une création picturale, et paraît valoir pour sa signification propre.

La première mention de l'affaire Elsie Paroubek, qui va jouer un rôle déterminant dans la vie de Darger, apparaît dans le *Chicago Daily News* du 12 avril 1911, ce qui a pu contribuer à retenir son attention. Darger fait commencer la guerre d'*In the Realms of the Unreal* par l'attaque de Fort Sumter, qui dans le monde objectif a eu lieu le 12 avril 1861. Pourquoi cette relation ambivalente à l'égard de son anniversaire ? En tant que date évoquant la naissance, elle marque la condition de l'entrée dans le temps. L'acte de naître échappe à celui qui naît. Il ne relève pas du choix, est un processus passif dont je ne suis pas le témoin. Pour en apprendre sur sa naissance, il faut s'en remettre aux dires des proches, principalement des parents, ce qui suppose une relation de confiance. Or la mère de Darger est morte et son père a confondu sa date de naissance avec celle de son plus jeune frère Arthur lors de l'enregistrement du Moi documentaire. La relation flottante de Darger à l'égard de sa naissance peut dès lors apparaître comme une attitude cohérente.

[27] Collection Kiyoko Lerner, reproduite in MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, Ch. 3, p. 168.

Enfin, il y a la mort. Nous l'avons vu, le Moi documentaire peut perdurer par-delà l'anéantissement du sujet. Darger parvient également à s'y soustraire en une ultime échappée. Il meurt le vendredi 13 avril 1973 à 13h 50. Le certificat de décès délivré par le Cook County est au nom d'Henry Dargarus[28], tout comme le faire-part de décès publié le 22 avril par l'église Saint-Vincent.

1.2.2 Identité allemande

En 1874, Henry Darger Sr. quitte Meldorf, ville située au nord de l'Allemagne, et rejoint ses deux frères[29] à Chicago. Ceux-ci ont auparavant effectué le trajet à une date indéterminée, en marquant une escale dans un premier temps à Londres où ils ont pris épouses. Charles se marie avec Ellen, Augustin, avec Margaret. Celui-ci, devenu veuf, épousera en 1897 Anna qui jouera un rôle important dans la vie de Darger.

Chicago est une jeune cité, américaine depuis 1837, ouverte à l'immigration et au pluralisme culturel. Sa superficie est quatre fois plus étendue que celle de Paris. Capitale du Middle West, le cœur des États-Unis, son nœud ferroviaire fait la jonction entre l'Est et l'Ouest. Chaque jour, près de mille trains traversent la ville. La population ouvrière y est importante, quinze pour cent des habitants en 1880. Les migrants du sud de l'Allemagne sont arrivés dans les années 1830 à 1840. Puis ceux du centre au début de la Guerre civile, et enfin la troisième vague venue du nord[30], celle des frères Darger.

---

[28] http://death-records.mooseroots.com/l/133263860/Henry-Dargarus

[29] Henry Darger (1842-1e mars 1908) ; Augustin Darger (1843- 27 janvier 1916) ; Charles Darger (1844- 21 juillet1925). Les trois meurent à Chicago.

[30] MILLER Donald L.: *City of the Century, The Epic of Chicago and the Making of America*, Simon & Schuster, 1996, p. 135. Beaucoup deviennent agriculteurs, ou travaillent dans les mines de charbon du sud de l'Illinois. Mais la plupart souhaite gagner Chicago, au point qu'en 1870 ils formeront un quart de sa population dont la moitié est née hors de l'Amérique, chiffre qui demeurera constant jusqu'à la Première Guerre mondiale.

La communauté allemande de Chicago maintient vivant son passé européen[31], elle est présente dans toutes les activités qui forment la sphère du travail[32] : les frères Darger sont des tailleurs qualifiés, ils trouvent à s'employer.

La réussite d'un membre de la communauté allemande devient à l'occasion drame urbain, avec son lot d'incidents qui débouchent sur l'attendue *happy ending*[33]. La valeur exemplaire du récit biographique, parce qu'il s'inscrit dans le passé, autorise dans le présent l'espoir en d'heureuses existences futures. De même pour le contredon, la dette à payer qui, parce qu'on peut l'acquitter, est gage de réussite[34]. La réussite individuelle, et surtout sa reprise dans

---

[31] *Ibid.*, p. 469 ; pp. 467-468 : cela aux travers d'associations folkloriques où l'on préserve chants et danses traditionnels, *Turnvereine*, clubs de discussions ou de gymnastiques, qui s'efforcent de perpétuer l'héritage culturel allemand. Les religions majoritairement représentées sont de confessions chrétiennes, catholiques et luthériennes. Une grande partie de la population d'origine germanique vote démocrate, bien qu'à partir de 1880 le Social Labor Party connaisse une forte poussée, majoritairement due à l'engagement de citoyens d'origine allemande. En 1886, Chicago devient la capitale du radicalisme américain, submergée par la vague du mouvement anarchiste qui puise ses forces dans les organisations ouvrières : sur les 25 % des travailleurs de la ville qui en font partie, un tiers est allemand.

[32] *Ibid.*, pp 137 et 198. Cf GRANDIN Marie, *Une parisienne à Chicago, 1892-1893*, Petite Bibliothèque Payot, collection Voyageurs, p. 112. En ville, les Allemands ont le monopole des brasseries, qui sont installées dans le North Side. Ils fournissent la bière, de Chicago à Milwaukee et l'on ne compte pas en ville les *beer gardens* et *Gasthauses*

[33] Cf GRANDIN Marie, *Une parisienne à Chicago, 1892-1893*, *op. cit.*, p. 190 : l'exemple de Charles Frederick Gunther. Arrivé en 1868, il commence par vendre des caramels dans une échoppe en planches avant qu'elle ne soit détruite par le Grand incendie de Chicago. Il se remet à l'ouvrage et finit par tenir la plus belle confiserie de la ville, six étages au 212 State Street.

[34] MILLER Donald L.: *City of the Century, The Epic of Chicago and the Making of America*, *op. cit.*, p.406 : à chaque fois, le récit biographique a forme de drame et valeur d'exemple : ainsi de l'ingénieur Frederick H. Baumann, arrivé en Amérique au mois de juillet 1850 et installé à Chicago deux mois après. En 1851, il rejoint le prestigieux cabinet de John M. Van Osdel, premier architecte professionnel. On doit à Baumann d'avoir trouvé le moyen de consolider les sols incertains afin d'y bâtir des buildings. Baumann érige le premier immeuble de bureaux de Chicago, le Marine Building, situé à l'angle de Lake et LaSalle streets. Autre exemple de réussite, en novembre 1890, Theodore Thomas, venu d'Esens à l'âge de dix ans en 1845, et qui s'est imposé comme le plus fameux chef d'orchestre du pays, renonce à la direction du New York Philharmonic Orchestra pour se consacrer au récent Chicago Symphony Orchestra.

l'imaginaire collectif, vaut ainsi pour jonction entre le rêve communautaire et l'idéal national.

Les frères Darger emménagent au 2707 Portland, non loin des abattoirs de l'Union Stock Yards Transit Co.[35]. Le 18 août 1890, Henry Darger Sr. épouse Rosa Fullman. Le couple, en difficulté financière, va vivre dans un premier temps au 2707 Portland, où habitent donc les frères Darger, puis déménage pour le 350 W. 24th Street, un quartier pauvre et mal famé[36], dans un immeuble à l'angle de Halsted[37] et Madison. Le couple s'installe ensuite définitivement après la naissance de leur fils Henry au 165 West Adams Street, situé en fait sur une petite allée non pavée entre Adams et Monroe[38].

---

[35] DIAMOND Andrew et NDIAYE Pap : *Histoire de Chicago*, *op. cit.*, p. 65 : « En 1900, la capacité quotidienne des abattoirs de Chicago était de 75 000 vaches, 80 000 moutons et 300 000 porcs ». Cf. également GRANDIN Marie, *Une parisienne à Chicago, 1892-1893*, *op. cit.*, p. 263. Cf. également MILLER Donald L. : *City of the Century, The Epic of Chicago and the Making of America*, *op. cit.*, p. 218. Les abattoirs représentent à eux-seuls l'essentiel du marché à viande national. Ils sont situés dans Packington que jouxte le quartier de Hamburg. Vingt mille hommes y sont employés, pratiquement un tiers des immigrés allemands y travaille. Leurs maisons côtoient les parties nord et sud des abattoirs, soit les charniers en plein air, véritables foyers d'infection qui voit pulluler les mouches, où les peaux tendues à sécher qui recouvrent des terrains entiers. L'odeur de sang et de viscères est à ce point insoutenable qu'elle imprègne une partie de Chicago et devient une signature de la ville.

[36] SHAW Clifford R. : *The Jack Roller, A delinquent boy's own story*, *op. cit.*, Ch. 7, "The Lure of the Underworld" : p. 93 : vingt ans plus tard, les choses n'ont pas changé si l'on en croit le jeune délinquant Stanley : "The first place I went to was West Madison Street, the haven of rest for bums, prostitutes, degenerates, and the rest of the scum of the earth."

[37] Henry Darger vivra toujours à courte distance d'Halsted Street. Le début du premier chapitre de *Further Adventures in Chicago* (I, pp.1-7) offre une description de cette rue populaire, cosmopolite, qui accueille nombre de bars, de bordels et de music-halls. Lorsque les Vivian Girls sont sur terre, elles habitent à Chicago, au « 201 Halsted Street, third floor » (I, pp. 23 et 29).

[38] Sur la vie dans les arrière-cours, cf. l'autobiographie du jeune délinquant Stanley : SHAW Clifford R. : *The Jack Roller, A delinquent boy's own story*, *op. cit.*, « Summary of Treatment », p. 171 : "back of the yards everything id dirty, grimy, and the air is filled with the repulsive odor from the stock yards. The streets are always filled with dirty children, swarming in the streets and alleys ; the mothers are always weary with the drudgery of hard work and bearing children ; the fathers come home in the evening, dresses in overalls, weary and grimy from a day of toil in the factory or yards – everything is unattractive an in state of confusion. […] There are no trees or grass, only old buildings and dirty alleys to gaze upon."

Pourquoi les Darger ont-ils choisi d'habiter dans cette partie de la ville et non avec leurs compatriotes d'origine ? Il est possible d'avancer deux raisons. D'une part, la première génération d'immigrés ne voit pas forcément d'un bon œil les nouveaux arrivants[39]. La bonne société allemande se tient à distance des abattoirs, entre Fullerton et North Avenue. Le couple Darger aurait pu vivre à Hamburg, à ceci près que la population du quartier, pour la majorité des employés à l'abattage, sont propriétaires de leur maison[40]. Or le couple Darger est désargenté. D'autre part, leur précarité financière pourrait précisément expliquer en partie le choix de vivre dans le quartier irlandais, ou nombre de migrants récemment arrivés sont pauvres. Le couple Darger aurait alors en partage la solidarité des miséreux[41].

Quoi qu'il en soit, la rupture d'avec la communauté allemande est le fait d'Henry Darger Sr. Celui-ci n'évoque pas les origines germaniques de la famille. Darger s'étonnera plus tard qu'il ne lui ait pas appris l'allemand :

> "I was of German descent, and I do not know why my father did not learn me the language." [42]

---

[39] Cependant, cf. MILLER Donald L., p. 445 : la bourgeoisie d'origine allemande vote comme les travailleurs allemands, les partages culturels et religieux valant plus que les différences économiques. Une semblable attitude se retrouve dans la communauté irlandaise que fréquente, pour sa part pauvre, le jeune Henry Darger.

[40] Le magnat John B. Sherman, président de l'Union Stock Yards, les y aide, en consentant des prêts à son personnel qui vit ainsi sur les lieux-même du travail. George Mortimer Pullman procédera à l'identique en fondant en 1880 Pullman City, qui compte une population d'environ dix mille personnes, ouvriers et leurs familles, ville fondée à l'origine pour les travailleurs allemands.

[41] Il s'agit d'une hypothèse, reposant toutefois sur la mise en fiction de la communauté irlandaise chez Darger. Cf. le développement que nous consacrons à la représentation des Irlandais chez Darger, miséreux et solidaires, dans le premier livre de *Further Adventures in Chicago*.

[42] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 10.

Le passé familial est rapporté par l'oncle Augustin, dit « August » ou « Augustine », qui à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans a assisté, à distance raisonnable, à la bataille de Meldorf. Il a vu l'envahisseur français être sévèrement battu, avant d'être repoussé puis entièrement défait à Sedan[43]. Darger retient les faits historiques et est attentif au portrait qui lui est dressé de son grand-père paternel[44] :

> « What he looked like, I would have been dreadly scared of my Grandfather, especially because of the awful mustache, horsehoe in shape. That probably made him look more fierce and stern than he was. »[45]

Darger n'a donc qu'indirectement accès au récit familial, et se l'approprie au travers d'une transposition fictionnelle : un "Meldorf Darger" apparaît dans la liste de la bataille de Steadmans Run, un "Meldorf Dargerinia" est comptabilisé parmi les pertes[46]. Darger associe donc une réviviscence guerrière rapportée par un parent à son nom de famille.

L'absence d'un fond traditionnel et anecdotique allemand au domicile paternel est à nouveau évoquée par Darger lors de son évasion de la ferme d'État en juillet 1909[47]. Darger s'enfuit avec deux autres garçons, Theo Linquist et Paul Pettit. Durant une courte période, ils trouvent du travail chez un fermier d'origine allemande et l'accompagnent en charrette jusqu'à la ville pour vendre les produits de la ferme. Lors des repas, le fermier prononce le Notre Père et

---

[43] *Ibid.*, p. 10.

[44] *Ibid.*, p. 2 : il se nomme Henry Darger, tout comme le deuxième fils de Charles et d'Ellen, Henry, dit « Harry ».

[45] *Ibid.,* p. 10.

[46] DARGER Henry : MISC. 4, [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of April 1912", p. 289, pp. 355-356.

[47] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 20.

chante « some sort of german hymn » qui est en partie repris par l'épouse et leur fils. Le fermier leur demande pourquoi ils ne chantent pas, les garçons répondent qu'ils ne savent pas cette langue[48].

L'identité allemande, jusqu'alors considérée comme un manque, va être associée au défaut. Le 16 novembre 1904, Henry Darger Sr. incapable de tenir son rôle de père, ouvre une procédure d'internement pour son fils auprès de docteur Otto Leopold Schmidt[49]. Médecin de renom, exemple de la réussite américaine pour la communauté allemande, Schmidt pallie ces défauts du père, lui-même d'origine allemande, et fait de Darger un patient du Lincoln Asylum, institut pour enfants faibles d'esprit.

En 1909, Darger occupe son premier emploi au St. Joseph's Hospital. Sœur Rose apprend que l'employé est un ancien patient de l'asile pour enfants déficients. Elle l'estime encore fou. La nouvelle se répand dans l'hôpital et

---

[48] *Ibid.*, p. 21.

[49] Concernant Otto Leopold Schmidt, cf. PUGH Ralph : *Descriptive Inventory for the Collection at Chicago History Museum,* Research Center, 1989, "Otto Schmidt's Papers", M1975.0032, M1980.0001, M1980.0003. Né à Chicago le 21 mars 1863, fils et frère de médecins, Schmidt entre au Chicago Medical College en 1880 et obtient son doctorat trois ans après. Il effectue son internat à la Cook County Infirmary, puis à l'Alexian Brothers Hospital[49]. De 1885 à 1887, Schmidt approfondit ses connaissances médicales au cours d'un voyage en Europe qui le conduit notamment à Vienne. Puis il intègre comme praticien l'Alexian Brothers Hospital, tout en travaillant comme « consulting pysician » au Grant Hospital[49] et au Michael Reese Hospital. De 1889 à 1892, il enseigne la médecine à la Northwestern University. Schmidt est un médecin respecté, qui le premier a introduit l'usage des rayons X[49] à Chicago, détail qui trouvera son importance par la suite, concernant Henry. Par ailleurs, le médecin est un membre éminent et respecté de la haute-société. Tout au long de sa vie, il préside de nombreuses sociétés historiques et œuvre à la préservation du patrimoine de la communauté d'origine allemande : PUGH Ralph : « Dr. Schmidt was deeply interested in preserving the history of Illinois and that of the German American community, and he participated in numerous historical and cultural organizations. From 1914 to 1935, he was president of the Illinois State Historical Society and, from 1923 to 1935, president of the Illinois State Historical Library, having been appointed a trustee by Governor Deneen in 1909. He served as a trustee of the Chicago Historical Society between 1899 and 1932, and was president of its board of trustees from 1923 to 1927. He also served as president of the Mississippi Valley Historical Association from 1926 to 1927 and, from 1916 to 1919, was chairman of the Illinois Centennial Commission, which directed the one-hundredth anniversary celebrations of Illinois statehood. »

Darger est alors appelé « crazy »[50], qui était déjà son surnom à Our Lady of Mercy, ce qui le ramène pratiquement dix années en arrière. Darger entreprend alors de faire état de ses connaissances. S'ensuit une démonstration sous forme de récitation :

> « Berlin and Dresden are still the most beautiful cities in the world. Berlin is largest, next to London and New York City. »[51]

L'exposition de connaissances, y compris de surface, relatives à la culture germanique, est-elle un mécanisme de défense, de compensation ?[52] À moins que les manques avérés, qu'ils soient affectifs, lacunes d'instruction ou manquements sociaux, se fondent en un défaut dont Darger s'estime n'être pas responsable.

La seule occurrence positive liée à l'identité allemande, sur la totalité des écrits, est la description du couple Anchutz dans *History of my Life*. Durant l'été 1923, Darger démissionne du St. Joseph's Hospital. N'en étant plus l'employé, il doit en quitter le foyer des travailleurs. Il trouve une chambre à l'angle sud-ouest de Kenmore et Webster, une pension tenue par un couple originaire de l'est de l'Allemagne, Emil et Minnie Anchutz[53]. Darger les décrit comme d'aimables propriétaires, de confession luthérienne mais sans véritable pratique religieuse. La pension offre des conditions de vie autrement plus agréables qu'au foyer de l'hôpital. Darger dispose d'une chambre, et donc d'une véritable

---

[50] DARGER Henry *: History of my Life*, pp. 22-23.

[51] *Ibid.*, p.23.

[52] Cf. toutefois *Ibid.*, p. 34. : comme pendant opposé de cette récitation allemande, en 1951, alors qu'il travaille à l'Alexian Brothers Hospital, Darger se dit incapable de prononcer le nom du commis, Jacob Feserl.

[53] *Ibid.*, pp. 32-33.

intimité. Il y demeurera onze ans. Darger devait suffisamment se sentir en confiance[54] chez les Anchutz, en ayant peut-être trouvé auprès de ses propriétaires l'affection que sa propre famille allemande lui a refusée[55].

Darger ne connaît pas la langue allemande, s'étonne que son père ne la lui ait pas apprise. Il n'a pas su chanter les cantiques dans cette langue à la table du fermier d'origine allemande chez qui il a trouvé asile lors de sa fuite de la ferme d'État. Le docteur Otto Leopold Schmidt, qui a signé son ordre d'internement à l'asile, est un notable dans la communauté allemande de Chicago.

Dans sa transposition fictionnelle, l'identité allemande a également valeur négative. Ainsi du pompier qui déclare en arrivant sur les lieux d'un incendie :

> "My name is Henry Joseph Darger of German descent" I announced sadly […]"[56]

Défaut et rejet liés à l'identité allemande s'incarnent par-dessus tout dans le personnage de Germania Vivian. Frère félon des sept princesses, il a trahi les nations chrétiennes et s'adonne depuis aux massacres en qualité d'officier de Glandelinia. Le portrait *General Germania Vivian* le représente viril, cheveux noirs, ainsi que moustache, favoris et bouc, coiffé d'un shako noir à cordon et plumet, orné d'une tête de mort[57].

---

[54] Un manuscrit résumant en trois pages un épisode à écrire d'*In the Realms of the Unreal* est signé « By H. J. Darger », « The Anschutze's house ».

[55] Reste que pour bénéficier de cette affection, Darger doit la payer, et qu'il n'entretiendra pas de liens affectifs au-delà de ce qu'exigent les circonstances. Ainsi, en 1932, les Anchutz échangent leur maison avec celle d'un Italien demeurant au 2750 Logan Boulevard. Darger déménage au 851 Webster Avenue qui sera sa dernière adresse. Emil et Minnie Anchutz lui enverront des cartes postales de 1932 à 1938, mais Darger n'ira jamais leur rendre visite.

[56] DARGER Henry *: Sweetie Pie*, p. 2807.

[57] Cf. le développement consacré à Fusion du texte et de l'image : titre et phylactères.

Germania infecte l'ensemble du théâtre de la guerre, et donc du champ littéraire[58] :

> "here were thousands of galloping horses, riderless, galloping about, a mad blind demonic rage seemed to have laid hold of Germania's man, and they went through the streets, killing, slaying, burning and looting, for those whole three terrible days, while the battle was raging so furiously outside the city."[59]

L'accumulation des gérondifs procède par épuisement : « galloping », « killing, slaying, buring and looting », « raging » couvrent l'ensemble des possibilités du réel, leur fréquence statistique a alors valeur stylistique.

L'identité allemande apparaît chez Darger comme celle du défaut, du manque, du tort, aussi bien dans le réel objectif que dans le monde fictionnel. Cette identité, il n'en est pas la cause et peut donc l'accepter ou le rejeter. Darger opte pour la seconde option, et procède donc à l'invention du Moi par la négative. Plus tard, il se déclarera brésilien, et c'est en tant que tel qu'il signe son autobiographie[60].

1.2.3 Identité brésilienne

Darger est Henry J. Dargarus comme client de la Bank and Trust Company de 1934 à 1941, puis Henry J. Dargarius à l'Aetna Bank et pour l'office du

---

[58] DARGER Henry : MISC 4 [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912", p. 295 : recense cinq variantes du nom « Germania Vivian » dans la liste des soldats de Glandelinia morts ou blessés : "Germannieina Vivian", "Germania Vivian, (Brother of Christian General Vivian)", "Germania Viviani", "Germaine Viviania" ; ainsi que p. 334, un « Germania Vivian » isolé à la bataille de Vivian Wickey.

[59] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 273.

[60] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 1, signature tapuscrite en haut de page : « By Henry Joseph Darger (Dargarius in Brasilian) ».

recensement, et Henry « Hendro » Jose Dargarius[61], lorsqu'il est convoqué le 27 avril 1943 par le bureau de recrutement des armées, comme tous les hommes de dix-huit à soixante-six ans. Le jeudi 17 novembre 1972, Kiyoko Lerner accompagne Darger au foyer des Little Sisters of the Poor qui se trouve à trois pâtés de maison de leur adresse. Lors de l'enregistrement, Darger dit s'appeler Henry Dargarius. Enfin, son faire-part de décès délivré par l'église Saint-Vincent est au nom d'un Henry Dargarus[62].

Cette identité brésilienne n'est pas qu'administrative. Darger l'endosse à l'occasion dans la vie ordinaire. Nathan et Kiyoko Lerner rapportent chacun leur témoignage d'un même épisode. Peu avant le placement définitif de Darger au foyer St. Augustin pour personnes âgées, le couple et David Berglund - également leur locataire et étudiant en art -, décident de lui organiser une fête d'anniversaire dans l'arrière-cour. Après avoir mangé le gâteau, Darger annonce : "I want to sing a Brazilian children's marching song," et il entonne une marche en tournant autour de la table[63].

> "We had no idea whether he was really singing in Portuguese. I wish, in retrospect, we had made a recording, just to verify the language. To my ears, it certainly sounded like a march. We repeated this birthday party the following year and he again sang the Brazilian Children's March after the cake."[64]

---

[61] L'un de ses plus importants analogues fictifs d'*In the Realms of the Unreal*, mentionné également dans *Further Adventures in Chicago*, est Hendro Dargar, éminent scientifique, maître espion et l'un des dirigeants de la Gemini Society. Cf. la partie que nous consacrons à la réduction du sublime scientifique.

[62] http://death-records.mooseroots.com/l/133263860/Henry-Dargarus

[63] *Ibid.*, p. 5.

[64] *Ibid.*

> "Among his mysteries he claimed to be Brazilian; once, at a birthday party I gave for him, he suddenly sang what he said was a Portuguese children's marching song, and he marched as he sang. Nobody there knew Portuguese, but we were all convinced. At other times he would sing strange songs, perhaps in Portuguese, inasmuch as he claimed to be Brazilian."[65]

L'épisode de la chanson brésilienne est d'autant plus intéressant qu'il ne s'agit peut-être pas d'une pure improvisation. Darger ne chantait certainement pas en portugais, mais il a bien écrit des « Brazilian marchs », consignées dans un carnet titré *Property of Henry Dargarius*[66]. L'assistance a pu ainsi assister à une véritable création par l'auteur qui est alors doublement interprète : dans son rôle de pseudo-brésilien et comme interprète d'une chanson dont il est l'authentique auteur. Darger se montre alors selon deux modalités : comme personnage de fiction, et comme écrivain d'imaginaire. L'assistance perçoit la création du rôle, l'identité d'emprunt, mais ne saisit pas le créateur, l'identité avérée.

L'identité brésilienne s'applique par ailleurs à la validation des manuscrits et aux nécessités de la vie ordinaire :

> "He claimed that he was born in Brazil. On the first page of each manuscript[67], he signs it "written by Henry Joseph Dargarius." He said he was born in Brazil and his parents came to the US when he was two years old. Our tenant who lived on the second floor complained to Nathan that there was bathtub overflow from the third-floor bathroom. This was during the winter. Nathan went to talk to Henry and asked him if he took a bath the previous day because Mary downstairs

[65] LERNER Nathan : « Nathan's writing on Henry », *op. cit.*, p. 2.

[66] DARGER Henry : MISC. 9, *Property of Henry Dargarius*, six feuillets consacrées aux chansons dont également "Abbieannian Songs not Love songs".

[67] En fait uniquement sur la première page d'*History of my Life*.

complained about the water coming down directly below his bathroom. Henry replied very proudly, "I never take a bath in winter time. I was born in Brazil!!!"[68]

Quoi qu'il en soit, pourquoi Darger privilégiait-il cette identité brésilienne ? Son identité sociale et culturelle, c'est-à-dire imposée et subie, est américaine, et avant-même allemande. Or celle-ci, nous l'avons vu, est parcellaire et insatisfaisante à plus d'un titre. Il semble que le choix de Darger pour le Brésil relève d'une double appropriation esthétique, par la peinture et la fiction littéraire.

Darger possédait dans sa bibliothèque le roman *Condemned to Devil's Island* de Blair Niles[69]. L'ouvrage, qui a connu un véritable succès d'édition et fait l'objet d'une adaptation au cinéma[70], raconte le terrible quotidien de Michel et ses compagnons d'infortune dans le bagne de l'Île du Diable, colonie pénitentiaire de la Guyane française. Privations, humiliations, tortures sont décrites de manière répétée, tout comme les relations homosexuelles, parfois sincères, souvent forcées. Le roman, basé sur des témoignages, affirme rapporter des faits avérés.

Darger ne s'est pas contenté de le lire, il y a trouvé matière à inspiration. Son roman *Further Adventures à Chicago*, s'ouvre sur le retour en Amérique des Vivian Girls qui ont été emprisonnées sur fausses accusations dans l'Île du Diable[71] de mai à août 1910. La Guyane est abondamment mentionnée[72], et le

---

[68] LERNER Kiyoko : « Remembering Henry», *op. cit.*, p. 4.

[69] BLAIR RICE Mary (sous le pseudonyme de Blair Niles) : *Condemned to Devil's Island : the biography of an unknow convict*, Harcourt, Brace and Co., New York, 1928.

[70] *Condemned*, film de Wesley Ruggles sur scenario de Sidney Howard, avec Ronald Colman en acteur principal (1929).

[71] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago*, I, pp. 84 ; 211.

[72] *Ibid.*, I, p. 21.

détail des souffrances subies par les sept princesses - mauvaise nourriture rationnée[73], conditions insalubres[74], violences, ennui qui défait le moral - sont repris directement à Blair Niles. Darger semble d'ailleurs y faire allusion, lorsque les Vivian racontent leurs tourments au père Casey :

> "The priest even had a book on French Guiana and after she had read it she told him that everything that was printed in the book was true."[75]

La mise en doute de ce qui est imprimé, et non de ce qui est écrit, évoque à la fois Darger comme lecteur et comme écrivain, dans sa pratique, nous l'avons vu, d'une écriture-lectrice.

Dans le roman de Niles, les détenus ne tiennent que par l'espoir de s'évader pour rejoindre le Brésil.

> "And in Brazil I could forget this place. Why, I'd go back to my trade and be the good chap I once was ! I'd do well. And after a while I'd marry. I'd have a wife and children."[76]

Le Brésil incarne le désir de liberté, d'évasion d'un quotidien oppressant, de la fin des souffrances. Lorsqu'au soir de sa vie Darger écrit *History of my Life*, c'est le Brésil qui venge les humiliations passées de l'enfance, mais également les brimades et injustices de la vie professionnelles. Ainsi, Darger évoque un épisode où il a été dénoncé à tort et affirme :

---

[73] *Ibid.*, I, pp. 18-20.

[74] *Ibid.*, pp. 283-284.

[75] *Ibid.,* I, p. 72. Cf. également I, p. 17.

[76] BLAIR RICE Mary (sous le pseudonyme de Blair Niles) : *Condemned to Devil's Island : the biography of an unknow convict*, *op. cit.*, Part One, Ch. 6. p. 94.

"People of my nationality use knives on 'framers'[77]"

Revenant sur un épisode du Lincoln Asylum, Darger évoque Henry Aurand, le surveillant qui l'a brutalisé et affirme qu'un tel acte lui aurait valu de mourir au Brésil[78].

Cela pour l'influence littéraire. L'appropriation picturale du Brésil concerne le tableau de Martin Johnson Heade, peint en 1868, *Thunderstorm on Narragansett Bay*[79]. Heade est un peintre de l'Amérique centrale et davantage encore du Brésil, son séjour y ayant donné l'occasion d'un journal.

Ainsi, pour Darger, le Brésil n'a rien d'arbitraire. Il est promesse d'évasion d'un quotidien morne, garantie de liberté et de créations littéraires et plastiques. Le choix apparaît dès lors aussi bien affectif que réfléchi.

La fictionalisation du Moi social, extérieur, se double chez Darger d'une recomposition de l'identité personnelle, intérieure, également par la fiction.

1.3 Le Moi fictionnel : subjectile et scyndonymes

Le Moi multiplie les différentes consciences qu'il a de lui-même au fil du temps, mais également selon les aléas de la mémoire ou en fonction des nécessités sociales[80]. Ce qu'admet l'opinion commune par l'usage d'expressions telles « Il n'est plus lui-même », « Je suis hors de moi ». Au-travers de cette pluralité d'états de conscience, le Moi apparaît comme une sorte de théâtre où

---

[77] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 57.

[78] *Ibid.*, p. 17.

[79] Cf. le développement que nous consacrons à l'interpicturalité.

[80] LOCKE John : *An Essay Concerning Human Understanding*, *op. cit.*, Livre II, ch. 27, §. 20, p. 187 ; §. 23, pp. 188-189. Locke envisage plusieurs personnes en un même individu (personnalité multiple). Voire, à titre d'hypothèses qu'autorise l'imagination, différents individus en une même personne (transfert de mémoire), ou même une seule âme pour une multitude de personnes (réincarnation, transmigration).

les rôles se succèdent, sans localisation puisqu'il n'est pas une substance qui demeure[81]. Dans l'univers d'*In the Realms of the Unreal* et son théâtre de la guerre, deux champs de bataille se nomment Darger Jakonia et Dargin Corinth[82]. L'écrivain spatialise alors son substrat hypothétique. Filant la métaphore théâtrale, Roland Barthes affirme ainsi : « Dire *Je*, c'est fatalement ouvrir un rideau, non pas tant dévoiler (cela importe désormais fort peu) qu'inaugurer le cérémonial de l'imaginaire »[83].

Dans *Analytical psychology, its Theory and Practice*, Carl Gustav Jung propose des éléments d'analyse qui permettent d'appréhender l'autopoïétique mise en place par Darger, notamment son recours aux Moi potentiels dans la création artistique. Jung définit les complexes comme des fragments de personnalités[84] qui s'associent en groupes autonomes, indépendamment de notre volonté. Selon Jung, la part inconsciente de notre esprit, mais également son activité consciente, sont ainsi constituées de personnalités fragmentaires, et pour la plupart inconnues. L'unité de conscience lui apparaît alors comme une illusion, voire un souhait[85]. Pour illustrer son propos, Jung prend alors pour exemple la création littéraire :

---

[81] HUME David : *A treatise of Human Nature*, *op. cit.*, I, Part. IV, "Of the Septical and other systems of philosophy", Sect. VI, "Of personal identity", p. 301 : "The comparison of the theatre must not mislead us. […] nor have we the most distant notion of the place, where these scenes are represented, or of the materials, of which it is composed".

[82] DARGER Henry : MISC 4, *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, pp. 417, 427.

[83] BARTHES Roland : *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, collection Points, Editions du Seuil, Paris, 1972, « Chateaubriand : 'Vie de Rancé' », p. 118.

[84] JUNG Carl Gustav : *Analytical psychology, its Theory and Practice*, Routledge & Kegan Paul Ltd., London, 1968, Lecture Three, p. 82.

[85] *Ibid.* : « wish-dream ». Ce qui le conduit à conclure, en paraphrasant Sigmund Freud : "We like to think that we are one; but we are not, most decidedly not. We are not really masters in our house".

> "This idea explains a lot. It explains, for instance, the simple fact that poet has the capacity to dramatize and personify his mental contents. When he creates a character on the stage, or in his poem or drama or novel, he thinks it is merely a product of his imagination ; but that character in a certain secret way has made itself. Any novelist or writer will deny that these characters have a psychological meaning, but as a matter of fact you know as well as I do that they have one. Therefore you can read a writer's mind when you study the characters he creates."[86]

En ayant recours à la double activité de l'imagination, reproductrice et créatrice[87], Darger multiplie les variations de lui-même dans ses récits[88]. À partir du Moi subjectile, Darger essaime ce que nous nommerons scyndonymes, une pluralité d'analogues fictifs obtenus par division du substrat. Les scyndonymes reflètent le référent subjectile dont ils procèdent, et à la fois s'en distinguent. Coexistant pour la plupart, ils entretiennent entre eux des relations variées.

Contrairement aux Moi potentiels qu'utilise Darger dans sa vie ordinaire, l'ensemble des scyndonymes accède à l'existence par la création littéraire. Le procédé débute dès l'attribution des écrits. H.J. Darger est l'auteur désigné d'*In the Realms of the Unreal*. Comme tel, et comme narrateur, il bénéficie d'un statut ontologique supérieur à celui de H.J. Saunders, inventeur du texte justifié après-coup, et à celui d'Henry Joseph Aronburg Darger, personnage du roman et auteur supposé des dix-neuf cahiers au sein du récit[89]. L'un et l'autre voient leur

---

[86] *Ibid*.

[87] Cf. le développement que nous consacrons à l'imagination dans la première partie.

[88] WELLEK René & WARREN Austin : *Theory of literature*, *op. cit.*, III, Ch. 8, "Litterature and psychology", p. 90 : "The novelist's potential selves, including those selves which are viewed as evil, are all potential personae".

[89] DARGER Henry : *Diary*, December 1912 : "Henry Joseph Aronburg Darger, war correspondent writer of Glandeco Angelinian war."

statut ontologique dépendre de celui d'H.J. Darger, puisque sans sa narration ils n'existeraient pas. De plus, comme auteur désigné et narrateur, H.J. Darger demeure proche du Moi subjectile qu'est Darger, l'authentique écrivain.

Il en va différemment pour *Further Adventures in Chicago* où le narrateur, impersonnel et pour l'essentiel omniscient, n'est pas un scyndonyme. Par contre, *History of my Life* est attribuée en haut de première page à un scyndonyme, "Dargarius in Brazilian", ce Moi potentiel associé à l'autobiographie assurant la jonction entre les analogues qu'utilise Darger dans la vie ordinaire[90], et ceux qu'il déploie dans la fiction.

Cette mise en relation des scyndonymes, inaugurée dès le paratexte, permet de distinguer deux statuts ontologiques : les Moi homogènes qui partagent une même dignité d'existence, et les Moi hétérogènes qui se distinguent entre eux. S'ajoute à cette différence de statuts la distance plus ou moins marquée des scyndonymes relativement au Moi subjectile[91]. Ainsi, l'unique auteur désigné et les différents narrateurs sont plus proches du substrat référent qu'un personnage à l'extension marquée, tel l'inspecteur Darge qui enquête sur la disparition d'Angeline Vivian[92]. Certes, l'inspecteur cherche lui aussi à reconstituer le récit des événements, mais il n'est ni auteur, ni narrateur, et son enquête se déroule dans les limites de l'intrigue. Jackonish Darger, l'espion qui accompagne Walter Starring et Fredrick Lowden[93], se trouve davantage éloigné que l'inspecteur Darge du Moi subjectile. En qualité d'espion, il cherche également à

---

[90] Dargarius Henry « Hendro » José ; Dargarius Henry J. ; Dargarus ; Dargarus Henry J. ; Dargarus Henry ; Vorger Henry.

[91] Au sens où le marquage détermine le degré d'extension du concept. Cf. HOFSTADTER Douglas et SANDER Emmanuel : *L'analogie, Cœur de la pensée*, *op. cit.*, Ch. 4, « Abstraction et périples catégoriels », p. 240.

[92] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago*, I, p. 2020.

[93] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D*. pp. 326.

comprendre le récit, mais son extension est plus marquée, notamment parce qu'il évolue dans un univers merveilleux. L'inspecteur et l'espion apparaissent comme des figures incomplètes. En effet, tous deux enquêteurs, ils échouent à achever le processus d'investigation qui les verrait remonter des effets à la cause. Inscrits dans la fiction, lieu des effets, ils ne peuvent accéder à la cause, lieu de la création de l'écrit.

Enfin, aux différences de statut et de marquage, s'ajoute la relation complémentaire qu'entretiennent les scyndonymes entre eux, par percolation, d'échange ou de confrontation des prédicats. La fiction en fournit maints exemples.

1.3.1 Statuts ontologiques homogènes

Les Moi homogènes partagent un statut ontologique équivalent. Celui-ci est d'essence identique mais aux déterminations accidentelles différentes selon le rôle assigné au personnage dans le récit. Certains sont des alter-egos, d'autres apparaissent comme différents mais complémentaires. Ils sont donc compossibles et existent généralement en même temps dans la durée de l'intrigue, mais pas nécessairement dans la durée de narration.

Henry Joseph Aronburg Darger[94] est le reporter de guerre, auteur des manuscrits trouvés par les Vivian Girls. Il a perdu la photo d'Annie Aronburg, ce qui compromet la victoire. Le reporter est le sosie du valeureux général Henry J. Darger[95] et du général félon Joseph H. Darger, natif d'Abbiannia[96], commandant la Zimmermannian Division de Glandelinia[97], qui est affecté à la

---

[94] DARGER Henry : *Diary*, December 1912 : Henry Joseph Aronburg Darger, war correspondent writer of Glandeco Angelinian war."

[95] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XIII, p. 292.

[96] *Ibid.*, XIII, p. 297 (3508).

[97] *Ibid.*, XIII, pp. 296-297 (3507-3508).

traque des Vivian Girls[98]. Il sera gravement blessé, au point de quitter son commandement, à la bataille de Virginia Run[99]. Le général félon est généralement appelé Joseph Henry Darger pour le distinguer de son homonyme au grade identique dans les rangs chrétiens. Le reporter et le général félon ont exactement la même apparence, l'un étant plus petit que l'autre, d'après la description de Joice Vivian[100]. Leur ressemblance est telle que, troublées, les Vivian Girls déclarent : « This is also suspicious besides mysterious »[101].

Ces trois personnages ont, dans la fiction, un statut ontologique homogène, équivalent jusqu'à leur apparence qui est semblable. Toutefois, dans leur relation au Moi subjectile, ils ne sont pas identiques. Le reporter, auteur et narrateur, qui a de plus perdu la photographie comme l'authentique Darger, est plus proche du substrat référent. Le général chrétien et le général félon sont, chacun, le contrepoint de l'autre et forment une alternative. Ils se déterminent l'un l'autre par percolation et présentent un parcours parallèle dans l'intrigue. De plus, ils ont, avec le Moi subjectile, un second lien par transitivité[102], dans la mesure où ils y sont associés par leur ressemblance confondante avec le reporter. Bien que partageant un statut ontologique homogène, les trois personnages ne sont pas des alter-egos mais apparaissent comme complémentaires.

Les capitaines Henry Darger ont un statut ontologique homogène et sont des alter-egos complémentaires, chacun déterminant l'autre. Le premier est capitaine

---

[98] *Ibid.*, XIII, p. 294 (2649).

[99] *Ibid.*, XIII, p. 358.

[100] *Ibid.*, XIII, p. 296 (3507).

[101] *Ibid.*, XIII, p. 292.

[102] Qui s'ajoute au lien direct du Moi subjectile créant ses deux scyndonymes.

de l'Angelinian National Guard, puis colonel et enfin général. Grand, fort, le teint mat, barbe brune, il porte l'uniforme vert olive de l'armée des Etats-Unis[103]. Le second porte également le même uniforme[104]. Il est capitaine au 344th Infantry of Camp Grant, Rockford, Illinois, puis à la Company L, Camp Logan, Texas, autrement dit les différentes affectations de l'authentique Darger[105] dont il représente le parcours fictionnel de son expérience militaire. Le second capitaine entretient donc un lien plus étroit avec le Moi subjectile puisqu'il reprend des éléments autobiographiques. Les deux capitaines apparaissent ainsi comme des alter-egos, sans toutefois entretenir une relation identique avec le substrat référent.

Des éléments autobiographiques sont également repris dans les généraux glandelinians Meldorf Dargerine, blessé à la bataille d'Ader Sun, Meldorf Darger, fait prisonnier et Meldorf Dargerinia[106]. Ils évoquent la ville de Meldorf dont est originaire la famille de Darger, et la bataille de Meldorf à laquelle assista l'oncle Augustin, et que Darger évoque comme l'un des rares souvenirs familiaux qui lui aient été rapportés[107].

Tous les Moi homogènes ont donc un même statut ontologique, bien que son extension diffère. Certains sont des alter-egos, d'autres sont semblables, tous sont complémentaires, et la relation avec le Moi subjectile varie pour chacun en

---

[103] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, X, p. 243.

[104] *Ibid.*, I, p. 60.

[105] DARGER Henry : *History of my Life*, pp. 51-55.

[106] DARGER Henry : MISC 4 [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of April 1912", p. 72 ; pp. 140 ; 289 ; pp.355-356.

[107] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 10.

fonction de la distance établie entre le substrat et ses scyndonymes[108]. N'ayant qu'une existence à peine ébauchée, et donc minimale, ils se trouvent à l'extension maximale de la catégorie des scyndonymes et sont autant distants du Moi subjectile.

Reste le cas d'« Henry », personnage principal de *Sweetie Pie*, et du narrateur. Henry, adolescent de quinze ans, est identifié par le narrateur âgé comme étant lui-même plus jeune. On pourrait donc penser qu'ils présentent un statut ontologique homogène. En fait, les aventures du garçon sont racontées au gré de remémorations plus ou moins fiables, les réminiscences involontaires alternant avec les réviviscences chez un narrateur qui déclare régulièrement ne plus se souvenir, ou ne pas le vouloir. De plus, Henry accède à l'existence littéraire par le biais du narrateur, qui devient tel en racontant les événements vécus par Henry. L'un ne peut exister sans l'autre, l'interaction est réciproque, ils apparaissent comme des Moi hétérogènes mais complétifs.

1.3.2 Statuts ontologiques hétérogènes

Les Moi hétérogènes présentent un statut singulier qui ne trouve pas d'équivalent ou de contrepoint chez un autre personnage. Ils sont toutefois compossibles, tels les Moi homogènes, et existent également en même temps dans la durée de l'intrigue, mais pas nécessairement dans la durée de narration.

Ainsi de Henry Dargerina, "young hercules, a champion prize fighter [...] a champion wrester [...] and a champion horsebach rider. He is "also a sharpshooter with rifle, pistols and even cannon"[109]. Dargerina n'a pas

[108] Cela, y compris pour les Moi homogènes qui sont brièvement évoqués, tels les seize généraux de l'armée chrétienne uniquement mentionnés dans les listes. Cf. DARGER Henry : MISC 4 [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of April 1912".

[109] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, p. 393. p. 335, Penrod témoigne : « I saw him carrying a 2000 pound gun on his bare shoulders wich 300 horses and 200 men could not even draw".Cf. également DARGER Henry : *In the Realms of the Un*real, IV, p. 1198.

d'équivalent parmi les autres scyndonymes et ne partage aucun trait commun avec le Moi subjectile du véritable Darger. Pourtant, il entretient un lien de correspondance avec son substrat référent, non seulement parce qu'il en procède, mais parce qu'il en est la représentation physique idéalisée. La fiction ajoute alors des prédicats au réel objectif.

Il en va de même pour Hendro Joseph Dargar[110] qui ne présente aucun équivalent dans la fiction. Grand, l'allure digne d'un gentleman, il est un expert en géologie, volcanologie, tremblements de terre et incendies de forêt[111], et travaille à l' "Abbieannian Geographic Societies"[112]. Il est l'auteur de deux monographies : *On the Wars two worst floods in the History of the World* et *The Collection of the Most Remarkable Casualties which happened in the two Late Dreadful floods by sea, by land and river*[113]. Considéré comme un « nice old man and wellliked by all the officers »[114], Dargar est également capable de colères terrifantes, fanatique dévoué à la juste cause, « Head Supreme Perso of the Gemini Society of master spies »[115], "Abbieannia's International Professional Spy"[116]. Dargar est un esprit polymathe et homme d'action, dans la lignée du savant aventureux de la littérature *pulp*, tel le personnage de Doc Savage créé par Lester Dent. Comme tel, il représente une certaine complétude, également idéalisée, qui ajoute à nouveau des prédicats au réel objectif,

---

[110] Il apparaît dans *In the Realms of the Unreal* et *Further Adventures in Chicago.*

[111] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VI, pp. 208 et 211.

[112] *Ibid.*, VIII, p. 359.

[113] *Ibid.*, V, p. 253.

[114] *Ibid.*, V, p. 6.

[115] *Ibid.*, VIII, p. 450 : "Great Spy, Suprem Person of the Gemini Society".

[116] *Ibid.*, V, p. 6.

précisément à Darger en tant que lecteur de littérature populaire. Darger en dépasse les codes immédiats ; sans les commenter explicitement, il en use avec distance.

De plus, et contrairement à Henry Dargerina, Dargar trouve un équivalent complétif, sans pour autant être homogène, dans le personnage d'Henry Darger, observateur scientifique qui apparaît dans *Sweetie Pie*[117]. Par transitivité, l'observateur Henry Darger entretient un second lien avec le Moi subjectile, outre le fait qu'il en procède.

Des personnages aux statuts ontologiques hétérogènes peuvent être liés par une cause extérieure. Le général Henry J. Darger présente un statut ontologique hétérogène qui associe Darger et son père. Il travaillait au St. Joseph's Hospital mais est veuf et ne s'occupe pas de ses deux fillettes[118].

Le capitaine Dewey, scyndonyme de Darger qui commande la brigade de pompiers de Chicago, et qu'accompagne le capitaine Schloeder[119], sont complétifs entre eux mais également du Darger qui témoigne de l'incendie alors que le narrateur raconte les faits[120]. Ils le sont aussi du pompier Henry Darger qui lutte contre le « Great Wheat Field Fire » dans *Sweetie Pie*. Tous renvoient au Moi subjectile, parce que chacun en procède, et ils additionnent par percolation leurs prédicats respectifs.

1.3.3 Statuts ontologiques circonstanciels

Il s'agit de Moi homogènes ou hétérogènes qui ne connaissent qu'une brève existence au cœur du récit, tels ces généraux glandelinians : Darger, blessé à la

---

[117] DARGER Henry : *Sweetie Pie*, pp. 1242 sq. ; 1256-1257.

[118] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 2914.

[119] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago*, I, p. 2338.

[120] *Ibid.,* I, pp. 2326 sq.

bataille de Mc McHollester Run[121] ; Dodger, blessé à la bataille de Marcocino ; Dargin Starring, général capturé à la bataille d'Aronburg Run[122] et l'officier Noelburg Darger, blessé à la bataille de Jennie Dory. Leur apparition peut faire l'objet d'une simple mention, ou être occasionnée par un événement extérieur à la création littéraire. Ressurection Darger, qui apparaît dans la liste de la bataille de Steadmans Run[123], et Henry Resurectionia[124], tous deux soldats glandelinians, sont des Moi homogènes aux statuts complétifs. L'officier Charles Darger et l'officier glandelinian Frederick Darger sont des Moi hétérogènes, également aux statuts complétifs [125]. Darger Schoemania, général glandelinian présent à la bataille d'Aronburg Run, et Schoemannia Darger, général glandelinian, ont à nouveau ce statut complété d'un processus d'inversion[126]. De même pour les généraux glandelinians McHollester Dargin surnommé le "Glandelinian Butcher", blessé à la bataille d'Abrahambra et tué à Weeping Willow, lors de la bataille de Pandora[127], et Judas Darger, tué à la bataille à Big Beppo lors de la bataille de Calverinia[128]. Henry Darginia et Henry Dargerinia connaissent un parcours identique : tous deux généraux glandelinians, l'un est blessé puis tué à

[121] DARGER Henry : MISC 4 [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of April 1912", p. 108.

[122] *Ibid.*, p. 159 ; pp 174- 175 ; p. 212 ; p. 218 ; p. 236.

[123] *Ibid.*, p. 289.

[124] *Ibid.*, p. 301.

[125] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XIII, p. 3138.

[126] DARGER Henry : MISC. 4 : [non titré] "Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912", pp. 273 et 289.

[127] *Ibid.*, p. 72 ; p. 192 ; p. 120 ; p. 180 ; p. 183 ; p. 192 ; p. 289.

[128] *Ibid.*, p. 72 ; p. 118 ; p. 289 ; p. 323.

la bataille de Phelantonburg ; l'autre est blessé à la bataille d'Aronburg Run puis tué à la bataille de Glorinia[129].

Henry Darger, le simple soldat enrôlé dans l'armée de Glandelinia le 20 septembre 1913, présente un statut particulier. Il est un Moi homogène à l'existence circonstancielle. Toutefois, ayant été exempté du service militaire le 6 décembre 1913[130], il est l'équivalent fictionnel de l'expérience militaire du véritable Darger[131]. Il apparaît donc également comme le contrepoint littéraire des Moi homogènes à l'existence longue que sont les capitaines Henry Darger, dont l'un, nous l'avons vu, est officier partageant les différentes affectations de Darger dans le réel référent.

Le général Augustine Darger, oncle du capitaine Winslow Darger, est l'analogue fictif d'Augustin Darger, oncle de l'écrivain. Celui-ci meurt le 27 janvier 1916[132]. Le général Darger succombe six mois après, à la bataille de Glorinia[133]. Le scyndonyme procède du Moi subjectile mais n'en est pas la représentation directe, puisqu'il évoque l'oncle de Darger, et non celui-ci. Il est toutefois complétif du véritable Augustin Darger puisqu'il ajoute ses prédicats à l'oncle inscrit dans le réel objectif.

Henry Phelan, général glandelinian[134], apparaît comme un cas unique dans l'ensemble de l'œuvre. Son Moi reflète le prénom de l'écrivain, et le nom de

---

[129] *Ibid.*, pp. 234. pp. 127-128 ; p. 131 ; 289 ; 301 ; 338.

[130] DARGER Henry : *Diary*, December 1913.

[131] DARGER Henry, *History of my Life*, p. 51 : "Rejected from military service December 6 1917 receive Discharge papers December 29 1917 sent home."

[132] DARGER Henry : *Diary* : July, 26, 1916.

[133] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XIII, p. 223 (3356) ; DARGER Henry : MISC. 4 MISC. 4 [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of April 1912", pp. 246 et 307.

[134] DARGER Henry : MISC. 4 MISC. 4 [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of April 1912", p. 303 ; p. 345.

Thomas Phelan que Darger tenait pour responsable du vol de son premier manuscrit[135]. Son existence de Moi hétérogène est circonstantielle, il procède du Moi subjectile mais y ajoute un au-delà du substrat hypothétique puisqu'il renvoie dans le réel objectif à Darger et à Phelan. Henry Phelan semble traduire simultanément l'acte de création littéraire et sa destruction.

Enfin, il y a le cas des Moi potentiels de Whilliam Schloeder, seul ami connu de Darger. Comme dans le cas précédent, tous sont des scyndonymes ne renvoyant pas directement au Moi subjectile. Ils présentent des statuts ontologiques variés. Au Whilliam Schloeder, général dans l'armée chrétienne[136], répond William Schloder, général glandelinian qui vaut pour contrepoint[137] et nombre d'autres généraux de Glandelinia[138].

William Schloder est membre de la Gemini Society[139], « Assistant Suprem Person ». Il possède une adresse : « 6694 St Ann's Street, Sacramento, Abbiemania » et multiplie les avatars : « William Scloeder », « William Schloederline »[140], « George Gingigore »[141]. Ce scyndonyme est un Moi

---

[135] DARGER Henry : *Diary*, " Prediction Cause of Demand for Petition", March 11, 1911 ; "Prediction and threat", August 1913 et May 16 th, 1916 ; March 29, 1916.

[136] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 1433.

[137] DARGER Henry : [non titré] "Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912"p. 75.

[138] *Ibid.*, p. 66 : Schloredne ; p. 67 : Slaorders ; p. 75 : Scloeder : général glandelinian ; pp. 78 ; 376 : Schroedier Cannie : général glandelinian, blessé puis tué. p. 79 ; Schroeder Abner ; pp. 175 ; 383 : William Schloederdine : général glandelinian qui se rend à la bataille de Jennie Dory puis meurt au combat ; p. 186 : Schloredine : général blessé à la bataille de Vivian Wicley ; pp. 67 ; p. 108 ; p. 195 : Schroeder et Cannie Schroeder, généraux glandelinian blessés à la bataille de McHollester Run ; p. 328 : Estrabrook Schroeder ; pp. 127-128 ; p. 234 : Schroedinia : général glandelnian blessé à la bataille de Glorinia[138] ; pp. 78 ; 195 : Aberdeen Schroedrine : général glandelinian blessé à la bataille de McHollester Run ; p. 140 : William Sladerlined : général glandelinian tué à la bataille d'Ader Sun.

[139] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, pp. 110-111.

[140] *Ibid.*, VIII, p. 450.

hétérogène à l'existence continue qui entretient par percolation des échanges de prédicats avec ses avatars aux statuts ontologiques circonstanciels. Ainsi reproduit-il dans le cadre de la fiction ce que l'écrivain Darger exerce envers lui-même.

Nous l'avons vu, Schloeder, capitaine des pompiers à Chicago, « an official head of the arson squad »[142], est un Moi hétérogène circonstanciel du capitaine Dewey et du témoin Darger qui a assisté à l'incendie.

Le Moi est multiple. Les perceptions ne cessent de se modifier, les souvenirs se présentent de manière stochastique et sont altérés par le temps. Le flux mental varie d'un instant à l'autre, sous l'effet des sentiments, de la raison ou de son envers inconscient, et de maintes autres variables, parmi lesquelles notre rapport au monde et aux autres. Ces modifications incessantes entraînent de continuels changements de perspective et multiplient d'autant les points de vue.

Darger, comme tout un chacun, a dû composer avec son Moi social et son Moi documentaire. Il s'en est en partie soustrait en produisant des identités fictives dans le réel objectif. Réduisant son "extrovert life"[143] à la portion congrue des échanges et aux nécessités qu'impose la vie professionnelle, il a par contre développé une existence épicentrée dans sa fiction. À partir du substrat hypothétique qu'est le Moi subjectile, il a multiplié les scyndonymes, ces Moi potentiels dont la pluralité des voix propres renvoient au Darger original.

> "We must never forget that though the author can to some extent choose his disguises, he can never choose to disappear."[144]

---

[141] *Ibid*.

[142] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago*, I, p. 2338.

[143] WINNICOTT Donald Woods : *Playing and Reality*, Routledge, London, 1997, Ch.8, "The place where we leave", p. 104.

[144] BOOTH Wayne C. : *The Rhetoric of Fiction*, I, "Purity and rhetoric", p. 19.

L’écrivain Darger procède à une continuelle invention du Moi et parvient à s’occulter derrière ses révélations, ou à ne révéler que ce qu’il ne cherche pas à soustraire. Autant d’hétéroportraits, identiques dans leur différence, qui font de sa création littéraire, anonyme, une œuvre pseudonyme.

Une fois le Moi redéfini, Darger va pouvoir l’établir comme être au monde, en l’inscrivant dans l’espace et le temps, entendus comme conditions préalables à l’expérience.

2. L'espace

C'est dans l'espace, et par la prise en compte progressive de l'extériorité, que se fonde ma relation aux objets et aux autres sujets. Comme tel, l'espace conduit à poser la permanence d'un réel durable, objectif. Par ailleurs, l'édification de la connaissance commence avec la sensation, pour le corps propre, de ce qui n'est pas lui, se poursuit dans l'intériorité avec les perceptions qui vont donner lieu à leur tour, par abstractions progressives, aux concepts. Nombre d'opérations de la conscience présentent une similitude avec des déterminations spatiales, tels les jugements de simultanéité, de contigüité ou d'analogie[1]. Enfin, le langage, dans sa désignation de l'espace et de ce qu'il contient, permet à la fois d'établir un savoir et d'enclencher le processus de création.

L'œuvre de Darger entretient un rapport intime et permanent à l'espace. Sa part autobiographique porte principalement sur l'espace clos, notamment sur la structure d'enfermement qui s'intensifie, de l'espace scolaire à l'espace disciplinaire pour trouver sa plus entière expression dans l'espace clinique. Par une progression graduée, Darger passe de la clôture à un espace transitionnel, puis à un espace de fuite qui le conduit à l'ouvert. Par la suite, en évoluant dans l'espace urbain tout en adaptant son espace propre, intime, en conditions de création, Darger effectue une transition entre le réel objectif et son pendant fictif qu'est l'irréel, pour parvenir à l'élaboration d'un espace imaginaire.

2.1 L'espace clos

Une grande part de l'enfance et de l'adolescence de Darger s'est déroulée dans des structures d'enfermement qui toutes, à des degrés divers mais qui n'ont fait que s'accentuer, présentent un caractère disciplinaire. Pour l'essentiel,

[1] CASSIRER Ernst : *Philosophie des formes symboliques*, tome 1, *op. cit.*, ch. 3 « Un moment du langage : l'expression intuitive », 1. « L'expression de l'espace et des relations spatiales », p.154.

Darger les évoque dans son autobiographie, et en donne des transpositions fictionnelles dans ses romans.

2.1.1 L'espace scolaire

La scolarité de Darger, globalement continue de 1897 à 1904, date à laquelle il est interné au Lincoln Asylum, présente dans le récit autobiographique un caractère invariable. Dans un premier temps le garçon donne entière satisfaction, puis à la suite d'un incident, généralement de son fait, il est ostracisé par ses camarades et suscite la défiance du personnel pédagogique, tant les enseignants que la direction administrative.

En 1897, à l'âge de cinq ans, Darger est inscrit à l'école catholique St. Patrick[2]. Comme le garçon sait lire, il saute deux classes et passe directement en "third grade" : "My teacher has been very astonished"[3]. Darger se décrit à l'époque comme excellent en histoire et orthographe, médiocre en algèbre et en géographie. Il semble de manière générale apprécier l'école mais déclare pourtant qu'il la déteste. En fait, les reproches concernent son institutrice qu'il n'aime pas car elle est sévère, rigide et sèche[4]. Pour cette raison, Darger fait l'école buissonnière durant une semaine entière. Son père doit intervenir[5].

---

[2] Placée sous la direction de sœurs, elle est gérée par le clergé de la paroisse de l'Old St. Patrick's Church.

[3] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 7. Dans *Further Adventures in Chicago*, I, p. 13, Angeline Rose Vivian, leader des Vivian Girls, est de même en avance dans sa scolarité.

[4] Cette parole qui dit autre chose trouvera écho dans *Further adventures in Chicago,* II, p.107 où, à l'occasion d'une conversation téléphonique survient, littéralement, un malentendu qui voit l'école St. Patrick comparée à une « children's nut house » par son propre directeur, le père Casey.

[5] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 2.

Les punitions s'appliquent à chaque fois que Darger commet une faute[6], il commence à poser des problèmes de comportement. Il s'emporte, réagit aux punitions qu'elles soient ou non justifiées[7].

En 1900, Darger est placé au foyer d'Our Lady of Mercy[8] et il est scolarisé à la Skinner School[9]. L'école publique[10] et mixte, est établie à deux pâtés de maisons du foyer. L'administration de la Mission est tenue informée par les enseignants du comportement et des résultats de ses élèves. Darger peut donc changer d'environnement en évoluant dans deux sphères distinctes, qui sont cependant en relation. Il se décrit comme bon élève, studieux, mais n'acceptant pas ce qui est enseigné sur le seul fait de l'autorité : « I don't care what you might say, but I firmly don't believe it » [11]. L'opposition va se traduire dans le comportement en classe, « not meaning any harm or wrong »[12], qui lui vaut l'hostilité du personnel et des élèves. Darger veut se distinguer et ne parvient qu'à se faire remarquer :

> « I was a little too funny. »[13]

---

[6] Quelle est la nature de ces fautes, s'agit-il d'erreurs d'apprentissage ou de manquements à la discipline ? Le récit autobiographique ne le précise pas.

[7] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 38.

[8] *Ibid.*, p. 7.

[9] *Ibid.*, pp. 9-10.

[10] Pourquoi n'effectue-t-il pas sa scolarité dans un établissement catholique ? L'autobiographie ne fournit pas de réponse.

[11] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 7.

[12] *Ibid.*, p. 10.

[13] *Ibid*.

Darger finit par être exclu de l'école, puis réintégré[14]. Le récit autobiographique enchaîne les épisodes d'enfreintes aux règles scolaires, dérèglement qui a pour contrepoint d'emplir la vacuité de l'espace d'enfermement, de lui donner sens en tant que lieu de contrainte.

2.1.2 L'espace correctionnel

En 1900, à l'âge de huit ans et suite à son agression envers une enseignante de la St. Patrick's School, Darger est retiré à son père et placé au foyer de Dunning, situé non loin du village de Morton Grove, à une quinzaine de kilomètres au nord-ouest de Chicago.

Fondé en 1866, en réaction à la pauvreté engendrée par la Guerre civile, The Dunning Insane Asylum est destiné aux nécessiteux, notamment aux ouvriers des nombreuses usines qui travaillent dans des conditions de sécurité déplorables[15]. Dunning est à la fois dispensaire et asile, mais aussi structure d'enfermement, afin de séparer dans la population le bon grain de l'ivraie, les citoyens productifs des oisifs à charge. L'établissement devient également maison de correction, au point que l'on en menace les enfants : « Be careful, or you're going to Dunning »[16]. L'endroit, avec son portail sévère surmonté de clochetons, devient « Chicago's most feared address »[17] et s'avère très vite surpeuplé. L'un des praticiens fait sortir clandestinement des cadavres pour les vendre aux différents collèges médicaux, à vingt dollars la pièce. Dunning sort intact du scandale. En 1886, une enquête officielle, qui s'appuie sur le

---

[14] *Ibid.*, p. 11 : Le narrateur prétend ignorer pourquoi : « As I truly forgot and did not remember what I had done wrong, I did not really know what she was scolding me for sharply. I would have told her off, but Father Meaney warned me with a sharp look to be careful. »

[15] DUIS Perry R. : *Challenging Chicago*, *op. cit.*, chapter 12 "The institutional Trap", p. 323.

[16] *Ibid.*, p. 327.

[17] *Ibid.,* pp. 331 -335 pour les faits ayant traits à Dunning.

témoignage du docteur J. G. Kiernan, membre du personnel, révèle nombre de manquements de la part des employés, dont administration aux patients de sédatifs en surdoses, vols de leurs biens personnels, violences et abus sexuels. Le jury innocente les membres du personnel et se contente de déplorer l'hygiène des lieux. La situation ne change pratiquement pas durant les décennies suivantes. Darger retourne chez son père avant le mois de juin de la même année[18] et lui en attribue tout le crédit :

> « Nobody could fool with my father, not even law officials. »[19]

De même tente-t-il d'établir une complicité avec Henry Darger Sr. en lui conférant l'autorité paternelle attendue, la seule à pouvoir freiner les penchants du garçon[20]. En réalité, son père n'est pas en mesure de le prendre en charge. La famille du garçon s'en avise, particulièrement sa tante, Anna Darger[21]. Au mois de juin 1900, elle conduit le garçon à l'institution Our Lady of Mercy. Établi en 1887, l'endroit est, dans un premier temps, nommé « St. Paul's Home for Working Boys » par son fondateur, le père Louis Campbell. Le nom est changé la même année en « Mission of Our Lady of Mercy »[22]. Darger dit l'avoir surnommée « The Newsboy's Home »[23], c'était en fait son appellation pratiquement officielle, car elle accueillait nombre de jeunes livreurs de

---

[18] DARGER Henry, *History of my Life*, p.7.

[19] *Ibid.*, p.10.

[20] *Ibid.*, p. 3.

[21] *Ibid.*, pp. 4, 7, 23.

[22] Puis nommé le Working Boy's Home. Cf. DRURY John : *Chicago in seven days*, *op. cit.*, p. 27. Cf. également SHAW Clifford R. : *The Jack Roller, A delinquent boy's own story*, *op. cit.*, Ch. 7, "The Lure of the Underworld" : p. 84 : "Working Boys Home".

[23] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 7.

journaux[24]. Elle compte en permanence une trentaine de résidents, à demeure ou de passage, âgés de huit à dix-huit ans. Il s'agit pour la plupart de survivants de la rue qui se sont frottés à la petite délinquance, mais que la mission estime amendables. Certains font l'objet d'un placement par la Juvenile Court of Chicago.

Darger produit une description extrêmement précise des lieux[25], dont l'exactitude pointilleuse laisse supposer qu'elle est moins le fait du simple souvenir que d'une réviviscence validée par la documentation. Les conditions de vie sont spartiates, voire discutables.[26]

Son existence change radicalement. Il ne vit plus avec son père mais en collectivité. De son propre aveu, la promiscuité avec des sujets de son âge ne lui convenait pas auparavant, mais il pouvait à tout moment s'en défaire. Il ne s'agit plus d'un séjour court comme au Dunning Insane Asylum, mais d'une durée indéterminée, à la permanence réglée sur les repères fixes d'un emploi du temps strict qui, comme instrument de régulation ainsi que l'a montré Michel Foucault, vise à « établir des scansions, contraindre à des occupations déterminées, régler les cycles de répétitions »[27]. Certes, Darger est depuis l'enfance un être d'habitudes, à condition toutefois qu'il s'agisse des siennes, ou qu'il se les approprie.

---

[24] L'institution publiait d'ailleurs ses propres journaux ayant trait à la vie des pensionnaires : *The Waifs Messenger* en 1900 et l'almanach *The Waifs Annual* en 1901. Strictement contemporains du séjour de Darger, il les a forcément connus.

[25] DARGER Henry : *History of my Life*, pp. 7-8.

[26] *Ibid.*, p. 7. Darger évoque ainsi les « beautiful little creatures of red colour » qui sont en fait des punaises de lit. « Got the creep ? » ajoute-t-il aussitôt.

[27] FOUCAULT Michel : *Surveiller et punir*, *op. cit.*, III « Discipline », « Le contrôle de l'activité », p. 151.

À son arrivée[28], il est accueilli par Mrs Brown, qui occupe le poste de « woman matron », gouvernante en charge des résidents. Les incidents ne tardent pas à se produire. Anna Darger avait remis deux pièces de dix *cents* au garçon. Un pensionnaire l'accuse de les avoir volées et le frappe pour s'en emparer, sans succès. Darger rapporte l'incident à sa marraine, lors d'une visite. Elle dissipe le malentendu auprès du directeur qui punit l'agresseur. Darger évoque le père « Meaney »[29] qu'épaule le père O'Hara. Les deux administrateurs sont décrits comme rigides et sévères, au point que Darger envisage de s'enfuir, intention jamais réalisée. Les punitions et châtiments s'accumulent, à tort ou à raison. Darger est en butte avec les pensionnaires et est surnommé « Crazy »[30], mais aussi avec le personnel[31]. Ostracisé par l'ensemble de l'institution, il nourrit une violence intérieure à l'égard de ses tourmenteurs et adopte en public un comportement étrange[32] : les jours difficiles, le garçon effectue un mouvement de la main gauche, « as pretending it was snowing », qui le confirme comme fou aux yeux des autres. Mrs Gannon et Otto Zink affirment qu'il est faible d'esprit. Darger estime qu'il était alors bien plus en avance qu'aucun autre résident. Le narrateur se contente-t-il d'énoncer un fait, ou cherche-t-il à compenser ? Reste que, coupant le fil du récit et parlant depuis le présent d'écriture, Darger commente :

---

[28] *Ibid.*, p. 8.

[29] *Ibid.*, pp. 8-9. En fait le père Dennis S.A. Mahoney, formé à West Point et qui a pris la succession du père Campbell. Il restera à la tête d'Our Lady of Mercy jusqu'en 1906.

[30] *Ibid.*, p. 8. Nous avons vu la distinction que Darger établit à son endroit entre "crazy" et "fool".

[31] *Ibid.*, p. 12.

[32] *Ibid.*, p. 13.

> « To me is a sad remembrance, now, to go back to the home. […] If I knew where to go, to be elsewhere taken care off, I would have surely run away. »[33]

L'ensemble des événements qui conduisent au renvoi de la St. Patrick's School et au placement à Dunning puis à l'institution Our Lady of Mercy, ainsi que l'absence d'un père jouant son rôle d'éducateur, et enfin la protection trouvée auprès d'une présence adulte féminine, sont repris au plus près dans *Further Adventures in Chicago*. George Webber, un garçon d'ordinaire effacé, est entré en pleine crise de fureur et a frappé la jeune Alice Gordon au visage. Il nie les faits. Le père Casey, qui dirige la St. Patrick's School, est horrifié :

> « I never thought that any boy in my school would be such a vile coward as to strike a little girl so small with your fist and then lie to me a priest. »[34]

Michael, un garçon plus âgé qui tient le rôle de figure paternelle, aurait pu lui expliquer :

> "Never to hit a girl as long as I lived and he believed if I do that when I'm a boy I'll be beating up my wife and children when I grow up."[35]

La tante du garçon frappeur[36] est convoquée. S'ensuit un échange entre le double fictif d'Anna Darger et le père Casey :

---

[33] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 12.

[34] DARGER Henry, *Further adventures in Chicago,* II, pp.129-130.

[35] *Ibid.*, p. 155.

[36] *Ibid.*, p. 175 : « wim wam boy »

> "My nephew said the aunt with some spirit, is the kindest, the cleverest, the best boy any one could desire and he is the most attentive boy that any parent could have. She paused a moment and then added : when he wants to be good.
> — Yes, said Father Casey harshly, and in order to keep him good or make him stay good, put him in the reform school."[37]

L'empereur Vivian répugne à cette décision :

> "They don't reform you in those schools. It will only make him worse. Most wayward lads set there don't repent, and they being his company may lure him into worse deeds when he gets out."[38]

De fait, *Further Adventure*s *in Chicago* confirme la visée narrative *d'In the Realms of the Unreal* en condamnant tout type de structure d'enfermement. L'espace contraint existe dans la fiction, précisément parce qu'il n'a pas lieu d'être. Il est signe de ce qui, du réel objectif, ne peut être réduit.

2.1.3 L'espace clinique

L'année 1865 voit la création à Jacksonville[39], sous la direction de The Illinois Institution for the Education of the Deaf and Dumb, d'une école[40] pour aider les sujets atteints de handicaps mentaux. Après une période probatoire de cinq ans, elle est assimilée à l'Illinois Institution for the Education of Feeble-

---

[37] *Ibid.*, p. 149.

[38] *Ibid.*, pp. 791-792.

[39] Sur l'histoire du Lincoln Asylum, cf. « Twenthieth Biennial Report of the Board of the State Commissioners of Public Charities of the State of Illinois, Being a Statistical Record of the Public Charity Service for the Period July 1, 1906 to June 30, 1908, and embracing recommendations for the Period July 1,1908 to June 30, 1910. », p.544.

[40] PARSONS Anne E. : « From Asylum to Prison, The Story of the Lincoln State School », *op. cit.*, pp. 242-260.

Minded Children. L'école est placée sous le contrôle direct de The Board of State Commissioners of Public Charity, son directeur est désigné par le gouverneur de l'État. Le but initial de l'institution est d'apporter assistance et éducation aux faibles d'esprit. Outre l'éducation purement scolaire, adaptée aux capacités de chacun (activités manuelles, vannerie, dessin, initiation à la musique[41]), l'enseignement porte sur les règles de l'hygiène, du vivre ensemble, et a pour but de conférer une certaine autonomie aux résidents en prévision de leur retour à la vie civile.

En 1875, l'école laisse place à The Illinois Institute (puis Asylum) for Feeble-Minded Children qui est établi dans la banlieue sud de la petite ville de Lincoln, dans l'Illinois, à environ deux cent soixante kilomètres au sud de Chicago. L'établissement est inauguré en septembre 1877 après deux ans de travaux. Le bâtiment central est d'architecture gothique, construit en briques et surmonté d'une tour à clocheton. Il est prolongé de deux ailes. L'aile nord est dévolue aux garçons, l'aile sud aux filles. Vingt ans plus tard, une école et une chapelle sont adjointes au corps principal qui est relié à l'école, située à soixante mètres au nord, par un tunnel[42] que les pensionnaires empruntent lorsqu'il fait mauvais temps.

En 1904, l'établissement est administré par le docteur Charles B. Taylor. Cinq cents membres du personnel s'occupent d'environ mille cinq cents patients[43] des deux sexes. Nombre d'entre eux ne sont pas enfants et faibles d'esprit. En effet, on compte également de jeunes adultes non diagnostiqués comme présentant des troubles psychologiques, mais en difficultés sociales, ainsi que des délinquants.

---

[41] HASH Philip M. : « Music at the Illinois Asylum for Feeble-Minded Children : 1865-1920 », *Journal of Historical Research in Music Education*, Vol. 32, No. 1 , October 2010, pp. 37-56.

[42] Darger l'évoque dans *History of my Life*, p. 24.

[43] 1439 en 1905. Cf. MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, p. 676, note 128.

Au cours des ans, et pour répondre aux exigences d'administrations parfois concurrentes, le Lincoln Asylum s'est peu à peu éloigné de sa vocation initiale. L'institut ne propose pratiquement plus ses programmes d'éveil, notamment la musique, et favorise le travail productif. Le Lincoln dispose de plusieurs ateliers où l'on fabrique des brosses, des chaussures, de la literie. L'été, certains patients vont travailler à la ferme d'État.

La gestion de l'espace correctionnel se double alors d'un contrôle du temps employé, littéralement de l'emploi du temps qui fait de la routine un instrument de contrainte :

> « horaires, emplois du temps, mouvements obligatoires, activités régulières, méditation solitaire, travail en commun, silence, application, respect, bonnes habitudes. »[44]

L'administration du Lincoln privilégie ainsi le travail à l'éducation scolaire, même si un enseignement assez sommaire continue d'être dispensé : « That idiots may be instructed is no longer a question of doubt. »[45]. Le raisonnement tenu est que les pensionnaires étant des laissés-pour-compte, atteints d' « irretrievable degradation »[46], ils ont moins besoin de connaissances abstraites que de moyens concrets qui leurs permettront d'acquérir une certaine autonomie. Si un individu est productif pour la société, il y a sa place, celle qu'il

[44] FOUCAULT Michel : *Surveiller et punir*, *op. cit.*, II, « Punition », Ch. 2, « La douceur des peines », p. 131. Cf. également p. 132 : ce que l'on essaie de reconstituer c'est « le sujet obéissant, l'individu assujetti à des habitudes, des règles, des ordres, une autorité qui s'exerce continûment autour de lui et sur lui, et qu'il doit laisser fonctionner automatiquement sur lui. »

[45] «Twenthieth Biennial Report of the Board of the State Commissioners of Public Charities of the State of Illinois, Being a Statistical Record of the Public Charity Service for the Period July 1, 1906 to June 30, 1908, and embracing recommendations for the Period July 1,1908 to June 30, 1910 », declaration du docteur Harry G. Hardt, p.639.

[46] *Ibid.*, p.640.

se fera. Cette doctrine associe la valeur du travail comme facteur de reconnaissance de l'individu, et l'option de la psychiatrie américaine, largement influencée par le pragmatisme de William James, qui privilégie l'efficacité du Moi social à la cure de tel Moi singulier[47]. En conséquence, le Lincoln Asylum a renoncé aux approches avant-gardistes initiales, mais semble conforme aux attentes des différentes autorités administratives dont il dépend : « educating abnormal children for an abnormal life ; and their life is always going to be an abnormal life »[48].

Darger est admis le lundi 28 novembre 1904. Dans son autobiographie, il évoque les noms de différents responsables : le docteur Harry G. Hardt[49], qui dirige le Lincoln ; le docteur C. B. Caldwell, médecin et chirurgien qui supervise l'aile nord, dévolue aux patients de sexe masculin ; William Thomas O'Neil, un surveillant désigné par Caldwell parmi les pensionnaires. Or ces différentes personnes ne sont enregistrées[50] dans les rôles du Lincoln qu'à partir de 1907[51]. Qu'en est-il des trois années manquantes ? Darger aurait-il oublié les noms des précédents responsables ? Cela paraît peu probable puisqu'il se souvient de

---

[47] Sur l'importance de William James dans la psychologie américaine de son temps, la nécessité de "donner une portée pratique à ses actes", sur le plan social de "conquérir une situation, ne pas être un raté », cf. ZAZZO René, *Psychologues et psychologies d'Amérique,* P.U.F., 1941, Ch. 2, p. 28.

[48] « Twenthieth Biennial Report of the Board of the State Commissioners of Public Charities of the State of Illinois, Being a Statistical Record of the Public Charity Service for the Period July 1, 1906 to June 30, 1908, and embracing recommendations for the Period July 1,1908 to June 30, 1910. », p.562.

[49] Cf. Thirteen census of the United States : 1910 Population : http://www.mocavo.com/1910-United-States-Census/126211/004970814/1143#row-0.

[50] Pour la composition du personnel encadrant, cf. « Twenthieth Biennial Report of the Board of the State Commissioners of Public Charities of the State of Illinois, Being a Statistical Record of the Public Charity Service for the Period July 1, 1906 to June 30, 1908, and embracing recommendations for the Period July 1,1908 to June 30, 1910. », p. 330.

[51] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, p. 676, notes 129 et 151.

nombreux noms liés à un passé antérieur à son admission. Les épisodes biographiques relatifs au Lincoln laissent à penser que ces noms sont associés à des incidents. Il est donc possible d'envisager que les trois premières années se sont déroulées dans un calme relatif, ce que semblent corroborer les propos de Darger. Passé le choc initial, « a severe blow to me »[52], le garçon en vient à apprécier l'endroit[53], jusqu'à y voir « a sort of Heaven »[54]. La nourriture, précise-t-il, était bonne et abondante[55], assertion dont on peut douter, au vu des résultats de la commission d'enquête qui se tiendra en 1908. Probablement s'agit-il pour Darger, à nouveau, d'une manière d'adoucir un contexte déplaisant.

Dès son arrivée, le pensionnaire intègre l'aile nord et suit l'emploi du temps : réveil à cinq heures afin de procéder à sa toilette, refaire le lit et ranger le dortoir. Petit-déjeuner à six heures puis école à sept heures trente. L'enseignement est assuré par Miss Duff[56] que Darger pense être irlandaise. Déjeuner à douze heures. Travail l'après-midi. Dîner à six heures du soir. Temps libre jusqu'au coucher à huit heures du soir. Darger décrit le mode de vie qui était alors le sien :

> « My stay there was for some good number of years and was uneventful but busy, except my schooling and interest in big number and winter storms. »[57]

---

[52] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 14.

[53] Ibid., p.18.

[54] *Ibid.*, p. 24.

[55] *Ibid.*, p.18.

[56] Miss Maud C. Duff, née à Lincoln le 29 janvier 1876, est l'une des vingt-huit éducatrices qui, avec les deux bibliothécaires, composent le personnel enseignant féminin de l'établissement en 1904. Cf. US Federal Census Records : http://www.mocavo.com/1900-United-States-Census/126210/004113779/309#row-28.

[57] DARGER Henry : *History of my Life*, p.14.

Darger écrit plusieurs lettres à son père, rien n'indique qu'il ait répondu. Par contre, le garçon reçoit[58] quelques livres de prières catholiques et une « musical harp » qui ne lui sera d'aucun objet puisqu'il ne sait pas en jouer « or had anyone to learn it to me », signe que l'enseignement musical[59] prodigué naguère dans l'établissement paraît révolu. Qui lui a envoyé ces cadeaux ? La présence de livres religieux catholiques laisse à penser qu'il s'agit de sa marraine, Anna Darger.

Darger paraît, dans un premier temps, n'avoir pas été en butte à l'autorité. Il dresse de William Thomas O'Neil, le surveillant désigné parmi les résidents, ce portrait :

> « William Thomas O'Neil was the best looking-boy I have ever seen. He was no bully or exactly bossy, but being set over us by the administrator, we had to obey him and do his bidding. If you did, you and he got along fine. If you did not, he'd take you before the administrator and you then were in serious trouble »[60]

La description fait état d'une double autorité : celle déléguée par les administrateurs, et l'assurance propre à O'Neil qui fait montre d'une belle prestance. Un point d'importance quand on se souvient que les pensionnaires du Lincoln comptent, outre les mineurs déficients d'esprit, des adultes, dont des délinquants.

---

[58] *Ibid.*, p.14.

[59] HASH Philip M. : « Music at the Illinois Asylum for Feeble-Minded Children : 1865-1920 », *op. cit.*, pp. 37-38.

[60] DARGER Henry : *History of my Life* , p.18.

Le calme relatif du début ne va pas tarder à laisser place aux conflits[61]. Darger évoque deux pensionnaires, George Hamilton et John Johnson, dont aucune punition ne peut amender, « Johnnie » Johnson étant décrit comme le plus mauvais des deux. Un matin, alors que les garçons se trouvent dans la « playroom », Johnson se moque de Darger parce qu'il souffre d'une très sévère rage de dents :

> « The pain and his torment of me roused me to an awful fury. I went at him so savagely that afterwards he never even dared to come near me again. »[62]

Darger évoque longuement un incident auquel il n'a pas pris part mais dont il est le témoin. Un matin, en salle de classe, Miss Duff tente de séparer un pensionnaire, inconnu d'Henry, qui se bat avec George Harnford, un employé[63] du Lincoln. L'affrontement aux poings dure vingt minutes. Le patient, plus grand, parvient à coincer contre un mur Harnford qui rend coup pour coup. L'institutrice, impuissante, s'exclame « boys, boys », les élèves sont paniqués. L'un d'eux quitte la salle afin de chercher de l'aide. L'employé finit par prendre le dessus, décoche un direct qui étale son adversaire. Le garçon se relève, visage en sang et bouche ouverte, puis s'en va sans prononcer un mot. Darger dit n'avoir jamais su la raison de ce combat.

L'épisode relaté est à plusieurs titres intéressant. Darger dit :

> « In my day I've seen many fights, but never like these two fought each other so savagely.»[64]

---

[61] *Ibid.*, pp.14-15.

[62] *Ibid.*, p.15.

[63] *Ibid.* : « janitor »

[64] *Ibid*.

Jugement qui porte à la fois sur son vécu et sa recréation ultérieure, picturale et littéraire, dont la violence est l'un des thèmes majeurs. La description faite du combat présente des effets littéraires qui appartiennent au registre du romancier, notamment dans l'usage des métaphores :

> « They sure were handing each other a perfect storm or « cyclone » of fist blows. »[65]

Darger procède ainsi à une transposition de l'incident, où le souvenir a valeur de re-création. Quelques temps après[66], Johnnie Johnston se fait à nouveau remarquer. Comme il l'avait fait avec Darger, Johnston s'en prend à un pensionnaire récemment admis. Darger n'a jamais su son nom, mais se souvient qu'il était « good-looking », blond, assez grand et fort, et qu'il excellait dans toutes les matières. Johnston le harcèle jusqu'à ce que le nouveau s'énerve. Darger précise que « the boy did look dangerous » et rapporte sa réaction :

> « Johnnie Johnson, very bad boy ! When my papper or papa give me a gun I shoot him.»[67]

Sensible à la menace comme il l'avait été lors de l'épisode avec Darger, Johnston ne l'ennuie plus.

Le Lincoln connaît des périodes de calme. De temps à autre[68], dans le couloir du rez-de-chaussée de l'école, les garçons font une démonstration d'exercices. Il

---

[65] *Ibid.*, p.15.

[66] *Ibid.*, p.16.

[67] *Ibid*. Ici, « papper » est un néologisme comme en invente Darger, mot-valise composé à partir de « pepper » et « papa ». Cf. le développement que nous consacrons aux jeux littéraires.

[68] *Ibid*.

s'y donne également des spectacles, des célébrations pieuses, et l'on y professe à l'école du dimanche, rythmée par des hymnes[69]. Toutefois, l'enseignement religieux au Lincoln semble ne pas avoir été très rigoureux, le pasteur[70] ne fait jamais de sermon quelle que soit la durée du service : « you'd think there was no God at all»[71]. La réflexion rapportée par le narrateur est celle de Darger adressée à sa marraine en 1909. Il semble donc avoir à cette époque adopté la foi catholique, ou tout du moins qu'il soit sensible au respect de son observation.

Au sud de l'asile, s'étendant vers l'ouest, le nord et le sud se trouve un terrain où les garçons peuvent jouer l'été. Darger a des amis qu'il évoque : Jacob Marcus, Paul Marcus « (no brother of the first mentioned) », Donald Aurand qui a une très mauvaise vue et Daniel Jones. Ce dernier est le meilleur ami d'Henry : « We were great pals »[72].

Lors d'un exercice anti-incendie, un garçon a peur de glisser le long d'un tuyau : « What if the asylum had a fire ? What would he do here ? »[73]. Deux camarades l'empoignent et le forcent à glisser. Darger trouve l'exercice d'entraînement assez amusant.

Le surveillant O'Neil laisse place à Henry Aurand. Un jour que Darger a oublié de faire son lit, il lui frotte les oreilles. Le garçon en conserve une

---

[69] *Ibid.*, p.24

[70] Durant l'année 1907, W.N. Wychoff, ministre d'un culte qui n'est pas précisé dans les rôles de l'asile, n'a été présent que deux jours au Lincoln. MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, p. 676, note 141.

[71] DARGER Henry : *History of my Life*, p.24.

[72] *Ibid.*, p.17.

[73] *Ibid.*, p.16. Cet intérêt à l'égard du feu est peut être celui, immédiat, du Darger engagé dans l'action ou celui, réfléchi, de Darger narrateur, à la fois biographe et romancier. Le feu est l'un des motifs récurrents de ses œuvres, écrites et picturales, et a pour principal objet de provoquer un effet de sidération. Nous l'étudierons par la suite.

rancune tenace mais ne lui donne plus d'autre occasion de le punir[74]. Les choses se passent mieux avec Mr. Bandeco[75], l'intendant de l'aile nord, d'origine italienne, décrit par Darger comme sévère et brutal, mais qui apprécie le garçon.

Sur l'ensemble des pensionnaires, deux portraits tardifs se détachent : deux patients, l'un est noir, l'autre est une fille. Earl Little[76], un « tall colored boy »[77] arrivé plus tard, est un authentique « bully », vraie brute qui s'en prend aux plus petits. Little agresse un jour Henry, pour une bonne raison d'après celui-ci, en conséquence de ce qu'il avait fait, de son propre aveu. Little se tient par la suite à l'écart du garçon, mais cumule les affrontements avec les autres pensionnaires, enchaînant défaites et humiliations qui le pousseront à s'enfuir. L'autre figure notable est celle de Jennie Turner :

> « There a little girl there by the name of Jennie Turner. I thought I could be attracted to her, but when I learned from others of her disposition I kept away from her. I had my doubts for a while, thinking they wanted her for themselves and lied to me. The truth was, Heaven help any man that she grows up and marry her. She was a wildcat and let you know it. »[78]

La référence à Jennie Turner est importante. Elle est la seule résidente de l'aile sud, dévolue aux pensionnaires de sexe féminin, décrite par Darger. On peut penser que les résidents de l'aile nord, parmi lesquels on compte nombre d'adolescents et de jeunes adultes, évoquaient les jeunes patientes. Ce point,

---

[74] *Ibid.*, p.17.

[75] Et non "Bandico" comme l'écrit Darger. Cf. MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, p. 676, note 142.

[76] DARGER Henry : *History of my Life*, p.17.

[77] Cf. le développement que nous consacrons aux Afro-américains.

[78] *Ibid.*, p.17.

parmi d'autres que nous évoquerons ultérieurement, milite contre la prétendue ignorance des différences sexuelles chez Darger.

L'année 1907, qui est la seule véritablement évoquée par Darger au-travers des responsables administratifs, va marquer un tournant dans le devenir du Lincoln Asylum. Cela, suite à une série d'accidents graves. Le 21 mars, Virgene Jessop[79], pensionnaire âgée de huit ans, est mordue par des rats à la face, aux bras et à l'abdomen. Le 4 mai, John K. Morthland, un travailleur municipal qui loge à l'asile, se castre[80] et décède quatre jours après. Le même mois, une patiente du nom de Minnie Steritz, après être restée longtemps dans un bain brûlant, est gravement brûlée aux fesses, cuisses et au pubis. Sa peau se détache en lambeaux et elle meurt une semaine après. Le docteur Harry G. Hardt, administrateur général du Lincoln, déclare devant l'Ilinois General Assembly :

> « The child was of much a kind that, the pain, Idon't believe, would affect her very much. I know I have seen her dressed part of the time, and she showed no indication of pain, and I know it would have been painful to myself or any other normal being. She did not have the sense of pain developed to the extent of a normal individual. »[81]

Mais c'est l'incident survenu le 23 décembre qui va entraîner un profond bouleversement.

---

[79] TRENT James Jr. : *Inventing the Feeble Mind : A history of Mental Retardation in the United States*, Berkeley, 1994, p. 121.

[80] *Ibid.*, p. 121.

[81] *Ibid*.

Frank Giroux[82], épileptique de seize ans, s'effondre sur un radiateur[83] et y reste plusieurs minutes. Il est brûlé sévèrement à l'oreille gauche, au visage et au cou. Son père le retire de l'établissement et le ramène à Chicago. Frank Giroux est examiné par le docteur Frank Lambden que choquent les blessures du garçon. Il restera marqué dans sa chair et sourd d'une oreille[84]. Son père est un homme d'influence[85], agent théâtral, ami du maire Fred A.Busse et du sénateur John W. Hill. Il obtient la création d'une commission d'enquête le 14 janvier 1908.

La commission remet un premier rapport le 7 mai, qui est augmenté et rendu officiel par le sénateur McKenzie le 20 janvier 1909[86]. Le document fait état de nombreux manquements et incuries. En premier lieu[87], l'établissement a perdu sa vocation d'aide et de soins, et s'occupe davantage de traiter que de soigner ses pensionnaires : « the medical administration of the hospital for the insane was more custodial than curative ». Il a été observé que quarante patients sont livrés à eux-mêmes dans la cour[88]. Les bâtiments et équipements sont

---

[82] «Twenthieth Biennial Report of the Board of the State Commissioners of Public Charities of the State of Illinois, Being a Statistical Record of the Public Charity Service for the Period July 1, 1906 to June 30, 1908, and embracing recommendations for the Period July 1,1908 to June 30, 1910. », pp. 16-19.

[83] La commission précise avoir connaissance d'un incident similaire survenu le 13 janvier 1905, p. 17 du rapport.

[84] Cf. Chicago Tribune du 10 juillet 1908, article « Former Governor repeat his charges against administration ». http://archives.chicagotribune.com/1908/07/10/page/15/article/yates-disturbs-a-revival.

[85] ELLEDGE Jim : *Henry Darger, Throwaway Boy*, *op. cit.*, pp. 104-105.

[86] «Twenthieth Biennial Report of the Board of the State Commissioners of Public Charities of the State of Illinois, Being a Statistical Record of the Public Charity Service for the Period July 1, 1906 to June 30, 1908, and embracing recommendations for the Period July 1,1908 to June 30, 1910. », p.19.

[87] *Ibid.*, p.12.

[88] *Ibid.,* p.19.

défectueux, dangereux « and in some respects obsolete ». La nourriture est jugée pauvre, il est proposé de la viande une fois par semaine et servie en quantité insuffisante, observations confirmées comme habituelles par John Wagner, employé de l'établissement[89]. Le travail des pensionnaires est estimé harassant.

De plus, le comportement de la part de certains membres du personnel fait état d'« alleged negligence, incomptence or improper conduct ». Le docteur Harry G. Hardt a été accusé par des membres du personnel de tolérer la violence à l'égard des patients. Le docteur Harriet Hook, médecin assistante, aurait prélevé des organes sur les cadavres de patients de l'asile, sans le consentement des proches, pour s'en servir lors de leçons d'anatomie. Hook aurait désigné chaque partie examinée par le nom du défunt en s'adressant à ses anciens camarades[90]. Par ailleurs, Hook se serait rendue chez les Giroux sous une identité d'emprunt afin de les convaincre de renoncer à toute attaque contre l'institut. Ce point, davantage que ses pratiques anatomiques, la contraint à démissionner[91].

Le docteur Hardt comparait devant la commission lors de sa cinquième session[92]. Sa déclaration[93] débute par un historique des établissements de soins, suivi d'une définition des tâches qui leur incombent. Hardt poursuit en

---

[89] TRENT James Jr. : *Inventing the Feeble Mind : A history of Mental Retardation in the United States*, *op. cit.*, p. 121.

[90] *Ibid.*, p. 122, et BONESTEEL Michael : *Henry Darger, art and selected writings*, *op. cit.*, p. 9.

[91] Cf. *Chicago Tribune* du 10 juillet 1908, article « Former Governor repeat his charges against administration ». http://archives.chicagotribune.com/1908/07/10/page/15/article/yates-disturbs-a-revival.

[92] "Twenthieth Biennial Report of the Board of the State Commissioners of Public Charities of the State of Illinois, Being a Statistical Record of the Public Charity Service for the Period July 1, 1906 to June 30, 1908, and embracing recommendations for the Period July 1,1908 to June 30, 1910.", p. 628.

[93] *Ibid.*, pp. 640-643.

énumérant certains troubles lourds observés. Chez le patient, l'esprit est aussi abimé que la condition physique, « Only his instincts of hunger, thirst, fear, rage and resistance have been developed. »[94] Le travail consiste à :

> « to change this torpid, sluggish, -inert condition to health, vigor and activity; to send the red blood coursing through the arteries; to overcome the automatic movements and subject the nervous system to the control of the will; to substitute for the vacant gaze of the Idiot the intelligent, speaking eye. […] There are many who become excellent help in the shoe shop, brush shop, printing shop; in weaving, gardening and agricultural pursuits. »[95]

Suit le détail des services dévolus aux patients, les ateliers de jeux, structures d'exercices, programmes scolaires. Hardt admet que nombre d'enfants se porteraient mieux dans un cadre familial, mais que celui-ci est trop souvent nuisible, alors que le personnel encadrant procure « love, attention, sympathy, protection, training and spiritual blessing »[96]. Toutefois, le directeur du Lincoln conclut en reconnaissant les limites de son institution :

> « The school at Lincoln is now overgrown and unwieldy. It has a mixture of all classes of children, juvenile and adult, custodial and school children, besides about 400 epileptics and about sixty crippled. I feel that the time is ripe for another institution, to relieve the insane asylum. »[97]

---

[94] *Ibid.*, p. 640.

[95] *Ibid.*, p. 641.

[96] *Ibid.*, p. 642.

[97] *Ibid.*

Suite aux conclusions de la commission, des sanctions sont envisagées[98], bien que certaines responsabilités doivent être atténuées, et qu'une refonte complète de l'institution ne peut être envisagée[99]. Les adultes sont séparés des enfants qui seuls résident dorénavant dans l'institution renommée Lincoln State School and Colony. Le docteur Harry G. Hardt quitte la médecine administrative pour ouvrir un cabinet privé.

Nous l'avons dit, Darger était présent au Lincoln lors des événements survenus en 1908 et 1909. Ils ont pu, notamment dans le cas du docteur Harriet Hook[100], déterminer sa représentation de la sexualité et de la violence.

2.1.4 L'espace pénitentiaire

L'équivalent fictionnel de la structure d'enfermement apparaît dans l'œuvre de Darger, principalement dans le premier volume de *Further adventures in Chicago*.

Les Vivian Girls ont été capturées par un gang actif sur la côte-ouest, notamment à San Francisco, et qui se ramifie jusqu'à Chicago. Sur une fausse accusation[101], elles ont été enfermées au bagne de Devil's Island[102], "The prison colony in French Guyana"[103]. Les sept sœurs y ont passé la plus grande part de l'été 1911[104] avant d'être lavées de leur accusation[105] et d'être ramenées en

---

[98] *Ibid.*, p. 18.

[99] *Ibid.*, p. 19.

[100] Cf. les développements que nous consacrons à la sexualité et à la violence dans la troisième partie.

[101] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I, p. 84.

[102] *Ibid.*, I, p. 18.

[103] *Ibid.*, I, p. 21.

[104] *Ibid.*, I, pp. 1 et 22.

France par un certain Pierre[106]. Elles évoquent régulièrement[107] leur expérience "at Molokai and French Guyana"[108]. Ce n'est pas la première fois que les princesses ont connu la condition pénitentiaire[109], mais elles semblent réellement éprouvées, au point que leur frère Penrod ne veut plus entendre les mots "Devil's Island."[110]. Les Vivian ont contracté différentes maladies[111], jugées incurables[112] mais dont elles finiront par se remettre au printemps, après avoir été soignées au St. Joseph's Hospital[113]. Le père Casey les croit au vu de leurs symptômes,[114] notamment après avoir observé Angeline qui paraît être la plus éprouvée :

> « the child has been somewhere where she had been suffering from a very evil climate and had been very poorly nourished, had been seriously ill a long time and suffered from terrific heat. »[115]

---

[105] *Ibid.*, I, p. 20.

[106] *Ibid.*, I, pp. 211 et 245.

[107] *Ibid.*, I, pp. 795-796.

[108] *Ibid.*, I, p. 129.

[109] Notamment, dans *In the Realms of the Unreal*, III, pp. 520 sq et VII, pp. 500 sq.

[110] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,*I, p. 312.

[111] *Ibid.*, I, p. 245 : « Deltonia » et « Hydrophobia ; p. 789 : Angeline est également atteinte de « blood fever ».

[112] *Ibid.,* I, p. 796.

[113] *Ibid.*, I, p. 801.

[114] *Ibid.*, I, p. 22.

[115] *Ibid.*, I, p. 17.

Le père Casey possède un livre sur la Guyane française. Angeline, après l'avoir lu, en confirme le contenu[116]. Le livre en question semble être *Condemned to Devil's Island : the biography of an unknow convict* de Blair Niles[117] que Darger possédait dans sa bibliothèque[118]. Nombre de détails du roman de Darger apparaissent comme des reprises ou des variations. Ainsi de la nourriture chiche et avariée[119] qui renvoient directement à Blair Nice, des conditions de détention et du confinement insalubre,[120] ou à la description de la rivière Maroni[121]. Michel qui soustrait les Vivian Girls au bagne, renvoie au Michel, héros du récit de Niles qui parvient à s'évader. Dans ses notes[122], Darger en reprend la fuite, et il consacre une composition picturale, collage et mise en couleur, *The Vivian Princesses and Their Brother Penrod*, commentée en capitales. C'est également dans ce livre que Darger découvre l'acception homosexuelle du terme « brat », et qu'il verra dans le Brésil la forme accomplie de liberté, origine probable de son affirmation répétée à prétendre être brésilien[123].

---

[116] *Ibid.*, I, p. 72.

[117] BLAIR RICE Mary (sous le pseudonyme de Blair Niles) : *Condemned to Devil's Island : the biography of an unknow convict*, *op. cit.*.

[118] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, p. 702, note 30. ELLEDGE Jim : *Henry Darger, Throwaway Boy*, *op. cit.*, Ch. 7, pp. 237-240.

[119] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I, pp. 18 et 20 : " a small piece of ill smelling meat ", renvoie à BLAIR RICE, *op. cit.*, Part One, Ch. 4,, pp. 51-52.

[120] DARGER Henry : *Ibid.,* I, p. 22 : "starvation hellish climate and awful fever horrors", renvoie à BLAIR RICE, *op. cit.*, Part One, Ch. 4, pp. 51-52 ; Ch. 15, pp. 283-284 notamment.

[121] DARGER Henry : *Ibid.,* I, p. 18, renvoie à BLAIR RICE, *op. cit.*, Part One, Ch. 6, p. 91 : "That's all this French Guiana is – jungle and rivers and prisons. Prisons on the Iles du Salut. Prisons at Cayenne and Kourou. Prisons here on the Maroni."

[122] DARGER Henry : MISC. 8, carnet titré par Darger *N°Two*,p. 81.

[123] Cf. la partie que nous consacrons à l'identité brésilienne.

2.2 L'espace transitionnel

Le 8 juin1908[124], Darger est envoyé à la Ferme d'État[125]. Il s'y rend depuis 1905, chaque été[126]. La ferme se trouve à environ cinq kilomètres et demi de l'asile, au sud de Salt Creek. Elle accueille une cinquantaine de pensionnaires, dont des adultes. Ils y travaillent jusqu'au début de l'automne. Une part des produits récoltés est destinée à l'usage du Lincoln Asylum. L'endroit qui dispose d'une chaudière et de sa propre alimentation en électricité[127], est administré par le Department of Public Welfare, et géré sur place par Mr. Alois Illmberger[128], qu'assiste son épouse, prénommée Annie. Ils ont une fille qui vit sur place. Darger les décrit comme de très bonnes gens. Illmberger paraît avoir des réserves à l'égard du Lincoln qu'il qualifie de « bughouse »[129].

L'emploi du temps est fixe. Les pensionnaires, qui sont logés dans un dortoir, embauchent à huit heures du matin, après avoir trait les vaches[130], ce que Darger ne comptabilise pas comme du travail. Ils terminent à quatre heures de l'après-midi. Les samedis et dimanches après-midis sont libres. On leur autorise un bain par semaine, le samedi après dîner. Darger qualifie les repas de « splendid »,

---

[124] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, note 154 p. 676.

[125] DARGER Henry : *History of my Life*, I, p. 18.

[126] *Ibid.*, pp. 18 et 20 : "But when I was somewhat older, probably in my earliest teens, I was put with a company of boys apparently the same age to go and work on what was called the State Farm." "Next summer I was back on the farm again". « Even when back on the farm the next summer". « During the early summer of the fourth year », cette dernière étant 1909, année de son evasion.

[127] *Ibid.,* p. 19.

[128] Et non Allenberger comme l'écrit Darger dans *History of my Life*, p. 19. Cf. MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, note 158 p. 676.

[129] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 20 : qui peut être traduit par "maison de cafards" ou "asile de cinglés".

[130] *Ibid.*, pp. 18-19.

particulièrement le petit-déjeuner qui voit Henry se comporter en « glutton (if not a hog) » quand il y a du gruau d'avoine[131].

Les pensionnaires sont répartis en trois équipes[132] de travail, confiées à trois superviseurs. William Thomas O' Neil, qui vient du Lincoln, et deux employés de la ferme : John Fox et Mr. West, dit le « cow-boy »[133].

Selon Darger, le travail n'était pas difficile, il dit même l'avoir apprécié, particulièrement le travail dans les champs[134]. Il retient la culture d'une étrange mais très belle tomate[135]. Le passage consacré à la belladone présente un double intérêt. Il témoigne d'un acquis contemporain du séjour à la ferme, relevant de l'expérience, et d'un savoir théorique, dispensé sur place ou complété ultérieurement par des lectures. Il est également représentatif de la manière qu'a Darger d'interrompre le récit par l'exposition d'un savoir, puis de reprendre la narration. Ce procédé est celui dont Darger use habituellement dans ses fictions, qu'il a cessé d'écrire depuis 1946 lorsqu'il rédige *History of my Life*, en 1968 et 1969.

En évoquant la Ferme d'État, Darger retrouve l'ampleur narrative *d'In the Realms of the Unreal*, qui se déploiera à nouveau dans sa pleine mesure avec les quatre mille huit cent soixante-dix-huit pages de *Sweetie Pie* qui suivent la part proprement autobiographique.

L'épisode de la Ferme d'État apparaît ainsi comme transitionnel, à plus d'un titre. Dans le temps dévolu à l'écriture, il anticipe le hiatus narratif entre les deux parties d'*History of my Life*. Dans la durée de réviviscence, il marque une

---

[131] *Ibid.*, p. 18.

[132] *Ibid.,* p. 19 : "gangs".

[133] *Ibid.*

[134] *Ibid.*

[135] *Ibid.* Cf. le développement consacré aux categories stabilisées.

transition entre le Lincoln Asylum entendu comme espace concentrationnaire, lieu de clôture excessive, et le démesurément ouvert de l'espace naturel qui environne la ferme. Dans la durée du temps intime, il reflète les hésitations de Darger, tiraillé entre le familier et l'étranger. Cela en deux temps, d'une part lorsque Darger doit se soustraire au quotidien habituel de l'incarcération pour se rendre à la ferme ; dès l'année 1907, Darger précise n'avoir pas eu envie de quitter le Lincoln pour s'y rendre : « the asylum was home to me »[136]. Lorsque Darger revient sur son évasion de la ferme pour rejoindre Chicago, il affirme :

> "I can't say whether I was actually sorry I ran away from the state farm or not, but now I believe I was a sort of fool to have done so. My life was like in a sort of heaven there. Do you think I might be fool enough to run away from heaven if I get there ?"[137]

S'opère alors un renversement : ce qui était étrange apparaissait comme familier, et le familier retrouvé devient étrange.

2.3 L'espace de fuite

En juin 1908, Darger effectue sa première tentative d'évasion. Il est rattrapé dans un champ de maïs par Mr. West. Le cow-boy lui lie les poignets à une longue corde et le fait courir derrière son cheval jusqu'à la ferme[138].

Le 23 juin 1909[139], Darger s'enfuit de la ferme avec un autre garçon. Ils parviennent à monter dans un train de marchandises. Son compagnon descend à

---

[136] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 20.

[137] *Ibid.,* p. 24.

[138] *Ibid.*, p. 20. Cf. la partie que nous consacrons aux schèmes et symboles.

[139] L'évasion est attestée par Mrs Anna Statton, employée au Cook County, qui mentionne même Henry Dodger, soit le nom figurant sur le dossier d'internement. Cf. MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, p. 677, note 168.

Joliet, Darger poursuit jusqu'à Chicago. Après un orage, « I foolishly gave myself up to the police »[140] qui le ramène en train jusqu'à l'asile de pauvres de Dunning Town. De là, après un séjour d'un mois, Darger est renvoyé au Lincoln.

Un mois après, jour pour jour[141], il s'enfuit avec deux autres garçons, Theo Linquist et Paul Pettit. Les sentiments de Darger semblent partagés, entre volonté de ne pas quitter le Lincoln Asylum et nécessité de réussir son ultime tentative avant que ne soient prises de réelles mesures contre lui[142]. La fuite lui paraît nécessaire, mais il regrette son tour de sédition, et plus encore le fait de déserter.

Durant une courte période, les évadés trouvent du travail chez un fermier d'origine allemande et l'accompagnent en charrette jusqu'à la ville pour vendre les produits de la ferme[143]. N'ayant plus assez de travail à leur proposer, le fermier licencie deux des trois garçons. Darger et « a souster boy » sont payés et s'en vont. Ils prennent un train de l'Illinois Central jusqu'à Decatur, Illinois. Henry donne une part de ses gains à son « stouter companion ».

> « While there, I wanted to see Chicago again.»[144]

---

[140] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 20.

[141] *Ibid*.

[142] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 24 : "Besides, for doing it the third time, the officials of the state farm would not take me back." L'administration clôt son dossier le 17 septembre 1910. Cf. MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, note 168 p. 677, note 171.

[143] *Ibid.,* p. 21.

[144] *Ibid.*

Darger entreprend alors de rejoindre Chicago à pieds. Le temps, particulièrement chaud, l'empêche de dormir, ce qui le fait marcher de jour et durant de nombreuses nuits.

2.4 L'espace ouvert

De ce périple, nous ne savons pas grand-chose sinon que « this hike to Chicago from Decatur was successfull »[145]. Kiyoko Lerner commente l'épisode :

> « At the age of sixteen he learned that his father died, and he tried to run away from the asylum. He tried twice more, and succeed on his third attempt. This was in the summer and Henry walked to Chicago, a distance of 160 miles. As he walked, he witnessed various kinds of weather - tornadoes, rains, sunny days, and different kinds of storms. The extraordinary skies in his paintings may be inspired by what he saw during that long walk back to Chicago. »[146]

La découverte des paysages de l'Illinois a probablement contribué à forger, dans l'imaginaire de Darger, ses représentations d'une nature qu'il n'aura connue directement que par ce biais. Il n'a quitté Chicago que deux fois durant son existence. Lors de son internement au Lincoln Asylum, et lorsqu'il a répondu à l'ordre de mobilisation en septembre 1917. Ces deux occasions ont été le fait d'une contrainte, non d'une décision personnelle.

Darger a donc découvert les espaces ouverts par l'effet d'une force extérieure. Comment traduit-il cette nouveauté ? Sans rien en dire. C'est bien *l'absence* de description du voyage qui apparaît dans le récit. Chez Darger, aucun *Wanderlust*, nul attrait irrépressible pour l'errance qui entraîne découvertes et

---

[145] *Ibid.*

[146] LERNER Kiyoko : « Remembering Henry », *op. cit.*, p.1.

nouvelles expériences. Darger n'est assurément pas un hobo qui, chez lui, est toujours synonyme d'étranger dont on doit se garder[147].

Toutefois, son périple l'a durablement marqué, au moins sur un point attesté : Darger a observé une tornade, dont il rend témoignage au long de *Sweetie Pie* que l'auteur présente à la fois comme partie intégrante du récit biographique[148] et comme fiction[149]. À quoi s'ajoute sa lecture du *Wizard of Oz* de L. Frank Baum dont la tornade marque la transition entre le réel objectif - tel qu'il est décrit dans le roman - et le pays d'Oz. Darger fusionne alors son expérience avérée (il a vu une tornade) et son expérience de lecteur (il a lu une tornade).

Sweetie Pie raconte comment, un 15 août à quatre heures de l'après-midi, un garçon prénommé Henry et ses deux compagnons sont transportés du Missouri à l'Illinois, près du Lincoln Asylum. La tornade ravage l'ensemble du pays, particulièrement les asiles : The Angel Guardian Orphanage, The Child Refuse Settlement, The Gleason Orphanage[150]. The Sacred Heart Convent est l'endroit où l'un des survivants de Sweetie Pie trouve emploi à la plonge, ce qui sera l'une des activités salariées de Darger.

Un passage traduit l'effet de sidération qu'a pu éprouver Darger, et dont il usera par la suite comme trope. Le même extrait évoque symboliquement l'effet de résonnance à l'unisson entre le Lincoln qu'il quitte avec peine, et Chicago qu'il veut rejoindre :

---

[147] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 19.

[148] DARGER Henry : *Diary*, Friday, April, 19, 1968 : « Continuing Life History Tornado description. »

[149] *Ibid.*, : Monday, February, 1th, 1971 : « Everything I did was the same, including writing fictional story of a huge twister called Sweetie Pie and the unbelievable horror it did. ».

[150] *Sweetie Pie*, p. 1277.

« Some had some knowledge that it vibrated windows as far as Lincoln, especially the Retarded Children Asylum, according to the children and the persons employed upon the place and had it may be supposed some knowledge of the fact that it vibrated windows in Chicago as to break main. »[151]

Toutefois, le traitement de l'étendue naturelle, démesurément ouverte, n'est pas le même selon que Darger écrit ou réalise ses compositions picturales. Les toiles, notamment les panoramas et triptyques, font de l'espace un personnage à part entière. Par contre, les écrits ne proposent aucune véritable exposition spatiale. Forêts, cavernes, inondations et océans, et même les nations décrites, ne sont que des occasions d'actions pour les personnages, des terrains de jeux que l'imagination réifie. Mais surtout, les spatialisations naturelles favorisent l'extériorisation des états mentaux de Darger sous la forme d'une psychomachie[152].

Chez lui, le texte fictionnel *est* l'espace ouvert. Par son ampleur, il déploie toutes les déterminations qui sont associées à l'étendue. Le lecteur l'arpente, peut revenir en arrière - ce qu'autorise la réversibilité de l'espace ici conférée au temps de lecture -, lecture qui peut être diminuée ou augmentée comme peut l'être la marche, voire même s'arrêter. L'ouverture de l'espace devient alors condition formelle d'écriture, au sein toutefois d'un espace volontairement circonscrit à l'espace urbain, dont Darger délimite un certain périmètre.

---

[151] *Ibid.*, p. 1295. La tornade, la tempête, l'ouragan et les typhons ont, chez Darger, pour objet de provoquer un effet de sidération comparable au sublime naturel. Cf. la partie que nous consacrons au sublime.

[152] Sous le titre du poème de Prudence (écrit aux alentours de 409), nous suivons l'acception du "combat de l'âme » entendu comme extériorisation du vécu psychologique des personnages ou de l'écrivain lui-même. Cf. le développement que nous consacrons à la réduction du sublime.

2.5 L'espace urbain

Darger n'a jamais quitté sa ville natale de Chicago, à l'exception de son internement au Lincoln Asylum en 1904 et de son enrôlement dans l'armée en 1917. L'espace de la ville est le seul que Darger connaisse et qu'il accepte, au terme cependant d'une double adaptation : du mode statique au mouvement ; de l'étendue urbaine à la sa réduction à un périmètre de confort.

2.5.1 L'espace statique

L'espace de la petite enfance est celui de la situation sédentaire. Darger demeure avec son père au 165 West Adams Street, situé en fait sur une petite allée non pavée entre Adams et Monroe[153]. Ils occupent un deux-pièces au premier étage qu'éclairent deux fenêtres donnant sur le nord, et une troisième dans la cuisine. Le logement, auquel on accède par l'escalier extérieur, compte deux pièces. L'une dispose d'une grosse cuisinière qui sert à préparer les repas, mais aussi à chauffer l'appartement. L'autre est la chambre à coucher, père et fils y partagent le même lit : « The bed was large enough for both my father and I »[154]. L'appartement occupe une ancienne étable[155]. On dénombre aussi des

[153] Sur la vie dans les arrière-cours, cf. l'autobiographie du jeune délinquant Stanley : SHAW Clifford R. : *The Jack Roller, A delinquent boy's own story*, *op. cit.*, « Summary of Treatment », p. 171 : "back of the yards everything id dirty, grimy, and the air is filled with the repulsive odor from the stock yards. The streets are always filled with dirty children, swarming in the streets and alleys ; the mothers are always weary with the drudgery of hard work and bearing children ; the fathers come home in the evening, dresses in overalls, weary and grimy from a day of toil in the factory or yards – everything is unattractive an in state of confusion. […] There are no trees or grass, only old buildings and dirty alleys to gaze upon. "

[154] DARGER Henry, *History of my Life,* p. 1. Il ne faut pas y voir un signe patent de pauvreté, contrairement à ELLEDGE Jim : *Henry Darger, Throwaway Boy*, , *op. cit.*,, p. 41 : « As was common among the poor, Henry and his father shared their one bed ». En effet, à cette époque, Chicago compte nombre de *folding-bed*, chez les particuliers mais aussi les pensions de famille, cette armoire dont la glace, une fois abaissée, révèle un lit dont elle sert de fond. Cf. GRANDIN Marie, *Une parisienne à Chicago, 1892-1893*, *op. cit.*, p. 81 notamment.

forges, des ateliers de réparation et de confection de pièces qui sous-traitent pour les entreprises ferroviaires, telles la Chicago Rolling Mills Company et la Chicago Iron Company, et des entrepôts[156]. De nombreux commerces apparaissent près de l'église Saint Patrick, surnommée l'Old St Patrick, située au 718 West Adams Street, à l'angle des rues Desplaines et Adams[157]. Autour de la plus ancienne église catholique de la ville, de style gothique en brique rouge, l'une des rares constructions à avoir survécu an grand incendie de 1871, se masse une forte concentration d'Irlandais.

Son père est très pris par son travail. Il parle peu, son fils passe une grande partie de son temps à observer par la fenêtre les orages en été, le froid de l'hiver, la tempête et la neige, ce qui l'intéresse au plus haut point[158].

> « I would not even stand for a snowless winter. I cried once, when snow stopped falling. And my poor father looked at me so queer. It must have been unusual to him. »[159]

À l'initiative de son père[160], Darger apprend très tôt à lire dans les journaux[161]. Il nourrit rapidement un véritable intérêt pour la lecture[162].

---

[155] DARGER Henry : *History of my Life*, p.1. À cette époque, le transport dépend encore beaucoup des chevaux, et l'on compte dans le quartier deux importantes écuries, l'une appartenant à l'Adams Express Company, l'autre à la Brinks Company.

[156] SHAW Clifford R. : *The Jack Roller, A delinquent boy's own story*, *op. cit.*, Ch. 1, "Value of boy's own story", p. 34 : "It is one of the grimiest and most unattractive neighborhoods in the city, being almost completely surrounded by packing plants, stock yards, railroads, factories, and waste lands".

[157]DARGER Henry : *History of my Life* , p. 23.

[158] *Ibid.*, p. 3 : Darger précise « still am, old as I am ». Soit en 1968 quand il écrit son autobiographie, alors qu'il vient de mettre un terme l'année précédente à dix ans de relevés météorologiques quotidiens, consignés dans *The Weather Books.*

[159] *Ibid.,* p. 53.

Comme son père est boiteux, il doit faire les courses[163]. Livré à lui-même, le garçon quitte progressivement l'espace statique de l'observation du temps qu'il fait et de la lecture pour sillonner l'espace urbain. La majeure partie des récits d'enfance d'*History of my Life* se situent ainsi dans la rue[164].

2.5.2 Déplacements

Comme nombre de ses concitoyens à l'époque[165], Darger est un marcheur qui arpente Chicago. Dans le récit autobiographique, l'enfance et ses jeux de rue laissent place aux déplacements liés à l'activité professionnelle : St. Joseph's Hospital dans le North Side, au740 Garfield Avenue ; Grant Hospital ; 551 Grant Place ; Alexian Brothers Hospital, au 1200 Belden Avenue, à l'angle de Racine. Toutefois, il s'agit là de mouvements contraints par le besoin de

---

[160] *Ibid.,* p. 6.

[161] Le supplément du dimanche est inventé par le *Chicago Inter-Ocean* en 1892, l'année de naissance de Darger qui trouvera dans les *comic-strips* une source directe d'inspiration pour son œuvre picturale.

[162] DARGER Henry, *History of my Life,* p. 2.

[163] *Ibid.*

[164] Autre détail à compter parmi les nombreuses analogies, et jusqu'à la petite délinquance urbaine, avec le récit autobiographique du jeune Stanley : SHAW Clifford R. : *The Jack Roller, A delinquent boy's own story*, *op. cit.*, 1966.

[165] En 1928, John Drury publie un guide touristique de la ville qui revendique son ton et ses choix subjectifs. L'ouvrage, structuré comme un dialogue philosophique en sept jours, fait intervenir l'auteur "a nosey (or at least supposed to be nosey) newspaper reporter and my job required a working knowledge of the in and out as well as highlights of Chicago" et Miss Anne Morley : "She was, to be sure, a product of the Corn Belt, up from Springfield, Mo, wherever that is". La touriste est confiante : "You're the guide and I'm the wide-eyed visiting yokel from the Corn Belt. As a native Chicagoan, you evidently want to show me the best side first. First impressions, eh, Mr. Guide ? When do you start ?" Le journaliste qui s'improvise guide assure : "We were about to embark on an adventure – to explore the ingenious jungle of steel and stone that is Chicago". La visite des lieux est rythmée par les impressions, comme le label de qualité de la viande, et les faits-divers, comme le meurtre de l'Assistant State's Attorney William McSwiggin, « who was killed by machine-gun gangsters in Cicero in 1926". DRURY John : *Chicago in seven days*, *op. cit.*, pp.12, 13, 156, 159, 178.

travailler, une nécessité extérieure qui s'impose à Darger[166]. Il va lui substituer, dans ses déplacements volontaires et notamment à partir de son départ à la retraite en 1963, le mouvement intentionnel circonscrit à un périmètre choisi.

Darger évolue dans une zone assez large ayant le 851 Webster Avenue, son adresse, comme point zéro d'orientation.

> What is it, what is it, But a direction out there, And the bare possibility Of going somewhere ?"[167]

Les déplacements de Darger évoquent le "sauntering" d'Henry David Thoreau, ce n'est pas là le moindre des paradoxes. Darger déambule « over against one's self »[168], et semble avoir satisfait, en mode urbain, aux critères posés par Thoreau :

> "If you are ready to leave father and mother, and brother and sister, and wife and child and friends, and never see them again, - if you have paid your debts, and made your will, and settled all your affairs, and are a free man –then you are ready for a walk."[169]

Ces déambulations urbaines, associées à la fuite de la ferme d'État dans une traversée du démesurément ouvert pour rejoindre l'espace de la ville, semblent

---

[166] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 42, sur les inconvénients liés à la distance, les intempéries qui surprennent Darger sans imperméable ni parapluie, et les horaires incommodes de tramway.

[167] THOREAU Henry David : *Walking, Seven elements in Nature Writing*, publication initiale dans la revue Atlantic Monthly, 1862, CreateSpace Independent Publishing, 2014, p. 11, vers provenant de *The Old Marlborough Road*.

[168] *Ibid.*, p. 6.

[169] *Ibid.*, p. 4.

rattacher Darger - au moins comme figure symbolique - au mythe américain de l'écrivain-voyageur.

À partir de Webster[170], Darger procède par directions variables, selon toutefois une liste fixe de destinations[171] : Dayton ; Fremont ; Sheffield, St. Paul's Church ; De Paul ; Lincoln ; St. Vincent's Church ; Sheffield ; Halsted[172].

Les trois dernières destinations paraissent privilégiées, chacune pour une raison qui lui est propre. L'église St. Vincent figure dans l'horizon urbain de Darger depuis sa naissance. Il y assiste aux différents services religieux, elle répond donc à son besoin spirituel. Sur Sheffield, au croisement de Webster, est établi le Roma's Grill[173], restaurant tenu par les trois frères Acciari, qui répond à son besoin corporel. Il y prend parfois son petit-déjeuner[174]. Charles Acciari dit de Darger qu'il y venait pratiquement tous les jours pour dîner, vers cinq heures de l'après-midi :

> « Je sais qu'il allait à l'église, tout près, trois fois par jour, parfois même plus. C'était un homme très discret. Il n'a jamais causé un seul problème. Il payait toujours son addition. Jamais il n'a demandé qu'on lui fasse crédit. Il ne mangeait pas beaucoup : un steak haché chaud avec de la purée de pommes de terre, une soupe. »[175]

---

[170] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 46 : Darger effectue ses rares courses chez May's Grocery & Delicatessen, une épicerie située au 857 Webster.

[171] Son parcours était à ce point prévisible que, lors d'un entretien effectué le 5 mai 2015, Kiyoko Lerner a su le retracer en un croquis effectué à main levée.

[172] Cf. également DARGER Henry : MISC. 8 : carnet titré par Darger *N°Two*, p. 76 : "Aberdeen Street" ; "Jackson Boulevard".

[173] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 51.

[174] *Ibid.*, p. 46.

[175] KAZARIAN Choghakate : *Henry Darger, 1892-1973*, *op. cit.*, STOKES Mark : entrée « Roma's » dans le « Dictionnaire Dargerien » p. 234, traduction Anne-Sylvie Hommassel.Selon Charles Acciari, il y avait durant les années 50 et 60 un groupe de clients qui se réunissaient pour célébrer Darger. David Berglund se souvient par ailleurs de jeunes

Enfin, Halsted Street répond doublement à son besoin de création. D'une manière très concrète, puisqu'il y fait réaliser ses copies et agrandissements photographiques chez Foster Drugs, « Color Photo service, Inc. » un concessionnaire Kodak, 2200 N. Haslted Street »[176] ; mais également en tant que matériau de création. Le début de *Further Adventures in Chicago*[177] offre une description saisissante de cette rue qui accueille nombre de bars, de bordels et de music-halls. Lorsque les Vivian Girls habitent à Chicago, elles demeurent au « 201 Halsted Street, third floor »[178]. Le Haymarket Theatre, ouvert en décembre 1887, est le plus vieux des théâtres de Chicago en activité à l'époque de Darger. Il lui sert de modèle dans l'épisode où Angeline Vivian est accusée de s'être avilie sur la scène "on a cheap Vaudeville Stage", nue, se livrant sexuellement à des garçons[179]. Halsted Street marque la limite entre le connu et l'inconnu de la ville, et partant entre l'autorisé et l'interdit. Angeline évite soigneusement les quartiers qu'elle ne connaît pas : « walking down Adams to Halsted and down Halsted towards Jackson »[180].

Par ses déplacements dans la ville, Darger satisfait ainsi à différentes exigences :

Portoricains qui venaient au 851 Webster s'enquérir de Darger ; il s'agissait du groupe à l'origine du gang des Young Lords, actifs dans les années 60 et jusqu'en 1973 sur la question des droits civiques.

[176] Cf. le développement consacré à l'illustration.

[177] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, pp. 1-7.

[178] *Ibid.*, I, pp. 28,29.

[179] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, pp. 691-692.

[180] *Ibid.*, I, p. 83.

« Les arrangements urbains rendent possible la coexistence d'activités spatiales discordantes.»[181]

Dans le récit autobiographique, certains lieux entrent en résonance analogique avec des événements, des activités ou des habitants du passé. Sa mémoire, opérant par réminiscences et réviviscences, retourne en arrière comme pourrait le faire un marcheur, s'arrête ou reprend au gré des souvenirs. En retour, Chicago n'est pas avare de présents, trouvailles qui vont nourrir ses créations littéraires et picturales :

"Henry used to take walks every day, at least twice a day. "He knew he was supposed to take walks for his health. One day, when we were driving on Belmont Avenue, approaching the Belmont 'L' station, we saw Henry searching for some treasures in a garbage can. The Belmont station is about one mile from where we lived. We realized how far he went on his daily walks."[182]

2.6 Espace propre

Jusqu'à l'été 1923, Darger vit dans le foyer des travailleurs du St. Joseph's Hospital. Ayant démissionné, il loue une chambre à l'angle sud-ouest de Kenmore et Webster, au 1035 Webster Avenue, près de l'église St Patrick[183] : Darger demeure dans sa zone urbaine de confort. La pension des Anchutz offre des conditions de vie plus agréables qu'au foyer de l'hôpital[184]. Darger dispose d'une chambre, et donc d'une véritable intimité. Darger évoque de manière

[181] PAVEL Thomas : *Univers de la fiction*, *op. cit.*, V « L'économie de l'imaginaire », « Paysages fictionnels », p. 231.

[182] LERNER Kiyoko : « Remembering Henry», *op. cit.*, p. 4.

[183] DARGER Henry *: History of my Life*, pp. 32-33.

[184] Le foyer ne comptait pas de chambres privées mais des espaces délimités par de simples cloisons.

assez détaillée les Anchutz dans son autobiographie, ce qu'il ne fait pas des Lerner, ces futurs logeurs pourtant autrement plus attentifs. Un manuscrit résumant en trois pages[185] un épisode à écrire d'*In the Realms of the Unreal* est signé « By H. J. Darger », « The Anschutze's house ».

Durant l'été 1932, les Anchutz échangent leur maison du 1035 Webster Street avec celle d'un Italien demeurant sur 2750 Logan Boulevard. Le nouveau propriétaire lui permet de rester, mais Darger décide de déménager[186]. C'est probablement à cette occasion qu'il relie lui-même une part de ses manuscrits dans de gros cahiers à la couverture cartonnée. Darger semble donc accorder une valeur à son œuvre puisqu'il cherche à la préserver. On imagine mal ce qu'a dû être le déménagement, notamment déplacer *The Battle of Calverine*, fresque de 297 cm sur 93,5 cm, qui a demandé à Darger des années de travail, achevée le 28 août 1929.

Darger trouve un logement au 851 Webster Avenue, qui sera sa dernière adresse jusqu'à sa mort en 1973. Il loue chez Henry et Margy Gehr[187]. Darger dispose d'un bel espace au second étage, en bout de couloir et donnant sur la cour. L'appartement, exposé sud, est éclairé par trois fenêtres et chauffé par des radiateurs. Darger dispose de conditions favorables à la création. Il encadre *The Battle of Calverine* et l'accroche sur le mur ouest. En 1956, le 849 et le 851 Webster sont achetés par Nathan Lerner, rejoint en 1967 par Kiyoko Asai qui deviendra son épouse. Les Lerner videront l'appartement de Darger peu avant sa mort et découvriront son œuvre littéraire et picturale.

Cela pour ce qui concerne ses lieux de vie, la question étant de savoir comment un logement devient espace de création. Darger y parvient par une double mise à distance, en distinguant d'abord l'espace public de l'espace

[185] Le texte se présente sous forme de lettre, datée du 18 août 1928.

[186] DARGER Henry *: History of my Life*, pp. 57-58.

[187] http://www.ancestry.com/1940-census/usa/Illinois/Henry-Gehr_52xjlk.

intime, puis en réduisant celui-ci à un espace quelconque, « espace de conjonction virtuelle, saisi comme pur lieu du possible »[188]. L'endroit devient alors locus de création.

2.6.1 Espace intime

L'espace public chez Darger est celui de l'anonymat, doublement celui de la confusion puisque Darger cherche à se confondre et se faire oublier dans la population, mais en présentant un comportement confus[189] qui paradoxalement le fait remarquer. L'espace public est également celui de la concentration. Concentration des foules dans le réel objectif, auquel sont assignées des tâches professionnelles et des attitudes sociales contraignantes ; concentration des armées dans la fiction, des innombrables régiments aux millions d'hommes dont le mouvement est parfaitement réglé par la discipline militaire.

À cet espace extérieur, concentrationnaire, Darger oppose l'espace intime qui est celui de l'accumulation :

> "Henry's room was on the third floor. It was filled with STUFF from floor to ceiling. It appeared as though every single thing he had brought into the room in the forty years he had lived there had never left the room. There was hardly any space left to walk around. All of it he picked up from the street or out of garbage cans on the walks he took at least twice every day." [190]

---

[188] DELEUZE Gilles : *L'image-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris, 1983, Ch. 7, « L'image-affection : qualités, puissances, espaces », p.155.

[189] Confusion qui, quand elle est intentionnelle et revendiquée dans l'espace intime, devient propice à la création. Cf. plus loin.

[190] LERNER Kiyoko : « Remembering Henry», *op. cit.*, p. 8. Suit, p. 9, une description du ocntenu : "80 bottles of Pepto Bismol" ; "50 pairs of eyeglasses, all of them broken but mended by him with Scotch Tape" et quantité de journaux et magazines, dont nombre de numéros du *National Geographic* publiés entre 1932 et 1972. Cf. également LERNER Nathan : témoignage écrit fourni à Xavier Mauméjean par Kiyoko Lerner le 1e avril 2015 et reproduit avec son aimable autorisation, p. 1.

Et l'inventaire pourrait se poursuivre : quatre-vingt-huit paires de chaussures aux pointures variables ; une douzaine de mouchoirs offerts chaque année par les Anschutz ; des yeux de verre ; des boites entières d'élastiques, cassés pour certains et réparés ; des monceaux de ficelle avec laquelle Darger fabriquait des pelotes[191]… Au sol sont disposées les malles qui contiennent les manuscrits, reliés ou non.

Il n'y a aucun objet usuel chez Darger qui ait participé à sa vie ordinaire, hors les instruments nécessaires à sa création. Ce qui relève de la quotidienneté appartient au rebut, aux objets utilisés par d'autres et qu'ils ont délaissés avant que Darger ne les récupère. Il recueille les objets usés dans la double acception du terme, ceux qui sont abimés et ceux qui ont fait usage, avant qu'il ne leur trouve un sens nouveau et qui bien souvent nous échappe.

L'accumulation confère, par encombrement, une homogénéité à l'espace intime, d'autant que l'ensemble est parfaitement ordonné autour des éléments propices à la création : tables destinées aux réalisations graphiques couvertes d'illustrations découpées, de pinceaux et peintures pour aquarelle, et de crayons de marque Crayola ; deux machines à écrire et le phonographe Edison sur lequel Darger passe ses soixante-dix-huit tours lorsqu'il travaille. L'effet obtenu est l'homéostasie, la stabilité de l'environnement intérieur contre les agressions de l'extérieur.

> « Le monde (dont l'organisation, s'il en possède une, n'importe plus désormais), cède le pas à la confusion, qui n'est, à dire le vrai, confusion de rien, mais simplement confusion : non pas un propos, mais, presque, ce qui en dispense ; non pas une vision du monde, mais l'opératrice de sa disparition. »[192]

---

[191] DARGER Henry : MISC 7 bis : *Diary*, April 13 1968 : "Found plenty of cord which I balled to day."

[192] CLEMENT Bruno : *L'œuvre sans qualités*, *op. cit.*, Deuxième partie, Ch. 1, « Confusion », pp. 105-106. Par contre, en ce qui concerne Darger, nous ne suivons pas l'auteur lorsqu'il dit, p. 118 : « La confusion est ainsi toujours donnée comme ce que l'on ne peut empêcher

La confusion, dans la mesure où elle n'est pas désordre mais condition préalable à l'ordre, est un état antérieur et nécessaire à la création. L'espace intime est alors pleinement visé comme un endroit dévolu à cette création. Darger s'interdit d'y simplement vivre, d'être enseveli par les exigences triviales de l'expérience quotidienne, mais cherche à y exister[193]. Et dans ce but, l'espace intime est intentionnellement réduit à un espace quelconque.

2.6.2 Espace quelconque

Comme il l'a fait à l'endroit de l'expérience sociale, Darger pratique une époché[194] sur le vécu ordinaire, met entre parenthèse au sein de l'espace intime tout ce qui relève de la nécessité pratique. Aucune partie de cet espace n'est ainsi dévolue aux occupations triviales, telle la nourriture qui relève du besoin imposé, contraint. Pas de coin cuisine dans l'appartement de Darger qui prend ses repas à l'extérieur, ou accepte des plats de ses logeurs et voisins locataires, l'ensemble relevant de l'espace public. De même est-il rarement question dans ses écrits, qu'ils soient biographiques ou de fiction, d'un prolongement extérieur de l'espace intime. Darger ne décrit pratiquement jamais les façades de bâtiments, y compris dans *Further Adventures in Chicago* où l'un des personnages principaux est pourtant la maison hantée ; de même pour *Sweetie*

(d'entrer, d'envahir, d'être), comme l'inéluctable ». Clément parle d'une confusion inhérente à l'œuvre de Samuel Beckett, « savamment créée, minutieusement entretenue » (p. 119). Nous voyons l'opposé chez Darger, où la confusion est, dans le réel objectif, condition préalable à l'œuvre et non consubstantielle à l'œuvre elle-même. Du reste, aucune confusion n'apparaît dans l'œuvre écrite ou picturale de Darger, si l'on entend par là une forme aléatoire, un état intermédiaire entre l'ordre et le chaos. C'est bien du chaos dont parlent les fictions de Darger.

[193] Un espace qui échappe au simplement vivre mais aussi au mourir, puisque Darger décède au St. Augustine Home, foyer pour indigents tenu par les Petites sœurs des pauvres, là-même où son père a fini ses jours.

[194] Cf. dans la partie que nous consacrons à L'expérience du monde : « L'époché et la distance ».

Pie qui voit la tornade dévaster des villes entières sans qu'elles soient véritablement matérialisées.

L'espace intime ne renvoie donc à aucun extérieur, et il est débarrassé par l'époché de tout ce qu'impose la nécessité. Reste alors à lui ôter ses rapports purement métriques – taille et agencement des pièces, hauteur des plafonds…– dans le but d'en faire un espace quelconque, capable d'accueillir toutes les possibilités :

> « Ce que manifestent en effet l'instabilité, l'hétérogénéité, l'absence de liaison d'un tel espace, c'est une richesse en potentiels ou singularités qui sont comme les conditions préalables à toute actualisation, à toute détermination. »[195]

L'espace intime, devenu quelconque par la mise à distance de ses déterminations objectives, peut alors devenir locus de création.

> "Maybe the mystery is inside the secret room."[196]

Il s'agit moins d'une question, que ne vient appuyer aucun point d'interrogation, que d'une proposition affirmative : Darger est conscient des moyens mis en œuvre, et de la fin visée.

2.6.3 L'appartement comme locus de création

Afin d'assurer le passage vers l'irréel, Darger va investir l'espace quelconque d'éléments qui vont favoriser le déplacement, « a means of entrance into another

---

[195] DELEUZE Gilles : L'image-mouvement, *op. cit.*, Ch. 7, « L'image-affection : qualités, puissances, espaces », p.155.

[196] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XI, p. 72.

existence in which it was bearable, possible, to live »[197]. Les ornements des murs et du manteau de la cheminée forment ainsi, par associations analogiques, un motif qui rassemble toutes les thématiques, croyances et créations de Darger.

Sur le mur nord[198] où se trouvent l'entrée de l'appartement et l'entrée de la salle de bains, figurent des images religieuses, des extraits de journaux et de *comics*, des photographies d'hommes adultes et d'enfants, le tout surmonté par les portraits des Vivian Girls. Au sol des piles de magazines attachés avec de la ficelle. Sur le mur ouest est encadré *The Battle of Calverhine*, au-dessus de l'une des tables supportant les albums contenant les panoramas, et l'on trouve également des images d'enfants[199], portraits dessinés ou photographiques. De même des images d'enfants sur le mur sud, des images religieuses - principalement des madones à l'enfant[200] ou la Sainte famille dans de lourds cadres dorés-, et d'autres portraits des Vivian Girls. La cheminée, encadrée de colonnades et disposée sur le mur est, tient lieu d'autel. Son manteau est couvert de statuettes de la Vierge Marie, ainsi qu'en hauteur de Vierges enchâssées, et de collages photographiques retouchés à la peinture et non encadrés représentant des enfants[201], parmi lesquels les Vivian Girls et Annabelle Aronburg.

---

[197] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, Ch. II p. 110.

[198] Pour le détail de la décoration du 851 Webster Avenue, d'après les photographies prises en 1973, année de la mort de Darger, par David Berglund et Michael Boruch, cf. KAZARIAN Choghakate : *Henry Darger, 1892-1973*, *op. cit.*, pp. 25-31.

[199] Cf. par exemple DARGER Henry **:** [*Untitled] :* Two Girls and a Dog Sitting in Garden*, crayon et aquarelle, aux bords détourés de timbres de Noël 1959,* American Folk Art Museum, don de Kiyoko Lerner.

[200] Cf. par exemple DARGER Henry **: [***Untitled] :* Religious Collage with Madonna and Child, *collage, crayon et aquarelle,* American Folk Art Museum, don de Kiyoko Lerner.

[201] Cf. par exemple DARGER Henry : **[***Untitled]* "These Little Children…"*, photographie rehaussée à l'aquarelle,* American Folk Art Museum, don de Kiyoko Lerner.

L'ensemble favorise l'émergence de ce que Donald W. Winnicott appelle "an intermediate area of experience"[202], un espace transitionnel qui n'est plus l'espace intérieur de la production psychique et n'est pas non plus la simple extériorité objective[203].

La profusion d'images extérieures qui entourent Darger, et leurs combinaisons par associations analogiques, occasionnent en continu des impressions. Autrement dit des représentations mentales qui, par leur vivacité, sont causes des idées et des croyances qui les accompagnent[204]. L'ensemble renforce chez Darger l'adhésion à son propre univers intérieur :

> "Though an idle fiction has no efficacy, yet we find by experience, that the ideas of those objects, which we believe either are or will be existent, produce in a lesser degree the same effect with those impressions, which are immediately present to the senses and perception. The effect, then, of belief is to raise up a simple idea to an equality with our impressions, and bestow on it a like influence on the passions. This effect it can only have by making an idea approach an impression in force and vivacity."[205]

D'une certaine manière, l'appartement entendu comme locus de création est un espace oxymorique puisqu'il s'agit d'un intérieur qui s'extériorise, d'un lieu

---

[202] WINNICOTT D. W. : *Playing and Reality*, *op. cit.*, Ch. 1, "Transitional objects and transitional phenomena", p. 13.

[203] *Ibid.*, Ch. 3, "Playing : A theoretical Statement", p. 51.

[204] HUME David : *A treatise of Human Nature*, *op. cit.*, L. I, Sect. VII, "Of the nature of the idea or belief", pp. 144 et 145 : "belief may be most accurately defined, *a lively idea related to or associated with a present impression*. " ; "belief is a lively idea produced by a relation to a present impression". Cf. également L. I, Sect. VIII, "Of the causes of belief", p. 153 : "belief is a more vivid and intense conception of an idea, proceeding from its relation to a present impression."

[205] *Ibid.*, L. I, Sect. X, "Of the influence of belief", p. 168.

clos qui favorise l'ouverture à l'irréel, et donc l'immersion de Darger dans sa propre fiction.

> "When mumbling to himself in his room […] he was living in his imagined world. On the surface, he looked alone and lonely, but in reality he was surrounded by the millions of people in that world, interacting with them, living with them every moment of his life; perhaps he lived one of the richest lives I have ever known about."[206]

Les grandes compositions picturales de Darger, panoramas et triptyques, contribuent peut-être à faciliter ce passage entre deux mondes. *The Battle of Calverhine*, en premier lieu, mais également par exemple *At Jennie Richee are brought to the city* qui représente des blengins planant au-dessus d'un paysage mélangeant jardin édénique et mégalopole, tandis que des aéroplanes volent au-dessus de buildings, l'ensemble évoquant le *Little Nemo in Slumberland*[207] de Winsor McCay. De même, le tableau non titré « part 2 of 205 », représente un long corridor empli d'enfants, principalement des fillettes. La scène se déroule dans les royaumes de l'irréel, et pourtant le couloir est décoré de tableaux figurant des scènes de notre monde. Darger atteste ainsi du passage de l'irréel au réel, soit un retour à notre monde, ce qui implique un mouvement continu de l'un à l'autre.

> "We would fain take that walk, never yet taken by us through this actual world, which is perfectly symbolical of the path which we love to travel in the interior

[206] LERNER Kiyoko : « Remembering Henry», *op. cit.*, p. 6.

[207] Une comparaison autorisée par le fait que, bien que le *strip* soit publié par le *New York Herald* à partir du 15 octobre 1905, il est repris à partir du 3 septembre 1911 par le *New York American* appartenant au groupe de William Randolph Hearst, et devient par là-même *syndicated strip* distribué à travers tout le pays, dont Chicago. Cf. par exemple, LENBURG Jeff : *The Encyclopedia of Animated Cartoons*, Fact On File Inc., New York, 1991, entrée "Winsor McCay", pp. 44-45.

and ideal world ; and sometimes, no doubt, we find it difficult to choose our direction, because it does not yet exist distinctly in our idea."[208]

Ce voyage dans le monde intérieur et idéal, qu'évoque Thoreau, est rendu possible chez Darger par le locus de création. Celui-ci crée un cercle de confusion, qui distingue et unit en même temps le réel et l'irréel.

2.7 Espace imaginaire

Les conditions de création sont rassemblées par Darger dès 1910 pour la production écrite, et aux alentours de 1918 pour la production picturale[209]. Darger peut matérialiser son imaginaire, en donnant une forme à ce qui jusqu'alors est un pur contenu intérieur : le paracosme.

2.7.1 Le paracosme

On entend par paracosme[210] l'élaboration d'un univers imaginaire intérieur. Ce monde fictif est généralement créé durant l'enfance et peut se maintenir bien au-delà dans l'âge adulte[211]. Le paracosme fait montre d'une remarquable cohérence dans la profusion de ses détails : géographiques qui énoncent nombre de lieux naturels ; historiques dans l'énumération de dates voire par

---

[208] THOREAU Henry David : *Walking, Seven elements in Nature Writing*, publication initiale dans la revue Atlantic Monthly, 1862, CreateSpace Independent Publishing, 2014, p. 13.

[209] Mais dans des conditions évidemment moins favorables tant que Darger ne dispose pas véritablement d'un espace propre, adaptable en espace intime.

[210] Concept créé par Robert Silvey, puis développé par Stephen A. Mac Keith David Cohen. Nous renvoyons à la bibliographie établie par MORRISON Delmont & LINDEN MORRISON Shirley : *Memories of Loss and Dreams of Perfection, Unsuccessful Childhood Grieving and Adult Creativity*, Baywood Publishing Company Inc., Amityville, 2006.

[211] Cf. MORRISON Delmont & LINDEN MORRISON Shirley : *Memories of Loss and Dreams of Perfection, Unsuccessful Childhood Grieving and Adult Creativity*, *op. cit.*, Ch. 1, pp. 19-20.

l'établissement d'une chronologie ; culturels dans l'élaboration de langues, d'us et coutumes, d'arts ; et même religieux, sans que cette énumération soit exhaustive[212]. Le monde ainsi créé fait montre d'une véritable autonomie sans pour autant accéder à une totale indépendance à l'égard du réel objectif[213]. Issu de l'imagination créatrice, le paracosme constitue une aire mentale où sont évalués les contenus d'expérience en vue de trouver des réponses ou des solutions à d'éventuels dilemmes[214]. Enfin, dans son expression, par le biais d'un récit généralement verbal ou via la production de dessins, le paracosme apparaît comme intelligible par autrui.

Michael Moon est le premier à avoir évoqué l'objectivation d'un paracosme en créations artistiques chez Darger[215]. Pour le comparer à l'univers développé par la fratrie Brontë[216], et non sans quelques rapprochements hâtifs, dont

---

[212] *Ibid*. p. 20 et cf. LEVERNIER Jacob G., MOTTWEILER Candice, TAYLOR Marjorie : "The Creation of Imaginary Worlds in Middle Childhood", *Capabilities Report*, University of Oregon, Eugene**,** August 2014, Introduction, p. 1.

[213] MORRISON Delmont & LINDEN MORRISON Shirley : *Memories of Loss and Dreams of Perfection, Unsuccessful Childhood Grieving and Adult Creativity*, *op. cit.*, 2006, Ch. 1, p. 20 : "The paracosm contains important elements that correspond to real experience."

[214] *Ibid.,* p. 20 et cf. LEVERNIER Jacob G., MOTTWEILER Candice, TAYLOR Marjorie : "The Creation of Imaginary Worlds in Middle Childhood", *op. cit.*, p. 2 : "In addition to viewing paracosms as an expression of creativity, we suspect that paracosms might reflect children"s understanding of moral issues and perhaps play a role in moral development by serving as vehicles for considering and trying out possible solutions to moral concerns." Et p. 5 : "the bases from which moral judgements are built: avoiding harm to others, promoting equality and conceptions of justice, maintaining loyalty to one's group, demonstrating respect for authority figures, and maintaining standards of purity and cleanliness." Rôle que Charles Mauron attribue aux "fantaisies imaginatives" : « À la faveur de comparaisons et de corrections incessantes, la fantaisie construit le psychisme futur, le relie au passé et l'adapte au milieu. » Cf. MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la Psychocritique*, *op. cit.*, Ch. VI, « Les Fantaisies imaginatives », p. 108.

[215] MOON Michael : *Darger's Resources*, *op. cit.*, Ch. 2, "Rotten Truths, Wasted Lives, Spoiled Collections : Darger's Work and the Brontës' Juvelinia", pp. 43-78.

[216] Tenu pour un modèle de référence de paracosme extériorisé en création. Cf. MORRISON Delmont & LINDEN MORRISON Shirley : *Memories of Loss and Dreams of*

d'ailleurs Moon paraît conscient : « to assume a hard-hand fast (so to speak) connections »[217]. Darger et les enfants Brontë ne partagent aucun point comparatif, qu'il soit culturel, social, allégorique, voire pathologique avéré, sinon l'expérience du deuil, notamment la mort de la mère. Mais si tous les enfants traumatisés produisaient pareilles créations, le monde serait peuplé d'artistes. L'analogie entre Darger et Branwell Brontë est pour le moins fragile et en partie tenue pour telle par Moon : "Different as Darger's social and historical situation was from that Branwell Brontë, one thing that both men had in common with millions of their male contemporaries is that they had been born into the world of mass armies"[218]. De même pour la méthodologie comparative mise en place : quelle valeur attribuer au rapprochement entre l'influence qu'a eue la bien réelle Guerre civile américaine sur Darger, et les fictives guerres civiles que Branwell Brontë provoquait dans son royaume imaginaire d'Angria ? Moon compare ici l'influence effective d'un fait historique et une fiction avérée, là où il aurait fallu considérer les guerres d'*In the Realms of the Unreal* et les fictions de Branwell, et comparer la Guerre de Sécession, relativement à Darger, aux guerres napoléoniennes comme modèle d'inspiration de Branwell.

Reste toutefois que le rapprochement entre Darger et la fratrie Brontë est recevable sur deux points factuels qui ne relèvent pas de l'interprétation : la constance du paracosme qui demeure au-delà de l'enfance[219], et son

---

Perfection, Unsuccessful Childhood Grieving and Adult Creativity, *op. cit.*, Ch. 2, p. 27 ; Ch. 5, pp. 62, 66-67 ; Ch. 6, "Emily Brontë and her visitant : Lost Love and Creativity."

[217] MOON Michael : *Darger's Resources*, *op. cit.*. Ch. 2, "Rotten Truths, Wasted Lives, Spoiled Collections : Darger's Work and the Brontës' Juvelinia", p. 63.

[218] *Ibid.*, p. 62.

[219] Pour Darger, l'activité littéraire commence vers l'âge de dix-huit ans, et la réalisation picturale environ huit ans après. Emily et Anne Brontë continuent d'évoquer leur royaume de

extériorisation créatrice. Nous l'avons vu précédemment[220], ce qui distingue l'artiste du névrosé est cette capacité, par l'imagination créatrice, à matérialiser ses représentations

> « en une œuvre qui existe non seulement pour le créateur, mais pour tout le monde. Au contraire, chez les purs rêveurs, l'imagination reste intérieure, vaguement ébauchée ; elle ne prend pas corps en une invention esthétique ou pratique. »[221]

Chez Darger, cette expression qui est double, à la fois littéraire et picturale, va permettre le passage d'un monde à l'autre, extérieur et intérieur, une transition possible dans les deux sens, d'autant plus aisée qu'elle ne s'effectue pas du vrai au faux mais d'un état du réel à l'autre, de sa saisie objective à son appréhension imaginaire dans l'irréel, et retour. Coexistence de deux états de l'espace que nous nommerons, avec Ernst Cassirer, « les deux provinces » :

> « une province de l'habituel, du toujours accessible, et une région sacrée, qu'on a dégagée et séparée de ceux qui l'entourent, qu'on a clôturée et qu'on a protégée du monde extérieur. »[222]

Gondal à, respectivement, vingt-sept et vingt-quatre ans. En 1845, dans une lettre qu'elle écrit à l'occasion de son vingt-septième anniversaire, Emily déclare à Anne : « The Gondals still flourish bright as ever. I am at present working on the First War ». Charlotte reviendra une dernière fois, à l'âge de vingt-quatre ans avec son récit *Farewell to Angria*, au royaume qu'elle partage avec Branwell qui, pour sa part, s'en détachera à l'aube de la trentaine.

[220] Cf. la partie que nous consacrons à « L'impasse de la folie ».

[221] RIBOT Théodule : *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, Introduction, p. 8.

[222] CASSIRER Ernst : *Philosophie des formes symboliques*, *op. cit.*, tome 2, La pensée mythique, Ch. 2, « Esquisse d'une théorie des formes du mythe, espace, temps et nombre », p. 111.

2.7.2 Les deux provinces

L'espace primaire auquel nous sommes confrontés est celui du réel objectif. Il présente un caractère homogène, aux propriétés physiques et géométriques déterminées, en tout point de son étendue, et quel que soit l'endroit où je me trouve. Cet espace isotrope est celui dans lequel nous évoluons et dans lequel réside la condition même de notre expérience[223] :

> « Cette forme de l'attachement spatial et la fatidique nécessité particulière qui lui est inhérente sont indéfectibles ; impossible d'y échapper. »[224]

L'espace secondaire, dans l'ordre de l'appréhension, maintient dans l'ensemble les lois de la physique et de la géométrie. Ainsi dans *The Wizard of Oz*, lorsque Dorothy et ses compagnons prennent la route pour gagner Emerald City, la distance à parcourir est objective et mesurable, et il est possible de chuter en chemin, conformément à la physique[225]. À l'occasion, les lois associées à l'espace primaire, et maintenues dans l'espace secondaire, peuvent faire l'objet d'infractions, selon toutefois des résultats prévisibles. En effet, dans les univers de fiction, la magie, par exemple, est un ensemble de lois stables dont l'application dans l'expérience garantit pour une même cause des mêmes effets.

Toutefois, ce qui confère une valeur particulière à l'espace secondaire est son caractère inhomogène. Chaque direction ou lieu peut se voir attribuer une valeur symbolique particulière, et le sujet évolue ainsi dans une étendue aux propriétés singulières et localisées :

---

[223] CASSIRER Ernst : *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, « Espace mythique, espace esthétique », p.110.

[224] *Ibid.*, p. 110.

[225] Et il en va de même pour nombre de constantes associées à l'espace primaire : on peut avoir faim, froid ou tomber malade dans un univers de fiction.

« Les choses qui l'entourent ne sont pas de la matière inerte ; elles sont pleines et imprégnées d'émotion. Elles sont bénéfiques ou maléfiques, amicales ou effrayantes, familières ou étranges, elles inspirent la confiance la crainte ou la terreur. »[226]

L'espace secondaire n'apparaît cependant pas sous forme d'agrégat de *loci* isolés, mais est au contraire structuré par sa dimension symbolique.

Espace primaire et espace secondaire se donnent dès lors, non pas comme deux étendues que tout oppose, mais comme deux qualités du réel, homogène et inhomogène, auxquelles correspondent les valeurs objective et imaginaire. Les deux provinces coexistent ainsi en tant que mondes alternatifs partageant une même localisation[227].

« Il y a entre les deux domaines une sorte d'échange, une circulation de l'un à l'autre. »[228]

---

[226] CASSIRER Ernst : *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, « Langage et art », II, p.153.

[227] L'espace profane et l'espace sacré présentent des similitudes avec les deux provinces, sans toutefois les recouper complètement. En effet, si les deux provinces présentent une stabilité ontologique, dont la permanence est assurée par la claire délimitation des aires respectives, l'espace sacré et l'espace profane peuvent connaître des variations localisées qui remettent en cause leur densité. Une part de l'étendue profane peut être sacralisée, ou profanée dans l'étendue sacrée. C'est pourquoi chez Darger l'on trouve du sacré et du profane dans le réel objectif aussi bien que dans l'irréel : il y a de la violence brute et de la religion dans chacune des deux provinces.
La science peut proposer également ce type de coexistence selon Thomas Pavel, pour qui la physique atomique « postule, avec succès, un niveau ontologique invisible, coextensif avec celui de l'expérience quotidienne, mais néanmoins différent du monde des apparences ». Cf. PAVEL Thomas : *Univers de la fiction*, *op. cit.*, V « L'économie de l'imaginaire », « Paysages fictionnels », p. 227.

[228] CASSIRER Ernst : *Philosophie des formes symboliques*, tome 2, La pensée mythique, *op. cit.*, Ch. 2, « Esquisse d'une théorie des formes du mythe, espace, temps et nombre », p.112.

Partant, il s'agit de savoir selon quelles modalités s'effectue cette distribution, et comment l'on passe d'une province à l'autre. Dans la mesure où elles sont clairement distinguées, leur situation compossible n'entraîne aucune discordance mais favorise au contraire une présence alternée[229]. Leur localisation partagée définit une aire potentielle[230] où il est loisible de passer de l'un à l'autre. Car il ne s'agit pas de choisir, de privilégier une forme exclusive, mais de conserver l'ensemble. Le réel objectif est reconnu comme ce à quoi il faut sans cesse s'ajuster[231], et l' irréel est ce qui permet de vivre de nouveaux champs du vécu, apparaissant comme impossibles ou demeurés inaccessibles jusqu'alors :

> "The realm of impossible : a paradoxical realm that exists *because* it is impossible to experience."[232]

« The realm of impossible » correspondrait alors à l'irréel, cette part du réel excédant le vécu objectif et qui est accessible par la fiction. L'alternance des deux provinces ménage alors une forme habitable du monde. Nous l'avons vu avec le paracosme, la coexistence de mondes alternatifs, sans être fréquente, n'en est pas moins connue et commentée. À nouveau, la question est de savoir dans quelles conditions s'effectue le passage de l'un à l'autre[233], et quelle en est la valeur dans le cadre d'une création artistique.

---

[229] RIBOT Théodule : *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, Conclusion, p. 275.

[230] WINNICOTT Donald Woods : *Playing and Reality*, *op. cit.*, Ch. 8, "The place where we live", p. 107.

[231] *Ibid.*, p. 65.

[232] SAITO Tamaki : *Beautiful Fighting Girl*, *op. cit.*, p. 22.

[233] WINNICOTT Donald Woods : *Playing and Reality*, *op. cit.*, Ch. 8, "The place where we live", p.105 : " If we look at our lives we shall probably find that we spent most of our time neither in behavior nor in contemplation, but somewhere else. I ask : where ? "

> "The writer who creates, who does not merely spin his wheels producing nothing, understands where he is, where his world is. He does not simplify or evade."[234]

De fait, Darger distingue parfaitement le réel objectif et sa propre création. Le titre de son premier roman, *In the Realms of the Unreal*, marque bien le caractère fictionnel du récit. De même n'opte-t-il pas pour le monde imaginaire contre celui de l'expérience ordinaire, par la négative. Sa création n'est pas un pis-aller, un substitut illusoire, l'univers du roman se justifie non par ce qu'il n'est pas, mais bien par ce qu'il est.

Les deux provinces coexistent, alternent et se superposent comme les faces d'un cristal. Il ne s'agit pas ici à proprement parler d'une métaphore, mais d'un rappel de l'intérêt qu'a Darger pour la cristallographie. Dans l'univers d'*In the Realms of the Unreal*, Darger détourne la fonction des indices Miller, utilisés en cristallographie pour désigner les plans d'un cristal[235]. Darger alterne les facettes d'un récit à la fois identique et changeant dont on ne capture que quelques surfaces planes, qui plus est diaphanes, permettant à partir d'une province de distinguer l'autre : chaque monde qui n'est pas spontanément là s'y trouve tout de même par transparence. Les reflets des facettes se mêlent ou s'annulent par déformation prismatique.

À partir de là, Darger privilégie un double rapport entre les deux provinces, de porosité et d'interaction. Bien que distincts, les deux mondes sont en effet poreux. Dans le roman *In the Realms of the Unreal*, les nations sont situées sur une planète mille fois plus grande que la nôtre[236]. Notre terre y est visible

---

[234] GARDNER John : *On Moral Fiction*, *op. cit.*, "Art and Insanity", p. 194.

[235] DARGER Henry : *The Battle of Dolorine Costellio*, p. 65.

[236] *Ibid.*, *In the Realms of the Unreal*, I, p. 1.

comme une lune[237], et pourtant l'on peut passer d'un monde à l'autre par tramway[238] ou bateau : les États-Unis d'Amérique sont distants d'Abbieannia de centaines de milliers de miles « across the sea »[239], et lorsqu'on l'envisage depuis notre monde, Calverinia est située "far across the sea"[240]. Le capitaine Henry Darger, qui vient de notre monde, connaît certaines régions du monde irréel : "Oh, I know these seas, said Darger. I've been myself at the Boyking Islands and Blengiglomenean Island scores of times"[241]. The Seseman House, la maison hantée de *Further Adventures in Chicago*[242] est située sur deux plans compossibles : à Calverinia et en plein Chicago, dans le quartier de Darger : Adam's Street et Halsted. Dans leur monde d'origine, les Vivian Girls habitent près de Marcucian, desservi par la Pandora Railroad, d'où l'on peut voir au plus près le volcan Mt Calverine[243] ; lorsqu'elles résident dans notre monde, les sept sœurs habitent au « 201 Halsted Street, third floor » et vont à l'école Skinner[244] qui était celle de Darger. William Schloeder, l'ami de Darger dans le réel

---

[237] *Ibid.,* I, p. 2 et III, p. 583.

[238] LERNER Nathan : « Henry Darger : Artist, Protector of Children » avant-propos à *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, New York : Delano Greenidge Editions, 2002, p. 5 : parlant de Darger : "He writes about a girl getting on the streetcar on Western Avenue. Western Avenue exists. Henry had been there, he knows it. She gets off at Belmont, which also exists, and then he says that she walked into the Banshee Forest, where this large animal attacked her."

[239] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 39 et *Further Adventures in Chicago*, I, p. 139.

[240] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, II, p. 7524. Cf. le développement consacré au Faux et possibilités d'existence.

[241] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 163.

[242] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, II, p. 7515.

[243] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VII, p. 279.

[244] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, pp. 23 et 29.

objectif, a également une adresse dans le monde imaginaire : “6694 St Ann’s Street, Sacramento, Abbiemania”[245] et il existe une Schloeder Town[246].

Le St. Joseph’s Hospital existe dans la vie ordinaire de Darger et dans les royaumes de l’irréel. Ou plutôt il s’agit du même hôpital selon deux plans d’existence différents. Lors des événements décrits au livre I de *Further Adventures in Chicago*, Joice Vivian est hospitalisée au St. Joseph’s alors-même que Darger y travaille. Jack Evans y a été employé dans *In the Realms of the Unreal* :

> “When I was first working in St. Joseph’s Hospital in this country, I saw a Blengiglomenean serpent that would open your eyes […] Where it came from I do not know, but I saw it in the lovely country near the town of Belmont.”[247]

La porosité entre les mondes étant établie, les deux provinces peuvent entrer en interaction. Un 12 janvier, lors de la bataille de Lincoln Farm, les troupes de Glandelinia se replient au Lincoln Asylum[248], tandis que le St. Joseph’s Hospital et la St. Vincent’s Church sont protégées par le général Henry Darger[249]. La terrible tornade qui apparaît dans *Sweetie Pie*, la partie imaginaire liée à l’autobiographie, détruit sur le plan fictionnel une part du réel objectif familière à Darger, le quartier de St Vincent’s Church et le Lincoln Park[250].

---

[245] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 60.

[246] *Ibid.*, IV, p. 434.

[247] *Ibid.*, I, p. 45.

[248] *Ibid.*, XII, p. 193.

[249] *Ibid.*, XII, p. 499.

[250] DARGER Henry : *Sweetie Pie*, pp. 4256 et 4958.

« A moment more and the shrieking Fury reached Halsted Stret and Webster Avenue and in an instant the territory was one mass of flying debris everywhere and as high as the eye could see."[251]

Cette interaction entre les mondes trouve également son pendant dans l'œuvre graphique. Ainsi d'un collage et dessin non titré, identifié comme *Glandelinian soldiers in Dowtown Chicago* où l'on voit trois soldats, coiffés de leurs mortiers et armés, sur fond de buildings. Ils donnent l'impression d'apparaître dans notre réalité, à la fois surpris et déterminés, comme une menace potentielle qui peut à tout instant devenir effective.

La coexistence des deux provinces va trouver une autre forme d'illustration dans l'usage de la cartographie. Mieux, Darger va compléter la cosmologie de l'univers décrit dans ses univers de fiction par une cosmographie.

2.7.3 Cartographie de l'irréel

Avec la cartographie, Darger propose un mode de création intermédiaire entre l'écriture et la représentation picturale. La carte, tracée et largement annotée, est à la fois visible et lisible, et répond ainsi aux deux intentions artistiques. Elle apparaît comme doublement signe qui, comme tel, a la possibilité de signifier autre chose que lui, précisément ce dont il est le signe[252]. Véritable « objet agissable »[253], c'est-à-dire concrétisant l'immatériel par analogie, la carte réalise

[251] *Ibid.*, p. 4289.

[252] Dans *La Logique de Port-Royal*, la définition du signe est immédiatement précédée, et donc amenée, par l'exemple du tableau et de la carte : « C'est dire que l'on regarde d'ordinaire les cartes et les tableaux. Ainsi le signe conforme deux idées, l'une de la chose qui représente, l'autre de la chose représentée : et sa nature consiste à exciter la seconde par la première. » ARNAULD Antoine et NICOLE Pierre : *Logique de Port-Royal*, Publications de la Faculté de lettres et sciences humaines de l'Université de Lille, librairie René Girard, Lille, 1964, I, Ch. IV « Des idées des choses & des idées des signes », p.55.

[253] Sur la notion d'« objet agissable », cf. f. HOFSTADTER Douglas et SANDER Emmanuel : *L'analogie, Cœur de la pensée*, *op. cit.*, chap. 4, p. 312.

ce qui ne l'est pas, ou ne l'est pas encore, permet de lui donner une image, de l'imaginer.

En posant la question de l'ailleurs qu'elle se doit de représenter, la cartographie a pour ambition de faire passer l'inconnu au connu, de rendre l'invisible visible. Elle permet à Darger de défricher et déchiffrer l'espace de sa fiction, d'en saisir l'ordre alors même qu'il l'exprime et le met en forme. La cartographie apparaît ainsi à la fois comme moyen d'organiser son monde et de se l'approprier. Un lieu de conflit se nomme Mary Pickford Junction, actrice qui a incarné à l'écran Little Annie Rooney, héroïne du *comic-strip* éponyme, l'une des références picturales majeures de Darger ; d'autres s'appellent Eva St. Clair ou Dorothy Gale[254], soient les noms des héroïnes respectivement d'*Uncle Tom's Cabin* et du cycle d'*Oz*[255], là aussi des références insignes, cette fois littéraires.

Darger cherche tout autant à connaître son monde qu'à le décrire, et le découvre à mesure qu'il l'invente. Sur une carte figure le lieu "Parobeck Lanes", non loin d'"Aronburg Run", d'"Aronburg Hill" et de « Where Annie Aronburg was slain »[256]. Le meurtre d'Annie Aronburg a pour équivalent dans notre réalité l'assassinat d'Elsie Paroubek, fillette retrouvée étranglée dans un canal de drainage et dont le *Chicago Daily News* publia le portrait photographique dans son édition du 9 mai 1911. Darger en découpa le cliché et le conserva avant de le perdre, ce qui déclencha dans sa fiction « The Aronburg Mystery »[257] dont dépendront la narration et la fin du récit. En établissant la

---

[254] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 511.

[255] L'idée d'illustrer ses fictions au moyen de cartes est peut-être venue à Darger de sa lecture de L. Frank Baum.

[256] Carte reproduite in BONESTEEL Michael: *Henry Darger, art and selected writings*, *op. cit.*, p. 42.

[257] Cf. la partie que nous consacrons à Elsie Paroubek/ Annie Aronburg.

connexion entre la fillette assassinée et sa transposition littéraire, la carte superpose les deux provinces de l'espace.

Donner une signification à son monde et en chercher le sens relèvent alors de la même pratique. La cartographie connait d'ailleurs des limites, la matérialisation n'opérant que dans l'espace inscrit à l'intérieur la carte. Il y a ainsi un usage du vide chez Darger qui n'a pas tracé de cartes des Royaumes de l'Irréel, ou représenté les différentes nations antagonistes. Celles-ci sont parfois évoquées en bordures, l'équivalent des anciennes mentions « Terra Incognita » ou « Icy il y a des monstres »[258].

La cartographie apparaît alors comme un procédé stratégique, mais également littéraire[259]. Ainsi, les romans de L. Frank Baum sont illustrés de cartes qui dévoilent des régions d'Oz à mesure que le cycle se poursuit : l'ordre de la connaissance coïncide avec l'ordre de la découverte. Si l'intégralité de l'irréel ne peut être représentée, il convient d'en délimiter des territoires[260], et de les tenir comme on le dirait d'un théâtre des opérations. L'usage de la carte est d'ailleurs chez Darger bien souvent militaire. *Map of Angelinia Agatha Battlefield*, un exemple parmi d'autres, représente les positions tenues par Glandelinia et les nations chrétiennes. Raymond Richardson Federal, général qui a commandité le meurtre d'Annie Aronburg, s'enorgueillit de savoir colorier ses cartes. Le

[258] Les cartes en disent souvent plus sur ceux qui les tracent, ou les font tracer, que sur le territoire à décrire. Surtout quand il s'agit de vide. La nature ne l'admettant pas, il s'agit de remplir. Sur la carte du Brésil réalisée par Mercator en 1529, il est précisé que les habitants sont des sauvages très cruels, mangeurs de chair humaine, mais tout de même habiles à l'arc. À l'inverse, la carte des Flandres qu'il dessine en 1540 a pour contrainte de représenter les riches marchands flamands qui en ont passé commande. Elle compte 1000 lieux dessinés, 165 personnages représentés, 25 bateaux, 100 poissons, 340 barrières et 140 arbres.

[259] Cf. par exemple les cartes qui illustrent les romans d'Henry Rider Haggard, détaillant une Afrique imaginaire, dont Sigmund Freud dans *L'interpétation des rêves* (1900) puis Carl Gustav Jung dans *Dialectique du Moi et de l'Inconscient* (1933) ont mesuré la part fantasmée.

[260] Chez Darger, l'invention de drapeaux propres à chaque nation participe de la même intention.

messager Brigano le flatte en disant qu'il est un artiste. Conscient de son savoir-faire, l'officier répond :

> "Well, try to color the map yourself if you like and see if you can color as good as I can."
>
> "No, said the boy, I don't understand crayon color work […]"[261]

La carte, dévolue à la reconnaissance, apparaît aussi comme effet d'art, pouvant provoquer l'illusion. Les Vivian Girls s'improvisent cartographes et dessinent avec des crayons de couleur une carte de cinq pieds sur trois, « a dreadful mixture of colors » que seules les princesses peuvent lire. « The states they had put into the map had been colored in a crazy quilt style »[262], c'est pourquoi elles la nomment « Crazy Quilt Map ». Angeline déclare :

> « This map will serve our purpose splendidly when the time comes »[263]

De fait, elle a été dessinée pour tomber entre les mains des Glandelinians et les tromper. Ce que l'ennemi aurait pu comprendre s'il avait eu un minimum de sens esthétique :

> "There were too many loud and improper colors on the map for a map, and also too loud to be considered a strictly beautiful and correction piece of work, or properly artistic."[264]

---

[261] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, III, pp. 66-67.

[262] *Ibid.*, XII, p. 2271.

[263] *Ibid.*

[264] *Ibid.*

Ce qui vaut pour commentaire de la part de Darger et renvoie à ses propres réalisations picturales, mais également à son autodescription. Darger, rappelons-le, se désigne par six fois comme « crazy » dans *History of my Life*. Quelle valeur de vérité, ou tout du moins d'exactitude, donner à son usage de la cartographie ? Tracées à grands traits, couvertes de hachures, jamais embellies par un surcroit de couleurs qui ne seraient qu'ornements, ajouts inutiles, ses cartes souvent raturées paraissent tracées dans l'urgence, comme pour saisir les pans d'un irréel qui pourrait ne plus se présenter, ou se donner plus tard autrement. Imprécises parce que dessinées dans l'instant de la découverte, ses cartes évoquent les croquis d'un voyageur. Ce que n'a jamais cessé d'être Darger, arpenteur entre les deux provinces du réel, son état objectif et sa dimension imaginaire révélée dans l'irréel.

2.8 Jonction des deux provinces : l'atopie

Les deux provinces forment alors un ensemble qui subsume les valeurs métriques de l'espace homogène et les valeurs symboliques de l'espace inhomogène, ce que nous appelons l'atopie. Il s'agit d'une structure complexe, précisément duelle, au sens où l'entend Thomas Pavel :

> « En opposition aux univers simples, on peut définir une *structure complexe* comme réunissant à l'intérieur d'une seule structure deux ou plusieurs univers de manière à faire correspondre leurs éléments. Une structure complexe formée de deux éléments peut être désignée comme une *structure duelle*. »[265]

Comme telle, l'atopie maintient les deux provinces qu'elle relie par percolation, selon un réseau de correspondances, de transition entre l'une des provinces et l'autre. Personnages, lieux, se retrouvent dans l'un et l'autre espace

[265] PAVEL Thomas : *Univers de la fiction*, *op. cit.*, II « Des univers saillants », « Jeux de faire semblant : structures duelles », pp. 96-97.

sans toutefois faire état des mêmes prédicats : les caractères changent, les repères spatiaux et temporels présentent un même énoncé pour un contenu qui toutefois diffère. De plus, la dimension imaginaire de l'irréel peut ajouter des qualités propres qui n'apparaissent pas dans le réel objectif, ce qui fait de l'atopie une structure saillante :

> « J'appellerai saillantes les structures duelles dans lesquelles l'univers secondaire est existentiellement novateur et contient des entités et des états de choses sans correspondant dans le premier univers. »[266]

Darger propose ainsi deux types d'atopie : l'un dans lequel le réel objectif conserve un primat ontologique, et où l'irréel apparaît comme dérivé ; l'autre où les créations ajoutées par l'espace imaginaire prennent le pas et font de l'ensemble une structure saillante.

2.8.1 Le réel comme primat ontologique : la foire de Riverwiew

Situé près de Belmont et Western Avenues sur un terrain de plus de trente hectares[267], le Riverview Amusement Park est construit sur l'ancien Schuetzen Park appartenant à Wilhelm A. Schmidt. C'est son fils George qui l'a convaincu d'investir en une forme moderne d'attractions. Pour cela, les Schmidt ont obtenu l'appui d'un juriste, William Johnson et d'un banquier, Joseph McQuade. L'investissement financier tout au long des décennies, dans de nouvelles

[266] *Ibid.*, p. 98.

[267] Cf. DUIS Perry R. : *Challenging Chicago*, *op. cit.*, chapter 8 "Amusements, Crowds and Morals" et CHEYANNE Carmen, "Riverview Amusement Park, Chicago, Illinois", paru le 1 septembre 2015 sur http://www.defunctparks.com/abandoned/il/chicago-illinois-riverview-amusement-park/

attractions ou dans l'achat de terrains[268], en fera le plus grand parc d'attractions de Chicago. Un jugement qui ne doit pas uniquement à l'appréciation concrète, puisque le Riverview demeure aujourd'hui très présent dans l'imaginaire de la ville.

Le parc est inauguré en 1904 sous son nom d'origine de « Riverview Sharpshooter Park », peut-être en hommage au German Sharpshooter Club qui était le premier propriétaire du terrain. Mais c'est « Riverview Amusement Park » voire « Riverview Park » qui va s'imposer au public, et à partir de 1907 « Fairyland » qui désigne au départ une nouvelle extension mais va devenir le nom usuel, dont use Darger.

Le Riverview est établi non loin de la maison des Schloeder et du foyer des travailleurs où loge Darger[269].

> "We often went to Riverview Park. I did all the spending. If I have saved all that, what would I have had ?"[270]

Schmidt faisait payer un coût d'entrée symbolique, de manière à ne pas dissuader les moins favorisées des classes sociales. Une fois à l'intérieur du

---

[268] Cf. CHEYANNE Carmen, "Riverview Amusement Park, Chicago, Illinois", *op. cit.* : en 1906, cinq cents mille dollars sont injectés dans le parc qui est augmenté de cinquante acres. L'année d'après, le parc est encore agrandi avec le domaine de Fairyland qui contient le Shoot-the-Chutes et trois autres attractions. En 1908, deux attractions supplémentaires : un carrousel – également surnommé 'Fairyland'- aux peintures et finitions faites à la main par des artisans suisses et italiens ; et surtout la reconstitution de la bataille entre le Merrimac et le Monitor, un combat naval entre deux vaisseaux qui compte parmi les hauts faits de la guerre de Sécession. Nouveaux ajouts en 1910 et 1900 avec le Witching Waves et le Metrodome. La Grande dépression mettra un coup d'arrêt à l'extension du parc, et à son succès qui reprendra cependant à la fin de la Seconde Guerre mondiale puis dans les années cinquante et soixante.

[269] En 1907 un Luna Park a été construit sur la 52e et Halsted, non loin à nouveau de chez Darger, mais l'endroit a disparu en 1912 pour laisser place à un marché. Cf. DUIS Perry R. : *Challenging Chicago*, *op. cit.*, chapter 8 "Amusements, Crowds and Morals", p. 215.

[270] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 40.

parc, on devait s'acquitter d'une somme pour chaque attraction. Fairyland propose notamment plusieurs roller coasters, particulièrement celui surnommé "The bobs" qui a coûté huit cents mille dollars et sur lequel la vitesse du chariot en pleine course peut approcher les quatre-vingt kilomètres heure, le Pike Peak Scenic Railway, ou encore le Shoot-the-Chutes. Mais également la Bughouse, qui était le surnom du Lincoln Asylum lorsque Darger y était interné, et une maison hantée, « The House of Troubles », qui donnera son surnom à la maison Seseman, dans *Further Adventures in Chicago*, « The House of a thousand Troubles »[271].

L'endroit compte également une salle de bal où les couples établis dansent, mais où l'on vient aussi pour satisfaire sa sexualité, hétérosexuelle ou homosexuelle, libre ou tarifée. Le Riverview Amusement Park a pour finalité avouée de distraire la population ordinaire : lors de la Grande dépression il prendra pour devise « Laugh Your Troubles Away ». Il accueille les grandes célébrations officielles : les président William McKinley et Theodore Roosevelt y tiendront leurs meetings[272]. Mais il draine également toute une société parallèle qui se tient plus ou moins à la marge, une situation qui paraît propre aux parcs d'attractions.

> "The amusement park provided escapism, a way to cope with city life, but the social and economic factors that created it forced many Chicago families to deal with new issues. For the adult amusement consumer, leisure was a matter of finding time and money and choosing where to spend them. Parents faced more serious questions. Amusements parks tempted children to travel beyond the

[271] Une autre attraction du parc, Crazytown, ayant pu donner l'autre surnom de la maison hantée : « Crazy House ». cf. DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, II, pp. 7335 ; 7350 ; 7425 ; 7431 ; 7537.

[272] DUIS Perry R.: *Challenging Chicago*, *op. cit.*, chapter 8 "Amusements, Crowds and Morals", p. 216.

watchful eyes of the neighborhood into a world of anonymity and potential peril."[273]

Suite à sa visite du parc Dreamland sur Coney Island, Maxime Gorki publiait un article titré "Boredom" dans *The Independent* du 8 août 1907, dans lequel il faisait part de son écœurement mêlé de consternation :

> « All this is sensible only if it's contrived to blind, deafen, and mutilate the people. Then, of course, the end justifies the means. But if people come here to be amused, I have no faith in their sanity."
>
> "Hell is constructed of papier maché and painted dark red."[274]

« The hideous symphony of noise », « A monstruous debauch of the fancy » disait de la foire James Huncker dans *The New Cosmopolis : A book of Images* en 1915. Dès 1909, Lucy Page Gaston, à la tête de The Chicago Law and Order League part en croisade contre le Riverview où règne la prostitution et dont les attractions elles-mêmes présentent un spectacle indécent, contraire à la morale : « The shows were vile »[275]. En mai 1910, par suite de failles dans la sécurité des équipements, vingt-six personnes sont blessées et une femme meurt. Quelques temps après la vente du Riverview Amusement Park, le 3 octobre 1967[276], alors que l'affaire était financièrement viable, le *Chicago Tribune* invoquera la

---

[273] *Ibid.*, pp. 216-217.

[274] Article reproduit dans KNAEBEL Nathaniel : *Step Right Up, Stories of Carnivals, Sideshows, and the Circus,* (anthologie sous la direction de), Carroll & Graf Publishers, New York, 2004, pp. 219-232. Sur la violence et le sexe associés à la foire encore de nos jours, cf. AUDETAT Michel : "Au Luna Park, on accomplit un voyage dans le temps immobile", *Le Matin Dimanche*, Lausanne, 11 juin 2017.

[275] *Ibid.*, p. 217.

[276] *Ibid.*, p. 237.

violence comme raison de la vente - ce que Schmidt admettra en partie - ainsi que le racisme attaché à certaines attractions, telle « Duke the Nigger », qui détournait du parc la population afro-américaine de Chicago[277].

Darger, qui de son propre aveu se rend souvent au parc en compagnie de Schloeder, semble entretenir à l'endroit de Fairyland un rapport ambivalent, fait d'attraction et de méfiance. En cela, il rejoint l'opinion commune des habitants de Chicago, qu'il dépasse toutefois par la transposition fictionnelle : le Riverview devient la « Banshee Forest »[278].

Trois photographies conservées par Darger[279] témoignent de la fréquentation du Riverview Amusement Park par les deux amis au fil des décennies. Elles ont été prises au Coultry Studio de William J. Coultry, ouvert en 1902 au temps du Schuetzen Park. Les trois clichés représentent une même scène. Darger et Schloeder sont assis sur la plateforme de queue d'un train Overland. Sur la première photo, prise aux alentours de 1911-1912[280], Darger et Schoeder sont assis côte à côte, vêtus de costumes. Darger porte une casquette plate, Schloeder un feutre mou de type Fedora. Le premier paraît figé, Schloeder est un homme très grand et mince, au visage minéral mais qui affiche un sourire timide, comme esquissé par contrainte. Une pancarte placée en avant-plan indique : « We're on our way ».

La deuxième photographie est prise au début des années 1920. Les deux hommes sont vêtus et coiffés de la même façon mais ont inversé leur place : Schloeder est assis à gauche, Darger à droite. La différence d'âge semble s'atténuer, les deux hommes paraissent empruntés. La pancarte indique à présent

---

[277] CHEYANNE Carmen, "Riverview Amusement Park, Chicago, Illinois", *op. cit.*

[278] LERNER Nathan : « Henry Darger : Artist, Protector of Children » avant-propos à *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, p. 5.

[279] Collection de l'American Folk Art Museum.

[280] Pour l'essai de datation des clichés, cf. ELLEDGE Jim : *Henry Darger, Throwaway Boy*, *op. cit.*, Ch. 4, pp.145-148.

« On our way to Cuba ». Le dernier cliché, pris à la fin des années 1920 ou au début des années 30, montre deux hommes qui ont l'air âgé. Schloeder est coiffé d'un petit chapeau droit, Darger d'un canotier et il s'est laissé pousser la moustache. La pancarte indique « Off to Frisco ».

L'ensemble donne l'impression d'un voyage immobile dont les destinations changent à partir d'un point fixe. Simple décor de studio, le train est immobile et pourtant il marque le déplacement au fil du temps. La fiction du voyage atteste du déplacement entre réel objectif et monde imaginaire, et à partir de ce dernier entre l'imaginaire donné-là de l'attraction et son horizon imaginaire qu'est la destination du train. De même, dans *Further adventures in Chicago,* Angeline souhaite distraire la famille Gordon, écrasée par la pauvreté, en les persuadant de sortir "to see the biggest circus"[281], part d'imaginaire constituant l'ailleurs au sein de la fiction.

En associant le monde primaire, objectif, et le monde secondaire de l'imaginaire associé à la foire, le Riverview Amusement Park apparaît ainsi comme un espace leurre dont les attractions mêlent le faux à l'échelle 1/1 et le vrai des émotions et expériences qu'il procure. Le fauthentique, implanté dans l'espace concret mais producteur de fictions, assure ainsi la continuité du réel à l'irréel.

> "Fairyland is an unknown country."[282]

Darger évolue, au moins pour partie, dans ce qui relevait jusqu'alors de son locus imaginaire.

---

[281] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I, p. 100.

[282] *Ibid.,* I, p.59.

2.8.2 Structure saillante : the Seseman House

La trame du second roman de Darger, *Further adventures in Chicago* s'organise autour d'une maison hantée. Aux espaces ouverts d'*In the Realms of the Unreal* succède la clôture de l'environnement urbain, strict équivalent fictionnel du référent objectif dans lequel évolue Darger. De même, l'ampleur des catastrophes naturelles laisse place à une menace contenue par sa structure architecturale.

Parce qu'elle relève du surnaturel, la maison hantée se réalise à travers son nom, « sphère de force »[283] qui la contraint à devenir pleinement elle-même. Nous l'avons vu, elle est "The house of a thousand troubles", reprise du nom de l'attraction "The House of Troubles" établie au Riverview Amusement Park. Elle est également la "Hell Mad House"[284], variation sur "House of Hell" qui est le surnom de la Juvenile Detention home de Chicago au début du siècle[285] ; mais aussi "The forbidden building"[286] ou simplement "Seseman House"[287]. Généralement, Darger la désigne comme "Crazy House"[288], appellation qu'entérinent journaux et magazines : « Mr Seseman's property was called the Crazy house »[289], Darger confirmant ainsi la validité du récit fictionnel par un écrit lui-même fictif. De plus, et tout comme la "Crazy Map" des Vivian Girls,

---

[283] CASSIRER Ernst : *Philosophie des formes symboliques*, tome 2, « La pensée mythique », *op. cit.*, I « La conscience mythique de l'objet : caractère et orientation fondamentale », p. 63.

[284] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* III, p. 9914.

[285] SHAW Clifford R. : *The Jack Roller, A delinquent boy's own story*, *op. cit.*, Ch. 6, "Getting educated", p. 7.

[286] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* II, p. 7536.

[287] *Ibid.,* II, pp. 7192 ; 7426, entre autres.

[288] *Ibid.,* II, pp. 7335 ; 7350 7425 ; 7431 ; 7537, entre autres.

[289] *Ibid.,* VIII, p. 10089.

« Crazy house » semble annoncer l'autodescription d'*History of my Life* : nous l'avons vu, Darger s'y dépeint par six fois comme « crazy ».

Propriété du riche Michael Seseman, la maison occupe "the handsome place in this whole city", "its rooms are magnificent beyond imagination"[290]. En la découvrant, la jeune Mary s'exclame et déclare à Violet Vivian :

> « What a magnificent and beautiful house it is, Violet. […] From this second floor you can look all over the grounds and the house is the sweetest dearest place in all the city."[291]

Mais la demeure est hantée. Tout le monde la craint comme s'il s'agissait d'une léproserie[292], y compris la police et les prêtres. Des enquêteurs l'ont examinée durant des mois sans parvenir à la moindre explication[293]. En dernier recours, Seseman a fait appel aux Vivian Girls, et non à un prêtre exorciste, du fait de leur sainteté[294]. Les sept princesses et leur frère Penrod se sont chargés de l'affaire un peu après la Nouvelle-Année[295] et un mois plus tard ils ne sont pas plus avancés[296] : « everyone should be patient always with houses of this kind when common sense tells me to try to blow up the possess house »[297]. Le quartier s'organise en milice, "every street in the neighborhood of Seseman's

---

[290] *Ibid.,* II, p.7192.

[291] *Ibid.,* II, p.7526.

[292] *Ibid.*, II., p. 7192.

[293] *Ibid.*, II., p. 7341.

[294] *Ibid.*, VIII., p. 10456.

[295] *Ibid.*, II., p. 7186.

[296] *Ibid.*, II., p. 7328.

[297] *Ibid.*, II, p. 7426.

Crazy House were ordered guarded and posses armed with guns, holy water, crucifixes, blessed candles and other sacramental hastily"[298], la communauté reproche à Penrod et ses soeurs leur inaction : "demanding that something be done about it to stop the radical business of Mr Seseman's Crazy House"[299].

Les Vivian et leur frère attendent l'aide de l'archevêque et du cardinal d'Abbieannia[300]. Ces signes d'intertextualité ont valeur d'annonce, puisque la résolution du problème tient à la cohérence de l'univers partagé. Très tôt dans *Further adventures in Chicago* il est admis que certains habitants de notre réel, tout du moins de sa transposition fictionnelle, connaissent l'existence du monde d'*In the Realms of the Unreal*, et réciproquement[301]. La structure saillante apparaît déjà au sein de la dualité monde primaire et monde secondaire, puisqu'elle a valeur d'ajout.

Les Vivian Girls et Penrod doivent purifier la maison, y compris si cela les oblige à rester là pour plusieurs années[302]. Il leur faut en finir avec les démons car sinon ils s'en iront ailleurs et tout cela aura été fait en vain. Penrod déclare : "I don't intend to play hide and go seek with devils "[303], et le père Meaney s'inquiète :

> "What if the trouble would spread the house ?"[304]

---

[298] *Ibid.,* II, p. 7487.

[299] *Ibid.*, II, p. 7503.

[300] *Ibid.*, II., p. 7189. En imaginant une hiérarchie sacerdotale, Darger conjugue à nouveau sacré et profane.

[301] *Ibid.*, I, pp. 27-28 ; 57 ; 112 ; 128 ; 456 ; 1836.

[302] *Ibid.*, II., p. 7514 ; VII, p. 10031.

[303] *Ibid.*, II. 7519.

[304] *Ibid.*, II, 7326.

Pour l'heure, le péril est contenu dans la maison et ses alentours, non dans un ici et un maintenant relevant du réel objectif, mais à la jonction des mondes primaire et secondaire, soit dans un état à la fois atopique et achronique. En effet, la Seseman House existe à la fois sur ce plan de réalité et dans l'univers d'*In the Realms of the Unreal*[305] , Darger reprenant l'un des derniers épisodes de son premier roman. Les Vivian Girls « still had a very clear memory of the house in Calverinia »[306]. Dans la demeure, Violet a trouvé deux journaux tenus par des précédents occupants, l'un ancien, l'autre neuf. Dans le récit, chaque journal a valeur de *Magnum Opus* selon l'acception qu'en donne Thomas Pavel, ouvrages décrivant les propriétés de leurs mondes respectifs[307]. L'ancien journal fait état de manifestations dans la maison hantée de Calverinia, le neuf décrit ce qui se passe dans la maison Seseman. Des photographies montrent qu'elles sont semblables selon une « relation tacite de correspondance »[308], construction et hauteur identiques, peintes l'une et l'autre en rouge. Toutefois, les fenêtres sont inversées de l'une à l'autre[309], et il n'y avait pas de bruits incessants dans la maison de Calverinia[310]. Celle-ci infecte notre monde[311] par les fondations de la demeure Seseman :

---

[305] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XI, pp. 141-195.

[306] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* II, p. 7530.

[307] PAVEL Thomas : *Univers de la fiction*, *op. cit.*, II « Des univers saillants », « Mondes et livres : une première approche », pp. 89-93.

[308] *Ibid.*, p. 100.

[309] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* VIII, pp. 10088-10089.

[310] *Ibid.*, II, pp. 7511-7512.

[311] *Ibid.,* II, p. 7516.

> “ The grounds are worst off than the house, and is the root of all the trouble.”[312]

Par ailleurs, la demeure se situe dans un non-temps, ou au moins dans une durée stochastique, à vitesse variable. Dans le monde primaire, elle est possédée depuis quatre ans et trois mois, avant que les Vivian Girls n’entendent parler de la maison de Calverinia, à laquelle elles ont pourtant été confrontées auparavant[313]. Mais elle est également hantée depuis vingt-cinq ans avec, si l’on en croit les différents rédacteurs des journaux, des pauses de deux mois à cinq ans[314]. Elle est donc possédée par intermittences et selon les durées hétérogènes du monde primaire ou secondaire.

Au fil du récit, les caractéristiques de la maison ne sont pas découvertes par le fait d’une progression ordonnée, rationnelle, qui relèverait de l’ordre de la connaissance, au cours de laquelle un fait démontré servirait de point de départ pour une nouvelle démonstration, et permettrait éventuellement de découvrir le fait suivant. Au contraire, les modes de hantise sont imprévisibles puisqu’ils peuvent à la fois être soudains et permanents. Des feux brûlent continuellement autour de la demeure, résultat d’un combat que se livrent en hauteur anges et démons[315], mais dans la même période, à l’intérieur, un feu brûle selon des fréquences aléatoires, sans affecter la demeure mais touchant ceux qui s’y trouvent[316].

Les prédicats de la maison sont mis au jour au gré des circonstances. Ainsi personnages et lecteurs découvrent tardivement qu’elle est hantée par Satan,

---

[312] *Ibid.*, XIV, p. 10445.

[313] *Ibid.*, II, pp. 7521-7522.

[314] *Ibid.*, XIV, p. 10031.

[315] *Ibid.*, II, pp. 7319-7320.

[316] *Ibid.,* II, p. 7556.

Appolyon, Beelzebub, Martin Luther, Henry VIII[317] et « a fire phenomena in the form of Judas »[318]. Darger procède par épuisement, accumulant les figures religieuses et politiques, sacrées et profanes. La maison incarne le Mal dans toutes ses déclinaisons. L'ordre de la découverte, consécutif à la lecture, révèle cependant ce qui est déjà là, une présence pleine et synchrone des maux.

Ceux-ci apparaissent en premier lieu lors d'épisodes inattendus, manifestations extérieures que les personnages ne maîtrisent pas et qui relèvent donc de la contrainte : "whistling noises through the grounds of the 'crazy' house"[319], ou la disparition de bijoux estimés à cinq cent mille dollars[320]. En second lieu, les troubles se manifestent par les défauts de conscience des personnages : attention plus ou moins flottante, grevée ou aiguisée par les analogies ; réminiscences mais également oublis, puisque la demeure cause des pertes de mémoire[321] ; voire même par les particularismes culturels : ses locataires, les Flannigan, étant irlandais[322], la maison s'adapte et génère des Banshees[323], Darger usant des stéréotypes, comme il l'a fait pour les Afro-américains et les Chinois :

> "Awful cry like an Irish Banshee, ending like the howl of a dog"[324]

---

[317] *Ibid.,* II, p. 7323.

[318] *Ibid.,* II, p. 7352.

[319] *Ibid.,* II, p. 7350.

[320] Ibid., II, p.7353.

[321] *Ibid.,* II, p. 7524.

[322] *Ibid.*, II. pp. 7325-7326.

[323] *Ibid.*, II. pp. 7452-7453.

[324] *Ibid.,* VIII, p. 10446.

Conforme à son pendant du monde d'*In the Realms of the Unreal*, elle tue des fillettes par strangulation, démembrement et éviscération[325]. Les objets sont animés d'un mouvement propre, table du dîner et couverts : "the knives and forks were performing strange, jumping here and there in quite a puzzling way"[326] ; le piano cabre et rue[327], le phonographe[328] - qui ne joue pas, ou joue d'autres airs que ceux du disque, ou joue sans disque - est littéralement le porte-voix maléfique qui donne ses ordres d'une pièce à l'autre[329]. Le mal se concentre dans une pièce, la bibliothèque "a huge library as long and large as the interior of a bookstore"[330] :

> « The library which we didn't show you is the most dangerous place of all. »[331]

La pièce, gigantesque et tapissée de livres, est décorée entre deux fenêtres d'un Christ crucifié, grandeur nature. On y entend des rires et des pleurs de démons. Penrod déclare aux visiteurs ne pas vouloir leur montrer la bibliothèque, pour leur proper sécurité[332].

---

[325] *Ibid.,* XIV, p. 10454.

[326] *Ibid.,* II, p. 7352.

[327] *Ibid.,* II, p. 7207.

[328] Cf. le développement que nous lui consacrons dans « L'irrespect de la parole divine : nécrophonie et nécrophagie ».

[329] On songe aux dessins animés d'inspiration expressionniste des studios Max Fleischer.

[330] *Ibid.,* II, pp. 7559-7560.

[331] *Ibid.,* II, p. 7559.

[332] *Ibid.*, II, p. 7559. Sur la symbolique de la bibliothèque et la méfiance envers l'acte de lecture, cf. la partie que nous consacrons au lecteur absent.

Les pièces changent, se déplacent, l'une d'elles tourne sur elle-même par rapport au couloir[333] selon un « upside down phenomena »[334]. Une « hidden machinery in the basement » pourrait en expliquer le mouvement, mais la cause véritable en est un esprit mauvais[335]. La maison étant construite sur de solides fondations, Angelinia Aronburg n'est pas surprise qu'un mouvement à l'intérieur y soit possible par un procédé technique. Son étonnement est d'une autre nature :

> "What puzzler me is how the rooms can be turned upside down and held in this position by supernatural powers."[336]

L'architecture de la maison, son ingénierie qui doit davantage au surnaturel qu'à la technique, confirme la structure saillante dans son apport novateur au monde primaire. Et pourtant, elle semble à la fois attester du primat ontologique que conserve le réel objectif à titre de référent. En effet, la Seseman House présente de nombreuses analogies avec un fait divers qui s'est produit lors de l'Exposition Universelle de Chicago[337]. En 1893, sous le pseudonyme du docteur Henry Howard Holmes, Herman Webster Mudgett s'était fait construire un château aménagé en hôtel, le World's Fair Hotel, près de l'Exposition

---

[333] *Ibid.*, VIII, p. 10029.

[334] *Ibid.*, II, p. 7341.

[335] *Ibid.*, II, pp. 7347-7348.

[336] *Ibid.,* II, p. 7118.

[337] Concernant la description de la maison Holmes, nous reprenons pour l'essentiel la partie que nous lui consacrions dans MAUMEJEAN Xavier : "L'effondrement de la salle de Scopas et autres loci", communication parue dans les actes du Colloque de Cerisy, *Science-fiction et imaginaires contemporains* (sous la direction de Francis Berthelot et Philippe Clermont), Bragelonne, Paris, 2007. Pour un détail circonstancié de l'affaire, cf. LARSON Erik : *The Devil in the White City: Murder, Magic, and Madness at the Fair that Changed America*, Vintage Ed., New York, 2003.

inaugurée la même année[338]. Holmes sélectionnait sa clientèle, de préférence de jeunes et jolies femmes, apparemment fortunées, résidant loin de Chicago, sans proches parents qui puissent s'inquiéter de ne pas les voir revenir de l'exposition. Il les torturait et les assassinait avant de les plonger dans une cuve d'acide sulfurique, pour un total d'environ deux cents victimes. Le château Holmes paraît anticiper la maison Seseman : pièces secrètes, escaliers dérobés, trappes et dédale de couloirs ; chambres munies de hublot permettant d'assister à l'agonie, et four crématoire. Toutes deux présentent une ingénierie qui en fait des usines à crimes.

Nous l'avons vu, Darger a pris soin tout au long de *Further Adventures in Chicago* d'affirmer la cohérence de son univers partagé. Déjà, une œuvre picturale anticipait la maison Seseman : *At Wickey Lansinia. Are placed in a death house*, montrent les Vivian Girls ainsi que trois filles brunes, et une rousse. Toutes sont nues, rien en apparence ne laisse présager qu'il s'agit d'une chambre des supplices, sinon le titre de la composition. La demeure hantée doit aussi probablement aux attractions de la foire de Riverview que fréquentait Darger. La Seseman House se retrouve ainsi à la jonction des deux romans de Darger, mais également de son monde imaginaire et du réel objectif.

Jonction qui, dans l'intrigue, n'a été possible que par un véritable coup de théâtre, réponse à la question de Mrs Paterson : « Who could have done such an awful thing as being evil spirit brouhgt into Mr Seseman's House ? »[339] Héros sans reproche jusqu'alors, les Vivian Girls et Penrod ont, par leur présence,

---

[338] Les deux lieux connaitront une même fin : dans l'année qui suivit l'exposition, un gigantesque incendie ravagea les 2,5 kilomètres carrés du parc, faisant s'effondrer les pavillons. Le jeudi 19 août 1895, le château Holmes disparaît dans les flammes. Darger rassemblait ouvrages et coupures de presse ayant trait aux incendies survenus à Chicago. Cf. le développement que nous consacrons au sublime.

[339] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,*II, p. 7348.

établi la relation entre les deux plans du réel. En l'apprenant, Penrod s'esclaffe, gêné, et Daisy déclare, incrédule :

> "Could it be possible we drove the spirits from the Calverinian house and they went into Seseman's ?"[340]

Penrod et ses sœurs ne peuvent s'y résoudre :

> "But how could this strange thing happen ? continued Joice. Calverinia is an awful long distance from here. I can't understand it. Are you sure Daisy you know what you are talking about, that we have might driven the spirits from there to Seseman's house ?
>
> — Yes.
>
> The whole thing was incredible.
>
> "Do you mean to say", Penrod began, that there might be a possibility that we drove the demons from the Calverinian house into Seseman's without knowing it ?
>
> — I'm afraid it might be possible.
>
> […]
>
> For several minutes, Penrod had a very sick feeling. His other sisters looked their consternation."[341]

La résolution du problème était connue avant qu'il ne se pose. Dans *In the Realms of the Unreal*, les Vivian Girls avaient déjà exorcisé une maison hantée en prononçant une messe dans chacune de ses pièces[342]. En optant pour une

---

[340] *Ibid.,* II, p. 7513.

[341] *Ibid.*, II, p. 7515.

[342] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal,* XI, pp. 141 ; 195.

narration en boucle[343], Darger renforce la cohérence de la structure saillante. De même, au sein de *Further Adventures in Chicago*, la fin renvoie-t-elle au début. Très tôt dans le récit[344], un prêtre a donné à Evangeline une image du Sacré-Cœur de Jésus avec au verso des « promises » que son frère Penrod et ses sœurs ont apprises. Suivant les instructions du père Casey, les Vivian Girls et Penrod peignent des images du Sacré-Cœur de Jésus pour en placer une à chaque étage[345], seul épisode du roman qui fera l'objet d'une interprétation picturale avec la composition *Untitled (The Sacred heart of Jesus*)[346].

Further Adventures in Chicago propose un récit de maison hantée dans lequel le lieu et ses occupants interagissent. La découverte de la demeure se double d'une introspection, y compris pour les Vivian Girls et Penrod qui s'en trouveront affectés. On songe à Shirley Jackson avec *The Haunting of Hill House* (1959) ou le domaine des Blackwood de *We Have always lived in the Castle* (1962), mais également à Richard Matheson et la maison Belasco dans *Hell House* (1971). Darger semble ainsi annoncer une part du néo-gothique américain[347].

2.9. Espace vide

En 1972, la santé de Darger se dégrade, il demande à Nathan Lerner de le faire admettre au St. Augustine Home, tenu par les Petites Sœurs des Pauvres, là-même où son père a fini ses jours. Le jeudi 17 novembre, Kiyoko Lerner

---

[343] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,*II, p. 7527 : Penrod y fait explicitement référence : "We ought to be able to make the demons flee like mice before a cat."

[344] *Ibid.,* I, p. 12.

[345] *Ibid.,* II, pp. 6357, 6370.

[346] Sur les similarités et les différences entre l'épisode écrit et son illustration, nous renvoyons à la partie que nous lui consacrons dans « Le statut de l'image », « Complémentarité ».

[347] Concernant le néo-gothique américain, cf. MAUMEJEAN Xavier : « L'Amérique contaminée », *Le Magazine littéraire*, n° 552, février 2015.

l'accompagne au foyer ; Darger n'emporte rien, à l'exception de ses vêtements[348]. Il ne semble donc pas se soucier de ses créations, et pas plus lorsque Nathan Lerner lui demande la permission de vider son appartement[349]. Les Lerner, assistés de David Berglund, vont découvrir l'œuvre de Darger en deux temps[350]. En premier lieu les créations picturales, puis ses écrits :

> "It was only after two dumpsters were hauled away that Nathan and David came across a large cardboard-bound booklet of paintings […] Then Nathan started opening trunks. There he found many volumes of hand-bound, typewritten books. On the cover of of several volumes was the title "In the Realms of the Unreal," […] It was at that time that Nathan realized that the cardboard-bound watercolor paintings must be illustrations that accompanied the story of thousands of pages. We never counted how many volumes Henry had written but much later we found out that there were about 15,000 pages in 15 volumes, typed single-spaced on legal-sized paper. The rest, as they say, is history."[351]

Darger avait préalablement, et par deux fois[352], décrit la découverte fortuite dans son appartement d'œuvres picturales et littéraires. L'espion Jack Evans pénètre dans une maison qui lui paraît suspecte :

> "In the room was a large and handsome round table, the room itself being of great size. The table was covered with big books and papers, and the room was filled with all kinds of rubbish, while hanging on the walls were the same kind of child pictures that the Vivian Girls had in their possession. On the table was a

[348] LERNER Nathan : témoignage écrit fourni par Kiyoko Lerner, *op. cit.*, p. 2.

[349] LERNER Kiyoko : « Remembering Henry», *op. cit.*, p. 9.

[350] SAITO Tamaki : *Beautiful fighting Girl*, *op. cit.*, p. 67 : "it was a cleaning job that would lead to a life-changing discovery."

[351] LERNER Kiyoko : « Remembering Henry», *op. cit.*, pp. 9-10.

[352] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, pp. 138-140 ; XIII, pp. 3458 sq.

small ledger book, two pages of which in the back also showed pictures of children."[353]

La description, détaillée, mentionne certains objets communs au réel objectif au monde imaginaire[354], des portraits de petites filles et des plus importants généraux glandelinians[355]. L'ensemble des protagonistes voisinent sans considération de camps, tout comme dans l'authentique appartement de Darger, et bien sûr dans son espace mental. La superposition entre notre réel objectif et la fiction, dans la mesure où elle est accidentelle, constitue une étonnante mise en abîme involontaire.

Jack Evans est dans un premier temps décontenancé, puis oscille entre deux attitudes : se désintéresser de l'affaire, ou tenter de contacter Darger :

"Never mind those darn old pictures, and get down to business."[356]

" 'Well !' said Evans 'We have certain property that belongs to a man called Darger, which we saved from the Glandelinians, and we have not long ago sent a letter to him telling him to come again and claim it. We sent it to the place where he had been working before he joined the ranks.' "[357]

Nathan et Kiyoko Lerner sont passés par les mêmes raisonnements[358] : jeter l'ensemble puis, avisant l'importance des œuvres, en parler à Darger. Nathan

[353] *Ibid.*, XIII, pp. 3458-3459. Cf. également *Ibid.,* VI, p. 556.

[354] *Ibid.,* I, p. 138 : Jack Evans s'adresse aux Vivian : "And remember that one day we found lots of books of pictures of children and a phonograph with nearly a hundred records."

[355] *Ibid.,* XIII, pp. 3458-3459.

[356] *Ibid.,* XIII, p. 3459.

[357] *Ibid.,* I, p. 60.

[358] Cf. la partie que nous consacrons à la théorie institutionnelle.

Lerner puis David Berglund se rendent au foyer où réside Darger et lui font part de la découverte. Ils reçoivent en retour ces réponses :

> "You can have them, Mr. Leonard"[359]
> "It's too late, now." "Throw it all away."[360]

L'espace intime converti en espace de création, après la réalisation de l'œuvre, est devenu espace vide[361] .

---

[359] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, Introduction, témoignage de Nathan Lerner. p. 18. "Mr. Leonard" était le surnom que Darger donnait à Nathan Lerner.

[360] *Ibid.*, témoignage de David Berglund, p. 19.

[361] DELEUZE Gilles : L'image-mouvement, *op. cit.*, Ch. 7, « L'image-affection : qualités, puissances, espaces », p.168 : « C'est maintenant un ensemble amorphe qui a éliminé ce qui se passait et agissait en lui. C'est une extinction, ou un évanouissement ».

3. Le temps

Selon Ernst Cassirer, « Réussir à différencier et à symboliser exactement les rapports temporels est pour le langage une tâche beaucoup plus complexe et difficile que l'élaboration des déterminations et symboliques spatiales. »[1]. En effet, si l'espace est saisi par la sensation et permet de penser, puis de dire, une simultanéité entre ce qui est ici et ce qui se tient ailleurs, l'appréhension du temps suppose la prise de conscience d'un passage entre ce qui a été et ce qui sera à partir de ce qui est maintenant, puisque passé, futur et présent sont toujours pensés à partir du maintenant.

Cela, quelle que soit l'acception donnée à « maintenant » : un siècle, une année, un mois, un jour, une heure[2]… Ce primat du présent par lequel nous vivons et mesurons le temps est appréhendé par Darger de manière hétérogène. Il subit la durée objective lorsque celle-ci n'est pas emplie par le labeur :

> "I retired November 13, 1963. Have been retired since, I'll say it is a lazy life and I don't like it.
> I suppose real lazy person would enjoy it;"[3]

Mais il demeure indifférent à la détermination historique du présent. En témoigne sa notation météorologique le 22 novembre 1963, jour de l'assassinat du président John Fitzgerald Kennedy dont il n'est pas fait mention :

> "Friday November 22, 1963 : 'Cloudy and dark to day. Rain during the morning, towards evening and throughout the night. South winds blustery and

---

[1] CASSIRER Ernst : *Philosophie des formes symboliques*, tome 1, « Le langage», *op. cit.*, Ch. 3, « Un moment du langage : l'expression intuitive », II. « La représentation du temps », p. 171.

[2] AUGUSTIN (St.) : *Confessions*, *op. cit.*, XI, (XIV, 19), pp. 303-305.

[3] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 52.

strong probably 48 miles an hour. 3 to 9 AM 60 degrees. Noon to 2 PM 62. 3 to 4 PM 61 degrees. 8 PM 58.' "[4]

Darger n'aborde jamais le temps comme problème ontologique, n'évoque pas de question existentielle à être dans le temps. En ce sens, il a du temps une expérience commune, naturelle dans toutes les modalités de son devenir (succession des saisons, naissance qui suppose que l'enfant vienne nécessairement après la mère…) et de même concernant le vécu du temps social, (celui des horloges, des horaires, de l'emploi du temps…). Toutefois, vivre dans le temps objectif ne garantit pas d'en avoir subjectivement une représentation claire et, partant, à la formuler en mots :

« Qu'est-ce que donc que le temps ? Si personne ne me pose la question, je le sais ; si quelqu'un pose la question et que je veuille l'expliquer, je ne sais plus. »[5]

Cette difficulté provient notamment de l'appréhension de la durée. Car contrairement à l'espace qui est parcourable dans tous les sens et permet d'avancer, revenir en arrière et même s'arrêter, le temps est vécu de manière unilatérale, dans une avancée continuelle. Et c'est non le temps, mais l'imposition de sa saisie, qui pose problème à Darger.

3.1 Irréversibilité et Causalité

Le temps apparaît à travers le mouvement et le changement, selon une relation d'ordre irréversible. Les événements sont liés à des moments qui se succèdent, l'un chassant l'autre et sans possibilité d'inverser la série. Le temps

[4] DARGER Henry : *Weather Reports*, Friday November 22, 1963.

[5] AUGUSTIN (St.) : *Confessions*, *op. cit.*, XI, (XIV, 17), pp. 299-300.

ne peut être renversé, et ce constat se généralise à l'ensemble des êtres et des choses, sans nul moyen de faire autrement. L'éventualité d'un retour en arrière est inenvisageable dans les faits, ce qui ne va pas sans conséquences. De l'incapacité à recommencer ou à réparer naissent les remords ou regrets. Ils n'existeraient pas, ou certainement pas sous cette forme, sans l'irréversibilité du temps.

À cette nécessité qui s'impose au sujet, indépendamment de lui et malgré lui, Darger oppose un refus. Ce refus, lorsqu'il est simplement affectif, est le propre de toute conscience[6]. Il peut cependant être vécu de manière passive, ou mener au contraire à un principe d'action[7]. C'est celui-ci que privilégie Darger et qu'autorise la création, là où « L'imagination attire le temps sur le terrain où elle pourra le vaincre en toute facilité »[8]. Darger conteste la notion d'irréversibilité au temps, ou plutôt lui substitue l'analogie.

Dans la description du processus analogique rendu possible par l'inquiétude intentionnelle[9], et dans la constitution de son Moi subjectile, nous avons vu que Darger remet en question la causalité associée à la durée extérieure, c'est-à-dire la causalité inférée par l'expérience[10]. Dans l'appréhension de celle-ci, toute cause est antérieure à l'effet qu'elle entraîne, et l'effet suppose une cause. Darger substitue à la causalité d'habitude[11] une forme analogique. Celle-ci

---

[6] ALQUIE Ferdinand : *Le désir d'éternité*, *op. cit.*, I. p. 14 sq. ; IV. p. 40.

[7] *Ibid.*, X, pp. 108-109.

[8] DURAND Gilbert : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, II, « Le spectre et le glaive », p. 135.

[9] Cf. le développement que nous consacrons au processus analogique, et ses divers exemples d'applications.

[10] HUME David : *A treatise of Human Nature*, *op. cit.*, L. I, P.3, Sect. VI, "Of the inference from the impression to the idea", pp. 135-136.

[11] Dans l'appréhension du Moi, Hume remarque que cette conjonction constante dans la contiguïté et la succession à partir de laquelle nous inférons la relation de causalité tient moins

instaure une relation de percolation d'un état à un autre qui n'ont à l'origine aucune relation dans la durée objective, et rend ainsi possible une transmission inédite d'informations, par le biais de la création artistique.

3.2 Temps et création

L'écriture et la lecture sont liées au déploiement de la durée. Les deux activités supposent du temps et présentent des analogies. En premier lieu, l'écrivain est généralement d'abord un lecteur. Lecture et écriture engagent un mouvement fait d'avancées, de pauses, de reprises, voire de retours en arrière. Ainsi l'irréversibilité et la contiguïté du temps objectif sont remises en question, bien sûr dans les limites de l'acte propre aux durées de lecture et d'écriture. De plus, l'une et l'autre activité sont non seulement dans le temps mais en facilitent la saisie puisque, ainsi que le dit Ernst Cassirer :

> « Le verbe en tant qu'expression de l'état à partir duquel a lieu une modification, ou bien en tant que désignation de l'acte de changer lui-même, apparaît par conséquent comme le seul véritable support des déterminations temporelles. »[12]

Enfin, écriture et lecture sont à la fois liées et maintenues à distance par le temps qui les unit et les sépare, dans cette distorsion où réside pour Roland

---

à l'observation directe ou à l'affirmation d'une connexion nécessaire qu'à l'habitude. Cf. p. 136 : « For it implies no more than this, that like objects have always been placed in like relations of contiguity and succession ».

[12] CASSIRER Ernst : *Philosophie des formes symboliques*, tome 1, « Le langage», *op. cit.*, Ch. 3 « Un moment du langage : l'expression intuitive », II. « La représentation du temps », p. 176.

Barthes « le défi même de ce que nous appelons littérature »[13] et qui pose pour l'œuvre la double question de son apparition et de sa survie.

C'est le temps d'écriture qui réalise Darger en tant qu'écrivain. Ce temps d'écriture englobe des durées et des intentions hétérogènes. Ainsi, par exemple, les durées du *Diary* et des *Weather Books* sont globalement rythmées par les recensions quotidiennes, qui sont à distinguer du fait que Darger écrit tous les jours. Ses romans déploient différentes durées dans le temps de leur réalisation : celle propre à la diégèse (à la fois comme temps propre à l'univers, et comme durée des événements racontés), mais également celle qui établit Darger en tant que romancier, dans toutes les modalités que sont l'écrivain, l'auteur et le narrateur. À quoi s'ajoute le temps de lecture de la fiction qui réalise le lecteur en tant que lecteur de fiction. Celui-ci évolue selon différentes durées, celle propre à la diégèse et celle propre à l'acte de lire.[14]. De plus, comme nous l'avons vu, le temps d'écriture et le temps de lecture, pour une même fiction, sont deux durées hétérogènes, sans compter la lecture de l'œuvre en cours par l'auteur, lecture qui participe du temps d'écriture, le fait de l'écrivain agissant. Darger étant le seul lecteur des fictions dont il est l'auteur, il évolue dans ces durées qui diffèrent radicalement entre elles.

Darger semble saisir ces différentes modalités du temps liées à la création puisqu'il distingue dans sa pratique, d'une part, la durée associée à la réalisation de l'ouvrage ; et d'autre part les durées dramatiques obtenues par la déconstruction analogique de la continuité temporelle et de sa causalité.

---

[13] BARTHES Roland : *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, *op. cit.*, « Chateaubriand : 'Vie de Rancé' », p. 106.

[14] BOUVET Rachel : *Étranges récits, étranges littératures*, *essai sur l'effet fantastique*, *op. cit.*, Ch. 1, « L'indétermination », p. 40 : « la compréhension du récit varie en fonction de la conception du temps mise en jeu par le lecteur ».

3.3 Durée de l'ouvrage

Par ouvrage, nous entendons la transition entre l'ébauche et la forme organisée qu'est l'œuvre. Darger écrit de 1910 au 1e janvier 1972, à l'exception peut-être de l'année 1911 qui suit la perte de sa première tentative de fiction, peut-être de l'année 1938 qui sépare l'achèvement d'*In the Realms of the Unreal* du début de la rédaction de *Further Adventures in Chicago*, et peut-être de 1947 à 1957. Les écrits intimes, telles les deux époques du *Diary* et l'autobiographie, relèvent de périodes d'écritures discontinues. Il en va de même pour la création de fictions, puisque Darger n'en écrit pas entre 1947 et 1971[15]. La différence entre les registres d'écriture ne relève pas d'une progression dans la durée, mais au contraire ceux-ci coexistent, tout comme les intentions variables d'écriture.

Durant la production factuelle de l'ouvrage, Darger tient une chronologie rigoureuse de l'avancée. Chaque étape est consignée, soit dans le *Diary*, soit au cœur même du travail en cours :

> "February 4, 1927, seven o'clock till nine thirty."[16]
> "February 6, 1927, steady till 9 : 30."[17]

La progression d'*History of my Life* est ainsi reportée au jour le jour dans le *Diary*, du mercredi 3 avril au lundi 25 novembre 1968, Darger commentant les séances d'écriture[18], les circonstances[19], les interruptions[20], et l'infléchissement du récit autobiographique qui devient fiction avec *Sweetie Pie* :

---

[15] Concernant notre datation des œuvres littéraires, nous renvoyons à la bibliographie et à la chronologie. Concernant la datation des œuvres picturales qui n'est pas de notre fait, cf. le développement que nous consacrons à l'image.

[16] DARGER Henry : *In the Child Slave Plantation*.

[17] *Ibid.*

[18] DARGER Henry : *Diary*, Wednesday April, 3, 1968 : " Still write my life history" ; May, 16, 1968 : "Still writing Life History".

« From Friday 1970 till Monday 1971 Everything I did was the same including writing a fictional story of a huge twister called 'Sweetie Pie' and the unbelievable horror it did. »[21]

Le soin porté à la consignation des étapes de l'ouvrage permet, pour *In the Realms of the Unreal*, d'en suivre l'avancée.

"Number of sheets in manuscript 1,293" "from one to two books. Grand Total 3,764" ; "3322 sheets in three volumes of manuscript"[22].

Darger entreprend à partir de 1910 la rédaction d'une fiction, « The Glandeco-Angelinian War »[23], ou "The Abbysinkilian-Abbieannian war and Tripolygonian war"[24], qui est moins un titre qu'une désignation, Darger ne fixant qu'entre janvier et avril 1916 le nom de l'œuvre : *In the Realms of the Unreal*, tel qu'il apparaît en page de titre du premier volume, considéré par l'auteur comme achevé[25]. La production est systématique et quotidienne. On ne sait pas grand-chose de ce premier état du texte, sinon qu'il est manuscrit et que l'intrigue générale et ses grands thèmes en sont déjà posés, ainsi que les

---

[19] *Ibid.*, May, 3, 1968 : "said bad word when writing Life History".

[20] *Ibid.*, November, 25, Monday, 1968 : "In bed early soon. No write Life History".

[21] *Ibid.*, January, 1971.

[22] DARGER Henry : MISC. 4 « Having started to typewrite manuscript on the first of April 1912 », p. 363 ; p. 413.

[23] DARGER Henry : "Predictions and Threats, December", 1912.

[24] *Ibid.*, August 1913.

[25] *Ibid.*, 1916.

personnages principaux. En septembre 1910[26], Darger perd son manuscrit. Le texte a été égaré, ou on le lui a volé. Darger en vient à suspecter Thomas Phelan, son colocataire[27]. Darger entame la rédaction du nouveau manuscrit en avril 1912[28], à la main pour partie ou tapé à la machine. Il semble marquer un arrêt d'environ un mois avant de reprendre en juin[29].

Darger note le détail de ce qui reste à faire[30] et de ce qui est fait, "3322 sheets in three volumes of manuscript"[31]. Cela de manière continue jusqu'à la période du 30 avril au 21 mai 1916[32], date à laquelle le matériau déjà existant est saisi sous forme de tapuscrit. Darger apporte des modifications au texte jusqu'en juin 1916[33], et intègre notamment au roman les « Predictions and Threats », écrites depuis juin 1911, qui jusqu'alors étaient consignées dans un carnet titré *Time Book Monthly* (il poursuivra leur rédaction en parallèle dans le carnet jusqu'au 6 décembre 1917). Darger continue de modifier l'ouvrage jusqu'en 1923[34], tout en rédigeant la suite. La totalité du roman sera achevée en 1937, pour un ensemble de quinze mille deux cent neuf pages dactylographiées en simple interligne ou

---

[26] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 54 et "Prediction and threat", August 1913.

[27] DARGER Henry : "Prediction Cause of Demand for Petition", March 11, 1911.

[28] DARGER Henry : MISC. 4 : [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912".

[29] DARGER Henry : "Prediction and threat".

[30] *Ibid.*, pp. 370, 371 et 375.

[31] DARGER Henry : MISC. 4 : [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912", p.413. La page semble écrite en 1913.

[32] DARGER Henry : *Diary*, p. 15.

[33] *Ibid.*, p. 15.

[34] Cf. la première page du livre I d'*In the Realms of the Unreal*, qui porte la date de 1923.

manuscrites, rassemblées en quinze volumes, dont sept sont reliés et huit ne le sont pas[35].

Il n'est pas possible de suivre d'aussi près l'avancée de l'ouvrage qui donnera *Further Adventures in Chicago*, Darger ne consignant pas les différentes sessions dans le corps du travail ou dans des écrits annexes. Rédigé de mai 1939 à 1946, l'écriture en est exclusivement manuscrite et, semble-t-il, également quotidienne.

Darger tient également un compte précis de l'avancée du travail pictural, et donne un détail assez régulier de ce qui a été illustré et de ce qui reste à faire :

> « November 26 1954- February 21 1955 »
> « February 22 – April 9 »
> « April 10– June 26 »
> « December 27 1958- April 6 1959 »[36]
> « Wednesday March 28 1962 – May 30 1962 (memorial day) »[37]

Pour ce qui relève de la durée associée à la production factuelle de l'ouvrage littéraire, Darger en maîtrise également le processus d'avancée[38]. Il rédige dans

[35] Darger indique avoir relié le volume VII en 1932, soit cinq ans avant d'avoir achevé l'ensemble du roman. Sur le problème du référencement des volumes, cf. BIESENBACH Klaus : *Henry Darger*, *op. cit.*, BONESTEEL Michael : « Henry Darger's Great Crusade, Crisis of Faith, and Last Judgment » in p. 275, note 14.

[36] Darger mène de front deux compositions, et il s'agit du plus long temps consacré à la création picturale.

[37] DARGER Henry : MISC 4, *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.* : 324 et 325 ; pp. 370-371, 395, 407-408.

[38] De même pour le travail pictural qui succède à un travail préalable : Darger dispose à plat sur la toile différents éléments autonomes, jusqu'à obtenir une composition d'ensemble équilibrée.

un premier temps des synopsis de trois à cinq pages[39] qui établissent l'idée directrice et les thèmes. Ce travail préalable contribue au devenir structural mais est distinct du travail de création, les éléments préparatoires n'étant pas destinés à être lus, autrement que dans la lecture de l'écrivain agissant.

Darger écrit par la suite dans la continuité, sur la base d'une documentation assemblée au préalable ou enrichie au fil de ses lectures, et de listes recensant personnages, lieux et épisodes qui sont de son invention[40]. Le texte continu est ultérieurement augmenté et corrigé d'inserts, comme en témoignent les différents formats de feuilles, ou les variations de frappe, *pica* ou *elite*, et de rubans de ses deux machines à écrire. Là, Darger s'éloigne du synopsis initial jusqu'à proposer des évolutions opposées[41]. Ainsi, chaque épisode est à la fois envisagé comme un tout homogène et traversé d'intentions variables, jusqu'à être perméable à des circonstances extérieures à la production de l'ouvrage, comme dans le cas de l'affaire Elsie Paroubek, déterminante dans le devenir de la création[42].

Cette porosité de la durée de l'ouvrage, inscrite dans le temps objectif d'écriture, va conduire Darger à réduire la distance qui sépare écriture, narration et intrigue. Nous l'avons vu, le premier volume d'*In the Realms of the Unreal* présente trois mentions distinctes :

> "Written by H.J. Darger"
>
> "signed H.J. Saundr Saunders : original Writer"

---

[39] Ce qui correspond également à sa production journalière d'une session d'écriture quand la phase de rédaction proprement dite est engagée.

[40] Le carnet MISC. 4 : [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912" est à ce titre exemplaire pour tenter de comprendre la méthodologie mise en œuvre.

[41] Cf. par exemple DARGER Henry : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, pp. 436-437. DARGER Henry : "Predictions and Threats", August 1913, p. 295, et *Ibid.*, January 21, 1916.

[42] Cf. la partie que nous consacrons à Elsie Paroubek et son analogue fictif Annie Aronburg.

"By Henry Joseph Darger. The author of thrilling story."[43]

Le premier crédit désigne l'écrivain, le deuxième indique l'auteur comme inventeur (découvreur) du texte, et le troisième porte sur l'auteur et narrateur impliqué dans l'intrigue, le reporter de guerre qui suit les événements. Ces trois moments sont donnés dans un maintenant de la représentation, situé au-delà des différentes durées jusqu'alors envisagées.

3.4 Synchronie

Temps d'écriture, de narration et d'intrigue apparaissent alors de manière synchrone, l'œuvre littéraire acquérant ainsi des propriétés comparables à l'œuvre picturale qui est saisie immédiatement. Ou plutôt, en unifiant les trois durées, Darger anticipe l'usage qu'il fera ultérieurement de l'image polyptyque, précisément des triptyques qui, pour être lus, exigent une dynamique du temps. Ainsi par exemple de la composition *Looking West Down Aronburg Run River* qui présente un sens de lecture imposé, du panneau de gauche aux tonalités sombres, en passant par le panneau central et son amorce de rivage où se tiennent quelques fillettes, le mouvement s'achevant au panneau de droite comportant vingt-cinq fillettes sur deux rangs, l'une étant nue, les autres portant des tenues variées dont les couleurs, allant du foncé au clair, offrent une synthèse de lecture. *At Jennie Richee. They manage to escape after being pursued and hounded*, présente un autre mode de lecture synchrone. Les panneaux gauche et droit, pratiquement vides, se répondent, encadrant le panneau central qui montre un voilier et une baigneuse nue. *At Jennie Richee. Assuming nuded appearance by compulsion race ahead of coming storm to warn their father* présente deux tournesols en figures centrales, qui à la fois maintiennent ensemble et distinguent une moitié nuageuse et une autre de beau

[43] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, page de garde et introduction.

temps ; la composition propose alors une exposition synchrone des temps météorologiques et des durées, passé et futur unis dans le présent. C'est ainsi que l'on peut parler chez Darger de fiction panoramique pour les triptyques, écho des triples durées synchrones de l'œuvre littéraire.

Temps de l'écriture, temps de narration et temps de l'intrigue, forment une totalité qui excède la durée homogène du temps objectif et la durée inhomogène inhérente à l'univers de fiction. L'ensemble est alors situé par sa visée intentionnelle dans un point de l'espace-temps, au sens que les physiciens lui donnent d' « événement », indépendamment des déterminations historiques, culturelles et sociales qui relèvent du réel objectivement appréhendé. Dans ce maintenant de l'œuvre littéraire, dont tous les moments sont synchrones, Darger retrouve pour le temps ce qu'il a instauré pour l'espace, une coexistence de durées hétérogènes comme il en allait des deux provinces. L'atopie qui en résultait se double alors ici de l'achronie.

3.5 Achronie

Ainsi qu'il l'a fait pour l'espace, Darger maintient ensemble référent et fiction, durées objective et imaginaire. Elles sont reliées par percolation, selon un faisceau d'informations qui trouvent leurs correspondances dans l'une et l'autre durée. Comme dans l'atopie, les éléments se retrouvent d'une durée à l'autre sans nécessairement conserver les mêmes prédicats, et deux énoncés en apparence identiques peuvent faire états de contenus différents. Ainsi du 31 mars 1912 au 14 mars 1914, la chronologie des batailles suit à l'identique les dates consacrées à leur mise en récit[44]. Le 27 janvier 1916, l'oncle August décède. Darger transpose la même année, mais cette fois avec un écart de six

[44] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, pp. 447-448.

mois[45], l'événement dans son monde imaginaire[46] : le général August Darger y meurt bravement aux combats. En 1911, Darger et William Schloeder fonde la Gemini Society, quand dans la même année est établi le "Cluster of the Black Brothers Lodge called the Gemini"[47]. Ainsi, un événement n'apparaît pas simplement comme un assemblage de faits, selon un enchaînement par contigüité et succession (même s'il peut également l'être), mais comme une figure qui demeure la même aux travers de ses différentes variations.

De plus, la durée imaginaire appartenant à la fiction ajoute ses déterminations propres : analepses et prolepses, itérations, focalisations, ellipses de dialogues et coupes temporelles… L'ensemble fait de l'achronie une structure saillante[48] dans la mesure où la durée imaginaire fournit des éléments qui n'apparaissaient pas dans la durée objective. Cette structure se décline selon deux types : l'un dans lequel le temps objectif prévaut. C'est le cas dans *Sweetie Pie* et, dans une moindre mesure, pour *Further Adventures in Chicago*. L'autre, dans *In the Realms of the Unreal*, où la durée imaginaire peut suivre l'irréversibilité comme relation d'ordre, ou au contraire s'en libérer. Darger peut ainsi conserver un mode ordinaire de rapport au temps, lorsque par exemple Joice Vivian rapporte un événement qui a eu lieu lorsqu'elle avait trois ans[49]. L'évocation d'un passé par un personnage de fiction permet à l'écrivain « d'élargir le champ de la fiction à la dimension du passé »[50].

---

[45] DARGER Henry : *Diary* : July, 26, 1916.

[46] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XIII, p. 223 (3356).

[47] *Ibid.*, XIII, pp. 3047-3049.

[48] Selon l'acception de Thomas Pavel, déjà indiquée dans le développement consacré à l'espace.

[49] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 138.

[50] CLEMENT Bruno : *L'œuvre sans qualités*, *op. cit.*, IV, « Représenter », Ch.1, « Temps », p. 290.

Mais Darger peut également se faire chevaucher deux lignes temporelles en un croisement intertextuel de ses deux romans :

> "On a Monday morning in the middle of the third week of september 1911"[51]

Le récit de *Further adventures in Chicago* s'ouvre sur une impossibilité. Si l'on prend pour repères « Monday» et « third week of september 1911 » on obtient les lundis 11 ou 18, ce mois comptant cinq semaines. Mais la tentative de datation est immédiatement invalidée par « in the middle » qui interdit que le jour soit un lundi. De plus, le second récit étant, d'entrée, donné comme débutant en 1911, il se situerait avant les événements racontés dans *In the Realms of the Unreal*, qui précise « the Glandco-angelinian war was started June 12, 1912 »[52]. Ce qui pose problème, puisque au cours de *Further adventures in Chicago*, les événements de la guerre contre Glandelinia sont plusieurs fois évoqués comme ayant déjà eu lieu. À quoi s'ajoute le fait que Penrod est vivant lors du récit de Chicago, alors qu'il meurt à la fin du premier roman[53], sa réapparition étant expliquée dans une troisième ligne temporelle :

> " 'We were sure the happiest the day you returned to us' said Violet. 'And the luckiest to' added Catherine."[54]

La phrase « On a Monday morning in the middle of the third week of september 1911 » vaut peut-être simplement pour ce qu'elle dit, sans postuler

---

[51] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago*, I, p. 1.

[52] DARGER Henry : *"Predictions and threats",* August 1912.

[53] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XIII, p. 634 (3252).

[54] DARGER Henry : MISC. 8 : carnet titré par Darger *N°Two*, p. 68.

une erreur. Il faudrait alors voir dans le point de disjonction du dire qu'est "in the middle", le point de jonction de différentes durées fictionnelles distinctes[55].

L'un des exemples les plus remarquables de jonction fictionnelle, qui rapproche deux durées de récits radicalement hétérogènes, et plus encore mutuellement exclusives, tient dans la contiguïté et la succession du temps mythique et du temps historique, qui voit Darger reprendre la nature irréversible du temps, jusqu'alors écartée, pour en faire un substrat littéraire.

3.6 Temps mythique et temps historique

La narration de « Powerful Abbiannia"[56], est attribuée à Gertrude Angeline Vivian, analogue fictif de Darger dont *Further Adventures in Chicago* nous apprend qu'elle est une lectrice accomplie et qu'elle souhaite devenir écrivain[57]. Le texte décrit une durée paradigmatique, stable et circulaire, un temps d'avant le temps en devenir et qui précède la durée historique :

> "When the Abbieannian nation was first discovered, it was formed to be a very good nation, righteous in all ways, but that it knew not God. But then the Abbieannians did not worship images of stone, but believed in two great spirits, the 'Unknown'and the demon. They were spiteful toward the evil one, and faithful to the unknown."[58]

---

[55] Nous rencontrons ici une ambigüité qui ne peut être réduite en ambiguïté narrative, à l'interpétation du sens incertaine, ou en ambiguïté disjonctive, portant sur différentes valeurs exclusives du récit. Sur la distinction entre les deux types d'ambigüité, cf. f. BOUVET Rachel : *Étranges récits, étranges littératures*, *essai sur l'effet fantastique*, *op. cit.*, Ch. 2, « Les procédés de l'effet fantastique », pp. 110-111.

[56] DARGER Henry : MISC. 4, *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*

[57] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, pp. 54-55, p. 72, p. 99.

[58] DARGER Henry : MISC. 4, *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.* p. 430. Nous développons dans la partie consacrée à la violence.

Le registre utilisé, « righteous in all ways », “knew not God”, “worship images of stone”, “spiteful towards the evil one”, “faithfull to the unknown”, confère à l’ensemble une valeur symbolique[59]. Signifiants et signifiés sont alors identifiés par le lecteur comme relevant d’un contexte mythique. Ailleurs, Darger est davantage explicite et évoque directement “a true Golden Age”[60]. L’air et l’eau sont purs, le printemps y règne toute l’année, chacun trouve dans la nature sa subsistance, exclusivement végétarienne et donc conforme au livre de la *Genèse*. Chacun aime spontanément son prochain sans y être contraint par un commandement. Enfin, les oiseaux chantent jour et nuit, détail qui est loin d’être anodin : ils cessent de le faire quand éclate la guerre, marquant le passage au temps historique, et recommencent de chanter quand l’état harmonieux, qui est enfin rétabli, renoue avec l’immobilité édénique. Dans sa description de l’Âge d’or, Darger procède par économie d’effets littéraires, puisqu’il emploie nombre de stéréotypes religieux. Par contre, il les désamorce de manière inattendue, en faisant du christianisme la cause de la disharmonie.

À l’origine, le monde d’*In the Realms of the Unreal* ne forme qu’une seule nation, « Fair Land of Abbieannia » [61]. Cet état paradisiaque, va être abrogé par l’avènement du christianisme qui, en introduisant le changement, et donc le devenir, impose le temps linéaire, historique. Abbieannia est tolérante à l’égard des chrétiens mais ne veut pas se laisser convertir. Il faudra soixante à soixante-dix guerres pour “bring her under submission to the Christian religion” et voir le

[59] Au sens où l’entend Ribot lorsqu’il parle d’ « architecture de symboles » comme révélant un sens du monde dans l’imagination. Celle-ci, procédant par analogies, confère aux signes représentations et sentiments qui viennent s’ajouter à la fonction initiale du signe. Cf. RIBOT Théodule : *Essai sur l’imagination créatrice*, *op. cit.*, troisième partie, « Les principaux types d’imagination », Ch.3, « L’imagination mystique », p. 197.

[60] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, III, p. 386.

[61] *Ibid.*, X, p. 374.

roi Decie adopter la nouvelle religion[62]. Au cours des cinq règnes suivants, le christianisme s'impose[63], à l'exception notable de Glandelinia[64] qui, par réaction, bascule dans un panthéisme absolu et s'adonne au mal, situation décrite à nouveau dans un registre à valeur symbolique :

> "Glandelinia is a powerful nation […] The Glandelinian anger God by worshipping false Gods on purpose to defy Him, and though Glandelinia is a powerful nation she is very wicked. They even worship stones, animals, dogs, sticks, and wicked things, even the walls and houses, clouds, hills, nay the very devils themselves are adored as Gods. All this they do knowingly to displease God, because they hate him bitterly, as the worse bitterness can explain […] this is the kind of nation Glandelinia is."[65]

Glandelinia va définitivement établir l'entrée dans le changement et le passage au temps historique. La nation ennemie de Dieu, s'empare de Calverinia[66] qu'elle soustrait à Angelinia, et instaure l'esclavage des enfants. Le « King Santa Anna Gannon Procile »[67] d'Abbieannia reçoit d'incessantes plaintes, mais ne réagit pas. Darger crée alors, à partir de deux faits historiques

---

[62] DARGER Henry : MISC. 4, *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D*. p. 430.

[63] *Ibid.*, pp. 431-432.

[64] Glandelinia, comme l'ensemble des nations chrétiennes, est composée de différents peuples. DARGER Henry : MISC. 4 [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of April 1912", p. 258 : « the various Glandelinian armies, consisting of the Zimmermanians, Omarians, Curdes, Kurds, Condencians, McHollestinians and Gargolians."

[65] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, pp.116-117.

[66] *Ibid.,* I, p. 493.

[67] DARGER Henry : MISC. 4, *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D*. p. 432.

relevant de la durée objective, un événement[68] déclencheur qui tient à la fois de l'attentat de Sarajevo et de la tragédie du *Lusitania* :

> « On november 27 1841 the King's wife Marie Procile and his daughter took three thousand Abbieannian children on an excursion ship for a picnic. »[69]

Une torpille lancée par un sous-marin de Glandelinia[70] coule le navire *Glorinia*, il n'y a aucun survivant. Le roi Procile perd son épouse et leurs deux enfants. Anéanti, il meurt de chagrin. Abbieannia est sous le choc puis finit par se reprendre, libère Calverinia et envahit même Glandelinia[71]. Mais la menace demeure : "Abbieannia is watching like a hawk watches his prey"[72].

Le temps historique est maintenant établi et annonce les événements à venir d'*In the Realms of the Unreal*. La guerre qui y est décrite[73] est datée par Darger de fin 1911[74] à 1916. « 1911 » marque probablement le rapprochement entre le temps historique de la durée objective, et celui historique de la durée

---

[68] Au sens que lui donne Alain Badiou dans *L'Être et l'Événement* (1988) : dans son surgissement, l'événement provoque une rupture qui à la fois met un terme à la situation initiale et en autorise une nouvelle.

[69] *Ibid.,* I, p. 493. Cf. le développement dans l'analyse consacrée au sublime de la guerre.

[70] *Ibid.,* I, p. 494.

[71] *Ibid.,* I, pp. 495-496.

[72] *Ibid.,* I, p. 496.

[73] Et qui, dans la temporalité inhérente à la diégèse, est en fait la cinquième, succédant aux conflits de 1841, 1843, 1877 et 1899.

[74] Si l'on prend comme événement déclencheur « The Child Labor Revolution », révolte des enfants esclaves menée par Annie Aronburg. Pour sa date officielle, cf. DARGER Henry : « Prediction and threat, August 1912 : « The main and terrible ferocity of the Glandco-angelinian war was started June 12, 1912".

fictionnelle, puisqu'il s'agit de l'année qui marque la célébration du cinquantenaire de la guerre de Sécession[75].

Au fil du récit, le temps historique va retrouver le rythme du temps mythique avec l'installation d'un processus itératif, reprise incessante de batailles et de massacres interchangeables. Le « Golden Age » originel et immobile trouve son pendant négatif dans la stabilité qu'imposent la violence et la tristesse continuellement déclinées :

> « Les choses, parce qu'elles se répètent, donnent l'impression d'une monotonie, d'une grisaille, d'une absence de dynamique et de signification »[76]

La répétition introduit une certaine stabilité dans un monde fictionnel gouverné par le chaos. Par l'incessant retour du même au-travers des combats et hécatombes, et notamment par l'imprévu pourtant cyclique des tragédies naturelles, tornades, inondations, incendies de forêts ou tremblements de terre, le hasard acquiert l'assurance de la Providence, l'imprévu est validé comme ce qui, de tout temps, était prévu.

Partant, si ce qui doit advenir est prédéterminé, se pose une double interrogation : qu'en est-il du futur interne au récit ? Quel est le statut de la fin du roman ?

---

[75] Evénement célébré par de nombreuses manifestations et articles, dont ceux publiés à partir du 3 avril 1911 dans le *Chicago Daily News*, série que Darger suivra et qui est probablement à l'origine de sa découverte de l'affaire Elsie Paroubek dans le quotidien.

[76] CLEMENT Bruno : *L'œuvre sans qualités*, *op. cit.*, IV, « Représenter », Ch. 3, « Actions », p. 333.

3.7 Futurs alternatifs

Nous l'avons vu, l'achronie maintient ensemble la durée homogène de l'écriture et la durée inhomogène de la fiction qui comprend le temps de la narration et celui de l'intrigue. À partir de là, Darger va pouvoir envisager différentes visées de futur, ou protensions, selon qu'elles tiennent de l'une ou l'autre durée, et semble ainsi aller contre la propriété prédictive généralement attribuée au récit et sa temporalité référentielle[77]. L'incertitude liée à chacune de ces protensions varie en fonction de l'énonciateur, écrivain ou narrateur, et pour ce dernier à mesure de son implication.

Comme écrivain, Darger déploie des visées dont le degré d'incertitude varie. La protension peut être maîtrisée, par exemple en septembre 1912, lorsqu'il annonce « The horrible battle of Angelinia Agatha which occured on december 1912 »[78]. Mais l'écrivain peut également ne peut être assuré du futur qu'il anticipe. Dans le réel objectif, Darger a perdu la photographie d'Elsie Paroubek. L'événement se répercute dans l'univers de fiction, avec la disparition du portrait d'Annie Aronburg[79]. La poursuite de l'intrigue, et sa résolution, sont liées à la situation du monde référent. Si Darger retrouve le cliché de Paroubek, l'écrivain donnera une résolution heureuse à l'événement équivalent dans sa fiction. En attendant, il ne peut qu'avancer des conjectures : « the Aronburg situation would have its bad effects on Abbieania »[80]. Le futur, instable et visé par une inquiétude non maîtrisée, présente alors deux développements alternatifs, mutuellement exclusifs.

---

[77] BARTHES Roland, BERSANI Leo, HAMON Philippe, RIFFATTERRE Michael, WATT Ian : *Littérature et réalité*, *op. cit.*, BARTHES Roland : « L'effet du réel », p.83.

[78] DARGER Henry : MISC. 7, *Time Book Monthly*, « Predictions and Threats », p. 18.

[79] Cf. le développement que nous consacrons à Elsie Paroubek / Annie Aronburg.

[80] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, pp. 430-438 : " 'Powerful Abbiannia' by Gertrude Angeline", pp. 436-437.

Darger, cette fois comme narrateur, peut également énoncer des futurs incompatibles. Au mois de septembre 1918[81], il prévoit la mort des Vivian Girls pour le 4 juillet 1919. Mais dans une adresse directe au lecteur, le narrateur se veut rassurant. L'éventuelle crainte du lecteur étant en fait un présupposé dramatique, l'écrivain agit sur le lecteur en vue d'exprimer sa propre attitude, conjuguant les fonctions expressive et conative en unité d'intention :

> "But to give the reader ease of mind, I would say never worry about them. Violet and her sisters seen the end of the war and the glorious effects of the victory, and Heaven knows how long they lived after that."[82]

Enfin, l'écrivain Darger prévoit un futur pour le narrateur impliqué. À l'occasion d'une réminiscence, qui place donc l'épisode dans le futur de l'intrigue, Jack Evans se souvient être entré, en compagnie des Vivian Girls, dans un appartement abandonné[83]. L'endroit, décoré de photographies d'enfants, contient des livres, ainsi qu'un phonographe et une collection de disques. La description évoque immanquablement l'appartement de l'écrivain Darger, comme une signature-fantôme. Evans et les Vivian identifient le narrateur, donné comme l'auteur d'*In the Realms of the Unreal* : « He certainly did make a good history of the Glandco-Abbieannian war ». Le narrateur, reconnaissable par le lecteur à certains détails de la narration, identifié par les personnages, est absent à double titre. Il n'est pas dans son appartement et n'est jamais nommé[84]. « What is his name ? » demande Evans. S'en suit une série de question :

---

[81] DARGER Henry : *Diary*, September 1918.

[82] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, X, p. 692.

[83] *Ibid.,* I, pp. 138-140. Au volume VI, p. 556, Jack Saunders pénètre dans une maison vide qui répond à la même description.

[84] Revenant sur cet épisode, et donc à l'occasion d'une réviviscence, Jack Evans le nomme vingt pages plus loin.

> "It ain't that man that brooded over the loss of the picture of the murdered Aronburg child ?"
>
> "Ain't his signature in any of the books ?"[85]

"I didn't see it" répond Evans. Les manuscrits sont remis au gouverneur Hanson, oncle des Vivian Girls, qui déclare :

> "I think I'll try to have him sell me these books and I'll have them published. There is a big fortune in these books for him. He could make three hundred thousand dollars on one of them alone, and there is over nineteen of them here"[86]

Le nombre de volumes évoqués, "nineteen", renvoie à l'ensemble des volumes écrits, reliés ou non, et permet de supposer que le passage est un ajout tardif au volume VI. Ses indications portent sur l'écrivain Darger, tandis que le devenir souhaité pour l'œuvre (à la double valeur : esthétique et financière) concerne le narrateur absent. Ce futur paraît alors privilégié, par rapport à celui, incertain, de l'œuvre appartenant au réel objectif, celui de l'écrivain Darger.

3.7 Fins

Parmi les clauses implicites inclues dans le pacte qui lie le lecteur à l'écrivain[87], est celle voulant que le livre doit avoir une fin. Le récit peut cependant proposer un terme sans présenter une fin, quand par exemple l'écrivain l'interrompt, ou qu'il décède. Le récit est alors inachevé. Fin, terme et

---

[85] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 138. L'auteur est donc identifié par l'écrit de sa signature.

[86] *Ibid.*, I, p. 140.

[87] Mais qui désengage éventuellement le narrateur, notamment si celui-ci est impliqué dans le récit. C'est le cas du Darger reporter de guerre, auteur supposé *d'In the Realms of the Unreal*, qui parvient au terme de sa narration mais ignore comment l'histoire s'achève. Cf. plus loin.

achèvement sont donc trois modalités distinctes d'interruption, à quoi s'ajoute un éventuel dénouement qui vient confirmer, ou au contraire modifier, la fin.

Darger a mis un terme à l'écriture de ses deux romans[88]. Le second, *Further Adventures in Chicago*, présente une fin et un dénouement, et peut donc être considéré comme achevé. Le premier, *In the Realms of the Unreal*, propose deux fins mutuellement exclusives, dont l'une est complétée par un dénouement, à la fois littéraire et pictural. Il est toutefois donné comme achevé dans *Further Adventures in Chicago*, non par l'écrivain ou le narrateur, mais par les personnages qui se souviennent des événements. *Further Adventures in Chicago* propose par ailleurs deux boucles narratives : l'une renvoie au début du récit ; l'autre renvoie à la fin d'*In the Realms of the Unreal*. L'achèvement du premier roman est alors confirmé par celui du second.

Le lecteur[89] attend généralement d'une fin qu'elle parvienne à dissiper la tension générée par le récit. La narration doit résoudre les problèmes de l'intrigue principale. Il est éventuellement admis que quelques développements secondaires demeurent en suspens, ce qui serait en général mal toléré des éléments principaux. La fin doit également conduire les personnages à leurs situations d'arrivée. Le tout en présentant une certaine cohérence entre le style déployé et le répertoire des thèmes invoqués. Par conséquent, l'écrivain ne peut s'en tenir uniquement à ce qu'il veut. Une fin ne peut nier abruptement l'ensemble du récit en y introduisant artificiellement une résolution qui n'a aucun rapport, dans la forme et le contenu, avec ce qui précède[90] :

---

[88] Le statut de *Sweetie Pie* pose problème, dans la mesure où ce long récit, présenté par Darger à la fois comme appartenant à l'autobiographie et s'en distinguant, est inachevé.

[89] Dans ses multiples acceptions : l'écrivain lisant son œuvre en devenir ; l'éditeur ; le lecteur du livre. Les intentions ne sont pas les mêmes de l'un à l'autre.

[90] KRESS Nancy : *Beginnings, Middles & Ends*, Writer's Digest Books, Cincinnati, 1996, Ch. 7 "Satisfying endings : delivering on the promise", p. 105 : "This isn't to say that there is only one possible ending for any story. There may be more than one. But the ending chosen must complete what has been promised, not violate it."

> "If you've promised to scare us and nothing scary happens, that's a broken promise. If you've building toward a major gun battle and it never happens, that's a broken promise. If you've set up a baffling murder and shown your detective investigating suspects for three hundred pages, and it turns out the real murderer is someone who wasn't a character in the story, that's a broken promise. If you've shown us a virtuous character and it turns out she was the murderer but your story contained absolutely no clues to that effect anywhere, that's a broken promise."[91]

Et il en va de même pour le Deus ex machina qui imposerait une fin abrupte par le biais du rêve, de la coïncidence, d'un élément imprévisible qui surgit à point nommé, ou du revirement brutal d'un personnage suite à une prise de conscience : "Deus ex machina is not a compliment"[92]. Le lecteur n'a pas à suppléer aux carences narratives. Il peut exercer son imagination, mais à partir d'éléments donnés pas l'auteur.

Bref, plus qu'un terme et une fin, on attend l'achèvement du récit, « A resonant ending »[93]. Or rien dans la vie ne s'achève jamais, ou si des choses se terminent, elles le font rarement dans la continuité linéaire des faits, et dans un temps immédiatement consécutif à leur déroulement. En ce sens aucune littérature ne peut prétendre à une quelconque intention réaliste[94] si elle exige d'un récit qu'il se termine de façon nette, que sa fin soit un authentique achèvement. Ainsi, certains auteurs terminent leurs livres en proposant une fin sans pour autant achever le récit, tel Herman Melville qui, au chapitre 28 de *Billy Budd, sailor*, déclare : "Truth uncompromisingly told will always have its

---

[91] *Ibid.*, Ch.9, "Help for Endings : The Las Hurrah", p. 135.

[92] *Ibid.,* Ch. 7 "Satisfying endings : delivering on the promise", p. 108.

[93] *Ibid.*, Ch. 8 "The Very End : Last Scene, last Paragraph, Last Sentence"", p. 123.

[94] Au sens d'adéquat au réel objectif.

ragged edges; hence the conclusion of such a narration is apt to be less finished than an architectural final"[95]. Frank Herbert est davantage lapidaire :

> "There is no ending. It's just the place where you stop the story."[96]

À ce titre, comme nous l'avons vu, la fin du récit autobiographique chez Darger propose un terme abrupt :

> "There is one really important thing I must write which I have forgotten."[97]

Si, comme nous l'avons vu, on attend d'une fin qu'elle propose l'achèvement du récit, en résolvant l'intrigue principale, certains de ses développements secondaires, et en menant les personnages à une situation donnée comme conséquences des événements qui la précèdent, Darger ne répond à aucune de ces conditions. Cela, non par défaut, mais par excès puisqu'il propose deux fins mutuellement exclusives à *In the Realms of the Unreal*. Dans l'une, les nations chrétiennes l'emportent sur Glandelinia[98] ; dans l'autre, celle-ci parvient à vaincre.

Cette coexistence de futurs dans la narration, et d'un état double du manuscrit dans le réel objectif, tient aux circonstances qui empêchent l'écrivain Darger de choisir. Ayant perdu la photographie d'Elsie Paroubek, il envisage la victoire de

---

[95] MELVILLE Herman : *Billy Budd, Sailor, and Selected Tales*, sous la direction de Robert Midler, Oxford World's Classics, Oxford University Press, London, 2009, p. 358.

[96] McNELLY Willis E.: interview that he made with Frank Herbert and his wife Beverly Herbert in 1969, Subject : Herbert's science fiction novels, *Dune* and *Dune Messiah*, Date of tape : February,3, 1969, Date of transcription : February-April, 1970, California State College, Fullerton, 1970.

[97] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 66.

[98] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, Introduction.

Glandelinia si le cliché n'est pas retrouvé[99]. Le narrateur impliqué dans le récit est alors tenu pour responsable de l'inachèvement du récit, car il a égaré le portrait d'Annie Aronburg dans l'univers de fiction.

La victoire de Glandelinia est rédigée dans ces circonstances[100]. La nation fait mine d'accepter la reddition, avant d'engager une contre-attaque, probablement inspirée de « La bataille du Kaiser », offensive allemande menée du 21 mars au 18 juillet 1918. Glandelinia déclenche des feux de forêt, ses tirs d'artillerie provoquent "the awful inundation these floods in Northern Angelinia and which extended into a portion of Southern Calverinia"[101] ; "The loss in lives was enormous" ; "A large part of Angelinia Agatha was touched by the flood and 11300 of the inhabitants lost all their private property"[102] ; "Famine and terrible pestilence followed carrying scores of thousand away like dying roaches poison sprayed"[103]. La coalition chrétienne est vaincue.

Dans la fin initialement prévue, Abbieannia et les nations alliées l'emportent lors de la bataille d'Aronburgs Run[104]. Écrasée, l'armée glandelinienne connaît la déroute. Son commandant en chef, le général Manley prend la fuite avec une poignée de fidèles, dont son « negro servant »[105]. Traqué pendant un mois, il tente de passer à cheval la rivière Ermine Run et se retrouve encerclé[106]. « Well,

---

[99] *Ibid.*, I, pp. 162-177 ; III, pp. 427-430 ; XIII, pp. 3544-3545, par exemple.

[100] DARGER Henry : Misc 6, *The Battle of Norma Catherine / Eva St. Clare*, pp. 125 à 132.

[101] *Ibid.,* pp. 124, 126, 128, 131.

[102] *Ibid.*, p. 125.

[103] *Ibid.*, p. 130.

[104] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XIII, pp. 317-318 (3544-3545).

[105] *Ibid.*, XIII, p. 317 (3544).

[106] *Ibid.*

you gave us a good chase» lui assène le général Baldwin qui l'invite à lui remettre son épée. "I'll not do anything of the kind ! » s'écrie Manley[107]. Le Général Evans lui dit qu'il est le plus dangereux et désespéré Glandelinian qu'il ait rencontré.

> "You are nevertheless guilty of the slaughter of so many children that it could fill a whole United States, which is so far from us. Your penalty, no doubt, will be severe, but what it will be, none of us knows. Only General Hanson Vivian whishes to know."[108]

Les vainqueurs connaissent alors quinze jours de marche forcée pour rejoindre l'état-major chrétien. La nouvelle de la capture de Manley se répand, provoquant la joie des populations. Manley comparaît devant le général Vivian[109] qui l'informe de son statut de prisonnier de guerre. Manley doit se rendre officiellement, car sinon le reliquat des armées glandeliniennes continuera de se battre. C'est le seul moyen pour lui d'éviter la peine de mort. Manley comprend que sa cause est perdue, ses deux fils sont tombés au combat, il se rend.

Alors, sous l'effet d'une aussi soudaine qu'inattendue prise de conscience, il implore le pardon en présence des Vivian Girls :

> "But for all I have done, I do ask pardon and will refrain hereafter from further bloodshed, and shall atone as much as possible for all the evil I have done to you and to your country. I shall atone for all the children who have been slain, and also will atone for all the ravages that my war has caused. As soon as I can get Glandelinia, my nation, settled down, I will leave the scene of my cruel havoc for

---

[107] *Ibid.*

[108] *Ibid.*

[109] *Ibid.*, XIII, pp. 317-318 (3544-3545).

a long while, and when I return to Glandelinia, I hope I will be a better man. I now realize how wicked I was, and I intend to repent if God will forgive me."[110]

Manley serre la main de chacune des sœurs et des généraux chrétiens. Il s'engage à réparer, on lui confie de redresser Glandelinia et de la remettre sur le chemin du christianisme. Le général lui reconnaît de l'héroïsme, peut-être un jour deviendra-t-il roi en place du souverain Glandin. Manley s'en va en passant devant les rangs des armées chrétiennes, en un final qui rappelle la reddition du général Lee[111]. La fin de la guerre contre Glandelinia renvoie à l'achèvement de la Guerre civile, source d'inspiration de Darger.

Cette fin est alors suivie d'un dénouement. L'Age d'or décrit aux premières pages du volume I est restauré. Les catastrophes naturelles cessent, les Blengins réapparaissent, les oiseaux recommencent de chanter. Les Glandelinians sont contraints de rebâtir toutes les villes détruites durant la guerre[112].

Darger confirme le dénouement littéraire par son équivalent pictural. La composition *[Untitled] " Children Pulling wheeled sculpture group depicting Glandelinians strangling children*", représente une sculpture commémorant le martyre d'enfants suppliciés par des Glandelinians, tandis qu'au verso figure un groupe de sculptures pourvues de roues représentant des Glandelinians en train d'étrangler des enfants. La composition *"At Jennie Richie. For refusing to tell they are buried up to their waists in the sand near the river to die of thirst they tell"* représente pareille scène, une inscription gravée sur le socle de la sculpture indiquant : "Statuary of glandelinian strangling child". Le temps de la fiction se

[110] *Ibid.*

[111] *Ibid.*, XIII, p. 318 (3544) sq.

[112] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, "The beauty of the Vivian Girls as described by General Jack Ambrose Evans", récit attribué à Jack Evans, p. 475.

dote d'un devoir de mémoire qui écarte les réminiscences involontaires et fixe la fluidité des souvenirs en réviviscence.

Selon Nancy Kress, "A successful denouement has three characteristics : "closure, brevity and dramatization"[113]. Darger ne répond pas à ces conditions. Il confère deux fins à son premier roman, dont l'une comprenant deux variétés de dénouement, littéraire et pictural. En différant la responsabilité de mettre un terme au récit, Darger attribue à la fin une valeur performative, ni vraie ni fausse, et parvient paradoxalement à l'inachèvement en multipliant les conclusions.

> « Nous vivons beaucoup plus tournés vers le futur, avec nos doutes et nos craintes, nos anxiétés et nos espoirs, que dans les souvenirs ou l'expérience du moment. Cette faculté de l'homme pourrait sembler à première vue bien contestable, puisqu'elle introduit dans sa vie un élément d'incertitude étranger à toute autre créature. Il semble que l'homme serait plus sage et plus heureux s'il se délivrait de cette idée extravagante, de ce mirage du futur. »[114]

En attente d'un futur indéterminé, subissant la perte de la photographie d'Elsie Paroubek, l'écrivain Darger prend acte de cette incertitude en déployant différents possibles littéraires, dont l'un, pessimiste, est attribué au narrateur. Le temps fictionnel rejoint alors le temps objectif en ce qu'il est tout autant subi.

---

[113] KRESS Nancy : *Beginnings, Middles & Ends*, *op. cit.*, Ch. 7 "Satisfying endings : delivering on the promise", p. 108.

[114] CASSIRER Ernst : *Essai sur l'homme*, *op. cit.*, Ch. 4, « Le monde humain de l'espace et du temps », pp. 81-82

4. L'expérience du monde

Toutes les acceptions du vrai se valent si l'on s'en tient au fait qu'elles se rapportent toutes au réel. Nous ne pouvons donc plus les discriminer selon le critère de leur conformité à la réalité. Or, certaines de ces conceptions du vrai valent plus que d'autres, non en vertu d'une quelconque qualité intrinsèque, mais parce qu'elles sont plus utiles à la communauté (l'homme social) ou à l'individu (l'homme singulier). Dès lors, le critère de l'utile privilégie certaines acceptions du vrai, sous forme de vérités provisoires, dont la pertinence se mesure à l'aune de leur effectivité. Toutefois, nous l'avons vu, Darger établit un cadre de référence qui modifie les rapports habituels entre vrai et réel. Dès lors, peut-il composer avec les critères d'utilité et de convenance qui façonnent la visée ordinaire du réel ?

4.1 L'ordre des choses

Cette visée, pragmatique, interprète la réalité au-travers de conventions pratiques. Elle propose une forme habitable du monde en permettant d'y vivre, sinon de manière pleinement satisfaisante, du moins dans l'habitude ordinaire. Allen Wheelis l'appelle « The scheme of things », l'ordre des choses par opposition à « The way things are », l'état de fait des choses, du réel qui me préexiste, demeure en permanence indépendamment de moi, et continuera d'être après moi[1]. L'ordre des choses s'ajoute à l'état des choses de manière à composer avec le réel et finit par se substituer à lui :

> "The scheme of things is a system of order. Beginning as our view of the world, it finally becomes our world. We live within the space defined by its coordinates. It is self-evidently true, is accepted so naturally and automatically

[1] WHEELIS Allen : *The Scheme of Things*, Harcourt Brace Jovanovitch, 1980, Ch. 7, « Theory », p. 43.

> that one is not aware of an act of acceptance having taken place. It comes with our mother's milk, is chanted in school, proclaimed from the White House, insinuated by television, validated at Harvard. Like the air we breathe, the scheme of things disappears, becomes simply reality, becomes, as far as we can tell, the way things are. It is the lie necessary to life**.** The world as it exists beyond that scheme becomes vague, irrelevant, largely unperceived, finally nonexistent."[2]

Ce « mensonge nécessaire à la vie » qui rend le réel tolérable[3] est donc une construction sociale, un ensemble structuré de valeurs et de comportements permettant à chacun d'y trouver sa place. La cohérence de l'ordre des choses est validée par son effectivité.

> "Those attributes of a scheme of things that determine its durability and success are its scope, the opportunity it offers for participation and contribution, and the conviction with which it is held as self-evidently true." [4]

Au-travers de systèmes tels l'art, la religion, la science, le travail, l'organisation des loisirs[5], il indique les conduites à suivre, réglemente les attitudes, assigne les tâches et donne sens aux vécus collectifs et individuels. En parallèle, il exclut tout ce qui se trouve hors du cadre qu'il définit. Perçu comme le réel qu'il dissimule, l'ordre des choses s'impose par l'autorité que lui confère son utilité, au point que l'on en oublie l'état de fait des choses.

---

[2] *Ibid.*, p. 43.

[3] *Ibid.*, p. 48 : « A scheme of things is a plan for salvation."

[4] *Ibid.,* p. 49.

[5] Ces différents systèmes peuvent connaître des changements internes, tel le progrès scientifique, l'adaptation du travail, l'évolution artistique ou religieuse, le développement des loisirs, mais ils demeurent cohérents en tant qu'entités structurées par l'ordre des choses.

> "The world found to be not so heartless as is said." "In many cases it can be proven that the world is not never so bad as had been said about it and not even so heartless and indifferent as many pessimists would try to make every one believe."[6]

Quoi que puisse être le monde, il est ce que l'on en fait et ce que l'on en dit. Autrement dit, l'ordre des choses définit la norme et l'impose en une expérience consensuelle.

4.2 L'expérience consensuelle

L'établissement d'une normalité par l'ordre des choses repose sur un réseau complexe de codes, d'usages, d'attitudes à l'égard du réel consensuel et de la communauté humaine[7]. Les comportements du sujet doivent ainsi être continuellement réajustés en réponse à ces attentes sociales :

> "The formation of the individual act is a process in which conduct is continually reshaped to take account of the expectations of others, as these are expressed in the immediate situation and as the actor supposes they may come to be expressed."[8]

Cette correction permanente du mode a pu être vécue par Darger comme une contrainte, d'autant qu'elle suppose de demeurer sans cesse vigilant à l'égard de l'expérience consensuelle afin de répondre à ses normes, y compris lorsque se présente une situation inédite pour le sujet. En effet, toute nouvelle expérience

---

[6] DARGER Henry : MISC 6 *Battle of Eva St. Claire*, p. 38.

[7] WINNICOTT Donald Woods : *Playing and Reality*, *op. cit.* Ch. 5, "Creativity and its Origins", p. 78 : "What is normal depends on the social expectation of any one social group at any one particular time."

[8] BECKER Howard S. in SHAW Clifford R. : *The Jack Roller, A delinquent boy's own story*, *op. cit.*, introduction, p. XIII.

remet en cause l'état des choses avec lequel on a plus ou moins appris à composer. Accepter l'inattendu revient pour Darger à faire rentrer de la nouveauté dans son vécu, et donc à le remettre en question. La chose ne va pas nécessairement de soi et, ainsi que le dit Ferdinand Alquié, « Il faut consentir aux risques du monde. »[9]

Le Moi social ne peut faire toujours face aux imprévus des rencontres et des situations, ou peut estimer n'en avoir pas plus la force que l'envie. À partir de là, le choix de l'effacement pour Darger, d'une forme d'inexistence au sein de la communauté peut apparaître comme un moyen de défense[10], afin d'échapper à la nécessité de se conformer aux attentes. En apparaissant comme négligeable aux yeux des autres, je les persuade de ne me confier aucune responsabilité, que ce soit dans le travail ou dans le simple vivre-ensemble. Toute interaction avec les autres implique des concessions avec nous-même. Pour être lui-même, Darger a réduit la complexité du monde social à sa plus simple expression :

> "Darger adopted an institutional routine, with the hospital, his workplace, and the church as the important sites of his life."[11]

En instaurant cette routine, Darger oppose une attitude constante à la complexité des situations sociales[12], tel le personnage de Bartleby d'Herman Melville. Au sein de l'ordre des choses, qui se distinguait déjà de l'état de fait des choses, Darger opère une nouvelle distinction entre son Moi social, engagé dans l'expérience consensuelle, et son Moi créateur qui relève lui de

---

[9] ALQUIE Ferdinand : *Le désir d'éternité*, *op. cit.,* IV. 44.

[10] Cf. WINNICOTT Donald Woods : « Fear of breakdown », *op. cit.*, pp.103-107.

[11] BIESENBACH Klaus : "American Innocence", avant-propos à *Henry Darger*, *op. cit.*, p. 15.

[12] Cf. ALQUIE Ferdinand : *Le désir d'éternité*, *op. cit.*, Ch. III, p. 31 : « L'habitude se présente donc comme le refus du nouveau en tant que tel ».

l'expérience intime et singulière. Engagé dans l'activité contrainte, Darger se limite à une routine pragmatique et dépourvu d'imaginaire, puisque « Le moi social ne rêve pas et ne fait pas participer ses rêves à la création d'une œuvre »[13]. On pense alors au roman de Blaire Niles, *Condemned to Devil's Island : the biography of an unknow convict*, que Darger non seulement possédait mais exploitait pour nourrir sa propre fiction dans *Further Adventures in Chicago*. Particulièrement au poème du détenu Paul Roussenq que Niles cite :

> " Mute and solitary
> This is our fearful routine…
> Here we come to love our sorrow as an intimate thing,
> Which never leaves us, which we know so well
> That from its torment we make our support."[14]

L'une des expressions majeures de cette routine dans l'expérience consensuelle est le travail. En effet, il présente la jonction entre l'état de fait des choses, puisqu'il procède d'une contrainte liée à la nécessité naturelle de travailler pour subvenir à ses besoins, et l'ordre des choses en tant que système pragmatique dont il est l'un des modes privilégiés.

4.3 Le labor et l'esclavage

Darger a travaillé pendant cinquante-quatre ans sans discontinuer, à l'exception de deux arrêts maladie de huit et six jours, d'une semaine de

[13] MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la Psychocritique*, *op. cit.*, Ch. XIV, p. 229.

[14] Nous citons dans la traduction anglaise puisque c'est par son biais que Darger a lu le poème : BLAIR RICE Mary (sous le pseudonyme de Blair Niles) : *Condemned to Devil's Island : the biography of an unknow convict*, *op. cit.*, Part Two, Ch. XV, p. 320.

chômage et trois semaines de vacances[15]. Durant toute sa vie professionnelle, il n'aura donc connu qu'un mois de loisirs, dont une semaine forcée.

4.3.1 Le Labor

Pour Hannah Arendt[16], le « labor » désigne l'activité nécessaire à l'individu pour se maintenir en vie. Il est vécu comme une contrainte puisque l'existence même en dépend. La nécessité de vivre implique le labor qui permet de continuer de vivre et donc de travailler, ce qui réduit la vie au simple fait de survivre. Les besoins naturels étant sans cesse reconduits, ils exigent une satisfaction continuelle, et donc la reprise incessante du travail. On assiste alors à une modification de la conception du labor. Envisagé à l'origine comme moyen, il devient une finalité en soi. D'autant que la société lui attribue une valeur en opérant une double discrimination parmi les individus : selon qu'ils travaillent, ou pas ; selon la nature du travail exercé. Darger a connu cette double discrimination, en continuant d'effectuer des tâches pénibles par crainte s'il démissionnait de ne pas retrouver d'emploi[17]. Quant à l'évaluation selon le travail effectué, Darger se situe au bas de l'échelle sociale :

> "In the outside word he was a dishwasher, a nobody."[18]

---

[15] DARGER Henry : *History of my Life*, pp. 31, 33, 43,46, 63.

[16] ARENDT Hannah : *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago, 1958, Chap. III, « Labor » et Chap. IV, « Work ».

[17] DARGER Henry : History of my Life, pp. 31 ; 34 ; 50. En août 1947, après avoir été renvoyé du St. Joseph Hospital, Darger connaît une semaine de chômage. Il est prêt à prendre n'importe quel travail« which I desesperately needed ».

[18] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, Introduction, p. 25.

Le labor ainsi entendu se distingue selon Arendt du « work », suscitant l'amour du métier chez le sujet qui s'y accomplit et réalise une œuvre. L'activité professionnelle de Darger relève intégralement du labor, un travail effectué sous la contrainte de la nécessité, qui ne produit aucune réalisation durable et doit sans cesse être répété.

En août 1909, Darger obtient son premier emploi au St. Joseph Hospital en qualité de « floor janitor »[19]. Darger sert de factotum, nettoie les sols, récure les planchers, vide les ordures, les détruit dans l'incinérateur. Lorsqu'il est malade, on lui refuse des congés. En janvier 1918, après avoir satisfait à ses obligations militaires, il recouvre son emploi au St. Joseph[20].

En juin 1923, après avoir démissionné du St. Joseph, Darger trouve un emploi dès le lendemain au Grant Hospital[21]. Il travaille à la plonge, dans des conditions à nouveau éprouvantes[22]. Le lundi 18 août 1947, Darger se présente à l'Alexian Brothers Hospital, décroche le poste[23] et occupe exactement les mêmes fonctions[24]. L'âge et la fatigue font qu'il ne parvient pas toujours à assurer seul son nouveau labeur et se fait aider. Darger doit s'arrêter huit jours[25]. À son retour, Miss Sullivan, une diététicienne responsable de l'approvisionnement en légumes, lui annonce que, par souci de sa santé, il est transféré dans son service[26]. Les troubles physiologiques de Darger semblent apparaître à cette

---

[19] DARGER Henry : *History of my Life*, pp. 21-22.

[20] DARGER Henry : *Ibid.*, p. 26.

[21] *Ibid.*, p. 56.

[22] *Ibid.*, pp. 29- 30.

[23] *Ibid.*, p. 34.

[24] *Ibid.*, p. 48.

[25] *Ibid.*, p. 63.

[26] *Ibid.*

époque. Darger souffre de constants maux de ventre qui entraînent des nausées dès le petit matin[27] et sur son lieu de travail[28]. Darger finit par passer plusieurs radios[29] et doit être alité six jours. En 1951, il est transféré au quatrième étage à la salle de pansements, en vue d'alléger sa peine à l'ouvrage[30]. En 1958, Darger se voit contraint de travailler à mi-temps, avec une réduction pour moitié de son salaire. La même année, un matin du début novembre, il ne peut tenir debout. On lui attribue un lit à l'hôpital. Le principal chef de clinique l'enjoint de prendre sa retraite[31]. Darger reprend toutefois le travail. À l'automne 1963, la souffrance permanente l'oblige à marcher avec une canne. Il est pris de vomissements dans la salle des pansements. La direction lui réclame sa démission, Darger prend sa retraite le 19 novembre 1963[32].

Tout au long de son activité professionnelle, Darger doit composer entre le labor, nécessaire et ingrat, et le work, l'activité créatrice qui produit une œuvre. Or les deux formes de travail ne peuvent coexister sans que le labor empiète sur le work. En effet, le labor instaure une durée qui lui est propre, littéralement un emploi du temps.

En premier lieu, la durée même du labor, par l'effet de répétitions des mêmes tâches, impose une routine. Lorsqu'il travaille comme plongeur aux cuisines, le labor de Darger est rythmé par les horaires des repas, ceux des malades et du personnel de l'hôpital[33]. De même lorsqu'il est transféré à l'épluchage des

---

[27] *Ibid.*, p.50.

[28] *Ibid.*, p.46.

[29] *Ibid.*,"Axrays » dans la version originale.

[30] *Ibid.*, pp. 34,50.

[31] *Ibid.*, pp. 46, 48 et 49.

[32] *Ibid.*, p. 34.

[33] *Ibid.*, pp. 56-57.

légumes[34], et également lors de son dernier transfert à la salle des pansements, occupé à rouler des bandages que les infirmiers viennent chercher en fonction des besoins[35].

En second lieu, le labor occupe un temps qui n'a pas pu être employé à autre chose. En 1928, au St. Joseph Hospital, Darger travaille de sept heures du matin à huit heures et demie du soir sans interruption[36], sauf pour une brève pause déjeuner. En 1951, à l'Alexian Brothers Hospital, Darger apprend qu'il est transféré au quatrième étage à la salle de pansements[37]. Nouvel emploi, nouveaux horaires qui ne lui conviennent pas. Décalés d'une heure par rapport aux précédents, ils lui font quitter l'hôpital à quinze heures trente, ce qui empiète sur le temps qu'il consacre à la création.

Le labor empiète sur les loisirs, voire les conditionne. Le début de *Further Adventures in Chicago* est ainsi largement consacré aux tristes loisirs des travailleurs, dans l'abrutissement de l'alcool :

> "the simple and unholy pleasure on such Saturday nights of a certain class of our Chicago population. On Monday morning they are precisely where they were on the previous Saturday before the payment of the weekly or monthly wages."[38]

Pages qui ne manquent pas d'évoquer *Down and out in Paris and London* (1933) de George Orwell, particulièrement celles consacrées aux ouvriers britanniques dont les week-ends disparaissent dans l'amnésie éthylique, en soi une forme d'aliénation sociale. Darger ne dit pas autre chose.

---

[34] *Ibid.*, p. 43.

[35] *Ibid.*

[36] *Ibid.*, p. 33.

[37] *Ibid.*, pp. 34,50.

[38]DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, p. 7.

Envisagé comme contrainte, tâche pénible sans cesse reconduite et qui empiète sur un temps qui aurait pu être consacré à l'activité libre, le labor apparaît comme une forme moderne de l'esclavage.

4.3.2. L'esclavage

L'esclavage constitue le principe même de l'intrigue d'*In the Realms of the Unreal*, puisque la guerre en procède. Suite à la révolte des enfants-esclaves exploités par Glandelinia, et la répression qui s'ensuit, les royaumes chrétiens d'Abbiannia et d'Angelinia déclarent la guerre à la nation impie. Les occurrences d'esclavage des enfants abondent tout au long du récit :

> « It would take years to explain all about the child slaves. Their lives are as miserable as the lost souls in a way of telling. Most of them such as those working in factories, and public houses and all other industrial mills and plantations have to rise at three thirty in the morning, work at six, and eat breakfast. Then at six thirty they resume labors sometimes work that is almost more than they can endure and many are overcome every day. The labors continue without respite until past noon, then they have what may be called dinner and then repeat the work until supper time. Then after supper work continues until nine thirty at night, when they are sent back to their masters and owners under attendants and bed, to repeat the same thing all over again the next day."[39]

Jouant de l'intertextualité, Darger fait dire à Evangeline St. Clare, héroïne du roman *Uncle Tom's Cabin* d'Harriet Beecher Stowe :

> "The child slavery here is worse than the slavery of the poor creatures in the United States."[40]

[39] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 193.

[40] *Ibid.*, I, p. 122.

Darger a également écrit, du 27 octobre 1926 au 21 novembre 1927, *In a Child Slave Plantation*, récit comptant six cent quatre-vingt-dix pages manuscrites et entièrement consacré au thème.

Pourquoi les esclaves sont-ils des enfants ? En premier lieu, pour des raisons personnelles qui relèvent du souci qu'entretient Darger pour la condition enfantine[41]. En second lieu, il semble que Darger soit tributaire de la conception chrétienne du travail, théorisée dès le deuxième siècle par Irénée de Lyon dans ses *Démonstrations de la prédication apostolique*[42], et appartenant depuis à la doxa catholique.

Pour Irénée, le devenir humain est inscrit dans la Providence divine, selon un développement qu'il appelle « économie ». Dans un premier temps, le couple originel connaît l'oisiveté et l'innocence, une bonté immédiate et irréfléchie.

> « Adam et Eve – car tel est le nom de la femme – sont nus et ils n'ont pas honte, ils sont comme des enfants, sans aucune idée du bien et du mal. […] Ainsi Adam et Eve n'ont pas honte de s'embrasser ni de se serrer avec tendresse. Ils le font avec le cœur des enfants. »[43]

Cette bonté innocente, qui n'a en soi aucun mérite, s'accompagne de naïveté, d'une crédulité littéralement enfantine :

> « Dieu a donc fait naître l'homme maître et possesseur de la terre et de tout ce qu'elle renferme. […] Cependant l'homme n'est qu'un enfant et il faut en grandissant arriver à l'âge adulte. […] À ce moment-là, l'homme n'est encore

[41] Cf. le développement que nous consacrons à l'enfance.

[42] IRÉNÉE De LYON : *Démonstrations de la prédication apostolique*, traduction d'une moniale de l'abbaye de Jouane, révision de traduction, introduction et notes du Père Adelin Rousseau, éditions du Cerf, collection "Sources chrétiennes", Paris, 1959.

[43] *Ibid.*, § 14, p. 14.

qu'un petit enfant, son jugement n'est pas encore mûr. C'est bien pourquoi le séducteur peut le tromper facilement. »[44]

Parce qu'ils ont désobéi au commandement qui leur interdisait de manger du fruit de l'arbre de la connaissance[45], Adam et Eve sont exilés du jardin d'Eden. La femme est condamnée au travail d'accouchement, "Tu enfanteras dans la douleur.", et l'homme au labor : "Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front"[46], deux formes d'activité contraintes et sans cesse reconduites qui fondent la société du travail. Les hommes devront s'approprier la terre qui leur avait été offerte, et être bons par l'exercice d'un choix libre. Au terme de ce devenir qui leur aura fait rejoindre librement le Christ dans ce qu'Irénée appelle « l'économie de la filiation », ils seront enfin reconnus eux-mêmes comme enfants de Dieu, selon « l'économie de l'adoption ». Les hommes doivent donc être reconnaissants à Dieu du labeur infligé, puisqu'ils y trouveront leur salut.

Darger n'a certes pas lu Irénée de Lyon, mais il est nourri d'enseignement catholique qui exalte la valeur du travail, et poursuit son éducation en recopiant son exemplaire du *Catechism of Christian Doctrine*[47] dont il produit un pastiche. Le catéchisme et non la Bible, la source est secondaire, Darger réalise alors un pastiche d'imitation :

"*Copied Catechism of Christian Doctrine prepared and enjoined by order of the Third plenary council of Baltimoria New edition with word Meanings at the head of each chapter left out. Published by Ecclesiastic Authority Baltimoria,*

[44] *Ibid.*, § 12, p. 13.

[45] BIBLE DE JÉRUSALEM : *op. cit.*, p. 20 : *Genèse*, (3 : 1-7).

[46] *Ibid.*, respectivement (3 : 17) et (3 19).

[47] Publié par H.L. Kilner and Co. Philadelphia, 1901.

Angelinia, 1909. Imprimatur John Cardinal McFern Archibishop of Glorinia Angelinia and Calverinia."[48]

La référence au jardin d'Eden et à la malédiction du travail est explicite dans *In the Realms of the Unreal*. Les Blengins, qui sont des serpents du paradis, n'ont pas connu le courroux divin et échappent au châtiment par le labor :

"Their habits are almost human in many cases except that they do not live in houses or do the work that human people do."[49]

Les enfants-esclaves représentent ainsi l'innocence de la condition humaine qui s'étiole dans un labor contraint et incessant.

« La douleur de l'esclavage est pour le condamné divisée en autant de parcelles qu'il lui reste d'instants à vivre ; peine indéfiniment divisible, peine élastique. »[50]

L'esclavage marque un changement de durée, celui de l'entrée de la condition humaine dans le temps linéaire, contigu et reconduit. La nation de Glandelinia, qui exerce librement le Mal et s'est détournée de Dieu, n'en est que l'instrument. Le monde est une expérience douloureuse, même s'il ne peut être complètement mauvais, comme le croit Angeline Vivian :

"I don't believe Hell is really in this earth."[51]

---

[48] DARGER Henry : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.* pp. 272-273. Cf. la partie que nous consacrons à "l'exercice spirituel du copiste".

[49] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 45.

[50] FOUCAULT Michel : *Surveiller et punir*, *op. cit.*, II, « Punition », Ch. 1, « La punition généralisée », p. 97.

Mais le monde ici évoqué est celui des royaumes de l'irréel. Darger doit composer avec le réel ordinaire.

4.4 L'époché et la distance

Dans *History of my Life* et dans le *Diary* (pour celui-ci, principalement dans la période du 24 mars1968 au 1e janvier 1972, et notamment la dernière année), Darger décrit ce qui l'environne comme une déception, une agression. Le monde ne le satisfait pas et il a conscience de ne pouvoir l'éviter. Comment pourrait-il s'en désengager ? En substituant à l'expérience qui lui est imposée une attitude de retrait. On parle de « distance » et de « perspective » en littérature et en peinture, Darger pratique l'une et l'autre. La distance n'apparaît donc pas comme simple réaction au monde, elle est action du créateur. La mise à distance du monde va s'imposer comme recours au moment où le réel n'est plus tolérable.

Cette mise hors-jeu, l'« époché »[52], consiste à placer entre parenthèses l'expérience ordinaire à l'égard du réel objectif. Il ne s'agit pas de douter de son existence, mais d'en remettre en cause l'adhésion immédiate et spontanée et d'en récuser le primat, au moins pour un temps[53]. Le réel objectif demeure, Darger continue d'être dans le monde et d'y agir, d'occuper un emploi, de répondre à une certaine conformité sociale.

---

[51] DARGER Henry : MISC. 8 : carnet titré par Darger *N°Two*, p. 50. Déclaration qui s'oppose au fatalisme de la fillette esclave : « They are sure no end of trouble » dans *In the Realms of the Unreal*, III, p. 569.

[52] Concept que nous empruntons à Edmund Husserl pour l'attitude qu'il désigne, sachant toutefois que nous l'activons dans des conditions autres que celles exposées par le philosophe, pour qui il convient de fonder un nouveau rapport de connaissance. Ici, il s'agit de rendre compte du retrait de Darger relativement aux conditions de l'existence ordinaire.

[53] HUSSERL Edmund : *Médiations cartésiennes*, traduction de l'allemand par Gabrielle Peiffer et Emmanuel Levinas, Librairie philosophie Vrin, Paris, 1980, Première méditation, 8, « L'ego cogito comme subjectivité transcendantale », p. 17.

> "Consequently, this distanced view of things is not, and cannot be, our normal outlook perspective. As a rule, experiences constantly turn the same side towards us, namely, that which has the strongest practical force of appeal."[54]

Cependant, ces comportements à l'égard de l'expérience ordinaire, qui relèvent de la nécessité pratique, n'apparaissent plus comme des modes essentiels du sujet. L'expérience de son Moi social mise au point mort[55], Darger ne se réduit plus au factotum de ses différents employeurs avec lesquels il opère une distance.

> "By abandoning all social ambitions and engaging in the minimum necessary and least conspicuous occupation, he was able to render his existence as transparent as possible. This "employment as camouflage" enabled Darger to completely seal off his own sacred space."[56]

Celle-ci lui permet de se désengager de son être social[57], et partant de ses comportements et préoccupations, et fait advenir une nouvelle attitude[58] :

---

[54] BULLOUGH Edward : "Psychical Distance as a factor in Art and Aesthetic Principle", *op. cit.*, I., § 2.

[55] *Ibid.*, I., § 1 : "the transformation by Distance is produced in the first instance by putting the phenomenon, so to speak, out of gear with our practical, actual self; by allowing it to stand outside the context of our personal needs and end". "Distance, as I said before, is obtained by separating the object and its appeal from one's own self, by putting it out of gear with practical needs and ends."

[56] SAITO Tamaki : *Beautiful Fighting Girl*, *op. cit.*, p. 168.

[57] BULLOUGH Edward : "Psychical Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle", *op. cit.*, II., § 1 : "the personal character of the relation has been, so to speak, filtered". . "It has been cleared of the practical, concrete nature of its appeal, without, however, thereby losing its original constitution."

[58] *Ibid.,* I., § 1 : "the elaboration of the experience on the new basis created by the inhibitory action of Distance".

> "The sudden view of things from their reverse, unusually unnoticed, side, comes upon us as a revelation, and such revelations are precisely those of Art. In this most general sense, Distance is a factor in all Art."[59]

La nouvelle relation au monde que rendent possible l'époché et la distance lui permet de ne pas être simplement animé par la stricte nécessité, le quotidien pesant, mais d'y introduire « toutes sortes d'éléments dont la présence n'est nullement nécessaire »[60].

En l'occurrence, cette mise à distance du monde permet à Darger de faire advenir l'activité créatrice.

> « Le processus d'individualisation de la part de l'artiste, tel qu'il s'inscrit dans l'ordre socio-culturel moderne, est à la fois un stratagème révolutionnaire et une échappatoire. » [61]

Cette échappatoire devient d'autant plus efficace quand l'acte de création augmente la mise en distance en livrant l'œuvre au public :

> « Le scandaleux, l'inouï, les tensions insupportables de la vie sociale et individuelle sont expulsés de l'intimité du vécu et situé à distance, clairement visibles, leur virulence ayant été exorcisée par la force du regard public. »[62]

---

[59] *Ibid.,* I., § 2.

[60] HUSSERL Edmund : *Idées directrices pour une phénoménologie*, traduction de l'allemand par Paul Ricœur, collection Tel, Gallimard, Paris, 1985, § 80, « La relation des Vécus au moi pur », p. 270.

[61] DOUGLAS Caroline : « Inside Out », in BUSINE Laurent : *La beauté insensée*, catalogue de l'exposition « Collection Prinzhorn – Université de Heidelberg (1890-1920) », Palais des beaux-Arts, Charleroi, Les éditions La Chambre, Bruxelles, 1995, p. 68.

[62] PAVEL Thomas : *Univers de la fiction*, *op. cit.*, V « L'économie de l'imaginaire », « Une conception fonctionnaliste de la fiction », p. 236.

Ce qui n'est précisément pas le cas pour Darger. Nous l'avons dit, il n'a pas eu de lecteur, ou d'observateur de ses œuvres picturales, autre que lui-même. C'est pourquoi Darger propose une description *fictionnelle* de cette déception à l'égard du réel, que suivent pour s'y soustraire l'époché, la mise à distance et le refuge dans l'expérience esthétique.

Cette mise à distance apparaît notamment dans un épisode assez inattendu, puisqu'il concerne Penrod, frère des Vivian Girls qui se caractérise par son caractère volontaire, peu enclin à l'introspection et à l'abattement[63]. Après avoir été blessé par Gerald Sparring, Penrod se retrouve dans un hôpital de Glandelinia, autrement dit en zone ennemie. Dans un premier temps, le garçon prend conscience de son environnement qui lui reflète sa condition de patient et de prisonnier, deux modes qui l'affectent :

> "One was the window washer, yet all made a harmony, the man who was polishing up the waxed floor of the ward, shining the brass fixtures of the beds, and those dusting and mopping and scrubbing."[64]

Le « window washer » rappelle le « janitor » qu'est Darger, et par l'association de lecture confère à Penrod la dimension de Moi extrapolé. Gagné par le découragement, Penrod se détache progressivement des conditions subies, et se contente d'adopter, au plus simple, l'attitude que l'on attend de lui, d'être conforme à sa condition afin de ne pas s'attirer de problèmes :

> "He seemed to become unconscious of his surroundings, as much, if not more, unconscious than anyone of everybody around him." […] "He only sneered or scowled in answer, and all words were wanton expenditure on him."[65]

[63] Du moins dans *In the Realms of the Unreal*. Le ton crépusculaire du second roman, *Further Adventures in Chicago*, voit Penrod perdre plusieurs fois contenance et sombrer progressivement dans la mélancolie.

[64] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, X, p. 383.

> "I don't care about taking any more now."[66]

Autrement dit l'attitude qui est celle de Darger. Une fois le réel qui l'entoure mis entre parenthèses, Penrod va opérer une distance par rapport à son Moi engagé dans une situation qui l'affecte, menant à son terme le procédé d'époché et de mise à distance coutumier de Darger.

> "Last night when this terrible pain of sorrow and loneliness came over me, I wished you or the Vivian Girls were near me, I wished to hear their voices."[67]

Penrod a conservé un album d'images représentant les Vivian Girls, quand Darger produit nombre d'images, littéraires et picturales, des Vivian qu'il conserve dans des albums reliés. En s'imaginant les sept princesses, le garçon se soustrait aux circonstances imposées et à son Moi qui en pâtit :

> « They are part of myself, those pictures. I can close my eyes and recall them faithfully. But I want to take a look at them occasionally. When I look at them I think of their life, and can only wonder at their bravery and good deeds."[68]

Le garçon vit alors une double expérience imageante : il peut se remémorer les Vivian en rappelant leurs images mentales ; il peut raviver cette échappée intérieure en observant les images de son album. L'expérience contrainte, mise à distance par l'époché, devient occasion d'une expérience esthétique qui, en retour, conforte et favorise son Moi intérieur. Attitude qui est, une fois de plus,

---

[65] *Ibid.*, p 383.

[66] *Ibid.*, p 384.

[67] *Ibid.*

[68] *Ibid.*, p 385.

celle de Darger. Penrod peut alors distinguer et choisir entre son Moi documentaire (celui consigné comme blessé et prisonnier par les autorités de Glandelinia), son identité imposée (combattant célèbre, il constitue une prise de choix pour l'ennemi), et enfin son identité revendiquée, celle du garçon qui a trouvé sens à son existence en rejoignant les Vivian Girls[69].

4.5 Le statut de l'expérience

L'expérience chez Darger recouvre sa double acception usuelle, comme acquisition progressive d'un savoir au contact de la vie, ce que l'on entend communément par « avoir de l'expérience », et comme vérification, lorsque l'on dit « faire une expérience ».

L'évocation de l'expérience chez Darger s'inscrit dans un triple processus. D'abord l'acte de remémoration qui privilégie la réviviscence à la réminiscence, l'éveil intentionnel du souvenir à son rappel fortuit. Puis le processus analogique qui autorise des rapprochements, indépendamment des circonstances particulières qui ont présidé à l'élaboration des souvenirs. Enfin, la généralisation progressive de l'expérience qui, partant du vécu singulier, mène à l'expérience collective pour, au final, se généraliser en expérience universelle.

4.5.1 L'expérience vécue

Dans un premier temps, le vécu de Darger est, comme pour tout être humain, la succession des événements vécus dans le temps, expériences qui peuvent faire l'objet d'une remémoration[70]. *History of my Life* et le *Diary* offrent maintes occasions à Darger d'évoquer ses expériences, qu'il s'agisse des divers instituts qui l'ont accueilli durant l'enfance et l'adolescence, de l'armée, de ses différents

[69] *Ibid.*, p 387 : "Long before I knew them, I have been such a lonely little boy."

[70] McKINLEY RUNYAN William : *Life Histories and Psychobiography*, *op. cit.*, VI, pp. 82; 84.

emplois, de son assiduité aux services religieux, de ses rapports à autrui, de la nature et de la fréquence de ses colères (« tantrums »), de sa relation conflictuelle avec Dieu ou de son intérêt indéfectible pour le temps qu'il fait. Disons simplement que, parce qu'il a vécu et observé, Darger peut en tirer des enseignements, ce qui le place à rang égal avec tout autre individu qui a eu son lot d'expériences, bonnes ou mauvaises.

Par contre, l'expérience entendue comme critère de fiabilité vaut également pour les écrits de Darger qui relèvent clairement de la fiction, particulièrement *In the Realms of the Unreal*. Dans l'introduction du volume IV, le narrateur omniscient présente le narrateur principal - impliqué dans le récit puisqu'il est correspondant de guerre - comme fiable dans la mesure où :

> "The author writes the scenes in this volume as if he often had experienced them himself, as if at one time he is on the side of the foe, at other on that of the Christians."

La valeur des écrits du journaliste - Moi potentiel qui se nomme lui aussi H. J. Darger - tient à son implication personnelle. Il a observé les événements et peut rendre compte de ce qu'il a observé :

> "A war correspondent whose name was Darger who as an eyewitness, told or wrote a story of unparalleled horror"[71]

4.5.2 L'expérience comme vérification

Ces observations, avérées ou fictionnelles, permettent ensuite de bâtir une représentation du monde. Ce qui conduit au second sens : l'expérience comme ensemble de procédures expérimentales qui permettent d'éprouver une

[71] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal,* Vol. VII, p. 468.

hypothèse, par confirmation ou infirmation, en vue de l'établissement d'un modèle théorique[72].

En ce sens, bien souvent les faits rapportés dans les écrits biographiques de Darger, avec leurs ellipses et non-dits, ont une valeur immédiate de témoignage qui se réalise au moins pour partie dans sa valeur expérimentale[73]. Dans un premier temps, Darger relate ce qu'il a naguère vécu - pour ce qui a trait aux faits éloignés dans le temps – et vit les faits contemporains à leur relation écrite, souvent quotidienne. Puis, dans un second temps, le fait expérimenté est observé, analysé.

Nous l'avons vu, Darger privilégie l'approche analogique qui conduit à une méthode inductive. Les expériences particulières, répétées puis comparées, conduisent à établir des rapprochements par-delà les singularités propres à chaque expérience particulière, et de là permettent des généralisations. Après quoi, chacune de ces généralisations se voit attribuer une valeur symbolique qui aspire à une dimension paradigmatique.

4.5.3 L'expérience comme abstraction progressive

Chez Darger, l'expérience singulière n'a pas pour but de s'en tenir au simple témoignage individuel, et pas plus de conduire à une généralisation quantitative.

---

[72] Là aussi, « théorie » dans son acception traditionnelle, première étymologiquement en tant que « vision d'un spectacle intérieur » et de manière générale « théorie » entendue comme « représentation intellectuelle ».

[73] Sans remonter aux *Essais* de Montaigne pour ce qui a trait à l'autobiographie comme occasion d'observation de l'expérience individuelle, un exemple contemporain de Darger nous est donné par Herbert George Wells dans son *Experiment in Autobiography : Discoveries and Conclusions of a very Ordinary brain (since 1866)* : « A biography should be a dissection and demonstration of how a particular human being was made and worked » (Ch. I, par. 2, p. 10) ; "So this autobiography plans itself as the crystallization of a system of creative realizations in one particular mind—with various incidental, good, interesting or curious personal things that happened by the way. " (Ch. I, par. 2, p. 13). Cependant Wells s'en tient à l'analyse d'une expérience individuelle réfléchie dont la généralisation éventuelle est secondaire : "This is an experiment in autobiography and again, I insist, I am writing for myself quite as much as for my reader" (Ch. VIII, par. 1, p. 425).

Loin de n'être qu'une extension additive de cas singuliers, elle vise au contraire à l'universalité d'un ordre qualitatif par le biais de l'abstraction symbolique. Cette abstraction, progressive, compte trois degrés : l'expérience individuelle ; l'expérience collective ; l'expérience universelle.

L'expérience individuelle concerne principalement Darger évoquant sa vie. Toutefois, sa fiction propose nombre d'expériences singulières qui se présentent sous la forme de témoignages permettant la confrontation d'expériences. Un exemple qui allie précisément témoignages et confrontation nous est donné au début du chapitre I de *Further Adventures in Chicago*. Une fillette pénètre dans le bureau du père Casey. Le religieux la décrit comme « a little girl of nine, a pretty but gypsy like »[74] sans que l'on sache si l'analogie établie par le père Casey relève de l'expérience directe ou indirecte, celle vécue d'un travailleur social – ce que le personnage est, entre autres choses - qui aurait été confronté à des Gitans, ou d'une vague comparaison, celle par exemple d'un lecteur qui aurait une idée de ce qu'est l'allure gitane par connaissance livresque.

Le père Casey ne s'étonne pas du nom de l'enfant, « little Annie Rooney » que tout lecteur américain de *comic-strips* contemporain de Darger connaît[75]. Cette méconnaissance invite à s'interroger. D'origine irlandaise, le père Casey est intégré à la société américaine mais en ignore l'une des références populaires majeures. À l'inverse la fillette, Irlandaise non intégrée, est identifiée par son nom au modèle reconnu de la fillette américaine. Darger semble jouer sur le mode de complémentarité et d'opposition qu'autorise l'usage conjugué de la réminiscence et de la réviviscence.

Ce type de lecture se situe peut-être hors du champ d'expérience du père Casey ; la méconnaissance du stéréotype « little Annie Rooney » lui interdit alors toute analogie par rapprochement. L'éventuelle confrontation

[74] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, p. 5.

[75] Sur *Little Annie Rooney*, cf. notre développement sur Citations et Intertextualité.

d'expériences repose donc sur l'appréhension du père Casey, opérante semble-t-il pour « gypsy », mais qui ne l'est pas pour « little Annie Rooney ». Darger fait suivre immédiatement l'exposition de la scène par un quiproquo résultant du témoignage de la fillette, et de sa traduction dans le champ expérimental du père Casey. Annie Ronney déclare :

> "We had a birthday party and none of them left till ever so late, and we were all so tired we just didn't wake up in the morning till after twelve o'clock."[76]

Le père Casey comprend par « party » que la fillette a participé à une fête pour adultes et s'en offusque. Or Annie témoigne d'un vécu qu'ignore le père Casey. Ce qu'elle raconte permet la confrontation de leurs expériences et révèle le malentendu : dans l'argot d'Harley Street, là où vivent Annie et sa mère, « party » désigne un pichet rempli à ras-bord de brandy et de bière, que l'enfant est allée plusieurs fois remplir dans le saloon au coin de la rue durant une bonne part de la nuit. Une fois levé le malentendu, le père Casey découvre alors la triste condition d'Annie Rooney, enfant battue par une mère alcoolique[77].

Le drame d'Annie trouvera écho bien plus tard, à nouveau dans une tragédie individuelle qui se tient dans un « beer parlor ». Une fillette arrive pour chercher son père et finit étranglée, son corps s'effondrant sous la table, aux pieds des buveurs[78].

Ainsi, l'expérience individuelle a d'abord valeur de témoignage singulier, puis autorise le rapprochement analogique et l'ouverture à un vécu plus général, celui de l'expérience collective.

---

[76] *Ibid.*, I, p. 6.

[77] *Ibid.*, I, pp. 5-7.

[78] *Ibid.*, II, p. 7488.

L'expérience collective désigne les conditions de vie de classes ou de groupes : les enfants ; les malades ; les pauvres, etc. et, pour l'exemple que nous privilégierons ici, les Irlandais. À nouveau chez Darger les récits autobiographiques en font état, mais aussi la fiction. Ses réflexions sont amenées par la triste condition d'Annie Rooney qui est d'origine irlandaise. Alors qu'à ce stade le récit n'en est qu'à son amorce, l'écrivain reconduit à plus tard le développement de l'intrigue proprement dite, un véritable coup d'arrêt, et consacre de nombreuses pages à la détresse de la communauté irlandaise. Il décrit l'entassement dans deux pièces, « in the most ramshackle house I have ever been in », de la famille Gordon, un couple d'Irlandais avec quatre enfants, qui se nourrissent de haricots[79]. Il évoque les conditions de l'île natale, où la pomme de terre est le principal aliment, voire le seul, précisant avec ironie :

> « this popular vegetable has a power of nourishment unknown in the United States ».[80]

Quelle que soit la bonne volonté du chef de famille, il peine à trouver un emploi :

> « At one place he applied for a job, they refused him because he is a Catholic », « being a stranger in the city, he found very hard to get work »[81].

En dépit de la solidarité des habitants du quartier, la misère est omniprésente dans ses manifestations les plus variées, « all sorts of poverty from poverty »[82],

---

[79] *Ibid.*, I, pp 32-38 ; 78.

[80] *Ibid.*, I, 21.

[81] *Ibid.*, I p. 41.

[82] *Ibid.*, I p. 43.

l'endroit est un nid de violence et le foyer de toutes les maladies : variole, choléra et pneumonie.

Darger passe de l'expérience individuelle à l'expérience collective par un double rapprochement analogique sur la base du prédicat « irlandais ». Dans un premier temps, au cœur du récit de fiction, Annie Rooney conduit aux quatre enfants Gordon, puis à l'ensemble de la famille et enfin à la condition des Irlandais en général. Dans un deuxième temps, Darger introduit une part autobiographique. Il nourrit le récit de son expérience personnelle au sein d'un tout collectif, précisément son enfance passée parmi la communauté irlandaise située aux alentours de l'église St. Patrick et d'Halsted Street. La narration s'adapte alors au contexte.

L'expérience universelle fait état des tourments du monde, telle la souffrance, l'injustice, voire leur essence même, le Mal. À travers son autobiographie et son journal qu'il tient au quotidien, Darger généralise, à partir de ses douleurs et de sa souffrance personnelle, aux maux collectifs qui, à leur tour, s'universalisent.

Nous l'avons vu, *Further Adventures in Chicago* expose l'expérience individuelle qui s'ouvre à l'expérience collective à partir de la condition des Irlandais. Celle-ci s'universalise dans un troisième temps par le biais de la maison Seseman[83], « The Hell Mad House ».

La maison hantée est habitée par les Sullivan, une famille irlandaise. La demeure semble s'adapter à ses habitants puisque, parmi ses tourments, elle recourt notamment aux banshees[84]. À moins que les Irlandais ne soient attentifs qu'aux hantises qui évoquent leurs traditions. Les sœurs Vivian, assistées du père Casey, démonologue, découvriront que la maison est doublement néfaste, puisqu'elle est possédée par des esprits puissants et qu'elle est une porte ouvrant

[83] The Seseman House fait l'objet d'un développement dans la partie que nous consacrons à l'espace chez Darger.

[84] *Ibid.*, II, pp. 7452-7453.

sur Glandelinia[85], la nation impie qui massacre les enfants dans *In the Realms of the Unreal*. L'intertextualité permet à Darger de conforter l'unité de son monde, de lier l'ensemble des expériences et, partant, d'en établir l'universalité.

Ainsi passe-t-on du vécu singulier d'Annie Rooney à l'existence collective de la famille Gordon et des Irlandais en général, ceux-ci étant confrontés via les Sullivan à une expérience universelle qui se tient dans la maison hantée, haut-lieu symbolique de la littérature américaine[86].

Chacun des degrés d'expérience dans la progression vers l'abstraction symbolique est à la fois autonome et en relation avec les deux autres.

Ainsi, une fois l'unité de l'expérience établie par la synthèse de ses différentes modalités, est-il possible dans un second temps d'entreprendre une approche analytique des expériences propres au vécu particulier de Darger. Particulièrement au travers de son rapport à l'autrui, que cet autre appartienne à la sphère des proches, tout du moins en principe concernant sa famille, ou qu'il soit appréhendé via le processus de distance[87] comme plus ou moins lointain.

---

[85] *Ibid.*, II, p. 7515.

[86] Cf. notre article « L'Amérique contaminée » dans le dossier consacré au roman gothique in *Le Magazine Littéraire*, n° 552, février 2015.

[87] L'époché, en mettant hors-jeu l'expérience spontanée, suspend notre relation ordinaire aux autres.

5. Le rapport à l'autre

Nous l'avons vu, Darger met hors-jeu l'expérience ordinaire afin de réduire au maximum son engagement social. Cette mise à distance, qui prend la forme d'une « époché », redéfinit nécessairement son rapport à l'altérité en général, et en premier lieu ses relations avec autrui.

Autrui m'apparaît dans l'évidence de l'expérience ordinaire. Je le saisis au sein d'une communauté, tout comme il me saisit comme autre, dans un rapport réciproque. Ce constat est validé par le foisonnement d'objets et de lieux que nous avons en partage, ou l'expérience de l'un qui peut être reçue par l'autre. En effet, chacun assimile les expériences que d'autres ont vécues, par le fait d'une « propension à l'analogie entre nous-mêmes et les autres »[1]. Cette intégration du vécu d'autrui, qu'il soit avéré ou fictif, est d'autant plus facilitée si le récit en est fixé. Or nous savons que Darger réduisait le rapport aux autres par la parole à sa plus simple expression, notamment en limitant les échanges attendus dans l'usage social[2]. En s'interdisant dans la mesure du possible toute fonction conative ou phatique, peut-être conservait-il l'usage des mots pour écrire et les décrire. En cantonnant ses rapports à autrui à des processus passifs auxquels la spontanéité n'a aucune part, Darger contrôle ses signes inévitables de subjectivité à une présence non personnelle. Jusqu'à parfois fausser toute possibilité de compréhension chez autrui, ainsi qu'en témoigne Kiyoko Lerner. David Berglund et Betsy Fuchs, voisins de palier de Darger, sont un jour absents. À leur retour, il les accueille déguisé en lapin.

---

[1] HOFSTADTER Douglas et SANDER Emmanuel : *L'analogie, Cœur de la pensée*, *op. cit.*, Ch. III, p. 191.

[2]LERNER Kiyoko : « Remembering Henry», *op. cit.*, pp. 1-2 : "But when we tried to say "hello," he would turn his head in the other direction as if by doing that we did not exist and he did not have to acknowledge us".

> “When they came back early Monday morning, they thought they were seeing the ghost of a rabbit. Henry heard their footsteps on the stairs, and he came out of his room into a dark corridor in a rabbit costume with wide stripes and with two big ears sticking out in bright orange and white stripes, which Betzy made for her Halloween party the previous year. She gave this costume to Henry to sleep in. Henry appeared out of the darkness saying to them, in his guttural baritone voice, "Did you forget about me?"[3]

Dans son attitude ordinaire ou ses comportements les plus inattendus, Darger est en parfaite adéquation avec le commandement, « Tu aimeras ton prochain comme toi-même»[4], ce qui revient ici à nier la présence de l’autre en ayant préalablement nié son propre Moi social.

> “I did not know Henry for twenty years. I don’t think anyone knew him.”[5]

Autrui est alors renvoyé à l’ensemble de l’altérité, jusqu’à ses manifestations les plus éloignées, et qui cependant peuvent être préférables :

> “Our dog Yuki was a real jumper. […] Henry was very touched. […] One day, he asked me how much it would cost to keep a dog. I told him it would be about 10 dollars a month. He shook his head, saying that it was too much for him to pay. This is the only time I can remember Henry relating personally to any living thing.”[6]

---

[3] *Ibid.*, p. 5.

[4] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.* p. 1736 : Matthieu (22 : 39).

[5] LERNER Nathan : « Henry Darger : Artist, Protector of Children », *op. cit.*, p.4.

[6] LERNER Kiyoko : « Remembering Henry», *op. cit.*, pp. 2-3.

Darger aime son prochain à condition qu'il demeure lointain, comme si admettre autrui dans sa singularité revenait conjointement à le découvrir et se découvrir, l'ensemble constituant une menace. L'altérité présenterait alors le risque d'une altération.

5.1 L'unique amitié

À la fin de 1911, ou au début de 1912, Darger fait la connaissance de William P. Schloeder[7], une rencontre qui va être déterminante dans sa vie. Les deux hommes ont pu se croiser par hasard, ou à l'église St Patrick que fréquentent Darger et la famille Schloeder.

Né aux alentours de 1880 selon l'enregistrement du Cook County[8], William Schloeder est d'environ treize ans plus âgé que Darger. Il exerce la profession de veilleur de nuit à la Philip Rinn Company. Célibataire, il vit avec sa famille au 634 Garfield Avenue, immeuble dont les Schloeder sont propriétaires, à environ deux blocks du foyer des travailleurs de l'hôpital St. Joseph où Darger est logé à l'époque de leur rencontre.

Le père, Michael Schroeder, est d'origine allemande. Il a vécu au Luxembourg[9] où il a rencontré son épouse Susanna, née Braun, qu'il épouse le 12 août 1872. Ils émigrent aux Etats-Unis en 1871 et changent leur nom en « Schloeder ». Le père a exercé divers métiers avant de fonder en 1891 une entreprise de charpenterie, la Schloeder et Schloeder, qui assure à la famille une

---

[7] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 39 : Darger écrit "Whilliam (avec "h") Schloeder" et ajoute "I don't know his middle name". *Ibid.*, p. 35 : "Whilliam Schloeder by name", p. 40 : "Whillie".

[8] http://us-census.mooseroots.com/d/b/William-Schloeder. L'acte indique : "~1880 in Illinois 30 years old in the 1910". Cf. également ELLEDGE Jim : *Henry Darger, Throwaway Boy*, *op. cit.*, p. 139, l'auteur précise: « on January 14, 1879 ». Sur le detail de la famille Schloeder, cf. *Ibid.*, pp. 138-140.

[9] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 40.

existence confortable[10]. Il meurt d'une bronchite le 14 décembre 1911, peu après que Darger ait pris l'habitude de rendre visite à son ami[11]. Darger donne de la mère le portrait d'une femme « very charitable, kind and good ». William a trois sœurs plus âgées que lui, Katherine, Elizabeth « Lizzie » et Susan, et un frère adolescent, prénommé Henry.

Darger apprécie les enfants Schloeder, au point de déclarer :

> "I had wished I had children like theirs. They were good."[12]

Toutefois, Susan - qui épousera un certain McFarran dont elle aura une fille, également prénommée Susan - est décrite par Darger comme :

> "very prime and always contesting and fighting with my friend Whillie, and he never talked back. I know I would chase her out of the house if I was him, with my strong independent nature."[13]

Au travers des descriptions qu'en donne Darger, William Schloeder est dépeint comme un homme placide, effacé, obéissant à ses sœurs. Soit le contrepoint de Darger, tout du moins dans l'image que l'auteur tient à donner de lui-même. En ce sens, ils apparaissent comme complémentaires[14].

---

[10] *Ibid.,* p. 40 : "In spite of being well-to-do, which I would not account with any other."

[11] *Ibid.*, p. 39.

[12] *Ibid.*, p. 40.

[13] *Ibid*.

[14] Un certain nombre de similarités a pu les rapprocher : ils sont tous deux d'origine allemande, sont catholiques pratiquants, appartenant à la même paroisse, et ont chacun perdu une sœur. Angeline Schloeder est morte le 11 décembre 1876. L'une des Vivian Girls, qui tient le rôle principal du second roman de Darger, *Further Adventures in Chicago*, se prénomme Evangeline, ou Angeline.

Les deux hommes se fréquentent assidument, sur le lieu de travail de Schloeder[15], ou durant les loisirs de Darger[16] :

> "During the time or years I worked both at St. Joseph's and Alexian Brothers Hospital and also at Grant Hospital, every evening and Sunday afternoons off (I got no Sundays off at St. Joseph's Hospital), I went visiting a special friend of mine, by the name of Whilliam Schloeder."[17]

5.1.1 Mutt & Jeff

Darger va donner à la relation qu'il entretient avec Schloeder dans le monde référent, un équivalent imaginaire dans sa fiction, par un procédé analogique d'inversion via une fiction qu'il a découvert dans le réel objectif et dont il n'est pas l'auteur, le duo Mutt & Jeff.

Créé par Bud Fisher[18], Augustus[19] Mutt apparaît tout d'abord en solo le 15 novembre1907 dans le *San Francisco Chronicle*[20]. Il est rejoint par Jeff le 27 mars 1908[21]. Le strip va connaître un succès considérable[22]. Les deux

---

[15] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 12 : " I used to go and see a night watchman in a six-story factory building a short distance from where we lived."

[16] Cf. le développement que nous consacrons au Riverview Amusement Park comme espace de loisirs, entre monde objectif et monde imaginaire.

[17] *Ibid.*, pp. 39-40.

[18] Bud Fisher a influencé des créateurs comme Chester Gould , Al Capp et George Herriman. Cf. MARSCHALL Richard : *America's Great Comic-Strip Artists*, *op. cit.*, pp. 109, 226, 257.

[19] Qui porte le prénom d'un des deux oncles de Darger.

[20] MARSCHALL Richard : *America's Great Comic-Strip Artists*, *op. cit.*, 1989, p. 102.

[21] Retitré "Mutt & Jeff" en 1909 dans le New York American de William Randolph Hearst. Cf. O'SULLIVAN Judith : *The Great American Comic Strip*, *op. cit.*, p. 163.

[22] En presse syndicat à partir de 1915 par Wheeler, devenu par la suite Bell Syndicate, avant que les droits ne soient récupérés par Bud Fisher. Cf. O'SULLIVAN Judith : *The Great American Comic Strip op. cit.*, p. 163.

personnages sont physiquement dissemblables comme le sont Darger et Schloeder : Mutt est grand et mince, Jeff est petit.

Pour représenter son amitié avec William Schloeder, Darger choisit un duo extrêmement typé qui évolue dans des situations imaginaires. Or le propre des personnages de fictions est d'être cohérents relativement à leur univers et au récit qui s'y déroule. Pareils caractères ne peuvent jamais être véritablement coupés de leur contexte. Dès lors, quelle est la viabilité de personnages transférés d'un univers de fiction au réel objectif, celui où évoluent Darger et Schloeder, puis dans le monde imaginaire créé par Darger ?

Afin d'effectuer ce double transfert, Darger va dans un premier temps établir une analogie entre la périodicité de parution du *strip* et la quotidienneté de ses relations avec Schloeder. Dans l'un et l'autre cas, c'est la permanence et la fréquence des rapports qui témoignent de la cohésion du duo. La durée du réel objectif trouve son équivalent dans le temps de la fiction créée par Bud Fischer. À partir de là, Darger va créditer la ressemblance entre les deux paires, celles de Schloeder et Darger, et celle de Mutt & Jeff :

> "He claims to be one man who says he's the Original 'Mutt' who caused those sorts of funnies to be made in some Foreign papers"[23]
>
> "that fellow that look so much like 'Mutt' in the Daily News Comics of America. […] Well in natural looks the man appears like him."[24]

Une fois établie la filiation entre la création de Fischer et le duo que forment Darger et Schloeder, l'auteur va estomper l'analogie en y introduisant une première modification. Alors que dans la vie réelle, Darger affirme son caractère et présente Schloeder comme effacé, il va inverser l'ascendant psychologique

[23] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VIII, p. 258.

[24] *Ibid.*, X, p. 36.

dans sa fiction pour la faire correspondre à la création de Bud Fischer. Peut-être parce que Darger, qui a été interné durant des années au Lincoln Asylum, a probablement été sensible au fait que dans le strip, Mutt a trouvé Jeff dans un asile :

> "The bigger fellow who ressembles 'Mutt' never meant so much and couldn't do a thing if it wasn't for his leader the smaller fellow."[25]

Darger modifie davantage l'analogie entre la fiction de Bud Fischer et la sienne propre en y introduisant des discordances, de manière à affirmer l'originalité de la reprise dans sa création :

> "I have learned so much about them, they don't act like Mutt and Jeff in the 'funnies', and neither are they any true individuals."[26]

« The Mutt fellow » est espagnol, et Jeff est un Irlandais qui a longtemps vécu en Italie[27]. Ce sont des mercenaires qui se vendent aux plus offrants :

> "They'll work for any nation to get the money. And they charge enough to get rich too."[28]

Ils servent la cause de Glandelinia et sont payés de fortes sommes pour commettre des méfaits dont ils tirent plaisir. Jeff est à la tête des espions de Glandelinia et il a la réputation d'être un terrible assassin d'enfant[29] :

---

[25] *Ibid.*, VIII, p. 333.

[26] *Ibid*.

[27] *Ibid.*, X, p. 152.

[28] *Ibid.*, VIII, p. 333.

"He's got the nature of the Glandelinians even if he ain't one, and hate girls of the Christian sides worse than boys."[30]

Darger et Schloeder ont également leurs équivalents positifs dans *In the Realms of the Unreal*. Dans cette réalité alternative, Schloeder possède même une adresse : « 6694 St Ann's Street, Sacramento, Abbiemania » et des avatars : « William Schloder »[31], le général « Whilliam Schloeder »[32], « William Schloederline »[33] et « George Gingigore »[34] qui sont deux variations du même individu – ou un même être adoptant deux identités[35] -travaillant sous la direction d'Hendro Dargar dans la société Gemini.

5.1.2 La Gemini Society

Avant d'être une création de fiction, la Gemini Society - ou Child Protective Society, référence à la bien réelle Juvenile Protective Association - est une organisation fondée en mars 1911 par Darger et Schloeder, ses seuls membres. Sa création est consécutive au refus d'adoption qu'a rencontré Darger qui a souhaité un temps recueillir un enfant[36]. Les réunions se tiennent chez Schloeder, au sein de The Black Brothers Lodge, appelée aussi The Black Hand, qui est un chapitre de la Gemini. Pour l'occasion, Darger confectionne des cartes

---

[29] *Ibid.*, VIII, p. 231.

[30] *Ibid.*, X, p. 36.

[31] *Ibid.*, I, pp. 110-111.

[32] *Ibid.*, IV, p. 1433.

[33] *Ibid.*, VIII, p. 450.

[34] Cf. par exemple *Ibid.*, VIII, p. 450. Il faut également compter un Heny Schloeder, fusion des deux amis, et un pendant obscur dans les rangs de Glandelinia avec le général Schloder.

[35] *Ibid.*

[36] Cf. le développement que nous consacrons à l'adoption.

de membres, probablement en 1912. Il s'agit là d'un de ses premiers travaux graphiques, puisque Darger n'entame son activité continue d'illustrateur qu'en 1918. La collection de l'American Folk Art Museum en a conservé un exemplaire[37]. Le document se présente sous une forme rectangulaire, dont la partie supérieure est composé d'un certificat « Great Memorial, Founders share » le numéro du coupon valant peut-être pour numéro de membre. En dessous, Darger a dessiné sept pseudo paragraphes, dont l'apparence de texte est rendue par de minuscules X tracés méticuleusement à la main lettre par lettre, le tout entrecoupé de trois signatures également en X. L'ensemble est encadré par sept portraits disposés régulièrement de part et d'autre du texte, sept silhouettes encrées en noir et inscrites chacune dans un cercle indigo.

Dans le réel référent, la Gemini dresse notamment un autel en vue de retrouver la photo d'Elsie Paroubek[38]. Elle cesse ses activités en août 1916[39], ce qui ne sera pas sans conséquences sur les nations chrétiennes dans l'univers fictionnel, à l'instar de l'affaire Paroubek.

Et, comme la fillette assassinée qui trouve son pendant dans l'analogue fictif Annie Aronburg, Darger crée l'équivalent imaginaire de la Gemini dans *In the Realms of the Unreal*. Le "Cluster of the black Brothers Lodge called the Gemini"[40] y a été établi en 1911 par Thomas A. Newsome, Rodney Graves et Jack Ambrose Evans. Ses nombreux agents, tel Walter Starring[41], espions de haut vol, dangereux et parfaitement entraînés et dont les plus farouches se

---

[37] Cf. sa reproduction in MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, Ch. 1, p. 64.

[38] DARGER Henry : "Predictions and Threats", May 19, 1912 et l'équivalent dans la Gemini Society de fiction : *Ibid.*, March 1, 1916.

[39] DARGER Henry : *Time Book Monthly*, August 11, 1916.

[40] Parfois Geminii, quatre occurrences consécutives dans *In the Realms of the Unreal*, XIII, pp. 3047-3049.

[41] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VII, p. 357.

surnomment « Mad Blengins » en référence aux dragons qui peuplent le monde imaginaire, luttent contre Glandelinia et tous ceux qui cherchent à nuire aux enfants[42]. Le capitaine Henry Joseph Darger - appartenant au 344 th Infantry du Camp Grant, Rockford, Illinois, puis à la Company L, Camp Logan, Texas[43] - et son ami William Schloder en sont des membres insignes :

> "The two are regular hawks. They are the head presidents of the children protective society – called the Gemini – a lodge of men congregated who are terrible enemies of all those who prove themselves child haters."[44]

C'est Schloder qui a convaincu l'officier Darger de rejoindre la société. Le volume III d'*In the Realms of the Unreal*, abonde en détails sur l'organisation secrète. Ses membres mènent une existence de clochard en guise de rituel d'initiation. Ils se déplacent constamment sous l'identité de travailleurs itinérants. La Gemini dispose de repères dans les marais et les cavernes, et de caches en territoires ennemis. Son quartier-général, qui n'est révélé qu'au volume X, se trouve dans les montagnes, et les Vivian Girls n'en auront l'autorisation d'accès qu'après avoir donné maintes fois les preuves de leur détermination[45].

William Schloeder avait probablement connaissance du monde de Darger, et peut-être de ses travaux, sans que l'on en sache davantage. Lui qui sait à peine

---

[42] *Ibid.,* XIII, p. 3087 : la Gemini Society a son pendant à Glandelinia, l'envers exact dont le but est de tuer les enfants, particulièrement les petites filles.

[43] Soit les deux destinations de Darger, respectivement en août et novembre 1917, lorsqu'il a répondu à l'appel du bureau de conscription. Cf. DARGER Henry, *History of my Life*, pp. 51-55.

[44] DARGER Henry, *In the Realms of the Unreal*, I, pp. 20-21.

[45] *Ibid.*, X, pp. 808 sq.

lire et ne sait pas écrire, apparaît comme lecteur absent[46] qui se tient tous les jours en présence de Darger. Il devient alors un lecteur atopique, puisque coïncidant aux exigences attendues qu'impose Darger au lecteur, mais décentré relativement à celles de la lecture. Tout comme il est un ami atopique, à la fois présence pleine dans le réel objectif, présence analogique dans *Mutt & Jeff*, la fiction revisitée de Bud Fischer, et enfin présence continuellement déclinée dans la création de Darger.

Le 9 août 1931, Susana Schloeder meurt, laissant William et ses sœurs Elizabeth et Katherine. Après le décès de leur mère, William vend la maison familiale et va vivre avec Katherine à Wilmette, au nord de Chicago. En 1945, ils s'installeront à San Antonio, Texas. Darger est probablement affecté par cet éloignement qui le prive de la fréquentation quasi-quotidienne de son seul et unique ami. De temps à autre, il envoie une carte à son ami :

> "Your cards came today, & thank you very much. It always makes Bill so happy to be remembered by you for he treasures your friendship very much. Your gift is appreciated.
>
> Hope you are well & do come to see us sometimes soon."[47]

Mais c'est Katherine qui lui répond car son ami peine à lire et sait à peine écrire :

> "Hope you are well & do come to see us sometimes soon."[48]

[46] Cf. le développement que nous consacrons au lecteur.

[47] Carte reproduite in ELLEDGE Jim : *Henry Darger, Throwaway Boy*, *op. cit.*, p. 254.

[48] *Ibid.*, p. 254.

Le samedi 2 mai 1959, William Schloeder succombe à la grippe asiatique. Sa sœur Katherine tente de prévenir Darger, en lui téléphonant le dimanche à l'Alexian Brothers Hospital, mais elle ne parvient pas à le joindre. Prévenu seulement le mardi suivant, Darger n'assiste pas aux funérailles. Aurait-il pu s'y rendre, ce qui supposait de prendre un congé et d'engager des frais de déplacement pour le long voyage jusqu'au Texas ?

Le 1e juin, il écrit à Katherine :

> "I surely did not feel at all good about it when I received the very sad news that my dear friend Bill died Saturday, May the second. I feel as if lost in empty space… He was like a brother to me. (…) Now nothing matters to me at all and I am going to here-after live my own kind of life…A loss is hard to take. It sure is to me, to lose him, for then too I lost all I had, and had a hard time to stand it."[49]

En 1968, Darger note dans son autobiographie :

> "and since that happened, I am alone."[50]
> "never palled with anyone since"[51]

Même si William Schloeder était loin, il se trouvait quelque part dans ce monde. Une fois disparu son seul et unique ami, Darger se retrouve effectivement seul.

---

[49] DARGER Henry : lettre à Katherine Schloeder, Monday, June 1, 1953.

[50] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 40.

[51] *Ibid.*, p. 41.

5.2 L'ennemi intime

Dès l'enfance, Darger compose difficilement avec la contrainte des usages sociaux qu'impose le vivre-ensemble. À l'institution Our Lady of Mercy, son comportement lui attire l'animosité des pensionnaires et il est régulièrement dénoncé par un condisciple, John Manley, au point que Darger le surnomme « snitcher »[52]. Manley est décrit comme colérique et agressif, traits que Darger impute à son propre caractère d'enfant. Il semble avoir dans un premier temps recherché la compagnie de Darger. Éconduit, il en fait sa bête noire : Darger le décrit comme sa « pain in the neck »[53].

Dans *In the Realms of the Unreal*, Manley fait l'objet d'une transposition littéraire : il est le plus décoré et terrifiant officier de Glandelinia. Le carnet *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D*. contient une chanson non incluse dans le roman, *John Manley Body*, dont les paroles disent au quatrième couplet, sur l'air de *John Brown's Song* : "John Manley's guilt is loaded upon his back / His soul is burning on" [54].

Au Lincoln Asylum, il affronte sur un mode semblable George Hamilton et Johnnie Johnson, "whose character was such that no punishment of any kind would change them. It only made them far worse"[55]. Johnnie Johnston, connu comme "the most bad of the boys, teased and tormented me" [56].

La figure de l'ennemi est celle de l'autre qui cherche d'abord à être un proche avant de s'imposer en adversaire. Comme procédé littéraire, elle permet à Darger de confirmer sa méfiance, et l'inévitable déception qui s'ensuit, envers

---

[52] *Ibid.*, p. 9.

[53] *Ibid.*, p. 12.

[54] DARGER Henry : *Miscellanies* 4, Carnet *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, pp. 396-397.

[55] DARGER Henry, *History of my Life*, p. 14.

[56] *Ibid.*, p.16.

toute tentative de créer un lien. Amorce dont l'initiative n'est jamais le fait de Darger.

L'ennemi trouve son expression la plus accomplie en la personne de Thomas Phelan. En 1910[57], l'homme âgé est hospitalisé à Saint Joseph pour un mal accompagné de tremblements. Ne pouvant régler les frais d'hospitalisation, il travaille à diverses tâches, celles dévolues à Darger, ce qui en fait donc à la fois un proche et un concurrent. Phelan dit avoir entamé des études pour être prêtre, mais ses troubles l'ont empêché d'avoir un emploi salarié et de régler ses frais d'études qu'il a dû interrompre. Sa vocation affirmée, et peut-être un engagement dans l'assistance catholique[58], a pu contribuer au fait que les sœurs lui attribuent un logement, non dans l'hôpital à titre de patient, mais dans la Workingmen's House. Il occupe le même box que Darger.

En septembre 1910[59], Darger perd son manuscrit. Le texte a été égaré, ou on le lui a volé. Darger en vient à suspecter Thomas Phelan qui considère l'œuvre comme ordurière et refuse de répondre aux questions de son auteur[60].

> "Thomas Phelan […] caused loss of first manuscript either by falling to watch the place or by destroying it himself."[61]

---

[57] DARGER Henry : *Ibid.*, p. 54 et *Diary*, "Prediction and threat", August 1913.

[58] Dans le *Chicago Daily Tribune*, du 26 décembre 1890, p. 2, il est question d'un Phelan cité comme bénévole, ayant participé à l'organisation des fêtes de Noël pour les nécessiteux. Parmi les établissements mentionnés figurent le Chicago Home for Incurables, et le Saint Joseph's Hospital.

[59] DARGER Henry : *Diary*, "Prediction and threat", August 1913 et May 16 th, 1916 : " On account of the loss of the manuscript in September 1910". "A final and grim warning", datée de septembre 1918, confirme également la date de septembre 1910 : "Since september 1910, a manuscript containing the Abbiannian-Abyssintinian war has disappeared mysteriously, and as long as they fail to be recovered, the Christian nations now allied against Glandelinian will have very little chance of winning the great war and all will be lost."

[60] DARGER Henry : *Diary,* " Prediction Cause of Demand for Petition", March 11, 1911.

[61] DARGER Henry : *Diary*, March 29, 1916.

L'incident anticipe la perte de la photographie d'Elsie Paroubek qui jouera un rôle déterminant dans l'activité créatrice de Darger.

Dans sa transposition fictionnelle, Phelan devient l'un des personnages les plus vils d'*In the Realms of the Unreal*. Au livre VII, Darger interrompt la narration pour donner les vingt-cinq raisons de la guerre : "23. The Phelan Mystery"[62]. Le 21 March 1916, évoquant Annie Aronburg, Darger note dans son journal "Two of Phelan's Slanders which are resented to bitter end now real enemies move out of her room".

Comme figure littéraire, Phelan donne son nom à l'un des plus importants massacres du roman, celui de Phelantonburg[63]. Cette cité est le lieu de la plus terrible bataille décrite dans *In the Realms of the Unreal*, dont Darger nous dit que ses effets excèdent n'importe quel engagement de la Première guerre mondiale[64], au point qu'elle horrifie Manley, le pourtant cruel général de Glandelinia[65]. À Phelantonburg, les Vivian Girls assistent au massacre d'enfants sans pouvoir intervenir[66], rare occurrence qui les voit prises en défaut. De même, l'œuvre picturale *At Phelantonburg. What they saw* offre l'opportunité peu répandue de voir des femmes de Glandelinia en action. Coiffées de chapeaux de sorcière qui évoquent *The Wizard of Oz*, équivalents du *mortarboard* de leurs congénères masculins, elles étranglent des fillettes. Le Henry Darger qui est correspondant de guerre et donné comme l'auteur du roman a été fait prisonnier

---

[62] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VII, p. 155.

[63] *Ibid.*, IV, pp. 1563 sq.

[64] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, p. 478 : dans la liste des batailles de la seconde année du conflit, Phelatonburg est la 283e.

[65] DARGER Henry : Miscellanies, 6 : *Battle of Eva St. Claire*, p. 91.

[66] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 1599.

à Phelantonburg[67]. Le narrateur engagé est donc lui-même victime du récit. Enfin, par effet semble-t-il de compensation, Darger aligne les Phelan tombés au front dans les rangs de Glandelinia[68].

Pourtant, après l'incident de 1910, Darger n'a pas coupé les liens. Dans son journal en date du 17 avril 1912, il prie pour « Henry, Mother, Father, Phelan », et la même année lui envoie une carte postale datée du 14 mai. Lorsqu'en 1917 Darger est mobilisé, il reçoit des lettres de Phelan et déclare :

> "Would you believe it ? When I received his answers, I discovered his handwriting was exactly like my father's.
>
> It certainly was."[69]

Thomas Phelan, plus âgé que Darger, semble incarner une figure paternelle affectueuse puis décevante, ce qui évoque l'attitude du propre père de Darger. Il meurt le 21 août 1919.

5.3 Fonction de dérivation : le lointain

La proximité est source de déception, ou à terme de tristesse quand il s'agit d'amitié. C'est donc dans l'éloignement, en instaurant une distance dépassionnée, que Darger trouve intérêt à autrui. Au plus l'autre est saisi comme tel dans sa différence, au mieux il peut être appréhendé et faire l'objet d'estime. Cette saisie qui va tour à tour des Afro-américains aux Chinois puis aux femmes, s'accompagne d'une reconnaissance à proportion de l'éloignement.

---

[67] DARGER Henry : MISC. 4, *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, p. 382.

[68] DARGER Henry : [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912", p. 14 : « Henry Phelan » et « Geary Phelan » ; p. 81 : le général Phelan tué à la bataille de Brutal Station ; p. 96 : le général Meldinia Phelan, tué à la bataille de Norma Bridge, et surtout p. 275 qui donne dix Phelan, dont l'explicite "Thomas J. Phelan".

[69] DARGER Henry, *History of my Life*, p. 54.

À cet effet, Darger emploie des procédés littéraires qui ont valeur de fonction de dérivation, entendue comme procédé de cryptage. La dérivation lui permet de modifier la compréhension immédiate de paramètres connus, ou supposés tels, afin d'en révéler des propriétés non connues.

5.3.1 Les Afro-américains

La population afro-américaine est peu présente dans l'œuvre de Darger, un fait qui ne manque pas d'étonner en regard des préoccupations de l'artiste. En effet, Darger a toujours fait état d'une prédilection marquée pour l'histoire de la Guerre de Sécession[70], et l'un de ses romans favoris, et source d'inspiration, est l'*Uncle Tom's Cabin* de Harriet Beecher Stowe. De plus, natif de Chicago, il n'a pratiquement jamais quitté une ville dont l'histoire est intimement liée à la condition afro-américaine, et ce dès son principe[71].

Dès les années 1840, Chicago connaît un fort mouvement abolitionniste, qui se concrétise dans l'« underground railroad », un réseau de passeurs qui exfiltrent les esclaves en fuite hors des états ségrégationnistes[72]. En 1850, on recense trois mille afro-américains près du vice district du Southside[73]. En 1873, le congrès de l'Illinois vote contre la remise en question du droit de vote pour

---

[70] *Ibid.*, p. 7.

[71] Jean-Baptiste Pointe du Sable, né aux alentours de 1745 à Saint-Marc, Haïti, et mort le 28 août 1818 à Saint-Charles, dans le Missouri, est donné comme le fondateur de la cité. Il y établit un comptoir commercial et épouse la fille d'un chef de tribu amérindienne Potawatomi, et participe activement à la guerre d'Indépendance. En 1919, un Du Saible Club est fondé par l'élite noire de la ville ; l'Exposition universelle de Chicago propose en 1934 une réplique de sa demeure, et en 1968 il est reconnu officiellement comme fondateur de Chicago. Cf. DIAMOND Andrew et NDIAYE Pap : *Histoire de Chicago*, *op. cit.*, pp. 21-22, 134.

[72] *Ibid.*, pp. 32-33 : Par sa position, Chicago en devient un nœud important, au point que la deuxième convention antiesclavagiste de l'Illinois s'y tient en mai 1842.

[73] MILLER Donald L.: *City of the Century, The Epic of Chicago and the Making of America*, *op. cit.*, p. 135.

cause de ségrégation de couleur et l'année suivante, soit quatre ans après l'acquisition du droit de vote par les Afro-américains, une loi est votée par le congrès de l'Illinois qui interdit l'éducation ségréguée[74]. En 1893, Ida B. Wells, brillante jeune afro-américaine qui a attaqué en justice les transports ferroviaires pour leurs compartiments réservés aux gens de couleur, édite le *Memphis Free Speech and Headlight* qui porte la voix de la communauté noire[75]. Des épisodes plus ou moins heureux se succèdent, la ville connaît des émeutes raciales en 1919, durant les années 20 Chicago devient la capitale de l'Amérique noire, et en 1931 les travaux du sociologue E. Franklin Frazier prennent la population noire, famille et bourgeoisie, comme objets d'études[76].

Chez Darger, la représentation de l'individu afro-américain prend des tours opposés, négatif s'il agit du récit autobiographique, d'un paternalisme positif dans les écrits de fiction. L'une et l'autre détermination reposent sur l'usage conscient de préjugés, qui permettent à Darger d'instaurer une fonction de dérivation destinée à révéler des propriétés nouvelles.

La première occurrence, négative, est illustrée par trois exemples dans *History of my Life*. Un certain Earl Little, « tall colored boy » qui se comporte en vraie brute, s'en prend toujours aux garçons plus petits, qui ne peuvent se défendre[77]. Les « Negro employees » de l'Alexian Brothers Hospital se disputent sans cesse avec le directeur du réfectoire, que Darger cela dit

---

[74] DIAMOND Andrew et NDIAYE Pap : *Histoire de Chicago*, *op. cit.*3, p. 34 ; p. 137. Le recensement de 1890 « indique que Chicago comptait quinze mille citoyens noirs, un pour cent de la population, dont six juristes, onze médecins et chirurgiens, trois ingénieurs et dix-huit instituteurs et professeurs noirs ».

[75] MILLER Donald L.: *City of the Century, The Epic of Chicago and the Making of America*, *op. cit.*, pp. 499 -500. Ida B. Wells publie à Chicago, dans le *New York Age*, un manifeste afin de lancer un mouvement national contre le lynchage et la ségrégation.

[76] DIAMOND Andrew et NDIAYE Pap : *Histoire de Chicago*, *op. cit.*, pp. 131 ; 158.

[77] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 17.

n'apprécie pas[78]. Dans une lettre adressée à Katherine Schloeder, qui lui faisait par de la mort de son frère William, Darger déplore de n'avoir pas été averti plus tôt, la faute en incombant à une « colored girl »[79].

La seconde occurrence, positive, apparaît dans la fiction. Darger y privilégie la figure du serviteur dévoué, directement héritée d'*Uncle Tom's Cabin*. Il s'agit d'ailleurs de l'ouvrage favori d'Evangeline Vivian, analogue fictif de Darger, qui veut elle-même devenir un jour écrivain[80]. Mr. Gordon, écrasé par la misère, rêve de pouvoir offrir à son épouse « a little niggar girl with black face and shiny eyes to nurse the baby »[81] ; le portefaix à la gare est "a station negro porter"[82], et même le terrible général Manley de Glandelinia peut compter sur « a negro servant » qui lui est fidèle jusqu'au bout[83]. L'Afro-américain est toujours prêt à risquer sa vie pour sauver les fillettes blanches. Ben Smith est réveillé par le bruit de l'incendie, s'écrie « For Gawds Sake » et sauve les Vivian Girls[84]. Jim Rooney, qui a enlevé Evangeline Vivian et depuis la torture, trouve un obstacle constant en sa propre servante Mirandy[85]. Les insultes fusent : « Shut up you black niggar », "damn nigger"[86]. La servante répond en une imitation d"accent noir :

---

[78] *Ibid.*, p. 39.

[79] DARGER Henry : lettre à Katherine Schloeder, May, 3, 1959.

[80] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, p. 22.

[81] *Ibid.*, I, p. 80.

[82] *Ibid.*, I, p. 2012.

[83] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XIII, p. 317 (3544).

[84] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, p. 2249 sq.

[85] *Ibid.,* I, p. 1885 : « negro woman servant » ; « the negress a religious woman » ; nommée p. 1895.

[86] *Ibid.,* I, p. 1896.

> "You no call me damn nigger" said Mirandy advancing threateningly toward him, "I'm as good as any ole white thrash like you"[87]

Evangeline Vivian implore la servante de l'aider en ces termes : "Please colored lady" she whispered […] please run away and take me home. I can't stand"[88]. Mirandy fera évader la captive avec l'aide du chef indien Cherokee Snake eyes[89], les Amérindiens présentant une autre forme d'altérité qui, il est vrai réduite à sa forme du roman et du film Western, et donc à des clichés, impose le respect.

La répartition en valeur positive et négative est claire. Nous l'avons vu, la première relève du récit autobiographique, la seconde de la fiction. Elles fonctionnent par percolation, les valeurs se déterminant réciproquement afin de donner lieu à une catégorie stabilisée, celle de la population afro-américaine. En fait, Darger ne la connaît pas plus qu'il ne connaît les enfants. Il se représente les uns et les autres par le biais de la fiction jusqu'à, littéralement, confondre leurs conditions. Darger procède alors par dérivation : l'esclavage des enfants dans les plantations et les fabriques vaut pour analogue littéraire de l'esclavage des Afro-américains[90]. Darger fusionne les deux conditions en une catégorie dérivée. À partir de là, il peut en multiplier l'extension exemplaire :

> "In this story for more than 43 years, child slavery existed in the Calverinian Country, hundreds of thousands of Children torn their parents were thrown into

---

[87] *Ibid.*, I, p. 1899.

[88] *Ibid.*, I, p. 1904.

[89] *Ibid.*, I, pp. 1911 sq. et 1963 sq.

[90] Aucun enfant noir ne figure dans les œuvres picturales de Darger, ce qui laisse à penser que les enfants sont l'exact équivalent des Afro-américains.

the horrible factories made to work themselves to death without getting a cent, and horrors upon horrors almost equaled that of perdition."[91]

Le texte *In a Child Slave plantation*[92], incorporé pour partie dans *In the Realms of the Unreal* décrit tout au long de six cent quatre-vingt-dix pages la condition des enfants-esclaves. L'une des sections les plus dangereuses de Glandelinia est « The Hooded Gargolian Kurds », démarquage du Ku Klux Klan. Enfin, l'équivalence dans la condition des enfants et des Afro-américains est confirmée par l'arrivée d'Evangeline St. Clare, personnage issu d'*Uncle Tom's Cabin*[93]. Comme lemme, Evangeline St. Clare rend position le déplacement littéraire de la question afro-américain vers celle de l'enfance, et valide la transposition de la Guerre civile en conflit contre Glandelinia.

5.3.2 Les Chinois

Le procédé de dérivation s'applique également aux Chinois qui n'apparaissent que dans un seul écrit du corpus[94]. À nouveau, les Chinois décrits par Darger sont tributaires de préjugés attribués à la figure de « L'Oriental », précisément de clichés empruntés à la littérature populaire, *pulps* et *comics-strips*, qui en font l'image même du « suspect archétypal »[95]. John Lee, qui règne sur "Chinatown.

---

[91] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 2.

[92] DARGER Henry : MISC. 5 : *In a Child Plantation*, rédigé de « October 27, 1926 » à « Monday November 21, 1927 ».

[93] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 122. Cf. le développement consacré à l'intertextualité.

[94] DARGER Henry : MISC. 8 : carnet titré par Darger *N°Two*, pp 50-69 : épisode de Chinatown, peut-être un développement non retenu de *Further Adventures in Chicago*.

[95] EISENZWEIG Uri : *Le récit impossible, Forme et sens du roman policier*, *op. cit.*, III, « L'imaginaire géopolitique », 2 B, « Système narratif du racisme », p. 247, et note 25 p. 316.

A section is on south Clark Street"[96], est cruel, intelligent et énigmatique, prédicats qu'il partage avec le *Fu Manchu* de Sax Rohmer, voire avec l'empereur Ming du *Flash Gordon*[97] d'Alex Raymond :

> "As if through the wall like a spirit came John Lee dressed in full Chinese custom. Penrod could hardly recognize him, for in the street he dressed like an American citizen."[98]

Penrod, sentant les Vivian Girls menacées, a décidé de les placer sous la protection de la communauté chinoise[99]. Comme ses sœurs ne sont pas convaincues, il entreprend de les renseigner. Sa description de la culture chinoise est une parfaite synthèse des préjugés du temps. Les Chinois sont un peuple étrange, mais à mesure qu'on les connaît, on finit par les apprécier[100]. Lorsqu'ils s'engagent, leur parole est d'or : "Make friends of Chinamen and you got a friend "[101]. Organisés en puissantes sociétés secrètes, ils sont également très dangereux, pratiquent l'esclavage des enfants, voire en sacrifient à leurs idoles, "open their bodies alive and sacrifice their intestinal organs to some hideous God they worshipped"[102]. Darger procède alors par dérivation, partant d'un élément en apparence connu pour mettre au jour l'inconnu, en l'occurrence sa propre création fictionnelle : Glandelinia.

---

[96] DARGER Henry : MISC. 8 : carnet titré par Darger *N°Two*, p. 53.

[97] Darger y fait allusion dans *Further Adventures in Chicago*, I, p. 37.

[98] DARGER Henry : MISC. 8 : carnet titré par Darger *N°Two*, p. 55.

[99] *Ibid.*, p. 51 : « I'm going to give you over to the care of John Lee and his Chinese gang. »

[100] *Ibid.*, p. 53.

[101] *Ibid.*

[102] *Ibid.*, pp. 59-61.

L'analogie troublante avec les pratiques de Glandelinia semblant inquiéter ses sœurs, Penrod cherche à les rassurer : "I've seen a movie once claimed taken from a true story where in China a rascal strangled a little while German girl to death and mutilated her body."[103] La famille est effondrée, la mère devient folle, les Chinois poursuivent l'homme qui trouve refuge à New York : "A month later he was found stabbed to death"[104].

Finalement, les Vivian Girls consentent à trouver refuge dans Chinatown. Elles s'engagent dans un dédale de passages secrets et parviennent dans une vaste chambre, splendidement décorée[105]. Là, elles doivent se déguiser en "Chinese girls"[106] puis traverser la chambre des "hideous Chinese idols"[107]. L'effet de dérivation appliqué à l'ensemble des descriptions évoque alors en bien des points les pratiques et lieux de cultes de Glandelinia[108], leurs « Big golden Idol »[109] et autres « Glandelinian Goddess Golie »[110].

Ainsi chez Darger, les Chinois sont à mi-chemin des Chrétiens et des Glandelinians. Ils commettent des actes horribles, non en révolte nihiliste contre le dieu des chrétiens, mais par foi sincère envers leurs propres déités. En usant des préjugés de la littérature populaire, dont il est lecteur, Darger interroge sa propre création. Le chromo des Chinois, soit autrui dans ce qu'il a de lointain - objectivement ou par la déformation qu'entraînent les clichés - lui permet de

---

[103] *Ibid.*, p. 61.

[104] *Ibid.*, p. 62.

[105] *Ibid.*, p. 53.

[106] *Ibid.*, pp. 57 et 64.

[107] *Ibid.*, p. 58.

[108] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, II, pp. 863-867.

[109] *Ibid.*, II, p. 864.

[110] *Ibid.*, II, p. 866.

préciser son intention littéraire. Le mal qu'incarne Glandelinia est tel par absence de foi sincère. C'est l'intention, et non l'acte lui-même, qui s'en trouve condamnée.

5.4 La femme comme radicalement autre

Darger n'a pratiquement pas connu sa mère, sa sœur a été placée ailleurs, dès sa naissance et sans que l'on sache dans quelles conditions, et il a passé son enfance et son adolescence dans des structures d'enfermement à l'environnement quasi exclusivement masculin. Sa relation aux femmes repose donc pour l'essentiel sur le rapport d'autorité qu'il a connu avec ses institutrices puis le personnel encadrant dans la sphère professionnelle, et sur une approche livresque.

5.4.1 Autorité

La scolarité de Darger est rythmée par un affrontement incessant avec le personnel encadrant féminin. En 1897, à l'école catholique St. Patrick, il tient tête à une enseignante, son père doit intervenir[111]. En 1900, il conteste à Mrs Dewey un détail historique[112] et se fait remarquer par son comportement perturbateur, au point que l'institutrice obtient son renvoi[113].

Sa vie professionnelle s'effectue sur le même mode. Au St. Joseph Hospital, il conteste l'autorité de sœur de Paul[114] et de sœur Rose qui le menace de le

[111] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 3.

[112] *Ibid.*, p. 7.

[113] *Ibid.*, p. 11.

[114] *Ibid.,* p. 27.

renvoyer au Lincoln Asylum[115]. Suite à une violente dispute avec sœur de Paul, Darger démissionne en juin 1923[116]. Dans son emploi suivant au Grant Hospital, il est en butte avec l'administratrice Mrs Stevens[117] et en conflit ouvert avec Mrs Catherine Nash[118], la diététicienne dont il dit qu'elle est une « pain in the neck »[119], qualificatif précédemment attribué à sœur de Paul[120]. Par la suite, Darger connaîtra moins de tensions au fil de ses emplois, peut-être parce qu'il aura davantage affaire à des supérieurs masculins.

Certes, nous n'avons de ces épisodes que ce qu'en dit Darger, mais ils ont valeur de représentations. Or c'est précisément sur la représentation que Darger constitue son jugement sur les femmes, au-travers de ses lectures.

5.4.2 Courage

La détermination positive que Darger attribue aux femmes repose sur des clichés qu'il égrène et détourne :

> "girls are sissies, cowards, have no courage at all, will run from little snakes and spiders and mice, but many girls and women who were the opposite, and men who were more scared of mice." […]Or course, little girls and women have been seen to be a little nervous about small matters."[121]

---

[115] *Ibid.*, pp.22-24.

[116] *Ibid.*, p. 56.

[117] *Ibid.*, p. 28.

[118] *Ibid.*, pp. 13 ; 32-33.

[119] *Ibid.*, p. 32.

[120] *Ibid.*, p. 27.

[121] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VI, pp. 262-263.

Darger affirme rétablir la vérité au nom d'une prétendue expérience personnelle : "my own experience", "my own great and many experiences", "I have myself seen", "I can easily prove"[122] :

> "In moments of great perils, women are to the fullest, braver and more collected than men. Indeed, lead me to go even farther. That among any civil or army population, whether trained in bearing arms or not, the average girl herself can be cooler and more courageous than the average person, whether man or woman. […] Also in presence of real danger, when shells are bursting in the battlefield and shell fragments flying thickly, they have been known to be standing in the open field, looking for wounded to be brought in."[123]

Hors les épisodes autobiographiques, Darger fait surtout état d'une connaissance livresque. Certaines sources sont identifiables ou possibles, d'autres relèvent des lectures absentes. Pour ces dernières, Darger évoque l'héroïsme des « Red Cross Nurses and Sisters », ou Jules César évoquant "that women of the old-time Roman tribes could and did fight bravely side-by-side with the men, and the fierce Amazon of the King of Dahomey were more feared by the neighboring nations than any of his male soldiers ". On ne sait si Darger puise ses renseignements à la source où s'il les tient par lectures de seconde main. De même concernant la mention faite à "The Littlest Rebel", dont on ne sait s'il s'agit de la pièce d'Edward Peple, de l'adaptation en film muet diffusée en 1914, ou, plus probablement, du film de 1935 avec Shirley Temple[124].

Une lecture probable est *The Marvelous Land of Oz*, dans la mesure où Darger acquérait les titres de la série. Le général Jinjur est une jeune fille à la

---

[122] *Ibid.*

[123] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VI, pp. 262-263.

[124] Sur l'ensemble des lectures absentes ici évoquées, cf. DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VI, pp. 262-263.

tête de « the Royal Army of Oz » ou « Army of Revolt »[125] composée exclusivement d'éléments féminins, levée pour affronter la suprématie masculine d'Emerald City[126]. Jinjur fait montre d'un courage guerrier mais sait également jouer des préjugés relatifs aux femmes, telle la délicatesse.

> "But war is a terrible thing", said Tip, thoughtfully.
>
> " This war will be pleasant", replied the girl, cheerfully.
>
> "Many of you will be slain !" continued the boy, in an awed voice.
>
> "Oh, no", said Jinjur. "What man would oppose a girl, or dare to harm her ? And there is not an ugly face in my entire Army."[127]
>
> "Would you shoot a poor, defenceless girl ?"[128]

Darger use de la même ambivalence. Ses figures combattantes sont pour l'essentiel féminines, telles les Vivian Girls et Annie Aronburg, nombre de champs de bataille portent des noms féminins[129], à commencer par la référence à Oz qu'est « Dorothy Gale », mais il rappelle en même temps le respect de la fragilité qui est socialement associée à la femme. Ainsi dans *Further Adventures in Chicago*, lorsque George Webber gifle Alice Gordon, une fillette de son âge, le père Casey s'écrie :

> "It is awfully hard to have any one to do such a cowardly thing as strike a little girl in the eye with a brutal fist."

---

[125] BAUM Lyman Frank : *The Marvelous Land of Oz*, *op. cit.*, Ch. 8, "General Jinjur's Army of Revolt", p.95 : "The Army of Revolt had become an Army of Conquerors !"

[126] Sur la détermination au combat et la peur que provoque le contingent féminin chez des soldats aguerris, cf. *Ibid.*, pp. 87 et 94-95.

[127] *Ibid.*, p.87.

[128] *Ibid.*, p. 94.

[129] Norma Catherine, Vivian Wickey, Jennie Richee, Little Catherine, Glorinia, Big Girl Knool…

> […] "I never thought that any boy in my school would be such a vile coward as to strike a little girl so small with your fist and then lie to me a priest."[130]

En réalité, le garçon a été malmené par Alice Gordon et Angeline Vivian, et il est terrifié par cette dernière[131].

Faisant la synthèse des préjugés communs et de son propre jugement, Darger dit avoir privilégié des héroïnes afin de rétablir les faits, « in true fact »[132]. Il s'engage à poursuivre sur cette voie, "I'll write these things about so many heroines in this story"[133], la décision paraît alors valoir pour impératif d'écriture.

5.4.3 Cruauté

En parfaite cohérence avec la représentation qu'il se donne du genre féminin, Darger attribue la même détermination aux femmes de Glandelinia. Celles-ci sont courageuses, dévouées à leur nation et combattent pour sa cause. Simplement, les vertus morales sont inversées. Adele de Garbe[134] compte parmi les généraux de Glandelinia et supervise le travail forcé des enfants, ce qui lui permet de rencontrer son pendant positif, la scoute au nom biblique Adele de

---

[130] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, pp. 129-130. Cf. également p. 155, le jeune Michael s'adressant au père Casey : "[.My father] told me never to hit a girl as long as I lived and he believed if I do that when I'm a boy I'll be beating up my wife and children when I grow up".

[131] *Ibid.*, I, pp. 143-146.

[132] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VI, pp. 262-263.

[133] *Ibid.*

[134] DARGER Henry : MISC. 4 « Having started to typewrite manuscript on the first of April 1912 » : l'officier est blessé à la bataille d'Aronburg Run (p. 213) puis à la bataille de Glorinia (p. 249) avant de mourir à la bataille de McHollester Run (p. 201). Cf. également la composition picturale : *General Kenneth Casey, General Meldon Convention, General Adele-de-Garbe, and General Accountants*.

Job[135]. Après la bataille de Cederdine, Augustinia St. Clare - contrepoint négatif d'Eva St. Clare, personnage d'*Uncle Tom's Cabin* et que Darger emploie - a acheté les Vivian Girls pour les réduire en esclavage :

> "Augustinia St. Clare bought Jennie brutalized her beyond description, beat her many times, kicked almost anywhere and left her for dead for days untill Jack Evans found her."[136]

> "Jennie had a crueller master and it would be too shocking to relate what she suffered here."[137]

Deux œuvres picturales représentent les femmes de Glandelinia à l'œuvre. *At Phelantonburg. What they saw n°1.* montre deux femmes aux cheveux blancs, à l'air âgé, coiffées de chapeaux de sorcières, référence à *The Wizard of Oz* et équivalent du mortarboard de leurs congénères masculins. Elles étranglent chacune une fillette. *At Calmanrina, they see little children being strangled to death* a pour figure centrale une jeune et jolie femme en uniforme gris qui semble prévenante, calme, mais participe avec deux soldats à l'étranglement d'une fillette. Seule Jane Melfort, scoute de Glandelinia, semble conserver ses qualités de courage et de détermination sans verser complètement dans le nihilisme de sa nation[138].

---

[135] DARGER Henry : *In the Child Slave Plantation*, November 16, 1927, p. 61.

[136] DARGER Henry : MISC. 4, *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D*. "Why Starring and his companions are enemies of the Vivian Girls", p. 328.

[137] *Ibid.*, p. 402.

[138] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, X, p. 387.

5.4.4 Portraits

Parmi ses nombreux personnages féminins, Darger représentent deux figures qui se détachent de l'ensemble par la singularité qu'ils manifestent dans la relation entre réel et imaginaire. Le premier, celui de Jennie Turmer, procède d'une dérive fictionnelle à partir d'un référent donné comme vrai. Le second, Johanna Kuback, relève également de l'autobiographie mais semble introduire une part de fiction au sein du réel objectif.

Jennie Turmer est une altération de Jennie Turner évoquée par Darger dans les réviviscences liées au Lincoln Asylum :

> "There a little girl there by the name of Jennie Turner. I thought I could be attracted to her, but when I learned from others of her disposition I kept away from her. I had my doubts for a while, thinking they wanted her for themselves and lied to me. The truth was, Heaven help any man that she grows up and marry her. She was a wildcat and let you know it. "[139]

La référence est importante, dans la mesure où Jennie Turner est la seule résidente de l'aile sud - dévolue aux pensionnaires de sexe féminin - décrite par Darger. Le narrateur décrit son moi passé comme attiré par elle et évoque la possibilité que les autres garçons aient voulu la garder pour eux. Enfin, il est dit « she was a wildcat ». Jennie Turner apparaît ainsi comme une fillette attractive, déterminée et combattive, traits qui évoquent les Vivian Girls[140]. Dans la « Mexican song », Daisy Vivian est d'ailleurs décrite comme un « wildcat »[141]. Jennie Turner trouvera son équivalent dans le monde imaginaire de Darger sous

---

[139] DARGER Henry : *History of my Life*, p.17. Cf. le développement consacré à l'espace clinique.

[140] Une autre face étant incarnée par la fille du docteur Caldwell. Cf. DARGER Henry : *History of my Life*, p. 18 : "She was a pretty child, but somewhat bossy".

[141] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VII, p. 31 : "The Mexican song".

le nom à peine modifié de Jennie Turmer. Elle perd ses attributs négatifs pour devenir une petite fille engagée dans la guerre de libération des enfants-esclaves. Formée à l'espionnage dans la partie nord d'Abbieannia, elle intègre l'armée et se fait remarquer par les Vivian qui la nomment chef de l'espionnage en Abbieannia[142]. Tâche dont elle s'acquitte parfaitement en rendant compte de ses observations[143]. Jennie adresse une lettre à Gertrude Aronburg pour lui raconter le déroulement des combats, le récit étant découpé en « Drama » numérotés évoquant la succession des épisodes, signée Jennie « Francisco » Turmer[144]. Redoutée des Glandelinians[145], elle est capturée lors du massacre de Phelantonburg, est soumise à la torture et devient folle, le corps couvert de vers[146].

Si le portrait de Jennie Turmer relève d'une dérive fictionnelle, celui de Johanna Kuback participe plutôt d'une mise en fiction du récit autobiographique. Darger fait la connaissance de la jeune femme au Grant Hospital[147]. Elle est employée au service dans la salle à manger principale du rez-de-chaussée. "It seemed strange that every time she had her afternoons off it would,winter or summer, come a heavy long rain"[148]. Darger déclare « I felt a

---

[142] *Ibid.*, X, p. 432.

[143] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D*. pp. 281, 288.

[144] DARGER Henry : MISC 6 *Battle of Eva St. Claire*, pp. 70-84.

[145] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, III, P. 575 : "The Glandelinian witnessed such a crazy child. She was exceededly dangerous and always carried a dagger."

[146] *Ibid.*, III, pp. 572, 823. Nous avons vu que sa mort vaut pour référence intertextuelle à la mort d'Eva St. Clare dans *Uncle Tom's Cabin*.

[147] DARGER Henry : *History of my Life*, pp. 29-30.

[148] *Ibid.*, p. 29.

sort of sorry »[149] et, comme ses propres congés du dimanche sont toujours ensoleillés, il lui propose d'intervertir leurs demi-journées. Johanna lui laisse donc son lundi et prend le dimanche 2 juin, « feast of the Corpus Christi ». Dans l'après-midi, dès deux heures et demie, des nuages de couleur brun-noir précèdent une tempête. La pluie tombe, le vent souffle avec force jusque tard dans la soirée, la cuisine de l'hôpital est à nouveau inondée. Le lendemain, Darger déclare sincèrement « I was sorry of the debauchery of the weather »[150]. Johanna Kuback le rassure, elle s'y attendait. Ayant grandi à la campagne, elle connaît "the tricks of the weather and could tell by cloud formation that would come". "So can I"[151], commente Darger.

Au réfectoire, un employé se moque de la jeune femme. Darger lui demande de fermer sa « blanky blank mouth »[152]. Vexé, l'homme sort et ne donne pas suite. Darger ne se souvient plus combien de temps la jeune femme a été employée par l'hôpital, mais quelques mois après une réprimande par la directrice, elle est partie, « to the sorrow of us all »[153].

Le tour poétique de l'épisode, la communauté d'esprit dans l'appréhension partagée des ruses du temps, créent l'impression que certaines rencontres remettent en cause le réel avec lequel on a appris plus ou moins à composer. L'autobiographie donne ainsi le nom d'une femme dont Darger s'est senti proche, réellement mais sans que l'on sache si cette part du réel est vraie ou relève du fauthentique.

---

[149] *Ibid.*

[150] *Ibid.*, p. 30.

[151] *Ibid.*

[152] *Ibid.*

[153] *Ibid.*

5.5 Enfance

L'enfance est au cœur de l'œuvre de Darger, peut-être même en est-elle la cause fondatrice. Au point que ceux qui ont connu l'homme le comparent fréquemment à un enfant, sans que l'on sache si cette comparaison préexistait à la découverte des œuvres ou lui est consécutive. L'analogie n'a évidemment pas ici valeur démonstrative, reste que le rapprochement est fait[154] et scellé : le 19 novembre 1996, Nathan et Kiyoko Lerner font poser sur sa sépulture une pierre tombale portant cette inscription : « Artist and protector of children ».

Toutefois, la lecture de l'œuvre appelle un jugement plus contrasté. Dans *History of my Life*, Darger relate nombre d'actes violents qu'il a perpétrés, enfant, sur ses semblables. Un jour, il renverse un enfant de deux ans qui ne le dénonce pas. L'incident n'a pas de témoin[155]. Par la suite, il jette des cendres dans les yeux d'une petite fille, Francis Gillow[156]. La mère l'insulte par la fenêtre, le père de Darger doit payer les frais médicaux. Darger déclare qu'il haïssait à l'époque les « baby kids-those »[157], du moins ceux suffisamment grands pour se tenir debout et marcher. Quelle que soit la valeur objective de ces actes et disposition d'esprit, Darger les attribue à un enfant, celui qu'il fût ou

---

[154] LERNER Nathan : témoignage écrit fourni par Kiyoko Lerner, *op. cit.*, pp. 2 ; 4 ; 5 : "In his childish obscure way, he did sometimes show some feelings of gratitude" ; "He was the center of his world as a child is. A child doesn't become a social creature until later, and doesn't know how to act. Henry didn't know how to act."; "But how would a child cope, as a child, living in our society ? Pretty much as Henry did. If you are a child, you can't get a very sophisticated job because you have to learn certain things in order to cope with sophisticated people." Cf. également LERNER Kiyoko : « Remembering Henry », *op. cit.*, p. 3 : "Henry was like a little child. He never said "thank you" whenever I helped him".

[155] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 2.

[156] Première des trois Francis qui jouent un rôle dans la vie de Darger. La deuxième est Francis Schmidt, patiente du St Joseph's Hospital. Elle-même engendre un double fictif dans *In the Realms of the Unreal*, Francis Smith, fille d'un capitaine d'Abbieannia et amie des Vivian Girls.

[157] DARGER Henry, *History of my Life*, p.3.

tout du moins qu'il représente dans le récit autobiographique. Et dans le même acte d'écriture, il évoque l'état d'enfance qui n'est enviable qu'à la condition de l'avoir quitté :

> "Do you believe it, unlike most children, I hated to see the day come when I will be grown up. I never wanted to. I wished to be young always. I am a grownup now and an old lame man, darn it."[158]

Les récits de fiction, principalement *In the Realms of the Unreal* et *Further Adventures in Chicago*, rapportent les tourments incessants infligés aux enfants par les adultes. Cependant, ce ne sont pas uniquement deux âges qui s'opposent, la violence est également exercée par des enfants sur leurs semblables. Au point que l'enfance appréhendée par Darger, et rendue dans ses écrits, paraît être le résultat d'une dérive, d'une transposition progressive de la réalité objective à son équivalent imaginaire. L'intérêt que Darger portait aux enfants, voire l'affection qu'il leur vouait, seraient alors des sentiments éprouvés à partir de sa création, ce qui a fait dire à Michael Bonesteel :

> "Henry Darger did not like children. Real children, that is. He loved fantasy children, particularly the ones he created in his epic novel, *In the Realms of the Unreal.*"[159]

5.5.1 Innocence

Pour Darger, l'état originel n'implique pas nécessairement l'innocence. Si pour lui l'enfance est effectivement un état originel d'innocence, il n'en va pas

---

[158] *Ibid.*, p.5.

[159] BIESENBACH Klaus *Henry Darger*, *op. cit.*, BONESTEEL Michael in « Henry Darger's Great Crusade, Crisis of Faith, and Last Judgment » p. 271.

de même pour l'état adulte, celui précisément du couple originel, d'où procèdent les malheurs :

> "I almost hate Adam and Eve, for they are responsible, for their sin is the cause."[160]

Dans sa condition immédiate, naturelle, l'enfance est un état de grâce, impeccable[161]. Toute l'œuvre de Darger, écrite et picturale, atteste cette première innocence. Sa conception semble nourrie par la tradition chrétienne[162], principalement les évangiles synoptiques. L'enfance, que caractérisent simplicité[163], absence d'orgueil et de calculs, doit non seulement ne pas être écartée, mais apparaît comme exemplaire. Comme telle, l'adulte dans sa vraie foi doit la rechercher et la retrouver[164] :

> « On lui présentait les tout-petits pour qu'il les touchât, mais les disciples les rabrouèrent. Ce que voyant Jésus se fâcha et leur dit : « Laissez les petits enfants venir à moi ; ne les empêchez pas, car c'est à leurs pareils qu'appartiennent le

---

[160] DARGER Henry : lettre à Katherine Schloeder, 1e juin 1959.

[161] Et il en va de même des nations d'*In the Realms of the Unreal* qui, dans leur principe, connaissent un état quasi édénique. Cf. DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, III, p. 386 ; X, p. 374 ; également DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, pp. 430-438.

[162] LERNER Nathan : « Henry Darger : Artist, Protector of Children » avant-propos à MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*,, p. 4 : "He [Darger] explained that nothing is more important to God than the fate of a child."

[163] BIBLE DE JÉRUSALEM, , *op. cit.*,, p. 1098 : Proverbes (9 : 4) : « Qui est simple ? Qu'il passe par ici ! »

[164] *Ibid.*, p. 1727 : Matthieu (18 : 5) : « Quiconque accueille un enfant tel que lui, c'est moi qu'il accueille. »

Royaume de Dieu. En vérité je vous le dis : quiconque n'accueille pas le Royaume de Dieu en petit enfant n'y entrera pas. »[165]

« En vérité je vous le dis, si vous ne retournez à l'état des enfants, vous n'entrerez pas dans le Royaume des Cieux. Qui donc se fera petit comme ce petit enfant-là, celui-là est le plus grand dans le Royaume des Cieux. »[166]

Pour Darger, la pureté de la condition enfantine est telle qu'elle ne peut être saisie par l'activité artistique :

"Poets have gone into ecstasies over the laughter of a little child. What is their laughter to their love ? No poet has answered that question. It's beyond and above all poetry, and yet to gain it, one need but to be kind, sympathetic and to show the little ones that "maxima reverentia", that supreme reverence which, the poet justly says, is their due. And even if one fails now and then in kindness and in sympathy "there should never be failure in reverence" these little ones forget and forgive so easily, and kiss the hand that sites them."[167]

Darger emprunte à Francis James Finn pour se situer, sinon dans une tradition littéraire, du moins dans une impossibilité partagée : le poète échoue à rendre l'innocence originelle. Quel que soit son talent, il est nécessairement diminué ou perverti par l'âge, quand l'enfant, parce qu'il est tel, est riche de toutes les possibilités de création. Darger égrène alors les stéréotypes :

---

[165] *Ibid.*, p. 1825 : Luc (15 : 17). Cf. également p. 1769 : Marc (10 : 13-15) : « On lui présentait des petits enfants pour qu'il les touchât, mais les disciples les rabrouèrent. Ce que voyant Jésus se fâcha et leur dit : « Laissez les petits enfants venir à moi ; ne les empêchez pas, car c'est à leurs pareils qu'appartiennent le Royaume de Dieu. En vérité je vous le dis : quiconque n'accueille pas le Royaume de Dieu en petit enfant n'y entrera pas ».

[166] *Ibid.*, p. 1727 : Matthieu (18 : 3-4).

[167] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I, p. 209. L'ensemble est une réécriture de FINN Francis James, *The Fairy of the Snows*, Benziger Brothers, New York, Cincinnati, Chicago, 1913, Ch. VIII, p. 74.

> "What beauty thoughts, what good heavenly music, what lofty inspiration may be already working in their little heads."[168]

Les enfants sont des "artists embryo" et si en grandissant ils ne développent par leur sens esthétique, c'est parce que les adultes – oublieux de leur condition première ou la rejetant – ne leurs en donnent pas la possibilité[169]. Puisque les enfants sont nécessairement conduits à ne plus l'être, on doit leur garantir de vivre pleinement leur état :

> "Childhood is endowned with certain inherent and inalienable rights among which are freedom from slavery and many other horrors which they have experienced, during the recent child slave years before this great war, that they have the right to play, to be happy, and to dream, the right to normal sleep of the night's season, the right to and education, that we may have an equality of opportunity for developing all that are in us of mind and heart."[170]

Du moins est-ce ce qui est attendu dans l'univers de fiction. Au lieu de quoi, par contrepoint et dans le réel objectif, l'enfance va être figée en une parodie de sa condition, idéal moral qui est celui des adultes. L'enfance devient alors à elle-même son propre ersatz.

5.5.2 Modèle

Darger vit à l'époque du « Children should be seen, not heard »[171] :

---

[168] *Ibid.*, II, p. 100.

[169] *Ibid.*, II, p. 105.

[170] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XIII, p. 3388.

[171] Cf. la critique de ce précepte in BROWN Fraser : "Playwork, Play Deprivation and Play", interview parue dans l'*American Journal of Play*, Vol. 4, n°3, Rochester, New York, winter 2012, p. 276.

> "One thing I must write is that us children in those days were looked on as beneath the dignity (the worst to think of) of grownups and did not amount to mouch, whereas, in my opinion of feeling, all grownups, and especially all types of strangers, and those I did not like were less than the dust or mud beneath my feet."[172]

L'état de l'innocence naturelle laisse place à une représentation adéquate à la morale. L'enfant doit tendre vers son accomplissement qui est l'âge adulte, cela conformément au précepte chrétien : « Lorsque j'étais enfant, je parlais en enfant, je pensais en enfant ; une fois devenu homme, j'ai fait disparaître ce qui était de l'enfant »[173]. Darger propose ainsi un modèle d'enfant parfait, dont la conduite irréprochable tient moins à la volonté qu'à l'éducation qui la détermine :

> "All boys and girls are so miraculously good and obedient in the Abbieannian countries, they never give trouble to one another or to teachers and parents and other superiors." […] "Penrod who was foreign never saw anywhere among Calverinian or Abbieannian children even such a thing as the slightest dispute."[174]

Cela de tous les enfants, dont bien sûr les Vivian Girls qui incarnent l'acmé de cette éducation et qui, au pic de l'audace verbale, ne peuvent que s'exclamer : « Goodness there are Glandelinians all about »[175]. Pour Darger, l'enfant modèle constitue un premier degré dans la corruption de l'enfance naturelle qu'elle prive de spontanéité, ce dont témoigne la réaction de Penrod :

---

[172] DARGER Henry, *History of my Life*, p.5.

[173] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.*, p. 1988 : 1 Corinthiens (13 : 11).

[174] DARGER HENRY : *In the Realms of the Unreal*, VIII, p. 152.

[175] *Ibid.*, IV, p. 1511.

> "At first because of this he had been a little afraid of Abbieannian children as they had seemed very unnatural to him."[176]

L'enfant modèle n'est plus enfant et pas encore adulte. Il est le fait d'une double imitation, celle de l'état d'innocence et de l'homme fait. Comme tel, le modèle recherché n'aboutit qu'à la parodie comme fruit de l'adultération, à savoir de la corruption de l'enfance par le comportement des adultes[177].

5.5.3 Corruption

Dans *History of my Life*, Darger propose une variation de *L'Evangile* selon Matthieu (18 : 6)[178] qui a valeur de manifeste :

> "I also believe that I had read in the Holy Bible that children, especially all good and innocent ones, were more important to God than the grownups, and that He, when on the earth as man, Jesus Christ had said that it was better for a man or any person, of any kind, if harming a child, to have a millstone (not feather) tied around his neck and be drowned in the depths of the sea. Or the child's guardian angel will witness against the person who harmed the child before God who is in heaven."[179]

---

[176] *Ibid.*, VIII, p. 152.

[177] HUGHES, Bob (2000) *A Dark and Evil Cul-de-sac: Has children's play in urban Belfast been adulterated by the troubles?* Unpublished MA dissertation. Cambridge: Anglia Polytechnic University. Hughes, B (2001) *Evolutionary Playwork and Reflective Analytic Practice.* London: Routledge, p. 5.

[178] BIBLE DE JÉRUSALEM, , *op. cit.*,, p. 1727 : « Mais celui qui scandalisera l'un de ces petits qui croient en moi, il serait préférable pour lui de se voir suspendre autour du cou une de ces meules que tournent les ânes et d'être englouti en pleine mer. »

[179] DARGER Henry : *History of my Life*, p.5.

L'adultération, nous le verrons par la suite, est l'un des thèmes majeurs de Darger, illustré principalement par la guerre qui affecte doublement les enfants. En premier lieu, ils en sont les victimes tout au long d'*In the Realms of the Unreal*. Darger fait explicitement référence au massacre des Saints Innocents dans *L'Evangile* selon Matthieu (2 : 16-18) [180] :

> "If this story were true, these, also probably among victims of massacres, disasters, and dying child slaves would be Chosen Bands in Heaven, so like the Holy Innocents."[181]

Et il propose une variation de *The Fairy of the Snows*[182] du père Francis J. Finn :

> "A chosen band in Heaven so like the Holy Innocents, first Flowers of Christ's coming."[183]

L'innocence enfantine immolée se double d'une culpabilité de l'enfance quand elle devient agent de sa propre destruction. En effet, tout au long du roman, garçons et fillettes participent au conflit en qualité de combattants, et cela dans les deux camps. En ce sens, les scouts de Glandelinia mais également les Vivian Girls voient leur enfance adultérée. Quant aux enfants réduits au statut de victime, ils sont contraints de sortir de leur passivité en devenant à leur tour des bourreaux. Gertrude est ainsi fouettée, puis doit étrangler un enfant, ce qu'elle refuse. « You will have to do it anyway »[184], promet son bourreau,

---

[180] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.*, p. 1697.

[181] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VII, p. 500.

[182] FINN, Francis J. : *The Fairy of the Snows*, Benzinger Borthers, 1913.

[183] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VI, p. 9.

[184] *Ibid.*, III, p. 572.

l'adultération valant alors pour rite de passage, de l'enfance dévoyée à l'âge adulte indigne. La participation aux vices des adultes prend également forme d'impératif dans la mise en fiction du réel objectif. Little Annie Rooney passe son samedi soir à faire des allers-retours entre son domicile et le saloon. Du "junk shop" elle rapporte des pichets de bière rallongée de brandy à sa mère et ses compagnons de beuverie. Lorsqu'elle refuse, "they beat me black and blue"[185].

Non seulement la famille n'est pas un rempart contre la corruption, mais elle la favorise, activement ou par désengagement :

> "The story I have to tell this time is a ghastly indictment of human lethargy and short-sightedness in dealing with the homicidal pervert […] I the writer declare before God that it need not have happened if parents would listen to reason and keep by force their children away from Seseman's dangerous house. A little nine year old girl had been strangled, raped, and horribly murdered, not by a wicked sex man monster this time, as at first supposed, but one of the fierce demons in Seseman's house itself."[186]

L'adultération confond les âges et les comportements, au point que les adultes eux-mêmes ne s'y retrouvent plus. Darger opère ainsi un inattendu renversement de perspectives, en exposant la représentation des Vivian Girls par les soldats de Glandelinia : "Violet and her sisters were enemies of everyone, traitors to even their own beloved country, and assassins"[187].

---

[185] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I, pp. 6-7.

[186] *Ibid.*, I, p. 5432.

[187] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D*. pp. 326-332.

L'enfance n'est plus, non parce qu'elle a laissé place à l'âge adulte, mais parce qu'elle est altérée, l'innocence laissant alors place à la culpabilité.

5.5.4 Culpabilité

En reproduisant le comportement des adultes, précisément ce que l'on attend de lui, l'enfant va en adapter les pires travers[188]. Le récit autobiographique abonde en exemples de violence[189] enfantine organisée sur le modèle adulte, « bully »[190] et « gang »[191], affrontement aux poings qui dure vingt minutes entre pensionnaire et employé du Lincoln Asylum, tandis que le personnel encadrant laisse faire[192].

Dans *Further Adventures in Chicago*, Darger détaille intégralement le processus d'adultération qui conduit l'enfant de l'innocence naturelle à la culpabilité sociale. George Webber est décrit comme un enfant sans histoire[193]. Un premier écart entre son attitude naturelle et son comportement social attendu est donné par sa tante ; il est "the kindest, the cleverest, the best boy any one could desire and he is the most attentive boy that any parent could have", pour ajouter aussitôt : "when he wants to be good"[194]. Le garçon est donc appréhendé

---

[188] DARGER Henry, *History of my Life*, Au point que se souvenant de la fratrie Schloeder, Darger déclare, p. 40 : "I had wished I had children like theirs. They were good". Ce qui suppose que les enfants ordinaires ne le sont pas, ou ne le sont plus.

[189] Cf. le développement que nous consacrons à la violence.

[190] *Ibid.*, pp. 9 ; 17.

[191] *Ibid.*, p. 10.

[192] *Ibid.*, p.15.

[193] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I, p. 146.

[194] *Ibid.,* I, p. 149.

pour ce qu'il est, mais surtout pour ce qu'il doit être, innocent mais pas nécessairement conforme au modèle moral. George Webber est brutalisé par Angeline Vivian et Alice Gordon, des fillettes de son âge[195]. Progressivement, il ne va plus à l'école, à la messe[196], et finit par gifler Alice. À partir de là, sa nature change complètement. Surnommé le "wim wam boy"[197] et réduit à n'être que le garçon gifleur, il est harcelé par Penrod, le « sissy brother »[198] des Vivian Girls selon George qui le traite également de "son of a bitch"[199]. La déréliction est totale, George Webber, devenu irascible et violent, finira par écrire une lettre anonyme accusant Evangeline Vivian de s'adonner à des pratiques pornographiques[200]. Il ne reste alors plus rien de l'enfant en George Webber, et il n'est pas adulte mais en présente les plus abjects défauts[201]. L'unique possibilité qui se présente alors est de le réformer[202].

5.5.5 Rédemption

Durant son enfance et son adolescence, Darger a connu nombre de structures d'enfermement qui avaient pour finalité avouée de corriger les comportements[203]. Une déclaration permet de résumer ce qu'il en retient :

---

[195] *Ibid.,* I, p. 143.

[196] *Ibid.,* I, p. 138.

[197] *Ibid.,* I, p. 175.

[198] *Ibid.,* I, p. 144.

[199] *Ibid.,* I, p. 736.

[200] *Ibid.*, I, pp. 691-693 ; p. 833.

[201] *Ibid.*, pp. 129-130.

[202] *Ibid.*, p.149.

[203] Cf. les développements que nous y consacrons dans la partie « Espace ».

> "I was not ever the talking-back kind. I received that sort of training in the « Bughouse » asylum, as they call it. Whoever talked back to a superior there got the real punishment, and how. Even there I never talked back. I did not dare."[204]

La transposition fictionnelle dénonce l'action des institutions qui n'ont pas pour but de restaurer l'innocence originelle de l'enfant, ni même de l'amener à un comportement adulte acceptable[205].

L'attitude à adopter est donnée doublement. En premier lieu par un enfant, Michael, qui s'adresse au père Casey :

> "The only way to bring people to the right path was by real kindness."[206]

En second lieu par Darger qui commente sa propre fiction pour mieux la justifier :

> "Children, whether good or bad are hero workshippers. If they don't find heroes in their daily round they create them out of their own imagination."[207]

5.6 Le vide familial

Parmi les écrits autobiographiques, seul *History of my Life* évoque la famille de Darger. Aucune mention n'y est faite dans le *Diary* et les carnets. De plus, les évocations sont lapidaires. Darger évoque la mort de son frère et de sa mère[208],

---

[204] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 31.

[205] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I, I, pp. 791-792. Cf. le développement consacré à l'espace correctionnel.

[206] *Ibid.*, I, p. 158.

[207] *Ibid.,* I, p. 52.

[208] Décédés respectivement les 23 mai 1893 et 1e avril 1896.

puis la disparition de sa sœur, dont on ne sait exactement ce qu'elle devient[209]. Il dépeint davantage la vie avec son père jusqu'à ce que celui-ci soit placé au St Augustine Home for the Aged en 1903, Darger étant interné l'année suivante au Lincoln Asylum. De loin en loin, l'autobiographie fait état des oncles de Darger, et davantage de sa tante et marraine, Anna Darger.

À l'inverse, les récits de fiction foisonnent en liens familiaux, au point que tous les personnages de premier plan sont apparentés. Leurs relations sont données d'entrée, ou font l'objet d'une révélation soudaine selon un usage à ce point fréquent qu'il fait figure de procédé. La famille de fiction échappe ainsi à la tripartition classique du père, de la mère et de l'enfant, et apparaît complexe au-travers de non-dits et faux-semblants qui confirment, ou infirment, les liens supposés. Enfin, comme souvent chez Darger, le thème est doublement abordé, selon qu'il fait référence au réel objectif ou à sa transposition imaginaire.

5.6.1 Nobodaddy

Darger affirme ne pas se souvenir du nombre d'années passées en compagnie de son père[210]. L'unique adresse affective, "papper or papa" [211], synthétise deux actes de violence, l'un perpétré par le fils[212], l'autre visant celui-ci. La seule proposition directe prononcée par le père dans l'ensemble des écrits concerne une violence faite par son fils sur une fillette : « what if she had died ? »[213].

---

[209] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 3.

[210] DARGER Henry, *History of my Life,* p. 5 : « I do not remember the number of years I lived with my father, but they told me I was 7 years old at the time of the One Hundred Days war with Spain ». La guerre hispano-américaine s'est déroulée d'avril à août 1898. Darger a donc vécu huit ou neuf ans avec son père. Le « they told me » n'identifie personne explicitement.

[211] *Ibid.*, p.16.

[212] *Ibid.*, p.3, Darger a jeté du poivre dans les yeux de Francis Gillow.

[213] *Ibid*.

Autrement dit, le père apparaît principalement quand son fils est mêlé à un conflit. Pour le reste, Henry Darger Sr. est à ce point en retrait que son absence tient lieu de présence, évoquant le vers de William Blake en ouverture du poème *To Nobodaddy* :

> "Why art thou silent & invisible"[214]

Darger ne décrit jamais son père. Tout juste est-il évoqué comme un « easy-going man »[215], mais Darger n'en donne aucune description physique, sinon pour dire qu'il était boiteux[216]. Henry Darger Sr. apparaît en ombre portée sur des détails quotidiens. Il partage avec son fils un même lit, fait un excellent café[217], son fils apprécie particulièrement les *pancakes*. Il leur arrive parfois de boire un peu de bière, uniquement quand il fait chaud en été, et jamais en hiver. Ces détails alimentaires ne sont en rien anecdotiques, les références à la nourriture témoignent souvent chez Darger, dans le récit autobiographique ou fictionnel, d'une volonté d'accentuer ou d'adoucir un contexte malaisé. Dans le cas présent, il peut s'agir de réviviscences, et donc d'une réappropriation créatrice des souvenirs.

Unique occurrence d'une sortie particulière entre père et fils rapportée dans l'autobiographie, son père l'emmène assister à la destruction par les flammes d'une fabrique de goudron[218]. Le garçon fréquente à l'occasion ses oncles et

---

[214] BLAKE William : *Œuvres*, texte original, présenté et traduit par Pierre Leyris, Aubier-Flammarion, Paris, 1977, T. II, « Poèmes », p. 54.

[215] DARGER Henry, *History of my Life,* p. 2.

[216] *Ibid.*

[217] *Ibid*.

[218] *Ibid.*, pp. 4-5.

tantes, « also easy-going people »[219], mais la plupart du temps il est seul[220]. Darger insiste plusieurs fois sur le caractère ordinaire de son existence, « unevenftul »[221]. Seuls l'intéressent les orages en été, le froid de l'hiver, la tempête et la neige[222].

Pour Noël, on offre au garçon des images en couleurs ou des livres de contes[223]. Qui ? Probablement ses oncles, car Henry Darger Sr. peine à gagner sa vie. L'argent n'est pas destiné au superflu et, lorsque son fils blesse une fillette, le père règle les frais médicaux avec l'argent destiné aux cadeaux, à la fois comme punition et par nécessité[224]. Alors qu'il est l'école catholique St. Patrick, le garçon rentre en conflit avec une enseignante. Son père doit intervenir :

> "My father cured her and me both. "[225]

On peut s'interroger en quoi Henry Darger Sr. les a soignés l'un et l'autre, lui qui semble si peu parler. À l'âge de huit ans, Darger est retiré à son père et fourré dans un train[226] à destination du Dunning Insane Asylum, un centre de

---

[219] *Ibid.*, p. 1.

[220] Cf. *Ibid.,* p. 3 mais cf. toutefois p. 11 : En compagnie d'un garçon de son âge, John Anderson, Darger fréquente la Salvation Army Sunday School. Il le fait sans en avertir son père.

[221] *Ibid.,* p. 3.

[222] *Ibid.,* p. 53. Cf. le développement consacré à l'espace statique.

[223] *Ibid.,* p. 2.

[224] *Ibid.,* p. 3.

[225] *Ibid.*, p. 2.

[226] *Ibid.*, p. 10 : « hustled off ». Le Chicago, Milwaukee & St. Paul, surnommé le « crazy train » car il transporte médicaments et futurs patients en direction du foyer.

correction. Il y séjourne quelques mois puis retourne chez son père et lui en attribue tout le crédit[227]. Darger tente d'établir une complicité avec son père en lui conférant l'autorité paternelle attendue, la seule à pouvoir freiner les penchants du garçon :

> "I was of that kind that only my father could tell me what to do, and would take no scoldings or authorithy from anyone else."[228]

En réalité, Henry Darger Sr. n'est pas en mesure de prendre en charge son fils. Son infirmité le fait souffrir et il devient apathique, incapable de volonté, sombre progressivement dans l'aboulie et connaît de sérieux problèmes d'alcool. Sa famille s'en avise, particulièrement sa belle-sœur. Darger est placé en foyer d'Our Lady of Mercy. Son père, dit-il, lui rendait visite fréquemment[229], « often » désignant en réalité deux visites par an, le 4 juillet, jour de la fête nationale, et à Noël. Un jour, son père débarque avec une femme, « some woman relative », pour qu'elle puisse l'adopter. Henry Darger Sr. n'est plus en mesure de vivre seul et doit donc être pris en charge :

> "As the time passed on, my father grew worse in his crippled condition and I believed my uncles payed my father's way into the St. Augustine's Poor House Home on Sheffield and Fullerton Aves. "[230]

---

[227] *Ibid.*, p.10.

[228] *Ibid.,* p. 3.

[229] *Ibid.*, p. 13.

[230] *Ibid.*, p. 7.

Le placement s'effectue en 1903, Darger a alors onze ans. Le garçon ne semble pas avoir rendu visite à son père. Un an après son placement le père va engager une procédure d'internement à l'encontre de son fils.

Au mois de juin 1908, soit trois mois après la mort de son père, Darger se coupe de tous et de tout :

> "During the first of my grief, I hardly even ate anything, and was no friend to anyone. I was even very dangerous if not left alone. "[231]

Dans sa transposition fictionnelle, la figure paternelle témoigne d'une même absence, de l'incapacité à tenir son rôle. Les rôles peuvent d'ailleurs être inversés. Frank Gordon, âgé de seize ans, cherche un emploi « to support his parents » car son père, pourtant décrit comme physiquement solide, est malade et ne trouve pas de travail[232]. Tout au long d'*In the Realms of the Unreal*, Robert Angelic Vivian, empereur d'Abbieannia et père des sept princesses, est une présence vide qui s'en remet à ses filles pour mener la guerre[233].

La présence paternelle est davantage incarnée par l'oncle, tout comme Augustin Darger occupait en partie cette fonction durant la jeunesse de Darger[234]. Hanson Angelic Vivian[235], frère de l'empereur, appelle fréquemment les Vivian Girls ses filles. Les deux frères se ressemblent au point que seule leur

---

[231] *Ibid.*, p. 20.

[232] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I., pp. 15 ; 32 ; 36-38, "nearly six feet tall" ; 41.

[233] Cf. par exemple DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IX, p. 758 (1692). "He depends on you little girls to make it a success, and to save the Christian army from utter defeat."

[234] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 10.

[235] Comme le père de Darger, il a perdu épouse et fille.

couleur de cheveux permet de les distinguer. La composition picturale *Portraits of General Robert Vivian and general Hanson Vivian* reprend la célèbre photographie du Tsar Nicolas II[236] et du roi George V d'Angleterre : leur ressemblance est indéniable. Aux similitudes physiques s'ajoute une analogie des tempéraments :

> "General Hanson Vivian was one of the best and highest commanders of the whole Angelinian army. […] Next to general Robert Vivian he was the superior general in all sort of ways ways and had the biggest armies in the world just now (get your cow)"[237].

L'oncle et le père de substitution en viennent à se confondre, l'équivoque se réalisant pleinement dans le personnage de Jack Ambrose Evans, tardivement identifié comme l'oncle maternel des Vivian Girls[238], figure protectrice des princesses en l'absence de leur père, et Moi potentiel de Darger[239].

> "Many have declared that he was not exactly a handsome looking man, but nevertheless who cares how a man looks as long as he is all right in other ways. Evans was perfect not [only] in manners, but also in character. He was a very righteous, a Holy young man, and so Saintly that no wonder that Violet and her sisters took to him so easily."[240]

---

[236] Hanson Vivian ressemble à Nicolas II, qui sert également de modèle pour le portrait *General Johnston Jacken Manley* stratège qui commande les troupes de Glandelinia et qui est le sosie de Jack Ambrose Evans. Autrement dit, par transitivité, le père des Vivian est semblable à leurs oncles et à leur pire ennemi.

[237] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 63.

[238] *Ibid.*, XIII, p. 3064 : il est le frère d'Annie Trecia Evans, dont il a été séparé après que les enfants aient été réduits en esclavage.

[239] Avant de s'enrôler dans l'armée, il est janitor au St Joseph's Hospital, Abbieannia.

[240] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, A, p. 4008.

Son âge est indéterminé[241], puisqu'il est né environ quinze ans avant les Vivian Girls[242] mais semble aussi avoir connu enfant Annie Aronburg[243] qui a le même âge que les princesses. De même, son passé est obscur et présente deux lignes d'existence. Dans l'une, ses parents ont été tués par un typhon ; dans l'autre ils ont été exécutés par les troupes de Glandelinia. Après l'invasion de Calverinia, il a trouvé refuge avec son jeune frère en Abbieannia, ou a été réduit en esclavage[244]. Dans tous les cas, il s'enrôle dans l'armée d'Abyssinkile et devient à vingt ans major-général.

Alors qu'il était enfant esclave, Jack Evans a développé une force extraordinaire. Henry Darger correspondant de guerre, le décrit ainsi :

> "He is a young hercules a champion prize fighter [...] a champion wrester [...] and a chamion horsebach rider. He is "also a sharpshooter with rifle, pistols and even cannon."[245]

Jack Evans est irascible, sans patience avec ceux qui l'indisposent, au point que Darger le compare[246] à Everett True, le quinquagénaire misanthrope[247]. Ses

---

[241] Le portait *Colonel Jack F. Evans* le représente en jeune garçon, portant uniforme et casque à plumet.

[242] DARGER Henry : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, pp. 430-438 : "Powerful Abbiannia" et *In the Realms of the Unreal*, XIII, p. 3064 : ses parents sont emprisonnés puis tués lors de l'invasion de Calverinia qui a lieu en 1838.

[243] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XIII, p. 76.

[244] *Ibid.*, XIII, p. 3064.

[245] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, p. 393. p. 335, Penrod témoigne : « I saw him carrying a 2000 pound gun on his bare shoulders wich 300 horses and 200 men could not even draw".Cf. également DARGER Henry : *In the Realms of the Un*real, IV, p. 1198. Cf. le développement consacré aux statuts ontologiques hétérogènes.

[246] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 295.

colères sont proverbiales, et il est redouté des officiers de Glandelinia, y compris le plus terrible d'entre eux, le général Manley[248]. Il est le protecteur maintes fois avoué des Vivian Girls, fonction qu'il a décidé de lui-même, sans qu'on le lui commande, pas même par l'empereur Vivian[249]. Autrement dit, il s'impose comme substitut du père sans même consulter celui-ci. Rôle que lui confirme Hanson, l'autre père des Vivian par défaut[250], et par les princesses en personne : "'I believe if it were not for you we would never be happy' said Joice"[251].

Dans le réel objectif et sa transposition imaginaire, l'absence du père, effective ou symbolique, est ainsi comblée par l'oncle, substitut actif à la présence avérée.

5.6.2 Mère morte

Darger ne nous dit rien de sa mère[252] qui est réduite à de simples prédicats, « mother » ou « wife ». Le 12 avril 1892, elle met au monde Darger. Le vendredi 1e avril 1896, à huit heures et demie du soir, onze jours avant le

---

[247] Personnage de comics créé par Armundo Dreisbach et qui paraissait dans *The Chicago Evening Post*.

[248] DARGER Henry, MISC. 8 : carnet titré par Darger *N°One*, p. 32 : "You are Concentinian Aronburg double. Manley fear you", lui dit Hanson, l'autre oncle des Vivian Girls.

[249] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 540 : "It was his respect and love for them that made him their guardian."

[250] DARGER Henry, MISC. 8 : carnet titré par Darger *N°One*, p. 32 : "They are Emperor Vivians daughters, Evans, Princesses of our nation, but they love you, Evans. They would even die to save you."

[251] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, X, p. 272.

[252] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, , *op. cit.*, p. 32. Rosa, née Fullman en 1862 à Bell Center, dans le Wisconsin. On ignore tout de sa famille dont elle semble s'être coupée du jour au lendemain. Seulement sait-on que sa mère souffrait de syncopes répétées, précision qu'Henry Darger Sr. donne au docteur Otto Leopold Schmidt le 16 novembre 1904, lorsqu'il procède aux modalités d'internement de son fils au Lincoln Asylum.

cinquième anniversaire de Darger, sa mère meurt[253] après avoir accouché d'une fille. On ne sait ce que devient l'enfant. L'ensemble de cet épisode semble avoir été ignoré, voire passé sous silence, par l'ensemble de la famille Darger :

> "(…) I do not remember the day my mother died, or who adopted my baby sister, as I was then too young, nor would my uncle Charles[254] tell me, or did not know either."[255]

En l'état, Darger se contente d'indiquer :

> "(…) lost my sister by adoption. I never knew or seen her, or knew her name."[256]

Darger notera plus tard dans sa bible, sur la page réservée aux proches décédés :

> "One little girl, disappeared one month after wife died."[257]

« Wife », qui plus est sans article, et non « Mother » ou « My mother », comme s'il s'agissait d'énoncer un fait brut, dépassionné ou tenu à distance.

Dans la transposition fictionnelle, Penrod préfère ne pas se souvenir de sa mère.

---

[253] Peut-être de fièvre puerpérale. Lors de cette même procédure d'internement, le veuf parle de typhoïde.

[254] C'est non le père mais Charles qui est ici évoqué, figure pour ainsi dire absente du récit autobiographique, tandis que l'oncle Augustin lui délivrera les rares anecdotes familiales.

[255] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 1.

[256] *Ibid.*, p. 3.

[257] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, , *op. cit.*, p. 33.

> "He doesn't like anyone to speak of her because he says it brings back to him sad memories."[258]

Les Vivian Girls ignorent le nom de jeune fille de leur mère :

> "Well, that sure is a queer state of things. She didn't often mention her family to her daughters then ?"[259]

Elle est sœur de Jack Ambrose Evans, le substitut paternel des Vivian Girls. Son rôle est pratiquement inexistant dans les romans. Elle apparaît de loin en loin, sans que ses interventions présentent un enjeu dans l'intrigue[260].

Dans l'ensemble du corpus fictionnel, Darger évoque une seule fois sa propre mère. Quand bien même s'agit-il d'une formule de style, le registre est celui de la méfiance :

> "Now, of course, I myself would not dare to write down the plans of this very General, if I thought my readers would study them too carefully so as to be able to warn Manley, in case they were favoring his cause and his nations, but it is a fact that no one else in the world except the General (Up to the time of this story) had been able to form such an important plan, and so I do not even think it would be even safe to give it to my own mother."[261]

---

[258] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, X, p. 369.

[259] *Ibid.*, X, p. 31.

[260] Par exemple DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I.106 : la mère des Vivian vient remercier Teresa de les avoir accompagnées au théâtre, sans plus d'effet.

[261] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, pp 134-135.

La figure maternelle est, au mieux, impuissante, subissant les événements[262] et plus généralement incarnée en mère indigne. Dans *Further adventures in Chicago*, les Vivian Girls ont pour voisinage une mégère qui ne cesse de jurer et dont le fils est un voleur de bicyclettes[263], une "mother married woman whose cult is beer and whiskey" qui brutalise sa fille[264].

Sur l'ensemble de l'œuvre picturale, une seule composition prend pour motif la mère, et il s'agit d'Anna Trecia, la mère des Vivian Girls. *At Julio Callio, Via Norma. Though all are annihilated, the Vivian Girls and their other and aunt escape with their lives, though their parent and aunt are severely injury about their heads. Their mother and aunt saved two children* représente les sept princesses au premier plan. Une femme à la chevelure d'un noir sombre tient un bébé tandis qu'au second plan, une femme châtain au troisième plan porte une fillette. Des profils préraphaélites, il est impossible de dire qui est la mère ou la tante, confusion qui prend son sens dans le rôle de substitut qu'a joué Anna, tante et marraine de Darger.

Dans le récit autobiographique, Anna Darger[265] apparaît comme le substitut maternel. Elle est catholique pratiquante[266]. En 1900, alors que Darger a huit

---

[262] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I., pp.87-88 : l'épisode de "the poor woman who had lost her own little girl by death under the wheels of an auto truck".

[263] *Ibid.*, I, pp. 24-25.

[264] *Ibid.*, I, p. 9.

[265] Concernant Anna Darger, cf. ELLEDGE Jim : *Henry Darger, Throwaway Boy*, , *op. cit.*, Ch. 2, pp. 59-60. Née en 1852, elle est la seconde épouse d'Augustin Darger, et il s'agit également pour elle d'un second mariage. En premières noces, elle a épousé la veille de Noël 1879 Joseph C. Sparr, né en 1833. Le couple a deux filles et un fils, Joseph meurt en 1880. Anna va vivre au 2711 Portland à deux portes de chez Augustin Darger qui perd sa femme Margaret, en 1896, d'une méningite. Anna et Augustin sont voisins, elle exerce la profession de couturière, il est tailleur. Ils se marient le jour de la Saint Valentin 1897.

[266] DARGER, *History of my Life*, p.2 : « Their religion, I'm not sure I know. My uncle has a Masonic funeral and burial. » Cf. également *History of my Life*, p. 23. On ne sait rien de la vie spirituelle d'Henry Darger Sr., ses deux frères étaient au « Masonic Order of the State of

ans, elle décide de le faire baptiser. Anna Darger est la marraine, on ne sait si son époux est le parrain. La cérémonie a lieu par un après-midi neigeux[267] de 1899 à l'église St. Patrick, à l'angle des rues Desplaines et Adams, donc près du domicile d'Henry Darger Sr. dont rien ne dit qu'il y assiste. Charles Darger et son épouse Helen ne sont pas évoqués.

La conversion de Darger semble motivée par une cause double : la foi d'Anna Darger et la nécessité de trouver un établissement catholique pouvant accueillir le garçon, son baptême facilitant l'admission. Il s'agit en effet de le placer, car Anna et Augustin Darger, pas plus que Charles et Helen Darger, ne souhaitent le recueillir. Augustin et Anna ont respectivement cinquante-six ans et quarante-sept ans, Charles et Helen cinquante-quatre et cinquante-cinq. Peut-être s'estiment-ils trop âgés pour prendre en charge un enfant turbulent. Quatre ans plus tôt à la mort de Rosa Darger, sa fille qui venait de naître a été placée en adoption, et l'on sait que celle-ci est extérieure à sa famille. De fait, au mois de juin 1900, Anna conduit Darger à l'institution Our Lady of Mercy.

Au mois de juin 1900, après son évasion de la ferme d'État, Darger se rend chez sa marraine[268]. Après quelques semaines, Anna conduit son filleul au St. Joseph's Hospital. Elle y connaît sœur Leno et, par son entremise, Darger y trouve un emploi. Anna Darger meurt le 20 juillet 1934 chez sa fille Edna Felkamp.

Dans ses activités de copiste des préceptes catholiques, Darger note :

> "Q What is the obligation of a Godfather or a Godmother ?

Illinois, Apollo Lodge,n° 642 ». Cf. MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, p. 673, note 20.

[267] *Ibid.*, p. 23.

[268] *Ibid.*, p. 21. Alors que ses oncles Augustin et Charles sont en vie et demeurent toujours au 2707 Portland, l'auteur n'y fait aucune allusion.

A The obligation of a Godfather or a Godmother is to instruct the child in its religious duties, if the parents neglect to do so or die ?"[269]

Le point d'interrogation est un ajout de Darger, comme s'il s'agissait de questionner le rôle du parrainage, ou les circonstances de son application. Par sa marraine, Darger est donc devenu catholique et a trouvé son premier emploi. Elle lui a donc permis le passage à l'âge adulte, de devenir un individu autonome. De manière peut-être significative, le rôle de la tante[270] ou de la marraine est pratiquement inexistant dans les œuvres de fiction, comme si le réel objectif n'appelait aucune transposition, la marraine étant déjà un substitut de la mère.

Le jeudi 17 novembre 1972, Darger est placé par ses logeurs au St. Augustine Home, foyer pour personnes âgées tenu par les Little Sisters of the Poor[271]. Lors de l'admission, il confond le prénom de sa mère et celui de sa marraine, « Anna » pour « Rosa » », la sœur entend « Emma ».

Enfin, remarquons qu'aussi bien dans l'œuvre écrite que picturale, Darger ne représente jamais de femme enceinte.

5.6.3 La fratrie absente

L'absence de certaines personnes nous est davantage présente que si elles se trouvaient effectivement là. Darger a eu un frère et une sœur qu'il n'a pratiquement pas connus. Comme présences pleines et agissantes dans le réel objectif, ces absences font l'objet de transpositions littéraires.

---

[269] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.* p. 203 : "Lesson Fourteenth On baptism".

[270] Les Vivian Girls ont une tante, Mary Angelic, qui n'apparaît que rarement.

[271] Là-même où son père avait été placés en 1903.

5.6.3.1 La sœur

Évoquant la mère des Vivian Girls, Jack Evans déclare :

> "She was my ~~mother~~ sister."[272]

La rature et la correction de Darger intriguent. S'agit-il d'un lapsus écrit ou d'un choix narratif initial, modifié après réflexion ? Le lapsus semble plus probable, pour deux raisons. D'une part, au livre X, il est depuis longtemps établi qu'Annie Trecia est la sœur d'Evans. D'autre part, le mot est immédiatement remplacé dans la continuité de l'acte d'écriture, selon l'habitude de Darger. Le lapsus et son remplacement vaudraient alors pour référence au réel objectif, puisque la mère de Darger est morte en donnant naissance à sa sœur. De celle-ci, on ne peut rien dire sinon que Darger en ignore tout[273]. Le fait d'avoir une sœur sans nom quelque part dans le monde, sera plus tard déterminant pour Darger, dans sa foi catholique et dans sa création : n'ayant pas été baptisée, elle erre dans les limbes.

L'œuvre de fiction a pour personnages principaux sept sœurs[274]. En tant que groupe qui transcende les particularités de chaque élément, l'ensemble vaut pour sororité[275], tout solidaire davantage qu'agrégat qui rassemble nombre de déterminations positives. Les Vivian Girls semblent alors déployer comme par épuisement les valeurs imputables à *une* sœur, Darger obtenant par un procédé littéraire quantitatif ce qu'il n'a pas qualitativement dans le réel objectif. L'autre

---

[272] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, X, p.31.

[273] DARGER Henry : *History of my Life*, pp. 1 ; 3.

[274] Cf. le développement que nous consacrons aux Vivian Girls.

[275] Nous utilisons le terme pour désigner l'esprit de groupe qui transcende ses éléments, au-delà même du fait d'être sœurs.

sororité[276] d'importance est celle des Aronburg[277] : Annie, Angelinia et Anna. L'assassinat d'Annie Aronburg, transposition fictionnelle du meurtre d'Elsie Paroubek, influence la totalité d'*In the Realms of the Unreal,* aussi bien le déroulement du récit que ses fins compossibles. Même disparue, Annie Aronburg continue d'agir sur le réel. Elsie Paroubek et Annie Aronburg semblent être, sinon une sœur de Darger par procuration, du moins une transposition de son absence. À la mort d'Annie, les sœurs Aronburg sont adoptées par les Vivian Girls, ce qui augmente l'effet quantitatif de complétude.

Enfin, l'adjudant-général Henry Darger, en tant que beau-frère du général Concentinian Aronburg, est marié à l'une des sœurs d'Annie, à moins qu'Aronburg soit l'époux de la sœur d'Henry Darger[278].

5.6.3.2 Le frère

Darger naît le 12 avril 1892[279], toutefois la Cook County Infirmary donne l'enfant comme né dans le dispensaire le 31 mai 1894, modifiée en 28 mai 1893[280]. La confusion par le père semble porter sur la date de naissance du premier fils et celle de son plus jeune frère Arthur[281], né le 23 mai 1893, qui ne

---

[276] Sachant l'importance des scouts féminins dans la fiction de Darger, et qu'Angeline Aronburg dirige « the girls scout forces », on pourrait également parler de « sestralité ».

[277] Cf. le développement que nous consacrons à Elsie Paroubek et Annie Aronburg.

[278] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 432.

[279] DARGER Henry : *History of my Life*, p.1 : « in the month of April, on the 12, in the year of 1892, of what weekday I never knew, as I was never told, nor deed I seek the information ». Curieusement, il manqué le référent à la phrase : "Born".

[280] Cf. le développement consacré au Moi documentaire.

[281] Confusion avérée le 16 novembre 1904, lors de la procédure d'internement au Lincoln Asylum.

vivra que cinq mois. Auquel cas, Darger serait symboliquement le remplaçant de son frère.

Dans l'œuvre de fiction, la figure du frère connaît deux déclinaisons d'importance, négative et positive.

Germaine Pancratius Vivian est le frère félon des Vivian Girls :

> "General Germania Vivian. Though he is the brother of the Vivian Girls, he is born Glandelinian, a traitor to his God, an enemy of God, and the worst foe children ever had to hear of. His wickedness is shocking to write, and all he does would take chapters to write."[282]

Il est "the worse child enemy of all"[283], l'équivalent du général Manley pour les adultes et n'aspire qu'à tuer ses sœurs. À la bataille de Lester De Pester, il trouve la mort en chargeant les positions adverses[284]. Prévenues, les Vivian Girls déclarent : « it is bad news for us, but it is sadder for him than us. If he died still in his wickedness, then it will help us none to cry over it"[285].

Marco « Marcocian » Schoefield Penrod est un emprunt à l'écrivain Booth Tarkington, auteur notamment de *The Magnificent Ambersons* (1918) et de la série de trois romans jeunesse très populaire dédiée à Penrod Schoefield[286].

---

[282] DARGER Henry : légende en bas du portrait *General Germania Vivian*.

[283] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, "Why Starring and his companions are enemies of the Vivian Girls", p. 330.

[284] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XIII, p. 270 (3454). Cf. également DARGER Henry : MISC. 4 : [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912", p. 295 : la page détaille différents Germania tombés du côté de Glandelinia : "Germannieina Vivian", "Germania Vivian, (Brother of Christian General Vivian)", Germania Viviani, Germaine Viviania".

[285] *Ibid.*, XIII, p. 276 (3467).

[286] *Penrod* (1914) ; *Penrod and Sam* (1916) ; *Penrod Jashber* (1929) ; Darger n'avait pas les livres de Booth Tarkington dans sa bibliothèque. MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, note 33 p. 681 et p. 688, note 130.

"Are you Penrod?
— I am the boy."[287]

Né à Pandora, Calverinia, ses parents sont citoyens d'Abyssinkilia[288]. Il faisait du tourisme avec son grand-père le général Greatheart, aux États-Unis puis au Canada[289] quand la guerre a éclaté[290]. Dans une autre version, Greatheart l'a tiré d'un orphelinat[291]. Il est généralement présenté comme étranger, ce qu'il confirme[292], et désigné par les Glandelinians comme le « black haired little Frenchie »[293]. Généralement âgé de onze ans, c'est un beau parleur qui subjugue son auditoire et lui-même. Bouillant, impulsif[294], il est le "Royal Boyscout Leader", le meilleur scout du monde entier, passé maître en l'art du déguisement au point que les Vivian Girls l'estiment supérieur à elles[295]. Penrod va être adopté par les Vivian Girls avant-même d'obtenir l'autorisation de leur père. L'empereur découvre qu'en réalité Penrod est son fils qui lui avait été enlevé lorsqu'il était un nourrisson. Le frère absent vient combler un manque, pour les

---

[287] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*. II, p. 7431.

[288] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, X, p. 364.

[289] Soit dans la transposition fictionnelle du réel référent.

[290] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, X, p. 205.

[291] *Ibid.*, X, p. 364.

[292] *Ibid.*

[293] *Ibid.*, VIII, p. 178. Penrod parle le français.

[294] *Ibid.*, X, p. 330 : « I reckon I'm plum crazy ».

[295] *Ibid.*, X, p. 205.

Vivian Girls, mais également pour lui[296]. Une fois connu, le lien de parenté devient évident[297] :

> "He was indeed a beautiful looking boy, an exact turn of his sister Violet, tall for his age, strongly built with the same complexion but his bobbed hair was not quite so golden."[298]

> " 'We were sure the happiest the day you returned to us" said Violet. "And the luckiest too" added Catherine."[299]

Penrod est fait prince par l'empereur et remplace Germania, « my wicked Traitor son »[300]. Si Germania est le frère légitime mais qui s'égare, Penrod est le frère égaré qui est légitimé. Autrement dit, il est un substitut, tout comme Darger l'est symboliquement par rapport à son frère Arthur.

Penrod meurt prématurément, tout comme Arthur, avec le même courage que Germania et dans des circonstances proches. Au plus fort des combats, il se précipite sous les tirs pour s'emparer du drapeau. Avant de rejoindre les lignes chrétiennes, Penrod est touché in "fifteen places and mortally wounded". Le garçon meurt dans les bras de Jack Evans et entouré de ses sœurs, les Vivian Girls, en pleurs[301].

---

[296] *Ibid.*, X, p. 387 : "Long before I knew them, I have been such a lonely little boy."

[297] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I.31 : Angeline sur Penrod : "my brother is the best and most good and wonderful boy in the world.

[298] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, X, p. 224.

[299] DARGER Henry : MISC. 8 : carnet titré par Darger *N°Two*, p. 68.

[300] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, X, p. 374.

[301] *Ibid.*, XIII, p. 3252 (634).

Penrod reviendra dans *Further Adventures in Chicago*, privilège des êtres de fiction.

5.7 Adoption

Ainsi que le dit Ferdinand Alquié, « Il est des absences définitives qui révèlent les insuffisances de tout ce qui nous est proposé »"[302]. Darger a moins voulu se donner la famille qu'il n'a jamais eue que s'approprier le fait de ne jamais en avoir eu une[303].

À partir de 1911, et de manière intensive de 1917 à 1930, Darger va se préoccuper d'adoption. Cet intérêt semble présenter les caractères de l'obsession, fixée sur un événement relevant d'un passé lointain et qui détermine le présent. De fait, l'enfance de Darger est marquée par l'adoption.

La première occurrence apparaît au début de son autobiographie :

> "During my youngest days, before I went to school, and not knowing any better, I hated baby kids-those, though, who were old enough to stand or walk. It was caused, I believe, because I had no brother, and lost my sister by adoption. I never knew or seen her, or knew her name."[304]

La déclaration vise à justifier les actes brutaux portés par le jeune Darger à l'encontre d'enfants de son âge ou plus jeunes, garçons et filles. En 1900, il est placé au foyer de Dunning[305], à la fois dispensaire et asile, mais aussi structure d'enfermement pour enfants jugés difficiles. Deux motifs semblent justifier cette

---

[302] ALQUIE Ferdinand : *Le désir d'éternité*, *op. cit.*, p.8.

[303] Dans *In the Realms of the Unreal*, les Vivian Girls ne sont jamais au domicile familial. Dans *Further adventures in Chicago*, I, p. 25, on apprend qu'elles habitent chez leurs parents qui n'apparaitront pas tout au long du récit. Elles n'ont donc pas de véritable foyer.

[304] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 3.

[305] *Ibid.,* p. 10.

action : le père est impotent et le fils présente des problèmes de comportement. Son père en récupère la garde, brièvement puisque au mois de juin de la même année, Darger fait l'objet d'un nouveau placement. Il n'est alors pas recueilli par l'un ou l'autre de ses deux oncles, ce qui se rapprocherait d'une forme d'adoption, mais confié par sa marraine[306] à l'institution Our Lady of Mercy[307]. À son arrivée[308], Darger est accueilli par Mrs Brown, qui occupe le poste de « woman matron », gouvernante en charge des résidents. Les incidents ne tardent pas à se produire. Mrs Brown prend sa défense[309]. La gouvernante paraît avoir manifesté une authentique sollicitude à l'égard du garçon, bien au-delà des obligations incombant à sa tâche. Les pensionnaires étant autorisés à sortir, lors d'une permission au mois de juin, Mrs Brown fait venir Darger chez elle [310]. Il apprend qu'elle veut l'adopter, ce qui ne peut se faire sans le consentement du père. Celui-ci refuse. « She was a good woman, though », précise Darger, entendant par là qu'elle répondait pourtant aux conditions. Rien ne permet toutefois d'attester l'épisode.

De manière assez inattendue, l'incident suivant va être le fait de son père[311]. Celui-ci, accompagné d'une femme, insiste pour voir le père Mahoney, en vue d'adopter son fils[312]. Leur arrivée soudaine à l'institution, la demande d'adoption inattendue, ont tous les traits d'une décision spontanée. L'intention ne sera suivie d'aucun effet. L'oncle de Darger, probablement Augustin, lui

---

[306] *Ibid.,* p. 7.

[307] Cf. le développement consacré à l'espace correctionnel.

[308] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 8.

[309] *Ibid.*

[310] *Ibid.*

[311] Nous avons évoqué cet episode dans le développement consacré au père.

[312] Que Darger appelle "Meaney".

confiera qu'il valait mieux que cette adoption n'ait pas eu lieu, car la femme buvait avec excès et sa conduite aurait pu rejaillir sur l'enfant. L'épisode paraît plausible. Henry Darger Sr. connaît alors des problèmes de boisson. Il présente la femme qui l'accompagne comme une « parente » alors qu'il n'en est rien. Peut-être s'agit-il de sa maîtresse, alcoolique elle aussi.

En 1903, le père est admis au St Augustine Home for the Aged. Le 16 novembre 1904, il se rend au cabinet médical du docteur Otto Leopold Schmidt qui ouvre pour le fils un dossier d'enregistrement à destination de l'Illinois Asylum for Feeble-Minded Children[313]. Outre un questionnaire détaillant les motifs d'internement du garçon, est aussi mentionné que le père n'a pas les moyens de subvenir aux besoins son fils, ou de lui payer le transport jusqu'à l'asile. Les frais seront pris en charge par le Cook County. Ils s'élèvent à cent trente-cinq dollars par an. La signature d'Henry Sr., à la graphie très tremblée, figure au bas du document.

Ainsi, dans les épisodes autobiographiques, qu'ils soient fictifs ou avérés, l'adoption est à chaque fois vouée à l'échec, que ce soit celle de sa sœur qui en marque la perte définitive, ou qu'il s'agisse de celles concernant Darger. Et lorsque celui-ci est recueilli, c'est le fait d'une structure d'enfermement.

5.7.1 Found on Sidewalk

En 1929 et en 1930, Darger écrit deux documents, le premier d'une page et le second de deux, dactylographiés et titrés au crayon de papier *Found on Sidewalk,* adressés l'un et l'autre au « Dependent Child Commission, 1122 S. Wabash »[314]. Les documents se présentent sous la forme d'un questionnaire qui

[313] Sur la procédure d'internement et le séjour de Darger au Lincoln Asylum, cf. le développement que nous consacrons à la perversion clinique.

[314] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, , *op. cit.*, Ch. 12, p. 706, notes 91-93.

évoque celui rempli par son père en vue de l'admettre au Lincoln Asylum. Darger y examine les modalités de l'adoption, le statut du demandeur, la sincérité de ses motivations, et les raisons de l'échec.

> "For a certain man whose name is not mentioned here, he is desirous of wishing to have these questions for himself answered, and the questions are these and quiet a few. To begin with since the year nineteen seventeen he had constantly prayed for a means as it is called for his hopes of adopting little children and it is now the year of nineteen hundred and twenty nine, and his petitions are not yet answered."[315]

L'ensemble revêt un caractère officiel par le fait du pastiche, une création littéraire qui semble avoir valeur d'auto-analyse. Le déséquilibre entre la longueur des questions (Q.) et la brièveté des réponses (A.), ou leur absence, tend à montrer que sous l'apparente surface neutre et objective se tient le résultat d'une véritable introspection. Ce sont d'ailleurs les questions qui sont révélatrices, les réponses ne faisant que confirmer ou infirmer leur contenu.

Les raisons justifiant l'échec relèvent de trois types de causes : extérieure, intérieure, transcendante.

La cause extérieure invoquée est l'incapacité à subvenir aux besoins d'un enfant. Darger évoque alors son Moi social qui dépend de facteurs excédant sa propre responsabilité.

> "Q. : "If it is through the cause that he has not the money he desires, is he afraid to try and look for a good paying job […] or is it for the reason that he has not the ambition ?"

[315] *Ibid.*: introduction.

A. : “Both.” “On his small pay he never can in ten years save that amount when prices go higher every year.”[316]

La cause intérieure est double, Darger examine la sincérité de sa demande, mais également sa motivation véritable.

“Q. : “Is he not worthy enough to receive the answer to the favor, or is he really not sincere in his request, and that children are only an attraction to him, and he does not really love them to the amount to receive the answer to the petition ?”[317]

A. : “Yes to the first. No to the last.”

“Is the attractions for the children, if that is what it is, worthy ?”

A. : “No.” ” [318]

La cause transcendante renvoie à Dieu qui éprouve la foi et punit, selon des modalités proches de celles liées à Elsie Paroubek et son analogue fictif Annie Aronburg, événement strictement contemporain de *Found on Sidewalk* :

“Q. : “As it is really true that God knows a person’s farthest future, is it the facts of the person’s responsabilities in case of adopting the child, that keeps the favor from being answered, or is it just God’s way to try his faith and also his patience ?”

“A. : Future will tell.”[319]

---

[316] *Ibid.* : question 8.

[317] *Ibid* : question 7. Cf également le commentaire à la question 4 : “The petition is called by priests one of the most worthy ones on record. It so why is it not answered ?”

[318] *Ibid.* : question 12.

[319] *Ibid.* : question 6.

La question 6 conjugue liberté et nécessité. Si Dieu connaît de toute éternité l'ordre des choses, le sujet inscrit dans le temps ignore le plan providentiel. Il est donc libre d'agir, et ses actes seront jugés. La réponse est ambigüe, puisque Darger ne précise pas ce que dira le futur : renseignera-t-il sur l'intention de l'être ou de l'Être ?

> Q. : "Is the trial a punishment, or a Cross, because he refused to go to Mass for nearly over four years and a half and also through the same cause did not receive the sacraments ? Was it because all that time he also blasphemed God so often and so foolishly ?"
>
> "A. : "Can't tell."[320]

La question 9 centre le problème sur la culpabilité du croyant qui, non seulement ne satisfait pas ses devoirs, du moins dans la pratique religieuse[321], mais se retourne contre Dieu. À nouveau, la réponse n'est pas éclairante, mais l'indécidable s'est déplacé du futur, sur lequel Darger n'a pas de prise, à Darger lui-même qui interroge ici sa propre action.

5.7.2 La fiction d'adoption

Dans le réel objectif, Darger établit la Gemini Society – ou Child Protective Society – suite aux échecs avéré ou fictifs dans sa procédure d'adoption. De la même façon que la Gemini trouve son analogue dans *In the Realms of the Unreal*[322], l'adoption fait l'objet d'un transport imaginaire.

---

[320] *Ibid.,* : question 9.

[321] Il convient chez Darger de distinguer le croyant du fidèle, la pratique de la foi. Cf. le développement que nous consacrons à Dieu.

[322] Cf. le développement que nous lui consacrons dans « L'unique amitié ». De la même façon, Darger et son ami William Schloeder ont leurs équivalents en Mutt & Jeff, Mutt ayant tiré Jeff d'un asile pour en faire son compagnon, ce qui vaut pour adoption symbolique.

> "Denied the possibility of being adopted or adopting a child himself, Darger would spend much of his life creating – and defending – imagined children."[323]

Ainsi qu'il en allait lors de la perte de la photo d'Elsie Paroubek, la fortune de guerre des nations chrétiennes en vient à dépendre de la possibilité d'adoption :

> "Christians will be saved now only if God permits me to gain the means of owning property so that I can adopt children without suffering the danger of unsupport."[324]

Dans le roman, nombre de personnages de premier plan sont adoptés. Ainsi de Gertrude Angeline « Angelinia » Aronburg qui, orpheline et après l'assassinat de sa sœur, est adoptée par les Vivian Girls. Marco « Marcocian » Schoefield Penrod, principal caractère masculin parmi les enfants du récit, apparaît comme orphelin[325] et est adopté par le père des Vivian[326]. Toutefois, Penrod est véritablement son fils qui lui a été enlevé lorsqu'il était un nouveau-né, et ceux qu'il tenait pour ses parents décédés l'avaient en fait adopté :

> "You are my lost son" […] "you are originally the real brother of my fair daughters" "I was wise in adopting you as their brother, before I and Hanson discovered the real fact"[327].

Robert Angelic Vivian, empereur d'Abbieannia et père des sept princesses, avait ressenti une attirance à l'égard de Penrod. Par-delà les infortunes de

---

[323] BIESENBACH Klaus : "American Innocence", , *op. cit.*,, p. 12.

[324] DARGER Henry : Misc 7 Diary August 22 1918.

[325] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal,* X, p. 369.

[326] *Ibid.*, X, p. 364.

[327] *Ibid.*, X, p. 374.

l'existence, son instinct paternel demeurait intact. Dans les deux moments de l'agnition (abandon puis reconnaissance franche), il est confronté à deux possibilité d'être père et, parce qu'il choisit de devenir père d'adoption puis se découvre père authentique, il représente doublement une figure paternelle idéale.

Tout autre apparaît le général Henry J. Darger dans la lettre figurant au livre XII d'*In the Realms of the Unreal*. Jack Evans reçoit un rapport des détectives Fox et West qui détaille les agissements d'Henry J. Darger. Celui-ci, nous l'avons vu, fusionne des prédicats attribuables à Darger et à son père : naguère employé au St. Joseph's Hospital de Pandora[328], il est veuf et ne s'occupe pas de ses deux fillettes[329]. S'il persiste à les ignorer, les detectives prendront des mesures :

> "[…] we'll see to his immediate arrest. […] We'll give him about two months to recall them or he will go before the court.
> Detectives Fox and West. "[330]

La lettre, datée de 1930, est contemporaine du second document *Found on Sidewalk.* Quel Henry J. Darger est-il menacé d'enfermement ? L'auteur qui échoue à adopter, ou son propre père qui a dans les faits mis sa fille en adoption et confié son fils à des institutions ?

N'ayant pu adopter[331], Darger se donne des enfants sans recourir au moyen naturel, la création littéraire valant, pour cet écrivain profondément catholique,

---

[328] Transfert imaginaire du lieu où travaillait Darger.

[329] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 2914.

[330] *Ibid.*, XII, p. 2914.

[331] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, , *op. cit.*, Ch. 3,p. 122 : "In his room he became the champion of lost and mistreated children. His vast collections represent a lifelong rescue operation : every image of a little girl he found, found a home with him." Et p. 146 : "In his imagination, his room was a refuge for lost children."

immaculée conception. La fiction de Darger supplée aux manques du réel, le faux vient adoucir la sécheresse constatée du vrai.

L'interpétation demeure toutefois ancrée dans le vécu objectif, quand bien même le cadre de référence privilégié par Darger en vient à modifier la répartition habituelle entre les valeurs de vrai, faux, réel et irréel. Il s'agit, pour l'essentiel, de transposition fictionnelle. Dans sa création d'un monde imaginaire, Darger va transcender l'expérience ordinaire, en faisant de l'anormal une norme, par le sentiment du sublime.

6. Le sublime

Contrairement à une opinion répandue, le sublime n'est pas l'expression achevée du Beau, ou le devoir moral sous sa forme la plus élevée. Dans *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, Edmund Burke définit le sublime comme un sentiment qui ôte tout pouvoir de raisonner. Il fige l'entendement, le frappe de stupeur, provoque chez celui qui l'éprouve exaltation ou abattement. En submergeant l'esprit, le sublime l'écrase ou l'enivre. Dans tous les cas, il contraint le sujet à endosser sa petitesse. Que pèse le marin plongé au cœur de la tempête ? Le mathématicien peut-il demeurer serein face à la série infinie des nombres, qui contient les séries infinies des nombres pairs, impairs ou des différents multiples selon un emboîtement que l'on ne peut se représenter ? Le sublime n'a nul besoin de sacrifier à l'esthétique ou à l'admirable, mais il peut aussi les inclure ; ainsi en 1817, lors de son périple en Italie, Stendhal est-il terrassé par l'émotion artistique au sortir de l'église de Santa Croce. Toutefois, l'expression la plus parfaite du sublime réside dans la peur :

> "No passion so effectually robs the mind of all its powers of acting and reasoning as *fear*."[1]

Le philosophe précise en remontant à la source même de toutes les peurs :

> "Terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently, the ruling principle of the sublime."[2]

---

[1] BURKE Edmund : *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, Oxford World's Classics, 1990, Part II, section II, "Terror", p. 46.

[2] *Ibid.*, p. 47.

L'origine du sublime ne se trouve pas à l'extérieur du sujet, dans la nature ou les réalisations humaines, mais est une disposition intérieure, un sentiment, et donc réside uniquement dans notre esprit[3]. Ainsi, ce qui est qualifié de sublime n'en est que l'occasion. Le brouillard sur la mer peut-être aussi bien cause de ravissement que de terreur, seule la disposition à l'égard de l'objet et notre réaction intérieure varient[4]. Il convient donc de trouver l'"objective correlative"[5] cher à T.S. Eliot qui sera le plus à même de provoquer l'émotion recherchée :

> "Whatever is fitted in any sort to excite the idea of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operate in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*, that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling."[6]

Par ses thèmes et leur traitement, l'œuvre de Darger tend à provoquer l'effet de sublime. Elle génère la stupeur, submerge nombre de nos repères, aussi bien artistiques que moraux.

> "Anybody's mind could be wrapt in contemplation of the magnitude and completeness of the destruction."[7]

---

[3] KANT Emmanuel : *Critique de la faculté de juger*, traduit de l'allemand par Alexis Philonenko, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1984, Première partie, §§ 23, 25, 28 ; pp. 85, 90, 102.

[4] BULLOUGH Edward : "Psychical Distance as a factor in Art and Aesthetic Principle", , *op. cit.*, I. § 1.

[5] ELIOT T.S. : *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, , *op. cit.*, p. 49.

[6] BURKE Edmund : *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, , *op. cit.*, Part I, section VII, pp. 33-34.

[7] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, II, p. 360.

On peut d'ailleurs y voir, au moins pour partie, la cause de sa réception difficile : une création qui malmène l'éthique majoritairement admise risque d'encourir l'hostilité en lieu et place de l'appréciation esthétique[8].

Dans ses pratiques littéraire et picturale, Darger recourt au sublime et retrouve de lui-même les différentes voies par lesquelles son effet sidère l'esprit :

> "Readers will find here many stirring scenes that are not recorded in any true history, great disasters that are awful in magnitude : enormous battles, big fires, awful tragedies, adventures of heroes and heroines, many of them fatal, great war and storm disasters."[9]

Le sublime chez Darger se décline selon cinq modalités : le sublime naturel qui conjugue tornades, inondations et incendies ; le sublime esthétique qui excède tout jugement subjectif lorsqu'il est confronté à la beauté ; le sublime de la guerre qui présente une dimension eschatologique, et que sous-tend le sublime de la science et de la technique ; enfin, l'omniprésent sublime de la violence exercée sur l'enfance, y compris dans la sexualité[10].

6.1 Le sublime naturel

Dans la bibliothèque de Darger figure l'ouvrage de John C. Soley, paru en 1924, *Sources of Volcanic Energy*, qui évoque le Vésuve, l'Etna et l'explosion du Krakatoa. Il possède également *Horrors of Tornado, Flood and Fire* de Frederick E. Drinker, et *Making the Weather* d'Alexander McAdie, publiés respectivement en 1915 et 1923, *The Great Chicago Fire* : *The Human Account*,

---

[8] BULLOUGH Edward : "Psychical Distance as a factor in Art and Aesthetic Principle", , *op. cit.*, II. § 3, "variability of Distance."

[9] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, II, Introduction.

[10] Violence et sexualité font l'objet de développements dans la troisième partie.

with an introduction by Paul M. Angle[11]. Il a lu et commenté[12] le récit de William James sur le tremblement de terre de San Francisco, « On some mental effects of the Earthquake », publié dans le *Youth Companion*, édition du 7 juin 1906. Dans le registre fictionnel, il a lu *The Flaming Forest* (1921) de James Oliver Curwood, édition de1921.

S'ajoutent à l'ensemble un *scrapbook* contenant des représentations de volcans, et un autre, titré *Pictures of Fires Big or Small in Wich Firemen or Persons Lose Their Lives*, qui contient des photographies relatives aux incendies, ainsi que des articles, dont une coupure de presse commémorant la tragédie de l'Iroquois Theater, survenu le 30 décembre 1903 et qui fit six cents-deux victimes. L'article, titré « Horror of Iroquois Fire Remembered » et publié dans le *Chicago Tribune* du 15 novembre 1970, est signe qu'au soir de sa vie Darger continue de s'intéresser aux incendies.

Lorsque Darger affirme "The power of Nature is unlimited"[13], il ne pense pas à son cours habituel, mais à sa capacité à enfreindre ses propres lois au-travers de catastrophes. Tempêtes, tornades, ouragans, séismes, inondations et incendies ravagent les territoires, abattent les villes, annulent les acquis de la société humaine et laissent les survivants démunis, frappés de stupeur[14]. Les lois ordinaires sont annulées par une souveraineté transcendante, celle qu'exerce la

---

[11] ANGLE Paul M. : *The Great Chicago Fire, The Human Account, as described by eye witnesses in seven moving letters written by men and women who experienced its terrors*, With an introduction by Paul M. Angle, decorated by Joseph Trautwein, The Chicago Illinois Society, Chicago, Illinois, 1946.

[12] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 272. Cf. le développement que nous lui consacrons.

[13] DARGER Henry : MISC. 8 : carnet titré par Darger *N°Two*, p. 48.

[14] Darger retrouve les causes et conséquences assignées au sublime naturel depuis Burke. Cf. BURKE Edmund : *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, , *op. cit.*, Part II, section I, p. 45 : "The passion caused by the great and sublime in *nature*, when those causes operate most powerfully, is astonishment: and astonishment is that state of the soul in which all its motions are suspended, with some degree of horror".

volonté divine[15]. Ainsi, les dérèglements ne constituent pas des anomalies ; les apparentes exceptions témoignent en fait de propriétés jusqu'alors inconnues, relevant d'un ordre supérieur. Les catastrophes ont leur place dans la Création et remplissent une fonction spéciale, qui est de ramener la condition humaine à sa juste proportion, punir sa démesure[16] et lui rappeler l'humilité.

> "He fancied that what what is left of Abbieann was Gomorah and that what he had seen of Adeleheid was Sodom, and that God had rained fire and brimstone down upon the whole country and that he and his followers were a witness of it all."[17]

Toute la création, littéraire et picturale, de Darger est rythmée par les catastrophes naturelles, particulièrement pour l'œuvre écrite *In the Realms of the Unreal*, notamment le livre IV, et l'intégralité de *Sweetie Pie*. Les désastres varient en fonction des quatre éléments : air, terre, eau et feu.

6.1.1 Les catastrophes élémentaires

Nous l'avons vu[18], la tempête et ses déclinaisons en tornades et ouragans forment une catégorie privilégiée, catastrophe maintes fois déclinée dans sa fiction littéraire, et probablement la plus représentée dans l'œuvre picturale[19]. Elle culmine avec *Sweetie Pie* qui en propose l'extension la plus élargie, puisque

---

[15] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 1363 : "this worst of all dangers "flood" was great by the power of God himself".

[16] *Ibid.*, IV, p. 1407 : "God's great funeral choir".

[17] *Ibid.*, VIII, p. 256.

[18] Cf. le développement que nous consacrons aux catégories stabilisées, et à *Sweetie Pie* comme exemple de symbole, aboutissement du schème.

[19] En de rares occasions, tempêtes et ouragans peuvent venir en aide aux justes, notamment les Vivian Girls. Ainsi de la composition picturale *At Norma Catherine. But wild thunderstorm with cyclone like wind save them.*

la tempête ajoute à ses prédicats attendus une volonté propre. Parce qu'il semble venir d'en-haut, le sublime qu'elle génère provoque une terreur sacrée. La tempête est précédée par des signes annonciateurs, pareils à des hérauts : « heavy rain drops so large as to make splashes the size of plates" ; "increasing incessant flashes of lightning"[20]. À mesure qu'elle progresse, la texture des nuages se modifie, le ciel change, s'obscurcit comme s'il reflétait la colère qui gagne progressivement l'entendement divin :

> "Ink dark threatening storm clouds of fantastic colors and shapes spreading over the south-western horizon, with amazing animation. Darker and darker became the ponderous globular avalanches of clouds, which though purple in color at first became of an inky hue, or exactly looked like smoke, while a strange ominous booming roar was heard along the distant horizon in that direction."[21]

En devenant tornade, la tempête forme une colonne qui unit le ciel et la terre. Son puit est animé d'un mouvement incessant, « the violence of vortex »[22], provoque un effroi supérieur[23], répand mort et destruction, et plonge les hommes dans un état d'abattement :

> "The account of the cataclysm in which so many were killed or injured and rendered homeless with the total loss of all their household goods will make the proudest of all men feel how small and helpless and insignificant he is and indeed

[20] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 2817.

[21] *Ibid.*, I, p. 14.

[22] *Ibid.*, I, p. 30. Cf. également DARGER Henry : *Sweetie Pie*, p. 3043 et p. 3340.

[23] Ce que Paul Valéry appelle « l'horreur panique », celle par qui le divin (Pan) supprime toute volition. VALERY Paul : *Œuvres complètes*, I, « Variation sur une pensée », bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2002, p. 466.

all the rest of humanity too in the face of nature's mighty and mysterious throes."[24]

L'inondation vaut pour pendant horizontal de la tempête. L'eau, portée par le vent ou animée du mouvement fluvial, s'arroge ainsi les trois dimensions de l'espace. Leurs apparitions sont d'ailleurs comparables :

"The approach of the flood appeared at first like a long dark bank along the horizon and gradually overspreading the ground far off. The flood burst forth with wonderful and terrible suddeness. And such was the force of the waters when they struck a little town within my very eyes."[25]

Les dévastations qu'elles occasionnent sont également semblables : "a large town with a total of 154 000 inhabitants was pratically wiped out of existence as well as twenty of her smaller neighbors"[26]. Darger décrit la vague qui submerge Sperryville en mouvements de maelstroms[27]. L'inondation d'Hantorn emporte douze serpents blengins "caught in the deeper parts" ; leurs corps arrachent les arbres et heurtent les maisons[28]. Darger rend la progression de l'eau dans ses flux et reflux :

« fl flodddd flood »[29].

---

[24] DARGER Henry : *Sweetie Pie*, p. 4783.

[25] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 1363 : concerne l'inondation de la ville de Big Girl Knool.

[26] *Ibid.*, VII, p. 256 : concerne l'inondation de la ville de Gracedeline-Heidi.

[27] *Ibid.*, IV, pp 1-17 ; p. 1362 sq. ; pp. 1388-1389 .

[28] *Ibid.*, VII, p. 166. Darger annule ainsi le sublime naturel particulier aux serpents par un sublime naturel d'ordre général.

[29] *Ibid.*

Les Vivian Girls, pourtant habituées à l'horreur, sont perméables à l'effet de sublime et « shocked »[30] :

> « a long jam of dead bodies of men, women and hcildren » "Why the water is full of dead people' cried Jennie. Look they are in the water everywhere. Is is a flood and some town as been wash away."[31].

Moins présents dans l'œuvre de Darger, les séismes apparaissent généralement comme conséquence d'une cause antérieure, tel l'effondrement de la cité d'Abbieann[32] qui en est l'exemple insigne. Ils valent surtout pour leurs effets : incendies, ruines, maladies et famines, qui fournissent l'occasion de décrire la détresse humaine, et l'on sait l'intérêt de Darger pour l'article de William James consacré au tremblement de terre de San Francisco.

Aux trois éléments air, eau, terre, s'ajoute le feu dont la valeur de catégorie stabilisée équivaut pratiquement à celui de la tempête, par la fréquence et la préoccupation littéraire : *In the Realms of the Unreal* offre nombre d'épisodes d'ouragans et d'incendies, *Sweetie Pie* est un récit de tempête, *Further Adventures in Chicago* est largement consacré au feu.

6.1.2 Le feu

Selon Gaston Bachelard, le feu est un « phénomène privilégié qui peut tout expliquer », à la fois intime et universel, « le seul qui puisse recevoir aussi

[30] La submersion, entendue au sens littéral, des Vivian Girls par le sublime de l'inondation est illustrée par la composition *At Cedernine. Two boys come to the rescue and one attracts the little Vivian girls who come in.* Les Vivian flottent dans une vaste étendue d'eau d'un vert glauque, en surnageant parmi les cadavres d'enfants.

[31] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p.3.

[32] *Ibid.*, VIII, pp. 240 sq..

nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal »[33]. En lui s'unissent « l'instinct de vivre et l'instinct de mourir »[34].

History of my Life fait état d'un intérêt chez Darger pour le feu, dès son plus jeune âge. Cette attirance concerne les feux volontaires ou accidentels, dont il est le spectateur ou la cause, une fascination, qu'il maîtrise : « but was so careful I was never scorched, singed or burned »[35]. Enfant, il fait claquer des pétards le 4 juillet[36], ou se venge d'un colporteur qui l'accuse de lui avoir volé des caisses[37] en mettant le feu à ses cageots de marchandises. Ils s'effondrent, « erasing evidence against me »[38]. Le voisinage tente d'éteindre l'incendie, y compris Darger père et fils, celui-ci va prévenir les pompiers afin de déclarer en toute innocence un délit qu'il a perpétré[39].

Toutefois, le point notable du récit est qu'il fait état d'un agir commun entre Darger et son père, qui n'a qu'un seul équivalent dans le récit autobiographique, lorsque son père l'emmène assister à la destruction par les flammes d'une fabrique de goudron à l'angle de Washington Street, non loin d'Halsted[40]. Le feu, précisément l'incendie, paraît favoriser l'intimité. Il en va de même pour l'amitié qui unit Darger à William Schloeder. Si *History of my Life* ne révèle pas grand-chose de leurs occupations ordinaires, Darger rapporte toutefois le

---

[33] BACHELARD Gaston : *La psychanalyse du feu*, *op. cit.*, Ch. 1 « Feu et respect, le complexe de Prométhée », pp. 19-20.

[34] *Ibid.*, Ch. 2 « Le complexe d'Empédocle », p. 35.

[35] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 4.

[36] *Ibid.*, p. 4.

[37] *Ibid.*, pp. 5-6.

[38] *Ibid.*, p. 6.

[39] *Ibid.*

[40] *Ibid.*, p. 4-5.

spectacle inhabituel auquel les deux amis ont assisté le 31 octobre 1924[41], l'incendie de l'usine Broom qui était située à côté du foyer pour personnes âgées St Augustine, là où le père de Darger était mort. Dans un premier temps, l'incendie est pris à tort pour le grand feu de joie, « a big Halloween bonfire »[42]. Darger et Schloeder quittent le domicile de celui-ci et se dirigent vers « a glow in the sky » : le lieu du sinistre situé à vingt minutes de marche. En chemin, ils croisent nombre de voitures de pompiers qui filent en trombe vers l'incendie. Darger donne une description extrêmement précise des lieux :

> "The burning building was 4-and-a-half stories high. Only a quarter of the building was then on fire, but despite the fierce fight put up by all the firement, within an hour the whole immense long structure, from street floor to top, was a raginf inferno. The flames seemed to leap three hundred feet from the roof, amid great clouds of rolling smoke as long as the building. The smoke went so high Whillie could not estimate it. The west end of the old people's home faces Kenmore Ave. So did the west end of the building, afire. And it ended with the east end facing Sheffield Ave. on the east, three or four blocks long.
>
> I have seen quite a number of big fires in my day, but this one had them all beat put together."[43]

Darger, qui affirme dans le passage la dimension pour lui unique de l'incendie, reste sur les lieux jusqu'aux environs d'onze heures du soir. Excité par l'incendie, il ne parvient pas à dormir. Le lendemain, après s'être rendu à la messe de l'église Saint Vincent, il retourne sur les lieux du sinistre qui dégagent une épaisse fumée noire, « looked as that from an erupting volcano »[44].

---

[41] Et non « October 1923 » comme l'indique Darger p. 34.

[42] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 35.

[43] *Ibid.*, pp. 35-36.

[44] *Ibid.*, p. 37.

Si le feu vaut en soi pour spectacle et favorise l'intimité, il est également objet de crainte. On retrouve ainsi chez Darger la symbolique ambivalente évoquée par Bachelard[45]. Lors de son séjour au Lincoln Asylum, un pensionnaire craint d'emprunter le toboggan à incendie : « What if the asylum had a fire ? What would he do then ? »[46]. Darger explique son départ soudain de la pension Anchutz par l'arrivée d'un locataire qui possède un alambic. Se souvenant qu'un pareil accessoire avait provoqué l'explosion du 30 janvier 1930, au croisement des avenues Webster et Southport et dont il a été le témoin[47], il déménage pour le 851 Webster Avenue, qui sera sa dernière adresse[48].

Le feu représente également les états de conscience, supposés par autrui ou ressentis par le sujet. *History of my Life* en propose deux exemples. Un jour, alors qu'il travaille au St. Joseph's Hospital, Darger raconte aux sœurs avoir assisté à un incendie de silo à la gare centrale de l'Illinois. L'une des soeurs lui demande si c'est lui qui l'a allumé ; « I said nothing more », conclut Darger[49]. L'autre exemple relève du témoignage et renvoie à une lecture absente : la représentation « in some sort of magazine » des feux de l'enfer, dit Darger, « scared me into repentance »[50]. Enfin, évoquons ce témoignage de Kiyoko

---

[45] Ambivalence que l'on retrouve dans la création picturale. Ainsi du feu de forêt, motif décliné dans une acception positive et négative, respectivement dans les compositions du diptyque *At Torrington* : *Are pursued by a storm of fire but save themselves by jumping into a stream and swim across as seen in next picture* et *They reach the river just in the nick of time. Their red color is caused by the glare of flames.*

[46] DARGER Henry : *History of my Life*, p.16.

[47] *Ibid.*, p. 60 : « There was a sort of brandy smell in the air ».

[48] *Ibid.*, p. 58. Au mur sud de la pièce principale figurait un carton portant cette inscription en lettres capitales : « NO SMOKING UNDER NO CONDITIONS ». Le détail a son importance, sachant que chez Darger l'espace intime s'ouvre à l'espace de création.

[49] *Ibid.*, p. 27.

[50] *Ibid.*, p. 46.

Lerner portant sur la fin de vie de Darger, simple coïncidence métaphorique que l'on voudrait signifiante :

> "When Nathan told Henry about going to live there, Henry refused to go, saying, "No, Mr. Leonard, I would rather die there in my room." Nathan told Father Wanger what Henry said. Father Wanger replied, "Don't worry, Mr. Lerner. That room is a firetrap. We will call the fire department. He will be forced to move out." But Nathan refused to have him call the fire department because he knew that Henry's entire life was in that room, and if he was forced to move out, Henry would die."[51]

D'autre part, Darger est un habitant de Chicago, autrement dit selon l'école sociologique de Chicago, un sujet aux "close and intimate connections with the city" :

> "For the Chicago group, whatever the particular subject matter under study, the researcher assumed that it took his character in part from the unique character and form of the city it occurred in."[52]

Partant, il en connaît le récit urbain et y est perméable, notamment l'histoire du Grand incendie de Chicago, dans sa double dimension objective et imaginaire, à la fois « history » et « story ».

Selon le mot d' Alfred T. Andreas : "Chicago was then built as if to invite its destruction in this manner"[53], tandis que Robert A. Williams, commandant en

---

[51] LERNER Kiyoko : « Remembering Henry», , *op. cit.*, pp. 5-6.

[52] BECKER Howard S. in SHAW Clifford R. : *The Jack Roller, A delinquent boy's own story*, *op. cit.*, Introduction, p. VIII.

[53] Cité par Donald L. MILLER dans son ouvrage *City of the Century, The Epic of Chicago and the Making of America*, *op. cit.*, I, Ch. 6 "My Lost City", p. 143. Alfred T. Andreas, fondateur de la « Western Historical Company » de Chicago est l'auteur d'une *Histoire de Chicago* en trois volumes (1884-1886).

chef des pompiers, parlera de « wooden city »[54]. Hormis le quartier central des affaires, la plupart des édifices sont bâtis en bois, tout comme le sont des kilomètres de trottoirs. Nombre de maisons sont construites en charpente-ballon, « balloon frame »[55] ossature croisée en bois recouverte de planches, économique et rapide à construire pour répondre à la demande des habitats ouvriers[56]. De plus, l'hiver arrivant, les habitants ont fait provision de bois pour le chauffage, de foin et de paille pour les chevaux. Enfin, il est tombé moins de trois centimètres d'eau entre le 4 juillet et le 8 octobre 1871.

Le départ d'incendie[57] est donné le 8 octobre 1871, à 21 h, par le veilleur Matthias Schaffer qui localise un feu près de Canalport Avenue et Halsted Street. Ayant fait erreur, il en avertit son interlocuteur, William J. Brown, qui ne transmet pas l'information pour ne pas semer la confusion dans les compagnies déjà engagées[58]. Du 8 au 10 octobre, l'incendie va provoquer des troubles considérables, ravageant les biens matériels et provoquant la confusion dans les repères sociaux : prostituées et dames de la haute-bourgeoisie se réfugient au Lincoln Park ; le maire Roswell B. Mason ordonne l'évacuation des prisons, seuls les individus dangereux sont enchaînés et placés sous bonne garde. Au final, cent mille personnes se retrouvent sans-logis, soit un tiers de la

---

[54] MILLER Donald L.: *City of the Century, The Epic of Chicago and the Making of America*, *op. cit.*, I, Ch. 6 "My Lost City", p. 166.

[55] Mise au point en 1833 par un ingénieur de Chicago, George Washington Snow.

[56] DIAMOND Andrew et NDIAYE Pap : *Histoire de Chicago*, , *op. cit.*, Ch 2, p. 69.

[57] Pour un compte-rendu de l'incendie, nous suivons et renvoyons à MILLER Donald L.: *City of the Century, The Epic of Chicago and the Making of America*, , *op. cit.*, I, Ch. 6 "My Lost City", pp.148-159.

[58] *Ibid.*, pp. 145-147. Créé en 1852 sur la base du volontariat, le corps des pompiers compte 185 membres pour 334 000 habitants. Peu formés ou sans formation aucune, les pompiers réclament en vain davantage de moyens.

population[59]. Cent-vingt cadavres ont été retrouvés, mais le médecin-légiste du comté estime à trois cents le nombre des victimes[60]. Le lendemain de la tragédie, *The New York Tribune* titre : « Since yesterday, Chicago has gained another title to prominence. Unequalled before in entreprise and good fortune, she is now unapproachable in calamity »[61]. Deux jours après l'incendie, le maire Mason déclare la loi martiale, effet dramatique dont usera Darger : "the district ruined by the flood but which has been recovered is still under martial law"[62].

D' « history », le récit urbain devient « story », à mesure qu'il s'imprègne d'imaginaire. Bien qu'il soit maintenant admis que le départ du feu a eu lieu au 137 De Koven Street, toutes les explications sont avancées pour déterminer l'origine du sinistre. On évoque un incendie criminel[63], et par-dessus tout la vache de Mrs. O'Leary qui aurait rué sur une lampe, mettant le feu à la grange. Au point qu'Alfred T. Andreas déclare : « For all time, the legend of Mrs. O'Leary's cow will be accepted »[64].

L'incendie devient spectacle, les habitants se l'approprient[65]. En 1892, année de naissance de Darger, est inauguré The Chicago Fire Cyclorama, attraction qui

---

[59] 17450 habitations et bâtiments officiels sont détruits, pour un coût total de 190 millions en dollars de l'époque.

[60]MILLER Donald L.: *City of the Century, The Epic of Chicago and the Making of America*, *op. cit.*, I, Ch. 6 "My Lost City", p. 159.

[61] *Ibid.*, p. 159.

[62] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 1313.

[63] Soupçon alimenté par le fait que toutes les dettes contractées par les victimes sont annulées. Cf GRANDIN Marie : *Une parisienne à Chicago, op. cit.*, p.145.

[64] Alfred T. Andreas, cité par Donald L. MILLER, p. 147.

[65] L'imaginaire en littérature associe l'incendie à la ville. Ainsi, dans *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, le récit se passe à Chicago, détruite par les flammes au terme du roman.

propose une reconstitution du drame[66]. Le 28 octobre de la même année, un incendie se déclare dans une usine de Milwaukee au nord de Chicago. La foule s'y presse et pique-nique sur les ruines[67]. Le 24 octobre 1893, le maire propose de dynamiter les bâtiments de l'Exposition universelle, pour ne pas les voir se décrépir. Le 5 juillet 1894, des ouvriers grévistes l'incendient.

La création littéraire et picturale de Darger traduit cet héritage composé de faits et d'inventions. Nous l'avons vu, il possède l'ouvrage *The Great Chicago Fire* : *The Human Account* dont la couverture, représentant des mains jointes en prière sur fond de flammes rouge, a pu lui inspirer sa composition graphique *At McCalls Run. The Hands of Fire*, proche formellement[68]. De même, a-t-il pu y puiser nombre d'éléments pour constituer son registre narratif, tels les appels d'air, colonne et mur de flammes. Toutefois, Darger n'en produit aucune reprise littérale et n'a pas recours aux emprunts[69].

Dans *Sweetie Pie*, à la partie consacrée à " The Great Wheat Field Fire "[70], Darger fusionne les hypothèses relatives au Grand incendie, de l'acte criminel à Mrs. O'Leary : le brasier est provoqué par la tempête, mais également par quatre prétendants qu'a évincés une fermière.

---

[66] The Great Chicago Fire and the Web of Memory, article "Fanning the Flames" https://www.greatchicagofire.org/fanning-flames/

[67] GRANDIN Marie : *Une parisienne à Chicago, 1892-1893*, Petite Bibliothèque Payot, collection Voyageurs, pp. 134-137.

[68] L'une des plus célèbres œuvres picturales de Darger. Les Vivian Girls sont assises sur quatre lits aux couvre-lits orange. Dans la pénombre de la chambre, deux mains géantes, orangées et entourées d'un halo écarlate, surgissent du plafond. Des mains qui paraissent se tordre comme des flammes.

[69] Une affirmation basée sur la lecture comparée du manuscrit de Darger et de l'ouvrage de Paul M. Angle. ANGLE Paul M. : *The Great Chicago Fire, The Human Account, as described by eye witnesses in seven moving letters written by men and women who experienced its terrors*, With an introduction by Paul M. Angle, decorated by Joseph Trautwein, The Chicago Illinois Society, Chicago, Illinois, 1946.

[70] DARGER Henry : *Sweetie Pie*, pp. 1810-2950.

Préalablement à la narration, Darger rédige un résumé de l'incendie à décrire[71], tout comme il suit dans son *Diary* la progression d'écriture : "Written Big Forest fires continuing for months comsumes miles of forest"[72]. En tant que catégorie stabilisée, l'incendie donne lieu à un ensemble d'expressions exemplaires concourant à provoquer l'effet de sublime. Leur usage varie selon l'extension donnée à la catégorie, mais également en fonction de la nature du récit, fictionnel ou biographique. Darger emploie divers effets : allitération, « The fire defies the fighters »[73] ; registre à marquage fixe : « awful furnace »[74] et white hot furnace"[75], "raging inferno »[76], "dazzling inferno […] It was a hell pit of fire gone mad."[77], "I wanted to conquer this inferno and I firmly believed I was and am the only one who could really conquer it"[78] ; métaphores corporelles : "tongues of seething flame"[79], « wing gazoline »[80],"fiery clouds in

[71] DARGER Henry : manuscrit résumé de trois pages, en forme de lettre datée du 18 aôut 1928, et signée « H. J. Darger », « the Anschutzes' house ».

[72] DARGER Henry : *Diary*, February 1913.

[73] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, p. 2302.

[74] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, III, p. 571.

[75] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, p. 2306.

[76] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 35.

[77] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 1476.

[78] DARGER Henry : *Sweetie Pie*, p. 2661.

[79] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 181.

[80] *Ibid.*, I, p. 2313. L'image littéraire devient picturale dans *At McCalls Run. Vivian Girls witness strange blood curling phenomena in 'possessed house' probably considering of the Aronburg murder. N° 1 the gas jet phenomena. Though they turned it off the flames grew immense instead of going out.* Les flammes du gaz, motif central de la composition, forment deux ailes de feu.

the form of millions of sponges”[81]. Darger peut s’approprier une expression usuelle qui, implantée dans le contexte littéraire d’arrivée, augmente sa signification : « I seemed to have leaped from the frying into the fire »[82]. Le feu est également évoqué par les effets psychologiques qu’il provoque : “Blazing horror for Violet and her sisters”[83], “I would not even put up with or stand for any kind of bad luck, and I would always have an anger, slight or severe, which made people say I have fire in my eyes”[84].

L’écriture convoque les sens, multipliant les sollicitations extérieures qui submergent l’esprit de sensations et favorisent ainsi l’effet de sublime. En premier lieu la chaleur, qui impose une intimité contrainte entre le vivant et l’incendie :

> “The heat has an almost stalding feeling that goes through your clothes and all. It feels as it will even burn your skin. The heat in the sun feels like fire.”[85]

Toutefois, Darger est davantage attentif aux sons que produit le feu :

> “the loudcrackling of the flames […] and the noise of falling timber, and the shouts of people outside, and shouted orders from all firemen, and confusion of sound, besides the noises of engines, and firewhistles, awoke the little girls”[86]

---

[81] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 1403.

[82] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 28.

[83] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, p. 2249.

[84] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 63.

[85] DARGER Henry : MISC. 8 : carnet titré par Darger *N°Two*, p. 46. Daisy Vivian évoque la température étouffante de l’île du Diable.

[86] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XIII, p. 231.

“Roaring” assure un marquage permanent correspondant à la voix du feu : “The roaring fires made the heavens assume a forbidden look”[87], “There was also a strange roaring and humming sound […] the roaring of the Glandelinian fire making a sound as if the whole world was in an uproar […]”[88], “a continual series of muffled roarings and detonations”[89], “Other small lakes of fire has swelled it to an immense sea roaring with rage”[90], “The hell was coming for their own observing post, at the speedof a mile a minute and making a hissing roar heard for miles”[91].

Dans le traitement de l’intrigue, et tout comme la tempête de *Sweetie Pie*, le feu paraît animé d’une volonté propre : “The flames tried to reach me across the street”[92]. Instrument de la volonté divine, il en incarne la fatale nécessité : “The flaming fields simply waited for the inevitables”[93] ; alors qu’il allait enfin trouver du travail, Mr Gordon a les mains brûlées[94]. Le feu s’alimente[95] de victimes, Darger détaille les tragédies individuelles :

---

[87] DARGER Henry : MISC 6 *Battle of Eva St. Claire*, p. 35.

[88] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*,IX, p. 759.

[89] *Ibid.*, IV, p. 1403.

[90] *Ibid.*, IV, p. 180.

[91] *Ibid.*, VII, p. 570.

[92] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, p. 2314.

[93] DARGER Henry : MISC 6 *Battle of Eva St. Claire* p. 114.

[94] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, pp. 97-98.

[95] BACHELARD Gaston : *La psychanalyse du feu*, *op. cit.*, Ch. 5 « La chimie du feu », p. 109 : « Mais c’est peut-être l’idée que le feu *s’alimente* comme un être vivant qui tient le plus de place dans les opinions que s’en forme notre inconscient. »

> "A woman being burned to death, with a living baby girl in her arms, and that it seemed as if the whole world was afire."[96]

> "Another body, a little girl was found, charred black except the head which had golden hair. The fire's heat had brinsted her belly open wide and her insides were welling out. It was a horrid sight which made some of the investigators vomit and curse."[97]

Les victimes sont offertes en sacrifice, l'incendie devient holocauste. "One devilish Glandelinian" oblige mille sept cents fillettes à élever un bûcher avant de les y précipiter, "threw them into the fire their very own hands had prepared"[98]. Lors du siège de Genitori :

> "Hundreds of all corpes of the men, women and children, were being thrown upon the fire even when still alive, and these were bound with chains so that they could not get off. It was certainly awful."[99]

L'horreur est à l'occasion amplifiée par l'usage de l'euphémisme : "It's no fun to die in a burning city"[100].

Détail d'importance, le feu est l'unique exemple de sublime naturel qui subjugue les Vivian Girls[101]. Menacées par l'incendie de forêt, elles

---

[96] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VIII, p. 313.

[97] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, p. 2345.

[98] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, II, p. 115.

[99] *Ibid.*, I, pp. 323-324.

[100] *Ibid.*, III, p. 592.

[101] Peut-être en raison du modèle supposé qu'est Jeanne D'Arc. Cf. le développement que nous consacrons aux Vivian Girls.

paniquent[102], “not really afraid to die in being strangled or butchered, but of being burned to death”[103]. En une autre occasion[104], le feu prend dans leur chambre, Violet est submergée par les flammes. “She looked to them like a blazing torch”, “the burning Vivian Girl Princess” perd toute contenance, en redoutant que le sublime naturel ait anéanti le sublime esthétique de sa beauté : “Oh I hope my poor face is not burned. Is it !”[105].

En un effet amplifié de sublime naturel, qui retourne à son point d’origine, le feu rejoint les cieux :

> “The smoke of those smouldering fires went up to the stars. As those eternal stars looked down upon Violet and her sisters in prison, on thousands of sacked homes, and desecrated churches, on drunkenness, and fierce revelry, and on agony of woe in which the prisons of Violet and her sisters had its awful share”[106]

Le feu atteint les étoiles qui, en retour, témoignent des tragédies d’ici-bas :

6.1.3 Incapacité à rendre compte du sublime naturel

Dans son expression naturelle, l’effet de sublime échappe à toute représentation adéquate, du moins lorsqu’il est éprouvé. Ce dont rend compte Darger en évoquant ses propres modes d’expression artistique, littéraire et picturale :

---

[102] *Ibid.*, III, pp. 589 sq.

[103] *Ibid.*, III, p. 593.

[104] *Ibid.*, , IV, p. 183.

[105] *Ibid.*, IV, p. 184.

[106] *Ibid.*, I, p. 324.

> "Gifted writers have written and told of most disastrous land storms that occurred, big floods of other kinds, earthquakes and the like […] Yet that task pales into the most insignificance when compared with the attempted task of telling of a big flood."[107]

> "the sky presenting a strangely murky aspect and the sun assuming a strange green color or green shad that can never be found in an artist's paints no matter how many green colors he may have."[108]

En évoquant les « gifted writers » et « artist's paints », Darger convoque ses deux modes d'expression. Il dit et montre ce qui ne peut l'être, tout comme il faisait part au lecteur de sa méfiance envers l'acte de lecture[109]. La distance opérée à l'égard de ses pratiques vaut alors pour dénudation.

6.2 Le sublime esthétique

Chez Darger, le sublime esthétique consiste exclusivement en la beauté. Selon une approche empirique, la beauté est une qualité attribuée à l'être, que celui-ci soit animé ou inanimé[110], physique ou moral, qu'il participe de la beauté naturelle ou d'artifice. Un objet, un animal ou un paysage peuvent être dits beau. La beauté humaine est duelle, attribuée au corps et à l'esprit. Pensées et sentiments peuvent être ainsi qualifiés. La beauté porte alors sur les prédicats attribués, comme la convenance, l'harmonie, la proportion ou la mesure[111],

---

[107] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 1420.

[108] DARGER Henry : *Sweetie Pie*, p. 3125.

[109] Cf. dans la première partie le développement que nous consacrons au lecteur.

[110] HUME David : *A treatise of Human Nature*, , *op. cit.*, L. II, Of the Passions, art I.: Of Pride and Humility. Section VIII.: Of Beauty and Deformity, p. 349. Et de même pour la laideur.

[111] *Ibid.*, p. 350 : "beauty is such an order and construction of parts".

attribution qui relève à la fois des sensations et du jugement esthétique. La beauté procure plaisir et satisfaction là où la laideur produit de la peine[112], plaisir et peine étant respectivement l'essence même de la beauté et de la laideur[113].

Cependant, si chacun s'accorde sur le plaisir conféré par la beauté, et la peine ressentie à la laideur, le jugement relatif à la beauté, en ce qu'il est subjectif, peut varier d'une personne à l'autre. Je puis trouver belle une œuvre picturale de Darger, tandis que mon interlocuteur ne pense pas ainsi. Il peut y être indifférent, voire la juger laide. Toutefois, nous savons tous deux de quoi l'on parle. Il ne s'agit pas de la taille du tableau, ni de sa valeur financière mais bien de sa valeur esthétique. Nous évoquons la beauté, sans parvenir à un accord. Nous partageons donc la même intension de la beauté sans s'accorder cependant sur son extension. Et de même, nous ne remettons pas en cause le plaisir afférant à la beauté, et la peine liée à la laideur, tout en variant leurs attributions selon la subjectivité de notre jugement.

Darger évacue à la fois la question de la relativité de la beauté qui reposerait sur le jugement subjectif, tout comme il dissocie la relation, que Hume juge essentielle, entre beauté et plaisir, laideur et peine.

6.2.1 La beauté incontestable

Darger nie en effet la relativité de la beauté, la possibilité que son acception, et l'impression ressentie, puissent varier d'un sujet à l'autre. Chez lui, intension et extension de la beauté correspondent strictement l'une à l'autre. Non seulement chacun s'entend sur ce que signifie la beauté, mais également sur les êtres et les choses qui en relèvent. Dans un premier temps, Darger suit

[112] *Ibid.*, p. 349 : "But beauty of all kinds gives us a peculiar delight and satisfaction; as deformity produces pain."

[113] *Ibid.*, p. 350 : "Pleasure and pain, therefore, are not only necessary attendants of beauty and deformity, but constitute their very essence."

l'acception commune qui attribue la beauté à l'ensemble des êtres, concrets ou abstraits, voire imaginaires telles les créatures ailées de son roman :

> "In truth to nature it may be safely asserted that beauty is not merely confined to humanity in this story. It was more frequently found among the human headed Blengins and Tuskorhorians."[114]

Toutefois, Darger rompt avec la conception habituelle de la beauté lorsque celle-ci repose uniquement sur les sensations que ne suit aucun jugement, ou sur le jugement amputé des sensations. Jack Evans, figure sceptique dans la fiction de Darger, stigmatise l'une et l'autre attitude. Lorsque les Vivian Girls sont défigurées par une explosion à la bataille de Brigano, il persiste à les trouver belles, privilégie leur beauté d'âme à leur physique mutilé. Jack Evans continue de les aimer pour leurs vertus morales, leur compassion, leur dévouement :

> "Most people love women and children because they are only pretty, and if anything happens to disfigure them, they are only in the way afterwards."[115]

De même, Jack Evans ne reconnaît pas une beauté uniquement validée par un jugement qui ne reposerait pas sur les sensations :

> "The curt saying, 'she was beautiful in death', is shown to be a mockery, a mere delusion, a mere saying of no account whatever for beauty lasts only a few hours after death, except through the effects of art. This also is both awesome and horrible, but it is not sorrow."[116]

---

[114] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 166.

[115] *Ibid.*, XII, p. 178.

[116] *Ibid.*, IV, p. 1389.

6.2.2 Le « kalos kagathos »

L'expression accomplie de la beauté est donc celle qui associe en même temps les qualités physiques et morales, qui subjugue d'un même élan les sensations et l'esprit. Les Vivian Girls et les enfants en sont les plus remarquables acceptions[117].

La beauté des enfants, parachevée dans celle des Vivian Girls, relève de ce que les Grecs anciens appelaient le *kalos kagathos*, une qualité esthétique et l'excellence intérieure qu'elle exprime, de l'ordre de l'élévation morale. Elle est, littéralement, angélique et maintes fois décrite comme telle[118]. Chaque enfant, simplement par le fait de son état, en rend compte. Il en sera ainsi tant qu'il conservera son innocence, là où les Vivian Girls ne pourront déchoir de cette quasi-perfection qui ne cesse de s'affirmer sans toutefois s'accomplir totalement, puisque la beauté des sept sœurs appartient à l'ordre naturel.

> "Their beauty had increased tremendously, so tremendously that all the Angelinians marveled."[119]

Seul ce qui se situe au-delà de la nature, qui transcende le réel surpasse leur beauté, comme l'affirme le texte *The beauty of the Vivian Girls as described by General Jack Ambrose Evans* :

> "[The Blessed Virgin] who is more beautiful than even the Vivian Girls."[120]

---

[117]Ainsi que les Blengins, ces dragons parés de couleurs et doués de raison, protecteurs des enfants, que Darger décrit et dépeint. Cf. la partie que nous leur consacrons dans le développement sur Réel et Vrai.

[118] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 114 : "You look like little angels", au sujet des Vivian Girls.

[119] *Ibid.*, II, p. 123.

[120] DARGER Henry : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.* : pp. 438 et 474-477.

Les Vivian Girls s'en approchent sans jamais toutefois l'atteindre pleinement, à la façon d'un idéal qui serait à la fois physique et moral :

> "With your pure hearts, and beauty you little girls imitate the blessed virgin herself"[121]

Elles sont l'analogue naturel de cette perfection transcendante. Ainsi Angeline peut-elle s'abimer dans la contemplation d'un portrait de la madone qui fait comme un miroir[122]. Lorsqu'elle danse sur un air de l'opéra *Hansel et Gretel*, son reflet diffracté sur les vitrines du magasin de musique immobilise clients et passants[123]. Les reflets d'Angeline valent pour simulacres de ses sœurs, la partie reflète le tout, en rend la part entière de sublime. La beauté des sept princesses est universelle, sa reconnaissance ne dépend pas de codes culturels. Elle subjugue jusqu'à des populations éloignées, tels les Indiens de la jungle :

> "Your beauty might cause them to spare your lives, but they might carry you far away where you might never be seen again."[124]

Leur beauté est telle qu'elle fige l'esprit, le contraint à renoncer à son attitude ordinaire, et de manière générale lui ôte toute initiative propre. Face à elles, l'entendement éprouve l'expérience du sacré et, privé de toute volition, doit adopter l'attitude attendue, à laquelle se conforme le capitaine Henry Darger lorsqu'il les rencontre pour la première fois :

---

[121] *Ibid.*, XII, p. 391. Cf. également XII, p. 232 et l'apparition des trois fillettes tuées lors de la rébellion des enfants esclaves : "the three little girls are celestial beings" ; "they had a supernatural beauty about them." Les apparitions associent la beauté naturelle de leur état d'enfance à la beauté angélique conférée après leur mort.

[122] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I.16.

[123] *Ibid.*, II. pp. 111-115.

[124] DARGER Henry : MISC. 8 : carnet titré par Darger *N°Two*, P. 82.

"At first they were overawed at the presence of the little saints, and were at first almost afraid to touch them"[125]

"He knew however that to approach the Vivian Girls he must do the same thing when preparing for Holy Communion. He must be in a state of grace, never use any profane language."[126]

6.2.3 La beauté insoutenable

La contemplation de la beauté ne s'accompagne donc pas nécessairement chez Darger de satisfaction. Ce qui va le conduire, après avoir réfuté la relativité de la beauté, à refuser l'association convenue entre beauté et plaisir, et laideur et peine. Dans sa contemplation, la beauté peut ainsi devenir douloureuse[127]. Nous l'avons vu, dans sa manifestation la plus accomplie, la beauté marque un brusque arrêt de l'esprit. Ainsi le jeune David Michael Mc Guire est saisi en voyant pour la première fois Angeline, au point que le père Casey lui dit : "have you come back to earth ?"[128]. La beauté occasionne le sublime en produisant un effet à ce point intense qu'il saisit de surprise et instaure un malaise, d'ordinaire associé à la laideur :

"deformity, whose natural tendency is to produce uneasiness."[129]

---

[125] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 69.

[126] *Ibid.*, I, p. 62.

[127] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I., p. 40 : Evangeline Vivian suscite une beauté qui "cuts to the heart".

[128] *Ibid.,* I., p. 62.

[129] HUME David : *A treatise of Human Nature*, , *op. cit.*, L. II, Of the Passions, Part I.: Of Pride and Humility. Section VIII : Of Beauty and Deformity, p. 350.

Jack Evans, à qui Darger attribue un texte consacré à la beauté des Vivian Girls compare à l'acception ordinaire de la beauté physique, en est le contempteur :

> "Beauty. Ha ; I detest outward beauty more than the devil."[130]

Dans *Further Adventures in Chicago*, les Vivian Girls souhaitent se rendre au Vickers Theatre pour assister à une représentation d'*Uncle's Tom Cabin*, « it was their favorite »[131]. Le moment est gâché car toute l'assistance dévisage les sœurs. L'ensemble des regards se détournent de la scène car le spectacle est dans la salle ; « My sisters are not curiosities », s'écrie Penrod[132].

6.2.4 Incapacité à rendre compte du sublime esthétique

Leur beauté interdit toute expression esthétique, comme il en va chez Darger lorsqu'il doit rendre compte du sublime.

> "Human language is unadequate to express the beauty of the little Vivian Girls."[133]

> "No artist could paint them correctly."[134]

> "the best author gropes in vain for words to describe their beauty."[135]

---

[130]DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 178.

[131] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, p. 99.

[132] *Ibid.*, I, p. 103.

[133] DARGER Henry : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.* : *The beauty of the Vivian Girls as described by General Jack Ambrose Evans*, p. 438.

[134] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 380. Cf. également *Ibid.*, X, p. 604.

À nouveau, et comme il l'a fait pour le sublime naturel, Darger recourt à la dénudation. Alors même qu'il ne cesse de décrire les sept sœurs, Darger se compte parmi les écrivains incapables de traduire fidèlement leur beauté :

> "No real writer in the whole world no matter who they are, and I'll put myself in the lead, could describe their beauty if we saw them face to face"[136]

Leur beauté peut être évoquée, on peut en parler sans pourtant rien en dire, elle relève de l'indicible. Et pourtant pas du non-scriptible, puisque Darger l'écrit. « L'indicible » est alors à rapprocher de « l'omniscience » du narrateur, elle-même relative.

6.3 Le sublime de la guerre

Dans la journée du 6 avril 1917, le Congrès des États-Unis déclare officiellement la guerre à l'Allemagne[137]. Darger reçoit l'ordre de se présenter au bureau de conscription[138] le 2 juin 1917. Le dossier de l'office de recrutement[139] le décrit comme âgé de vingt-cinq ans, d'une taille d'environ un mètre cinquante-quatre, mince, peau mate, cheveux châtain clair et yeux bleu[140].

---

[135] *Ibid.*, X, p. 286. La phrase est attribuée au personnage de Penrod Schoefield, frère des Vivian Girls.

[136] *Ibid.*, X, p. 604.

[137] Concernant l'influence de l'entrée en guerre sur la communauté allemande de Chicago, cf. DUIS Perry R. : *Challenging Chicago*, *op. cit.*, p. 218. Après s'être longtemps opposée à la participation au conflit, Chicago est animée d'un fort sentiment anti allemand. Le German Day, traditionnellement fêté le deuxième dimanche de septembre, est supprimé, le Germania Club est rebaptisé Lincoln Club.

[138] DARGER Henry, *History of my Life*, p. 51. Cf. le développement consacré au Moi documentaire.

[139] ELLEDGE Jim : *Henry Darger, Throwaway Boy*, , *op. cit.*, pp. 201-202.

[140] Détail étonnant, le 27 avril 1943, lors de la conscription motivée par le second conflit mondial, l'office de recrutement lui attribue des yeux brun clair. Le dossier est au nom d'

Sa vue est jugée assez faible, mais il est déclaré apte. Le narrateur d'*History of my Life* s'en étonne, faisant valoir qu'à l'époque ses yeux étaient déjà extrêmement sensibles aux éclats de lumière, qu'il s'agisse des reflets du soleil ou de l'éclairage électrique. Le fait d'avoir été déclaré bon pour le service est selon lui « a fraud on the part of the doctor »[141].

Le 24 août, Darger est affecté à la Compagnie L, 32e d'Infanterie, au Camp Grant[142] situé à Rockford dans l'Illinois. Au mois de novembre, Darger est transféré « with a long trainload of buddies »[143] au camp Logan, près de Houston. Sa vue est à nouveau examinée, elle est défaillante, mais Darger dit en avoir grandement exagéré ses troubles. Il est réformé après cinq mois passés dans l'armée.

> "Rejected from military service December 6 1917 receive Discharge papers December 29[144] 1917 sent home."[145]

De son propre aveu, Darger aurait pu se satisfaire de la vie militaire[146], comme il s'était fait au Lincoln Asylum. Dans les faits, il ne supporte pas les

---

Henry « Hendro » José Dargarius. Autrement dit, Darger se présente une première fois à la conscription sous son identité officielle, et une seconde fois sous celle de l'un de ses Moi potentiels, et affublé de différentes particularités physiques.

[141] DARGER Henry, *History of my Life*, p. 55.

[142] *Ibid.*, pp. 51 et 55.

[143] *Ibid.*, pp. 51 et 56.

[144] DARGER Henry, *History of my Life*, p. 51. Qui donne la date du 28 décembre, correspondant au certificat d'exemption militaire que Darger avait conservé, ainsi que son uniforme et son manteau de l'armée.

[145] DARGER Henry : *Diary*, December 6, 1917.

[146] DARGER Henry, *History of my Life*, p. 55.

piqûres qui lui font mal au bras durant des jours et le rendent malade[147], mais apprécie le réfectoire où il peut acheter des friandises. L'éloignement de Chicago, de ses repères familiers, l'affecte. Il n'a pas quitté sa ville depuis l'évasion de la ferme d'Etat en juillet 1909. Fuir n'est plus une option, Darger n'envisage pas de déserter, et de risquer s'il est repris trois ou quatre ans de prison. Darger invoque également des raisons religieuses, dit comprendre les Amish, Témoins de Jéhovah ou Quakers qui refusent la conscription. La Bible dénonce l'engagement forcé dans l'armée.

En réalité, ce n'est pas l'armée qui intéresse Darger, mais la guerre :

> "In listed into American army September 20 1917 in expectation of having chance of seeing great war."[148]

Et cette guerre, ne pouvant en devenir l'acteur, il va en être l'auteur. Le conflit mondial qui affecte le réel objectif va trouver son pendant fictionnel dans un monde entièrement voué à la guerre, qui en devient sa finalité et, littéralement, sa raison d'être.

6. 3. 1 L'Apocalypse

Carl Watson considère qu'*In the Realms of the Unreal* appartient au registre apocalyptique[149], relève d'un millénarisme moderne qui doit à la Bible, mais également aux événements historiques telles les guerres et la Grande dépression de 1929, ainsi qu'aux catastrophes naturelles que consignait Darger.

---

[147] *Ibid*.

[148] DARGER Henry : *Diary*, December 6, 1917.

[149] KAZARIAN Choghakate : *Henry Darger, 1892-1973*, *op. cit.*, WATSON Carl : entrée « Apocalypse » dans le « Dictionnaire Dargerien », p. 219.

Cependant, la visée de Darger n'est pas de proposer une Révélation, de décrire des événements à venir, mais de rendre compte d'un drame alternatif, celui qui se déploie dans sa fiction :

> "Thus in this statement I wish to remind the reader that this war I'm writing was, on the side of the enemy the most wickedest wars ever known of, of which, it probably would have really happened, would have brought the world itself against the Glandelinians alone."[150]
>
> "Let us hope that such scenes will never accur in reality"[151]
>
> "None of the fearful horrors perpetrated in the various [incidents] of the Great War in Europe, and all the wars put together, even the massacre of the Armenians, can compare with the tragic lot of the Calverinians."[152]

La référence directe de Darger est, de fait, *L'Apocalypse* de Jean[153]. Le roman décrit un drame universel qui concerne êtres et choses. L'ordre cosmique dans son ensemble est brutalement bouleversé, la nature même des plantes et animaux s'en trouve affectée.

> "At the outbreak of the tremendous war, all the birds, terrified by the terrible destruction wrought, the explosions, the booming of cannons and the crashes of shells, and the din of all confusion, flitted away through the air in perfect fright." [154]

---

[150] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 594.

[151] *Ibid.*, III, introduction.

[152] *Ibid.*, IV, introduction.

[153] Cf. toutefois *Zacharie* (1 : 7-17) pour la métaphore obsédante des cavaliers, dans ses œuvres écrites et picturales, in BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.*, p. 1673.

[154] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, III, p. 386.

Ainsi des Blengins, ces dragons qui appartiennent au bestiaire apocalyptique, mais qui sont chez Darger bienveillants. Au début du conflit, ils ne donnent pas suite aux agressions des « rascally Glandelinians » qui condamnent les cavernes lorsque les créatures sont en vol pour les empêcher de rentrer. Au fur et à mesure de la guerre, cependant, les créatures ailées réagissent et attaquent, broient l'ennemi entre leurs mâchoires, prennent d'assaut les camps[155]. Les blessures infligées sont incurables et condamnent à une mort certaine[156].

> "It was much believed by the other nations that these creatures helped to win the war for the Abbieannians."[157]

L'horreur de la guerre infecte les créatures par essence pacifiques. Elle contamine leur nature au point que les attaques ne cessent pas une fois le conflit achevé, comme s'en explique le Blengin Rover aux Vivian Girls :

> "I am in particular the leader of those in the sky, and have my reasons for punishing the Glandelinians. I'm doing it to avenge your own sufferings, in particular, as well as the harm done to my young ones, and the harm done to the young one of the rest, besides the slaughters of the war."[158]

Rover est incapable de pardonner le mal commis qui se trouve au-delà même du pardon divin. Il s'en prend aux femmes ennemies de Dieu, dévaste la nation vaincue de Glandelinia dans un tourment qui ne semble pas connaître de fin. Créature céleste, il vit dans un enfer dont il est l'unique occupant. La fin de la guerre ne marque pas chez lui le terme des tourments, qu'il inflige et s'inflige.

---

[155] *In the Realms of the Unreal*, II, p.779.

[156] *Ibid.*, I, p. 40.

[157] *Ibid.*, I, p. 51.

[158] *Ibid.*, I, p. 50.

Conformément à la tradition apocalyptique, le récit chez Darger conduit toutefois à un achèvement. Lorsqu'est révélée la consommation finale, au terme des tourments décrits au fil du récit, le monde se trouvera régénéré, son innocence sera rétablie et les justes auront leur place une fois définitivement instauré le royaume divin.

Aux inspirations thématiques s'ajoutent les emprunts formels. Darger propose ainsi une variation sur les Quatre cavaliers[159] :

> "danger of death, famine and pestilence threaten on every hand"[160]

> "Concussions, and famine, disease, and pestilence, woe through out nations, fire and terrible loss of life."[161]

L'usage des archétypes présente un double avantage : la représentation en étant fixée, il permet une économie de moyens littéraires ; leur énumération procède par effet d'épuisement[162]. Darger emploie à nouveau archétypes et processus de cumul lorsqu'il évoque, suivant Jean (12 : 7-9), le combat des anges, déchus contre loyalistes :

> "It was as if the very demons of earth and air and flame were let loose and were to destroy Our Lord's very creation itself."[163]

---

[159] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.*, p. 2127 : Jean, *Apocalypse* (6 : 1-8).

[160] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 18.

[161] *Ibid.*, VIII, p. 113.

[162] Sur le symbole équestre lié à l'angoisse, cf. DURAND Gilbert : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, I, « Le régime diurne des images », 1., « Les visages du temps », p. 88 : « Cette angoisse est surdéterminée par tous les périls incidents : la mort, la guerre, l'inondation, la fuite des astres et des jours, le grondement du tonnerre et l'ouragan… ».

[163] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VIII, p. 401.

> "Did contending armies of demons and angels ever fight like this, and refuse to aknowledge their defeat. Defeat after repulse after repulse."[164]

Toutefois, au sein de *L'Apocalypse*, l'inspiration principale de la guerre décrite dans *In the Realms of the Unreal* est l'Armageddon[165].

6.3.2 L'Armageddon

À l'origine, « Har M'giddo » désigne le Mont Meggido, lieu de la bataille où Josias fut battu et périt[166]. Par extension, l'épisode en vient à désigner défaites et lamentations[167], Jean lui donnant dans *L'Apocalypse* la dimension d'un combat final qui « engage les rois du monde entier pour la guerre »[168].

Darger dépeint ainsi un affrontement à dimension cosmologique qui se déploie en tout temps et en tous lieux. L'auteur effectue le passage entre réel objectif et monde imaginaire en faisant d'un événement advenu un épisode de fiction. Le 7 mai 1915, le RMS *Lusitania* qui compte mille neuf-cent cinquante-neuf passagers et membres d'équipage à son bord, est torpillé par un sous-marin allemand U-20. On déplore environ mille deux-cents morts, dont près d'une centaine d'enfants. Les cent vingt-huit victimes américaines détermineront en partie l'entrée en guerre des Etats-Unis.

---

[164] *Ibid.*, XII, p. 369.

[165] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.*, p. 2138 : Jean *Apocalypse*, (16 : 16).

[166] *Ibid.*, p. 572 : 2 *Rois* (23 : 29).

[167] *Ibid.*, p. 1684 : *Zacharie* (12 : 11).

[168] *Ibid.*, p. 2138 : Jean *Apocalypse*, (16 : 14).

Powerful Abbiannia[169], attribué à Gertrund Angeline Aronburg, reprend la tragédie :

> "On november 27 1841 the King's wife Marie Procile and his daughter took three thousand Abbieannian children on an excursion ship for a picnic."[170]

Le navire *Glorinia* est coupé en deux par une explosion de torpille et coule. On ne compte aucun survivant, le roi Santa Anna Procile est anéanti et meurt de chagrin, son fils a le cœur brisé, la nation d'Abbiannia est sous le choc. L'acte a été perpétré par un sous-marin de Glandelinia, battant frauduleusement pavillon d'Angelinia[171].

Toutefois, le point d'ancrage du conflit global décrit par Darger, son attache littéraire et picturale, est la guerre de Sécession[172]. Dans *In the Realms of the Unreal*, le conflit débute le 12 avril 1911[173] suite au bombardement de Fort Sumter par l'artillerie de Glandelinia, écho fictionnel de l'épisode par lequel on

---

[169] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, pp. 430-438.

[170] *Ibid.*, p. 493.

[171] *Ibid.*, p. 494, et *In the Realms of the Unreal*, VII, p. 155, où Darger interrompt brutalement la narration pour lister les causes de la guerre : "18. The torpedoing in 1848 of an Abbieannian ship leaded with children with the daughter of an Abbieannian King on it, who perished with the rest resulting in the frightful Glandco-Abbiannian war of eighteen fourty one and which had not been atoned for yet."

[172] L'intérêt de Darger pour la Guerre civile perdurera bien après avoir achevé son roman. Ainsi avait-il conservé des articles sur le sujet publiés dans : *Chicago Sunday Tribune Magazine*, Dec. 3, 1957 ; *Life Magazine*'s "The Civil War: A New Six-Part Series on our Nation's Bloodiest Drama," Jan. 6, 1961; *Saturday Evening Post* du 14 janvier 1961 : "The Untold Stories of the Civil War, Part. II : The Braves in Blue and Gray" ; *Chicago Daily News*, June 29, 1963.

[173] Avec toutefois des variantes.Cf. DARGER Henry : "Prediction and threat", August 1912 : "The main and terrible ferocity of the Glandco-Angelinian war was started June 12, 1912". Peut-être parce que les guerres Glandco-Abbiannian et Glandco-Angelinian ne sont pas encore synonymes.

marque d'ordinaire le début de la Guerre Civile, le bombardement de Fort Sumter par l'artillerie confédérée en 1861, précisément le 12 avril qui est la date anniversaire de Darger. Le gouverneur général Vivian fait référence à la guerre de Sécession et à la reddition du général Lee :

> "During the Civil war in the United States, in Eighteen Sixty One […] Robert Edmund lee had to surrender to save his armies from destruction and the Southern States from further devastation"[174]

Le carnet *Property of Henry Dargarius* qui contient la liste *Abbieannian Songs not Love songs* fait état d'airs chantés lors de la Guerre Civile, tel « John Brown's Body » qui devient « John Manley's Body ». L'œuvre picturale représente les Glandelinians généralement vêtus d'uniformes gris, ceux portés par les Confédérés.

À partir du référent majeur qu'est la guerre de Sécession, Darger étend le conflit à toutes les époques. Un panorama non titré montre ainsi l'état-major du camp chrétien coiffé de perruques et de tricornes et revêtu d'uniformes de la guerre d'Indépendance. Casque à pointe prussien ou plat comme ceux des Tommies et des Sammies de la Première Guerre mondiale apparaissent dans *At Jennie Richee. Trapped in lighted part of cavern they try to elude Glandelinians surrounding them* et *Part Two. At Jennie Richee. To outwit the Glandleinian at entrance left of picture drops fire ants down his back.* "Flanders", "Belgium", "Germany", "France", "England", qui ne sont pas des nations mais des personnages, comptent parmi les alliés de Glandelinia tués à la bataille de Cederdine[175]. D'une certaine manière, Darger retrouve alors l'acception

[174] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XIII, p. 232.

[175] DARGER Henry : *"Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912"* pp. 143 et 151.

politique qui voit dans les États des personnes morales, que confirme la simple lecture de journaux. En effet, la presse affirme fréquemment, que « Les États-Unis veulent », ou que « La France s'oppose », par exemple. Auquel cas, la transposition des États pourrait être chez Darger le fait d'une écriture-lectrice.

Dans *At Jennie Richee. Trapped in lighted part of cavern they try to elude Glandelinians surrounding them* figure un soldat avec casque et treillis américains de la Seconde Guerre mondiale. Un scout de Glandelinia est armé d'une mitraillette Thompson dans *At Jennie Richee.Vivian Girls escape with boothy but on crossing river nuded are captured by calverinian boy scouts*, personnage que l'on retrouve à l'identique dans *At Jennie Richee. 57 frustrate the enemy lines.* L'introduction du livre IV d'*In the Realms of the Unreal* évoque la menace rouge :

> "the nature of Glandelinia, or her Government, which is a thousand times worse than Communistic"

Enfin, Darger évoque à plusieurs reprises les camps de concentration. Ainsi *At Jennie Richee. They are placed in concentration camp with crowd of child prisoners*[176] représente des enfants nus évoluant dans une aire entourée de fils de fer barbelés et fermée par une porte massive[177].

6.3.3 La guerre totale

Si l'on considère qu'avec ses quinze volumes, comptant quinze mille deux cent neuf pages, *In the Realms of the Unreal* constitue un seul récit de guerre, il

[176] Cf. au dos de cette composition *Part II. Next day Vivian Girls captured and placed in concentration camp with a large number of nuded child prisoners.* Ainsi que l'oeuvre : *At Jennie Richee. Violet and her sisters are captured, and placed in a long concentration camp with child prisoners*.

[177] Cf. la partie que nous consacrons aux jeux, notamment à l'adultération.

est possible toutefois d'isoler dans le corps du roman, ainsi que dans les carnets préparatoires, des développements autonomes. Le déploiement de chacun rend compte de l'ampleur thématique du conflit. Au volume IX, le récit de la bataille de Norma Catherine s'étend de la page 754 à 767[178]. Le manuscrit titré *Battle of Eva St. Claire* compte cent vingt-quatre pages sans numérotation[179] ; celui de *The Battle of Dolores Costello* s'étend sur neuf cent cinquante-sept pages[180] et *Amazing Phenomena Connected whith the Enormous Battle of Dolorine Costellio* compte neuf cent cinquante-deux pages numérotées. Au volume XII, page 590, Darger tape une phrase d'une page qui dépeint les horreurs de la guerre, la tourmente des combats, le tumulte qui règne au même moment dans divers points du théâtre des opérations :

> "[…] millions of men both sides howled at each other like demons, striking at each other, pouring a murderous fire at point blank, cutting, stabbing hacking thrusting, and slashing like wild savages bent on wholesale butchery […]"

Effet qui lui est familier, Darger procède par cumul de gérondifs : « striking », « pouring », « cutting », « stabbing », « hacking », « thrusting », « slashing », la fréquence statistique valant pour procédé stylistique. Les termes "demons", "slashing", "butchery", appartiennent à un registre fixe[181] permettant à Darger d'instaurer l'effet de sublime, qui toutefois donne sa pleine mesure moins dans les scènes de batailles traditionnelles que dans les exactions commises envers les civils. La mise à sac de la ville de Genitori par

[178] Et Norma Catherine est l'objet de vingt œuvres picturales, ce qui en fait la bataille la plus représentée après Jennie Richee.

[179] DARGER Henry : MISC.6.

[180] *Ibid.*, p. 2.

[181] De même pour « Streets ran red with blood » et ses variantes ; « carcasses » ; « sweat » ; « sea of grey coat » pour désigner les troupes de Glandelinia.

Glandelinia[182] se démarque, parmi nombre de massacres civils, par le fait que les enfants n'en sont pas les seules victimes. Femmes, nonnes et prêtres subissent la même débauche de violence.

> "Glandelinians massacring Christian women and children, whom they had imprisonnered until now, and now they were piled heaps of carcasses, and the streets ran red with blood"[183]
>
> "The priests themselves were cut, hacked, and torn to pieces, and the children were frightfully massacred about the prison yards until their life blood covered the streets. Everywhere there was a howling tumult, the poor children beign intermingled in a howling sea of grey coat. Ander under the arch of wild sabers, axes bayonets, and pikes, and weapons of horrible torture, many of these poor little ones with even women and nuns sank hewn asunder. One after another sank with dying cries and soon there formed a pile of corpses and the street began to run red."[184]
>
> "Some of the prisoners, men women and children, were hurled out of the windows, one hundred feet high from the hard pavements of the streets, while yet alive, after being gashed badly and their tongues cut out, and eyes torn out, and the fall of each celebrated by hisses and whistlings. »[185]

Les Glandelinians sont d'abord décrit comme une masse indistincte, "sea of grey coat" impersonnalisée qui est alors semblable à un phénomène naturel, tel le feu, les inondations ou un fleuve dont elle épouse les contours jusqu'à s'y

[182] Sur "Genitori" et "Glandelinia", cf. la partie de que nous consacrons aux jeux littéraires sur les mots.

[183] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 318.

[184] *Ibid.*

[185] *Ibid.*, p. 324.

confondre[186]. L'horreur qu'elle provoque parvient à instaurer l'effet de sublime, qui toutefois va atteindre son essence pure, la terreur, quand se détachent de la masse des individus. Ceux-ci n'agissent pas comme des soldats mais sont renvoyés à un comportement primitif qui les transforme en bête ou en démon :

> "The whole crowd of children drew back in indescribable terror as another fierce Glandelinian entered carrying a large butcher knife in his right hand. […] Around his neck also was a braid of human hearts, real fleshy hearts, the blood dripping from them and onto his clothes."[187]

> "their faces covered with sweat and blood"[188]

> "The frightful yelling Glandelinians with distorted faces, reminded the Christian officers of an army of hellish demons or dream creatures appearing through the smoke, as representations from the infernal regions."[189]

Le sublime de la guerre passe chez Darger par la disparition d'un *code* de la guerre qui, faisant la part entre l'autorisé et l'interdit, en viendrait à restreindre la violence à une forme raisonnée du nécessaire. Ici, le sublime annule progressivement la modernité des conflits, et conduit à un double effet : celui de la régression jusqu'à recouvrer notre propre nature animale, la guerre est alors ramenée à son premier état d'affrontement entre prédateur et proie ; celui de la porosité entre le tueur et la victime, entre la victime et la bête de sacrifice.

---

[186] DARGER Henry : *In the Child Slave Plantation*, April 13, 1927 : "All along the banks of the river for a great distance and wrapped up in grey long coat was a long line of men."

[187] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, III, p. 356.

[188] *Ibid.*, I, p. 318.

[189] *Ibid.*, VII, p. 371.

> "Terror was in the streets of Genitori, terror and rage, tears and frenzy and miserable cries"[190]

L'effet de cumul est expansif : « Terror », « terror and rage », « tears and frenzy ». Le sublime instaure alors une terreur archaïque, antérieure à toute forme de sociabilité, cela au sein même de l'espace urbain, incarnation de la vie politique.

6.3.4 Incapacité à rendre compte du sublime de la guerre

Le sublime provoque sidération et stupeur parmi les personnages du récit, impressions relayées par le narrateur pour traduire sa propre incapacité à rendre compte de la scène, procédé dont use régulièrement Darger :

> « It was a butchery without precedent, a gathering of victims that was so ghastly as to beyond the power of any man or artist to dare picture if he could. »[191]

> "The poet, the painter and the artist, even if they were to seek this all out under the allurement of fiction or truth, could not have accomplished any more."[192]

L'introduction au livre III d'*In the Realms of the Unreal* opère un retour au réel. Darger y fait état de la tâche monumentale qui consiste à raconter la guerre des nations chrétiennes contre Glandelinia. L'artiste, écrivain et illustrateur, se présente à la fois comme conscient de l'effet du sublime qu'il doit produire, et donc distant, mais également sous son emprise. Nous le verrons, pour rendre compte du sublime, il faut d'abord s'en déprendre.

---

[190] *Ibid.*, I, p. 318.

[191] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 419, Durant le siège de Norma Catherine.

[192] *Ibid.*, III, Introduction, p. 1.

6.4 Le sublime scientifique

Le sublime scientifique affecte la raison quand elle échoue à saisir son objet. Celui-ci peut être admis par l'esprit sans qu'il parvienne cependant à le comprendre dans son intégralité. Ainsi par exemple de l'infini en ce qu'il se distingue du vaste[193] et l'excède. Selon Burke, *« Infinity has a tendency to fill the mind whit that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test, of the sublime »*[194]. La série infinie des nombres contient l'infinie série des nombres pairs, des nombres impairs, des multiples de 2, etc., soit autant d'infinis qui coexistent. Or, dès lors que l'infini est par définition sans limite, comment plusieurs infinis peuvent-ils coexister ? Le fait est pourtant là, la raison le sait sans parvenir toutefois à l'appréhender et s'en trouve subjuguée. À quoi s'ajoutent les modes de succession et d'uniformité[195] qui, par la fréquence répétée, empêchent toute appréhension intégrale.

6.4.1 Les nombres

Chez Darger, le sublime scientifique est atteint par trois effets de sidération.

Le premier, visuel, consiste à ne pas donner les nombres en toutes lettres mais en chiffres. Ceux-ci valent moins par la valeur singulière que chacun indique qu'en tant que symboles. Tous ont la même signification, celle d'une quantité qui dépasse l'appréhension. Darger aligne les nombres dans un souci de mesure qui bascule dans la démesure. Formellement, il pourrait s'agir d'un effet

---

[193] BURKE Edmund : *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, Part II, section VII, p. 59 :"Vastness".

[194] *Ibid.*, section VIII, "Infinity", p. 60.

[195] *Ibid.*, Section IX, "Succession and Uniformity", pp. 61-62. Cf. également KANT Emmanuel : *Critique de la faculté de juger*, traduit de l'allemand par Alexis Philonenko, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1984, Première partie, « Du sublime mathématique », § 26 : l'entendement ne peut saisir une grandeur qui n'est égale qu'à elle-même et ne présente aucune mesure qui lui soit appropriée.

favorisé par la frappe à la machine à écrire[196], bien qu'il existe également en maints endroits dans les manuscrits autographes.

Ce premier procédé consiste donc à rendre directement l'effet de sublime, à lui conférer une présence visuelle afin qu'il puisse agir sur le lecteur. Il s'agit alors non pas de suggérer l'effet, mais de le produire.

Le procédé visuel est utilisé aussi bien pour établir un comptage de pertes ou de prisonniers, que pour évaluer une population ou préciser l'étendue d'un lieu. La plus petite armée chrétienne qui a envahi Glandelinia compte « 18 000 000 » hommes et elle affronte une armée secondaire de « 16 000 000 » hommes[197] ; " the known number of Glandelinian dead was a score of thousand less than 32, 365, 000"[198] ; "100 000 Glandelinians prisoners on the National prison camp at Dorothy Gale "[199] ; "1000 killed, 1000 injured by blasts, 200 000 buildings destroyed by shocks"[200] ; "60,000 000 Christians felled at the frightful battles at Jennie Vivian on Delights Junction"[201]. La bataille de Pellen Fellen Creek se solde par « 10 456 789 » tués et blessés[202] ; la population de l'État de Calverinia

[196] Darger use régulièrement d'effets obtenus par la frappe dactylographique, notamment en multipliant les caractères à deux signes. Par exemple les :::::: de la page de titre du volume I d' *In the Realms of the Unreal*, ou *Ibid.*, p. 51 les ;;;;;. Cf. également *Ibid.*, p. 115 la diminution réglée des traits d'union qui laissent place à un espace: « But - - - - but - - - but - - b ut ».

[197] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, vol. XIII, p. 354. Dans le camp de Glandelinia, les généraux Bicknell Manley et Canson Bicknell commandent respectivement un million et demi de soldats et cinq millions de Gargolyans.

[198] DARGER Henry : Miscellanies, 6 : *Battle of Eva St. Claire,* manuscrit, p. 114.

[199] *Ibid.*, p. 37. Dorothy Gale est l'héroïne du cycle d'*Oz* par L. Frank Baum.

[200] *Ibid.*, p. 126, l'effet s'étend sur trois pages, soit jusqu'au terme du manuscrit.

[201] *Ibid.*, p. 58.

[202] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 793.

compte « 20 000 000 000 » habitants[203] ; les États de Bastrop State et de Glandorn State ont une superficie, respectivement, de « 11 000 000 » et « 23 436 000 » acres[204]. En de rares occasions, Darger présente une figure positive du sublime, à la fois naturelle et scientifique. Ainsi de Jack Evans, l'un des Moi potentiels majeurs de Darger, qui, alors qu'il était enfant esclave, a développé une force extraordinaire. Penrod témoigne : « I saw him carrying a 2000 pound gun on his bare shoulders wich 300 horses and 200 men could not even draw"[205].

D'une certaine manière, les nombres étant visuellement donnés pour tels, le sublime scientifique trouve ici une valeur expérimentale puisque l'éventuel lecteur de Darger, et en premier lieu Darger lui-même, peut l'éprouver, ce qui est plus que de simplement l'évoquer.

Le deuxième effet tient du précédent en ce qu'il repose sur la production de nombres, mais tend davantage au procédé littéraire. Darger rédige en toutes lettres pour un résultat sensiblement équivalent : « The two nations of Abbieannia and Glandelinia alone have in this story hundreds of trillions of men, and many trillions of women and children »[206]. Durant la seule bataille de Lincoln Farm, " Over three million Glandelinians and five million Christian had fallen."[207]

Darger peut également conjuguer les deux effets, visuels et littéraires :

---

[203] *Ibid.*

[204] *Ibid.*, III, p. 1.

[205] DARGER Henry : MISC, 4, *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D*. p. 335.

[206] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*,. vol. I, p. 9.

[207] *Ibid.*, XII, p. 193.

> "Vivian Hickey is the largest city in the world, it having over 100,000,000 inhabitants, and covers an area of one hundred miles. It has one billion six hundred million houses of all kinds, and surrounded on the seaboard parts by a series of lines of great fortresses called the Mc-Whirtherian Fortifications."[208]

Le troisième procédé mettant en œuvre la sidération par effet de sublime scientifique est proprement narratif. Il se présente sous deux modalités : appoint et répétition.

L'appoint porte sur un événement singulier. Ainsi du convoi d'enfants qui meurent lors d'une catastrophe ferroviaire[209] ou de la ville de Schloeder Town[210] détruite dans la nuit du 13 novembre 1912 sous les yeux des Vivian Girls. Les princesses « saw the horizon lighted up by a faint red flash, and the night was strangely darkened as if a black cloud had rose in the sky »[211]. Darger précise dans une liste qui ne figure pas dans le récit : "As seen in the main story, six thousand perished from the effects of an explosion at Schloeder Town"[212].

6.4.2 Technique et industrie

L'effet d'appoint du sublime scientifique est ainsi régulièrement décliné dans sa modalité technique et industrielle, par exemple dans « The Aronburg Factory,

---

[208] *Ibid.*, XIII, p. 294 (3502).

[209] *Ibid.*, XII, pp. 285-286 et son équivalent pictural : *After McWorther Run. Glandelinians attache and blow up train carrying children to refuge.*

[210] La ville tient son nom de William Schloeder, que Darger rencontre en 1911 ou 1912. Né en 1879, il est son seul véritable ami connu.

[211] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 1.

[212] DARGER Henry : MISC. 6, *Battle of Eva St. Claire*, p. 121.

a large prison like structure »[213] l'une des multiples usines de Glandelinia où les enfants esclaves sont soumis à un labeur harassant :

> "Hundreds of children were working hard, stark naked before that fierce heat […] Misery was everywhere in that building, and the noise of the machines was deafening. One child overcome by the heat reeled and fell into a vat of molten steel, his death screams being heart rending."[214]

« Hundreds of children », « One child », Darger conjugue approche générique et individuelle : ce qui est subi par un enfant l'est pas toute l'enfance. En entrant dans la fabrique, les enfants sont saisis de terreur qui est pour Edmund Burke l'essence même du sublime.

Un exemple de transition entre l'effet de sublime scientifique d'appoint, dans sa modalité industrielle, et l'effet de répétition, nous est donné avec la bataille de Phelantonburg dont Darger nous dit que par sa fureur destructrice, elle surpasse n'importe quel champ de bataille en Europe[215]. Federal Jonnston[216], général de Glandelinia, engage une armée de "56, 234 567" soldats et les combats se solderont par onze millions de morts[217]. Le choix du nom de la ville n'est pas innocent. Elle tient son nom de Thomas Phelan que Darger suspectait d'avoir volé ou détruit son premier manuscrit[218]. En devenant une figure

---

[213] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, III, p. 519.

[214] *Ibid.*

[215] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, p. 478 : dans la liste des batailles de la seconde année du conflit, Phelatonburg est la 283e.

[216] Et le général Johnston renvoie à Johnnie Johnston, qui tourmentait Darger au Lincoln Asylum. CF. DARGER Henry, *History of my Life*, p. 16.

[217] *Ibid.* [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912", p. 130.

[218] Sur Thomas Phelan, cf. la partie que nous lui consacrons : « L'ennemi de toujours ».

littéraire, il va favoriser le sublime, procédé mis en œuvre au livre IV lors de la description du massacre[219].

L'effet de répétition s'ancre dans un premier temps à un événement d'appoint, puis va être reconduit en ajoutant au sublime technique sa modalité mathématique. Darger propose une nouvelle occurrence en annonçant le détail des pertes : "Phelantonburg. Dead : 3, 600 000 Injured : Not estimated"[220]. Il y revient à nouveau et instaure pleinement la répétition en donnant le nombre de morts du côté de Glandelinia, "2 200 000" et, fait assez rare dans son œuvre, présente la réaction du général des forces ennemies : le bilan "horrified Manley at Phelantonburg "[221]. Le sublime est à ce point total qu'il affecte le lecteur, les victimes et le bourreau.

Le massacre de Phelantonburg est continuellement rythmé par les expressions « butchers » et « butchered children » attribuées respectivement aux Glandelinians et à leurs victimes. Ce registre particulier évoque nécessairement la reprise incessante tout au long d'*In the Realms of the Unreal* - assurément le plus important effet de répétition de toute la fiction chez Darger - de scènes explicites et visuelles d'enfants massacrés à la chaîne, qui ne sont pas sans évoquer les abattoirs de Chicago. Les enfants sont d'abord étranglés, puis déshabillés et dépecés, selon une cadence mécanique et bien rodée[222].

---

[219] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, pp. 1563 sq. Cf. également DARGER Henry : MISC. 4, *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D*., p. 382 : ainsi, le Henry Darger qui est correspondant de guerre et donné comme l'auteur *d'In the Realms of the Unreal*, a été fait prisonnier à Phelantonburg.

[220] DARGER Henry : MISC. 4, *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D*. p. 294. Mais page 339 : "Phelantonburg : 5, 195, 299".

[221] DARGER Henry : MISC. 6 : *Battle of Eva St. Claire*, p. 91.

[222] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, III, p. 522.

> "Dead cut up bodies of little children lay in rows, or heaps, while rows of them hung by chains their little bodies frightfully sliced.Blood covered the floor, while the walls at the lower parts were besmearched with gore. In the small straight rows, hung the hearts of the butchered innocents, the lungs and wind pipe attached to it, while the rest of the intestines lay all over the floor. Skeletons were also hanging in rows."[223]

L'analogie avec les abattoirs se double peut-être chez Darger d'une réminiscence familiale. En 1875, son père Henry emménage avec ses deux frères, Augustine et Charles, au 2707 Portland, non loin des abattoirs de de l'Union Stock Yards Transit Co. qui représentent à eux-seuls l'essentiel du marché à viande national[224]. Ils sont situés dans Packington que jouxte le quartier de Hamburg. Vingt mille hommes sont employés par les abattoirs[225], pratiquement un tiers des immigrés allemands y travaille. Leurs maisons côtoient les parties nord et sud des abattoirs[226], soit les charniers en plein air, véritables foyers d'infection qui voit pulluler les mouches, où les peaux tendues à sécher qui recouvrent des terrains entiers. L'odeur de sang et de viscères est à ce point insoutenable qu'elle imprègne une partie de Chicago et devient une signature de la ville. Mais les abattoirs ne provoquent pas nécessairement l'effet de sublime par l'horreur, ils parviennent à un résultat similaire, cette fois d'admiration, par leur efficience technique[227].

---

[223] *Ibid.*, III, p. 521.

[224] DIAMOND Andrew et NDIAYE Pap : *Histoire de Chicago*, *op. cit.*, p. 65 : « En 1900, la capacité quotidienne des abattoirs de Chicago était de 75 000 vaches, 80 000 moutons et 300 000 porcs. »

[225] GRANDIN Marie, *Une Parisienne à Chicago*, *op. cit.*, p. 263.

[226] MILLER Donald L. *City of the Century, The Epic of Chicago and the Making of America*, *op. cit.*, p. 218.

[227] Ainsi, dans *Chicago in Seven Days* étrange guide subjectif de la ville, John Drury, journaliste local, fait-il visiter les abattoirs à Miss Anne Morley qui, issue de la Corn Belt et

Chez Darger, il s'agit cependant d'une tuerie uniforme et répétée d'*enfants*. Les effets de sublime s'additionnent : terreur, ingénierie et fréquence de répétitions[228]. Afin d'en rendre compte, Darger évoque un mode particulier du sublime scientifique qui conjugue art et technique. Celui d'Hollywood, mais pour en montrer tout de suite les limites, l'industrie cinématographique échouant à représenter l'abattage industriel propre à la guerre. Le sublime des faits ne peut être contenu dans une sublime illusion :

> "children had been assassinated by the Glandelinians in a way that would not be fit to be pictured either in plain or motion graphy, and such terrible explosions that a million dollar spent by one Motion Picture form could not produce."[229]
>
> "All child slaves reported unable to work were slaughtered in a manner that have been to shocking to put in moving pictures"[230]
>
> "His want of air and his suffering could not be only seen in moving pictures, if his tortures could be caught correctly."[231]

Toutefois, Darger propose au moins un exemple où le cinéma, du moins celui qui appartient à sa fiction, satisfait à sa fonction représentative, au point d'irriter

---

donc habituée à la part d'abattage animal propre à la vie agricole, n'est sensible qu'à l'extrême efficience technique. Cf. DRURY John : *Chicago in seven days*, *op. cit.*, Ch. 5, "Friday", pp. 158-159 : "A series of shower baths and cutting operations followed while the carcass traveled continuously suspended from trolleys running on rails. Anne noted how each worker has his allotted task, performing it quickly and never once halting the endless procession of pork."

[228] Trois modes que rend Upton Sinclair pour les avoir d'abord éprouvés. Y compris par l'horreur que provoque en lui le sort des enfants employés. Cf. SINCLAIR Upton : *The Jungle*, 1908, Penguin, London, 1965.

[229] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 594.

[230] *Ibid.*, XIII, p. 292 (3500).

[231] *Ibid.*, III, p. 579.

les Glandelinians qui détruisent tous les cinémas de Sandford, “one of the most beautiful cities of Calverinia”[232].

Dans toutes ses modalités, l’effet du sublime scientifique stupéfie l’esprit avec une efficacité comparable au sublime naturel. Il arrête l’entendement et fige l’imagination, toutes les facultés de l’intellect sont annulées.

> “how feeble our boasted strength and intellect against the stupendous natural forces, produced by the unknown strange works of the enemy, who create explosions which could rend mountains in twain, make the earth rock like the waves of the sea from the concussions” [233]

De même pour la composition *At Torrington. Imperiled by terrific explosions* qui conjugue sublimes scientifique et naturel. Les sœurs Vivian sont environnées d’explosions dues à l’ingénierie, auxquelles s’ajoute celle d’une montagne.

L’expression la plus accomplie du sublime scientifique chez Darger, dans la mesure où elle conjugue l’ensemble des procédés, est peut-être la destruction de la cité d’Abbieann. Il s’agit d’un effet d’appoint puisqu’il porte sur un événement singulier, mais qui s’inscrit dans la répétition tout au long du livre VIII, et ne trouvera son explication que dans le livre X.

Abbieann est l’une des grandes villes de Calverinia. La destruction de la cité est telle que l’on pense d’abord à une explosion du mont Joan, le plus célèbre des volcans de l’État, situé près de la ville [234].

---

[232] *Ibid.*, II, p. 346 : “All Moving Picture Shows were destroyed, all Movie actors no matter who they were, were seized, their property and belongings taken from them or destroyed, and forwith made prisoners in on the charge of slandering the Glandelinian governments by acting for pictures about them.”

[233] *Ibid.*, VI, p. 55.

[234] *Ibid.*, VIII, p. 268. Darger joue ainsi dans un premier temps sur l’effet de sublime naturel.

> "So great was the force of the explosion, that nearly six hundred miles of country were split into millions of cracks and fissures by the concussion and a large part of the fields and plains in the vinicity of Abbieann were scattered to the four winds of heaven."[235]

La description du drame procure en soi l'effet de sublime scientifique, qui est de plus renforcé chez le lecteur contemporain par l'inévitable réminiscence des bombes atomiques lâchées sur Hiroshima et Nagasaki. Or le texte a été écrit avant les événements et ne constitue pas un ajout tardif :

> "Death was everywhere, and in its most terrible forms. It seemed as if flashes of fire and clouds of it came down from the sky, killing many who had escaped into the streets. […] All this of course lasted fifteen minutes, and the clouds the color of sack-cloth rose to an awful height, mushrooming[236] at the tops, spreading out in dense clouds […] For hours the atmosphere had been so laden with powder gases that life was made almost impossible. […] It is believed that many of those who escaped from their falling houses were suffocated by this gas before they were touched by the fiery cloud. "[237]

Darger parvient ici à un effet involontairement renforcé par la mémoire imaginante du lecteur. Les habitants ont été surpris dans leur sommeil, huit millions d'entre eux meurent. La sidération est totale, l'esprit dans son activité

---

[235] *Ibid.*, VIII, p. 337.

[236] Sur les nuages en forme de champignon, cf. également *Ibid.,* VI, p. 60 : « an enormous column of ink black smoke rose from this part of the conflagration to an eight estimated by the little girls at eight or perhaps more miles, and then spread rapidly into a huge mushroom shaped cloud »

[237] *Ibid.*, VIII, p. 319.

rationnelle comprend que la tragédie est d'origine technique[238] mais ne parvient pas à en saisir toute la portée.

Enfin, Darger peut conjuguer les différentes modalités du sublime, naturel, scientifique et technique :

> "The storm advanced with the roar of artillery" […] "like a thrillion cannon."[239]

L'effet cumulatif ne fige plus momentanément l'esprit, mais parvient au stade extrême et le fait basculer dans la folie. Ainsi, suite au massacre de Phelantonburg, les milliers de mères dont les enfants ont été suppliciés « went litterally insane over the scene or even commited suicide »[240] :

> "About nearly 56,789 children were literally cut up like a butcher does a calf after being strangled or slain in all ways, and indeed the sights of the bloody windrows with their intestines exposed or gushing out was a sight that no one could bear to witness without losing their reason. Hearts of children were hung by strings to the walls of houses[241]. So many of the bleeding bodies had been cut up that they looked like they had gone through a machine of knives, and one street was covered with a sea of dead children's bodies and mangled fragments of every vital describable. In the curbing of the streets and at some points along the sidewalks blood lay like water after a thunderstorm."

---

[238] *Ibid.*, X, pp. 214-220. Les Vivian Girls découvrent qu'il s'agit d'un engin explosif actionnée par un système électrique, nitroglycérine, dynamite et "10 000 000 pounds of TNT", Darger usant alors aussi bien du registre narratif que de l'effet visuel obtenu par succession de zéros.

[239] *Ibid.*, I, p. 18.

[240] *Ibid.*, IV, p. 1503, ainsi que l'extrait qui suit.

[241] Cf. *Ibid.,* III, p. 173 : « Trees were even encased in mangled flesh and intestines hung from the branches. All organs were seen on the branches of trees."

En une page, Darger propose une synthèse rassemblant l'ensemble des effets : nombre à la précision pointilleuse, déclinaison des chairs mutilées, cœurs exhibés en guirlandes, lacérations obtenues par la « machine of knives » qui n'est pas sans évoquer l'appareil à herse tatouant l'acte d'accusation sur le condamné, au cœur du récit « La colonie pénitentiaire » de Franz Kafka[242], et pour finir l'orage.

L'accumulation des catastrophes, toujours au détriment des nations chrétiennes, finit par donner l'impression qu'elles relèvent toutes d'une même cause supérieure.

> "Isn't all these disasters like a meteor from the Infernal regions ? "[243]

La systématicité conduit à la conclusion nécessaire : il ne peut s'agir d'une causalité intermédiaire, mais bien de la cause finale, à la fois principe et terme. Dieu ne cesse d'éprouver ses fidèles[244], de mesurer la sincérité de leur engagement, sans jamais être convaincu. Il s'ensuit l'abattement, et la tentation de renoncer :

> "Christian defeats, war disasters, forest fires and floods, massacres of children, and too many Glandelinians armies, I'm so tired of hearing of all these disasters. I

---

[242] KAFKA Franz : *La colonie pénitentiaire et autres récits*, (In der Strafkolonie, Kurt Wolff, Leipzig, 1919), traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Gallimard, « Du monde entier », Paris, 1979, p. 20 : « Vous voyez, lui dit l'officier, il y a là deux sortes d'aiguilles disposées de plusieurs façons. Les longues sont toujours accompagnées d'une courte. La longue écrit et la courte projette de l'eau pour laver le sang et conserver l'inscription nette. » Et p. 46 : « le corps ne se détacha pas des longues pointes, il vomit son sang et resta sans tomber au-dessus de la fosse. »

[243] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VII, p. 47.

[244] Cf. *Ibid.*, A, p. 4080 : Darger utilise à l'occasion un vocabulaire technique pour designer l'oeuvre divine de destruction : "What had God to do in manufacturing such a tremendous slaughter ?"

guess indeed it seems as if Our Blessed Lord has forgotten about poor Calverinia, and in her condition. I don't think He can make us win the foul war."[245]

6.4.3 Incapacité à rendre compte du sublime scientifique

À nouveau, comme pour les précédentes expressions du sublime, l'impuissance à en rendre compte est totale. Il faut cependant en produire un témoignage. Ce ne peut être une parole immédiate, quand l'esprit frappé par le sublime en éprouve l'horreur panique :

> "Who could even write or tell the extraordinary forms which certain of these panics assumed."[246]

Seule l'activité artistique semble pouvoir témoigner de l'expérience du sublime, en une reprise incessante sans pour autant être assurée de la traduire fidèlement :

> "Artist will paint, and authors will write of its horrors for many centuries to come. The scene of the disappearing part of the city under the shore of Lake Angeline, where so many were in their beds and drowned like rats in a trap, is and ever will be considered one of the most dramatic and terrible incidents in the whole history of all disasters."[247]

En effet, rien ne garantit à l'expression esthétique de saisir parfaitement l'effet du sublime. En maints endroits, Darger use d'un même procédé rhétorique qui vise à limiter la capacité de l'artiste. Qu'il soit peintre ou écrivain, précisément les deux modes d'expression artistique de Darger.

---

[245] *Ibid.*, V, p. 537.

[246] *Ibid.*, VIII, p. 230.

[247] *Ibid.*, VIII, p. 484.

6.5 La psychomachie ou le dépassement du sublime.

L'activité artistique ne peut rendre compte de la sidération si elle la subit au moment du processus de création. Il arrive ainsi à Darger, pris dans l'effet qu'il provoque lui-même, de se perdre ou d'hésiter[248]. La résolution du sublime, son dépassement par l'esprit qui se dégage de sa torpeur et se rétablit dans l'entière maîtrise de ses facultés, ne peut être que le fait de la raison. Afin de pouvoir dire le sublime, il faut préalablement s'en déprendre. Une fois cette distance établie, l'écrivain pourra alors réinvestir son objet en lui conférant valeur de symbole. Tels les plans du cristal[249] chers à Darger, et par l'usage de la psychomachie, les éléments du récit reflèteront alors son vécu intérieur.

Dans « Variation sur une pensée » [250], Paul Valéry analyse la célèbre phrase de Pascal : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie »[251]. Selon lui, la formule traduit une qualité de composition et un souci d'écrire qui l'excluent du sentiment qu'elle prétend énoncer :

> « On peut douter qu'un écrivain capable d'exprimer la douleur avec tant d'habileté soit en proie à une angoisse réelle. »[252]

---

[248] *Ibid.*, III, p. 3 : Ainsi, lorsque l'empereur Vivian veut faire une donation à the National Abbieannian Red Cross : « 10 000 K 00 $ 10. 00. 0… $10, 000,000 » Darger ne corrige pratiquement jamais, il retape le mot adéquat à la suite de l'erreur. L'effet recherché est ici à la fois littéraire et visuel.

[249] Cf. le développement que nous consacrons aux deux provinces.

[250] VALERY Paul : Œuvres complètes, I, « Variation sur une pensée », bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2002, pp.458-473.

[251] PASCAL Blaise : *Pensées*, texte établi par Léon Brunschvicg, Garnier-Flammarion, Paris, 1976, p. 110, pensée 206-201.

[252] VALERY Paul : Œuvres complètes, I, « Variation sur une pensée », *op. cit.*, p. 465.

La volonté de parvenir à l'effet et d'en convaincre le lecteur rend toute sincérité impossible. L'écrivain se prononce après coup, et le fait même d'écrire atténue l'émotion dans sa formulation ultérieure. La condition préalable à l'acte d'écriture consiste donc, pour l'auteur, à se défaire de sa stupeur, de son implication personnelle dans le sentiment du sublime. Sa prise en compte réflexive permet de s'en libérer[253] et rend alors possible la création.

Pour parvenir à ce dépassement, Darger introduit une double distance. Celle qui le sépare, en tant que sujet, de l'objet qui a été l'occasion d'éprouver le sentiment du sublime, mais également celle qui distingue l'écrivain en acte du narrateur. C'est à cette seule condition que peut être dit l'indicible :

> " 'Historical horror' present the unique problem of "representing events that insist that they cannot be put into words even as they insist upon the need for transmission."[254]

> "Catastrophe, by its nature, exceeds the ability of the mind to grasp it. Its facts are, at one and the same time, known and not known ; they blind, confuse and enlighten all at once. They call out for a narrative, and insist that they are part of a narrative at the same time that they refuse to be contained within narrative."[255]

Darger est submergé par le nombre de batailles, de tempêtes, de morts et de blessés. La première distance consiste en l'élaboration de classifications préalables, qui se situent en amont de l'acte d'écrire mais en même temps l'inaugurent. Ce processus de distanciation entre l'homme et l'écrivain, qui

---

[253] Cf. KANT Emmanuel : *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, Première partie, « Du sublime mathématique », § 28, p.100.

[254] FRIDMAN Lea Wernick : *Words and Witness: Narrative and Aesthetic Strategies in the Representation of the Holocaust*, *op. cit.*, Introduction, p. 6.

[255] *Ibid.*, p. 15.

consiste à maîtriser l'effet de sidération éprouvé par le premier afin que le second en rende compte, est obtenu chez Darger par l'usage de listes : « Lists of battles progressing up as far as the end of war"[256] ; liste de batailles, comprenant pour chacune les morts, les blessés et éventuellement les disparus[257], quitte à les modifier : la liste concernant la bataille de McHollester Run est finalement biffée avec cette mention : "Losses known but forgotten to be put down »[258]. Mais également les liste des principaux généraux de Glandelinia "who are special enemies of the Vivian Girls" [259], ou des différents officiers et leur place dans la hiérarchie militaire de Glandelinia[260]. Ainsi, pour reprendre les mots de Michel Foucault, « Dans la discipline, les éléments sont interchangeables puisque chacun se définit par la place qu'il occupe dans une série, et par l'écart qui le sépare des autres »[261], et la répartition selon les rangs permet de « marquer les écarts, hiérarchiser les qualités, les compétences et les aptitudes »[262].

---

[256] DARGER Henry : MISC. 4 : [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912", pp.394-413.

[257] *Ibid.*, p. 75 ; *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, pp. 201 sq. pour à la bataille de Mc Hollester Run ; pp. 282-283 pour « The terrible tale » de la bataille de Glorinia ; pp. 294-323 ; pp. 412-426 : sur "the hundred of battles around Julo Callo".

[258] *Ibid.*, pp. 296-297.

[259] DARGER Henry : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, pp. 1-2. 51 sur la première, 19 sur la deuxième.

[260] DARGER Henry : MISC. 4 : [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912", p. 207. Ainsi d'Henry Jacknife, tué à la bataille d'Aronburg Run. Il apparaît dans *In the Realms of the Unreal*, II, p. 45 : il est général et blessé à la bataille d'Empire Crossroads ; p. 201 : le général Raymond Richardson Federal est donné comme "wounded three times".

[261] FOUCAULT Michel : *Surveiller et punir*, *op. cit.*, III, « Discipline », Ch. 1, « Les corps dociles», p. 147.

[262] *Ibid.*, Ch. 2, « Les moyens du bon dressement », p. 183.

Darger procède de même pour les catastrophes naturelles : “The list of great disasters that occurred before and during the war as follows : ‘typhoon’; ‘hurricane’; ‘forest fire’; ‘tornadoes’; ‘floods’; ‘Earthquakes’ ”[263].

À partir du 31 décembre 1957, Darger commence à tenir un journal quotidien du temps qu’il fait, rédaction qui se poursuivra sans interruption jusqu’au 31 décembre 1968. Les six volumes qui composent *The Weather Books*[264] présentent une même structure pour chaque entrée : Darger donne d’abord la date, puis le relevé des températures, enfin l’observation directe des conditions extérieures. L’écriture est sèche, aligne les phrases courtes, informatives. Le 1er janvier 1960 introduit une nouveauté qui deviendra permanente : Darger commence par les prévisions du présentateur météo et les commente, en vue de les valider ou de les infirmer :

> “January 1 1960 Friday : Weather man predicted rain heavily turning to snow. It didn’t happen.”

L’évaluation du temps météorologique est indépendante de la durée temporelle et des faits qui s’y inscrivent. Ainsi, le 22 novembre 1963, jour de l’assassinat du président Kennedy. Darger n’en fait pas mention dans les *Weather Books*, et pas plus dans son *Diary* :

> “Friday November 22, 1963 : Cloudy and dark to day. Rain during the morning, towards evening and throughout the night. South winds blustery and

[263] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, pp. 9-12 et p. 264.

[264] Les titres exacts sont : *Weather Report of Cold and Warm, Also Summer Heats and Cool Spells, Storms and Fair or Cloudy Days, Contrary to What the Weather Says, and Also True Too*. Titré également : *Book of Weather Reports on Temperatures, Fair, Cloudy to Clear Skies, Snow, Rain, or Summer Storms, and Winter Storms, and Big Blizzards. Also the “low” Temperatures of Severe Cold Winter, and Hot Spell of Summer*.

strong probably 48 miles an hour. 3 to 9 AM 60 degrees. Noon to 2 PM 62. 3 to 4 PM 61 degrees. 8 PM 58. ”

Le présentateur météo apparaît comme un sujet réduit à sa voix, simple pronom qui a fonction de narrateur impersonnel :

> “Saturday April 11 1964 : He was right on mostly sunny and warmer to day. He said high in upper 60. It was 76. He said chance of a few showers to night, there was no rain. He was right on south winds 12 to 20 miles per hour.”

> “Saturday December 30 1967 Chicago and vicinity. He said mostly cloudy to day, with chance of snow flurries. High in middle, cloudy and colder to night, low near 10. North westerly wind 15 to 25 miles per hour.”

Cette comptabilité rigide est à distinguer des épisodes météorologiques particuliers qui apparaissent dans l’autobiographie : tempêtes de neige de 1912 ; le cyclone qui frappe la petite ville de Lincoln, le 12 avril, jour anniversaire de Darger, quelques mois après son arrivée au Lincoln Asylum. Le déchaînement est tel que l’établissement est coupé de l’extérieur durant deux jours. Darger décrit ces observations à la fois en situation de narrateur omniscient, puisqu’il évoque les incidents survenus dans l’ensemble du Middle West, et en qualité de narrateur impliqué, subissant l’événement à titre d’interné à l’asile, « patient zéro » de la tempête. Natif de Chicago[265] qu’il n’a pratiquement jamais quitté, Darger tient la chronique de ses désordres climatiques : blizzard de janvier1918 ; tempêtes du 26 et 27 mars 1930 : blizzard des 6 et 7 janvier 1918, hivers de 1924, 1936, été de 1933 et de 1934, particulièrement le pic de chaleur du 18

[265] Chicago est la “Windy City” selon le mot du journaliste Charles Anderson Dana, new-yorkais il est vrai...

juillet, chaleurs de 1937, inondation du Grant Hospital, hiver de 1959[266]… Ces réminiscences portent sur un fait singulier, remarquable, là où *The Weather Books* présentent une recension neutre.

On sait par ceux qui l'ont côtoyé que Darger parlait souvent tout seul ou réduisait ses échanges avec autrui au seul sujet du temps qu'il fait :

> "He would rarely speak to anyone, but if spoken to, would respond politely - always about the weather."[267]

Pour l'individu ordinaire, évoquer le temps qu'il fait revient à s'en tenir au degré le plus neutre de la conversation, puisque nous avons tous la météo en partage. À ceci près que le commun y voit l'occasion de se défausser, de parler pour ne rien dire afin d'emplir les blancs de la conversation, alors que Darger y trouvait un constant intérêt. Cela depuis la prime enfance comme l'indique l'autobiographie[268]. Les événements climatiques témoignent du dérèglement de la régularité naturelle et ne laissent aucune prise aux actions des hommes qui les subissent. Le fait de les consigner scrupuleusement, au quotidien, est une tentative de les contenir selon le principe de la distance que Darger applique aux situations qui, dans un premier temps, le dépassent. L'écrit, forcément ultérieur aux faits, les rétablit dans des proportions raisonnables, réintroduit la mesure dans la démesure et prépare la réappropriation psychomachique.

La réinstauration de l'ordre s'applique également au niveau individuel. Parallèlement aux *Weather Books*, l'autobiographie et le *Diary* consignent les colères de Darger qui sont décrites, au quotidien pour le journal. Darger

---

[266] DARGER Henry : *History of my Life* : pp. 24-25 ; 30 ; 42 ; 49 ; 56 ; 60-61 parmi d'autres.

[267] LERNER Nathan : témoignage écrit fourni par Kiyoko Lerner, *op. cit.*, p. 1.

[268] *Ibid.*, pp 3-4.

commente ses « tantrums »[269] en usant d'un registre de métaphores qui empruntent souvent aux phénomènes climatiques. Les troubles intérieurs trouvent écho dans les troubles extérieurs :

> "If something I'm working on goes wrong, « I am spitting growling, if not thunderging volcano. » Blow my top too, as you call it, or hit the ceiling. And do I say bad words and blaspheme. Oh my."[270]

Cette détermination réciproque par percolation autorise une correspondance psychomachique :

> "Mad enough to wish I was a bad tornado."[271]

Une fois établie la distance entre l'homme et l'écrivain, il convient de l'instaurer entre celui-ci et le narrateur. Tous les personnages impliqués dans l'action devront en rendre compte, et pour y parvenir se défaire du sentiment de sublime :

> "Therefore I would suggest that you girls and boys attempt to fix your mind calmly on the unromantic reality of things in order that you may recall this scene in after years as rationally as possible."[272]

Le narrateur est immergé dans les événements occasionnant le sublime, et s'en tient à la fois en retrait car il est en mesure de les appréhender intellectuellement. Cette fonction est assurée dans le récit par différents

---

[269] Cf. le développement que nous consacrons aux colères dans la partie relative à la violence personnelle.

[270] *Ibid.*, p. 63.

[271] DARGER Henry : *Diary*, April 16, 1968.

[272] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VII, p. 47.

analogues fictionnels de l'écrivain : le reporter et chroniqueur H.J. Darger, Jack Evans et Walter Joseph Starring pour *In the Realms of the Unreal* ; le capitaine Dewey, à la tête de la brigade des pompiers dans *Further Adventures in Chicago* ; Henry Darger, l'observateur scientifique de *Sweetie Pie*.

Toutefois, sa figure la plus accomplie s'incarne en Hendro Joseph Dargar[273]. Il est l'auteur de deux monographies, doté d'un savoir encyclopédique qui lui permet de résoudre n'importe quel problème, quel que soit le domaine scientifique[274].

6.5.1 Réduction des sublime naturel et scientifique

Le dépassement du sublime scientifique précède celui du sublime naturel et en est la condition. Walter Starring effectue des recherches dans "The librairies of the Whole Civilized World"[275] et parvient à éclaircir la tragédie d'Abbieann : il s'agit d'un cataclysme en apparence naturel mais causé par l'ingénierie de Glandelinia.

> "There was surely a sea of buildings under water" […] "many houses were full of drowned persons, half skeletons by now. This was evident, a good section of Abbieann, the size of New York, was thrown under the lake by the explosion shocks."[276]

Le sublime qu'occasionne le feu exige des modes de dépassement divers en fonction de sa nature. Le capitaine Dewey en détaille les particularités d'exception : "Illuminating gas contains very little carbon residue. It's not like

[273] Il apparaît dans *In the Realms of the Unreal* et *Further Adventures in Chicago.*

[274] Cf. la description du personnage dans le développement consacré au Moi fictionnel.

[275] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VIII, pp. 257 ; 260 ; 319.

[276] *Ibid.*, VIII, p. 240.

naphta benzene gasoline or hearer hydro carbon liquids which burn with a heavy black smoke"[277]. « It may be some kind of radium »[278], déclare Penrod afin d'expliquer les feux qui apparaissent sur les murs de la maison hantée Seseman. Les incendies de forêts sont contrés par la technique, "Trees on the opposite side of the city were being dynamited too and cut down to make an extra wide and long breach in an effort to save the city if possible", et par l'usage d'images pieuses et crucifix disposés "like barbed wire before the trenches in the world war", la foi venant épauler la raison[279]. Les Vivian Girls disposent d'une "powerful lotion" qui empêche les de mourir tout en ressentant la morsure des flammes[280]. Dans tous les cas, le feu finit par être réduit et domestiqué[281].

Évoquant la tempête Sweetie Pie, l'observateur Henry Darger, qui travaille avec le « Baldwin Observatory, Kansas »[282], affirme :

> "I wanted to conquer this inferno and I firmly believed I was and am the only one who could really conquer it."[283]

Les hommes feront un procès à la tornade. La faire comparaître devant un tribunal revient à lui reconnaître une volonté propre. Par le recours à la

---

[277] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, p. 2295.

[278] *Ibid.*, II, p. 7122.

[279] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VII, p. 275.

[280] *Ibid.*, III, p. 571. À nouveau un signe possible de filiation avec Jeanne d'Arc.

[281] BACHELARD Gaston : *La psychanalyse du feu*, *op. cit.*, Ch. 1 « Feu et respect, le complexe de Prométhée »,p. 25 : « Ainsi le phénomène naturel est rapidement impliqué dans des connaissances sociales, complexes et confuses, qui ne laissent guère de place pour la connaissance naïve. »

[282] DARGER Henry : *Sweetie Pie*, 1256-1257 .

[283] *Ibid.*, p. 2661.

psychomachie, Darger exprime dans *Sweetie Pie* les tourments du monde et ceux de son créateur. Non pas Dieu qui ne peut subir d'altération, mais ses propres troubles intérieurs, ceux de l'écrivain qui façonne son univers imaginaire. L'expression est alors, littéralement, sortie de soi.

Darger mesure le respect des lois naturelles à l'aune des règles de sa création littéraire. Au sein de l'intrigue, Sweetie Pie n'a pas respecté les lois de la nature qui ne connaissent pourtant pas d'exception. Elles sont toujours vraies et ne changent pas au cours du temps. Pourtant la tornade leur a désobéi. Aussi, en fonction des lois humaines, qui sont toutefois changeantes tout en proclamant leur légitimité fondamentale, Sweetie Pie est déclarée coupable[284], décision qui incombe à l'écrivain.

Le sublime naturel étant écarté, l'esprit recouvre sa capacité d'agir, réactive le lien social et met en œuvre des moyens techniques :

> "Yet even today they are still busy with the roughest work of cleaning the streets of the cities and towns, of clearing away and burning all the debris that is not to be used of burying and burning the bodies which are still being discovered under the ruins each day and providing for their necessities of life."[285]

Enfin, il y a la raison autre, enfantine ou étrangère, qui trouve ses propres modes de dépassement. "Siamese and Indochinamen" pratiquent le "voodooism" : "In some cases, voodoism really is said to work at very long distances"[286]. Dans la composition *At Jennie Richee, rain water spreads out over the ground under the shelter*, les enfants ne prêtent pas attention à

[284] *Ibid.*, p. 4157.

[285] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 1312.

[286] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, II, pp. 7533-7534.

l'ouragan, qui donc en retour les ignore, l'observateur ne modifiant pas les conditions de l'expérience.

6.5.2 Réduction du sublime esthétique

Les Glandelinians sont subjugués par la beauté des femmes et des enfants. Elle provoque en eux le dégoût, dans les deux acceptions qu'autorise l'expression : ils perdent la mesure du jugement esthétique qui s'en trouve dépassé, et ils ressentent la répulsion. Le sublime de la beauté les renvoie à leur propre laideur, ce qui est insupportable :

> "You naked little brats, beautiful as you are we will open you up if you cast any further defiance at us."[287]

Un sentiment ambigu d'attraction-répulsion envers la beauté, laisse place au sursaut qui libère les Glandelinians de son emprise. Ne pouvant l'obtenir, ils la détruisent :

> "Pretty women and children received the worse treatment and were made to work the hardest […] the pretty women, girls and children received the harshest treatment, and even cruel fist blows from the Glandelinian masters."[288]

Darger précise que les bourreaux ne forcent pas les victimes à les aimer, "as is written in other books and particularly in moving pictures stories". En d'autres occasions, les sources livresques permettent d'expliquer la furie des oppresseurs

---

[287] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, Realms III, p. 526.

[288] *Ibid.*, IX, p. 848.

qui se réalise en violence, notamment le viol qui ne peut être compris qu'au moyen d'un dictionnaire[289].

6.5.3 Réduction du sublime de la guerre

L'écrit rend également possible le dépassement de l'effroi causé par la guerre. Les photographies d'enfants affamés et enfermés dans des boxes, prises durant le siège de Vivian Wickey, seront publiées par l'Angelinian National Geographic Society pour prendre mesure du sublime horrifique et interpeller l'opinion publique[290]. Dans une lettre qu'il adresse à l'état-major de Glandelinia, Augustine St. Claire, propriétaire d'une plantation[291], évoque les enfants-esclaves :

> "The child slaves are so terrified that they are about to run away and no one can tell what awful results there will be. There times when I have known of cases where terrible disasters resulted from such manifestations.
>
> And resulting from fright many of the slaves will go into terrible fits or go insane. And the whole plantation will be exposed to any sort of misfortune."[292]

De fait, les enfants surmonteront la terreur qui les opprime et se révolteront, provoquant la guerre qui ainsi est expliquée. L'effet de sublime étant dépassé, il peut être ramené à des proportions quantifiables. Le nombre de pertes essuyées par Glandelinia est estimé à plus de « 20 cubic miller »[293], Darger créant sa propre mesure puisque les indices de Miller servent d'ordinaire à désigner les

[289] Sur le viol, lié au dictionnaire, cf. le développement que nous consacrons à la sexualité.

[290] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, II, p. 51.

[291] Variation autour de St. Clare, le planteur d'*Uncle's Tom Cabin*.

[292] DARGER Henry : *In the Child Slave Plantation,* January 26, 1927.

[293] DARGER Henry : *The Battle of Dolorine Costellio*, p. 65.

plans d'un cristal. Une fois la paix rétablie, la raison analyse la guerre et la réduit à un phénomène explicable, prévisible :

> "For with the assurance of the Bureau of National Army Signal Stations it has always been recognized that on usually violent conflicts there are cycle periods in which extremes are repeated according to the size of the armies engaged."
>
> "In the Evangeline St Claire's battle a new and unusual maximum seemed to have been established."[294]
>
> "Through the entire war up to this time there were about 565 battles and incidents, both sides predicted to have won an equal number of battles though now the Christians were really winning the entire war."[295]

L'effet de sublime annule la souveraineté de l'esprit. En usant de ce procédé, Darger est en parfaite cohérence avec sa continuelle remise en cause de l'unité de conscience, la sienne propre dans le réel objectif aussi bien que dans la fiction, lui préférant un subjectile qui essaime les Moi potentiels. En soumettant le lecteur au sublime, Darger parvient ainsi à partager son état.

[294] DARGER Henry : *Battle of Eva St. Claire*, pp. 91-92.

[295] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 593.

7. Darger versus Dieu : un Job américain

Darger n'a pas été élevé dans une pratique religieuse. On ne connaît rien de la vie spirituelle d'Henry Darger Sr., seulement sait-on que lorsque son fils va le dimanche à la Salvation Army Sunday School, il le fait en cachette de son père[1], et s'y rend pour accompagner John Anderson, un garçon de son âge. Les deux oncles de Darger sont francs-maçons et appartiennent au « Masonic Order of the State of Illinois, Apollo Lodge,n° 642 »[2], mais nous ne savons pas s'ils manifestaient un engagement religieux. Seule de la famille sa tante Anna, est catholique pratiquante[3]. En 1900, elle décide de le faire baptiser. Darger a alors huit ans, un âge qui peut paraître inhabituellement avancé, dans le contexte social et culturel qui est le sien[4], pour recevoir le premier des sacrements catholiques.

La cérémonie[5], discrète, a lieu par un matin de décembre à l'église St. Patrick, près du domicile d'Henry Darger Sr. dont rien ne dit qu'il y assiste. Anna Darger est présente en qualité de marraine[6], et l'on peut supposer qu'Augustin

---

[1] DARGER, *History of my Life*, p. 11.

[2] *Ibid.*, p. 2 : "Their religion, I'm not sure I know. My uncle has a Masonic funeral and burial" et MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, p. 673, note 20.

[3] DARGER, *History of my Life*, p. 23.

[4] Différentes confessions chrétiennes déterminent la vie religieuse, mais également profane, de Chicago. Le repos du dimanche commence le samedi. On ne doit pas cuisiner, les distractions sont proscrites, ainsi que les meetings politiques et les discours publics, les magasins ferment à quatre heures. Le 21 octobre 1892, jour de l'inauguration officielle de l'Exposition universelle à Chicago, les évêques catholiques et luthériens bénissent l'événement, un chœur de cinq mille chanteurs entonne *l'Hallelujah* de Haendel, tous les lieux de culte chrétiens de la ville procèdent à un office solennel. Mais la foire mondiale est fermée le dimanche pour respecter le repos du Seigneur, restreignant d'autant les entrées qui n'auraient pu s'y rendre que ce jour-là. Cf. GRANDIN Marie : *Une Parisienne à Chicago*, *op. cit.*,pp. 88 ; 93. Cf. également MILLER Donald L.: *City of the Century, The Epic of Chicago and the Making of America*, *op. cit.*, p. 290.

[5] Darger reçoit sa "first Holy Communion" immédiatement après.

[6] *Ibid.*, p. 7.

son époux est également là, sans que l'on sache cependant s'il se propose d'être le parrain. Auquel cas, on ne sait qui tient cette fonction. Charles Darger et son épouse Helen ne sont pas évoqués.

Le baptême de Darger semble motivé par une cause double, la foi d'Anna et peut-être avant tout la nécessité de trouver un établissement catholique pouvant accueillir le garçon, le sacrement facilitant l'admission. Il s'agit en effet de le placer, car Anna et Augustin, pas plus que Charles et Helen, ne souhaitent le recueillir[7]. Déjà, quatre ans plus tôt, à la mort de Rosa Darger, sa fille qui venait de naître avait été confiée à l'adoption, hors de sa famille. Le baptême de Darger relève donc partiellement de la foi, celle de sa tante, et de la décision pragmatique, voire opportuniste, de le placer dans un foyer catholique. La volonté du principal concerné n'entre pas dans la décision.

On ne trouve que deux références au baptême sur l'ensemble de l'autobiographie. L'une concerne le sien ; l'autre indirecte mais primordiale, apparaît lorsque Darger évoque sa sœur.

> "lost my sister by adoption. I never knew or seen her, or knew her name."[8]

Nous l'avons vu, le fait d'avoir, quelque part dans le monde, une sœur sans nom, sera plus tard déterminant pour le catholique, aussi bien l'homme que l'artiste : n'ayant pas été baptisée, du moins pour ce que Darger en sait au soir de sa vie, sa sœur erre dans les limbes.

L'importance du sacrement apparaît bien davantage dans la fiction[9] et les écrits privés, autrement dit dans la création d'un homme qui, devenu à lui-même

---

[7] Les premiers ont respectivement cinquante-six ans et quarante-sept ans, les seconds cinquante-quatre et cinquante-cinq. Peut-être s'estiment-ils trop âgés pour prendre en charge un enfant turbulent qui a été placé en établissement de correction.

[8] *Ibid.*, p. 3.

catholique, a fait d'une contrainte imposée de l'extérieur une obligation intérieure, celle dictée par un commandement personnel.

> "Q What is baptsim ?
>
> A baptsim is a sacrament which cleanses us from original sin, makes us Christians, Children of God, and heirs of heaven."[10]

La véritable conversion de Darger, entendue comme adhésion intentionnelle à la foi catholique, paraît effective en 1909[11]. Elle l'est assurément en 1911, époque où Darger égare la photographie d'Elsie Paroubek, et transpose l'incident dans *In the Realms of the Unreal* avec la perte du portrait d'Annie Aronburg. Darger commence alors à rédiger dans la première version du *Diary* les « predictions and threats » qui somment Dieu de lui rendre les clichés, celui du réel objectif et celui de la fiction. Sans quoi le devenir de son œuvre se soldera par la défaite et la mort de milliers de chrétiens, dont les Vivian Girls[12].

La photographie, objective ou fictive, permet un transfert psychomachique qui instaure un rapport entre Dieu et Darger. Ce rapport prend alors la forme d'une ontomachie, combat entre un être et la cause de tous les êtres, qui sous-tend l'ensemble de l'œuvre, aussi bien écrite que picturale. Un affrontement qui atteint son maximum d'intensité dans les dernières années de vie, quand, sous

---

[9] Cf. DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XI, p. 463. Les Vivian Girls, maintes fois décrites comme proches de la perfection, n'ont atteint cet état que par l'effet du baptême : "But we were never in the State of Grace at the first moment of our existence » […] we were never conceived without sin, though often we really wished we had been. But only that happened to our Dear Blessed Mother."

[10] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.* p. 201 : Lesson Fourteenth "On baptism".

[11] DARGER Henry : *History of my Life*, p.24. Parlant du Lincoln Asylum, Darger dit à sa marraine : « You'd think there was no God at all ». Les propos rapportés le sont certes tardivement, dans l'autobiographie, mais laissent toutefois supposer qu'en 1909 Darger ait adopté la foi catholique, ou tout du moins qu'il soit sensible au respect de son observation.

[12] Cf. la partie que nous consacrons à Elsie Paroubek / Annie Aronburg.

l'effet des douleurs physiques et de la souffrance morale, Darger perd progressivement la foi tout en demeurant croyant.

7.1 La foi et les œuvres

La foi se définit comme double rapport. Elle est relation à soi dans la saisie de sa propre identité, ou tout du moins dans une tentative de transparence. En ayant foi en moi, je tâche d'être ce que j'aspire à être. Elle est relation à autrui que j'estime alors fiable. Dire « j'ai foi en toi », c'est reconnaître que je peux me confier à autrui et qu'il peut en faire de même. La foi est alors partage.

La foi religieuse instaure ainsi un engagement réciproque entre le fidèle et le radicalement autre qu'est Dieu. Comparable à un pacte, elle oblige chacun des contractants envers l'autre, par la confiance qu'il accorde et celle qu'il obtient. Pour qu'elle soit durable, la foi prend alors bien souvent la forme d'un serment et se réalise dans la parole, donnée et reçue, dans les deux cas sincère et mutuelle. Le croyant attend de Dieu qu'il honore ses promesses ; en engageant sa crédibilité, Dieu attend du croyant, non pas simplement qu'il croie, mais qu'il s'abandonne dans la foi en pleine confiance : « Nous cheminons dans la foi, non dans la claire vision »[13]. La foi est le fondement de ce qu'il y a à espérer, « la preuve des réalités que l'on ne voit pas »[14].

Dans sa relation privilégiée à la parole, la foi distingue la lettre et l'esprit. L'obéissance littérale de la loi vaut moins qu'une interprétation avisée par la foi, faite de justice et justesse, celle dont est capable précisément le juste. Mais surtout, la foi ne doit pas demeurer abstraite, elle doit être suivie d'actes. La foi sans les œuvres n'est rien :

---

[13] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit,* p. 2001 : *Épitre aux Corinthiens* 2e (5 : 7).

[14] *Ibid.*, p. 2081, *Épitre aux Hébreux* (11 : 1).

> « Ainsi en est-il de la foi : si elle n'a pas les œuvres, elle est tout à fait morte. Au contraire on dira : « Toi tu as la foi, et moi j'ai les œuvres ? Montre-moi ta foi sans les œuvres ; moi c'est par les œuvres que je te montrerai ma foi. »[15]

Darger conjugue deux pratiques distinctes de la foi. La première relève de l'attitude sociale et porte sur les manifestations extérieures de l'engagement du croyant. Darger apparaît comme un fidèle zélé :

> "I go to three morning Masses and Communion, at the seven thirty Mass every day, and on extra Mass on Sunday afternoon at five o' clock, besides the seven fifteen and the eight thirty.
>
> And on Monday, I go to the Miraculous Medal Novena Devotions. It too is followed by a mass."[16]

L'autre pratique, intérieure et intime, prend pour principes les deux premiers commandements : « Tu aimeras le seigneur ton Dieu de tout ton cœur et de toute ton âme, de tout ton esprit et de toute ta force » et « Tu aimeras ton prochain comme toi-même »[17]. Si l'amour de Dieu est la condition nécessaire, elle n'est toutefois pas suffisante ; il s'agit également d'aimer, non pas le radicalement autre, mais le prochain. Qui plus est, d'aimer quelqu'un d'autre comme soi-même. Quelle est la valeur de la conjonction « comme » ? S'agit-il d'aimer autrui autant que moi, ou de la même manière ? Et si l'on doit mesurer cet amour à l'aune de l'amour de soi, qu'advient-il si je ne m'aime pas ? De plus, peut-on faire de l'amour un commandement qui s'imposerait contre les sentiments, les inclinations et propres attirances, mais également contre ses

---

[15] *Ibid.*, p. 2091 : *Épître* de Jacques (2 : 17-18).

[16] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 51.

[17] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.*, p. 1774 : *Évangile* de Marc (12 : 28-34). Cf. également *Ibid.* p. 1736 : *Évangile* de Matthieu (22 : 39)

dégoûts et répugnance. Comment puis-je aimer mes ennemis ? Or c'est bien ce qui est attendu du fidèle, puisque il n'y a aucun mérite à aimer ceux qui nous aiment : « Aimez vos ennemis, faites du bien à ce qui vous haïssent » ; « À qui te frappe sur une joue, présente encore l'autre »[18].

Or dans sa pratique intérieure de la foi, qui détermine ses actes, Darger aime les autres si, d'abord, ils l'aiment lui[19]. Ce qui le pose en juge des actes, et de la sincérité de la foi, d'autrui. Darger commente ainsi, respectivement, le comportement de sœur De Paul et de Mrs Nash, la diététicienne du St. Joseph's Hospital :

> "Sister De Paul had a bulldog-like face, and seemed to have the disposition of one. I don't really believe any Catholic Sister should have such a disposition. That is not charity or Christlike"[20]

> "Mrs. Nash was a Catholic, but the way she was at us I do not know how much."[21]

Un incident survenu au St. Joseph Hospital présente un exemple de distorsion analogique, faisant état de variantes, dans un texte pourtant écrit quotidiennement et en continu. Il est raconté deux fois dans *History of my Life*[22]. Darger a réclamé un service sans véritable importance à un employé qui le lui a refusé. Quelques temps plus tard, l'homme est arrêté et n'a pas assez d'argent pour s'acquitter de l'amende. Il se tourne vers Darger. Dans la première relation,

---

[18] *Ibid.*, pp. 1797-1798 : *Évangile* de Luc (6 : 31-35).

[19] Et donc contre *Ibid.*, p. 1705, *Évangile* de Matthieu (7 : 12) : « Ainsi, tout ce que vous voulez que les hommes fassent pour vous, faites-le vous-même pour eux. »

[20] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 28.

[21] *Ibid.*, p. 32.

[22] *Ibid.*, p. 41 et pp. 63-64.

Darger affirme que l'homme a été arrêté pour excès de vitesse. Dans la seconde, il ne se souvient plus du motif de l'arrestation « but it might be speeding ». Dans le premier récit, un ou deux policiers, « a cop of two of them », viennent voir Darger ; dans le second l'homme « sent me a policeman ». Dans la première référence, l'homme a reçu une amende dont Darger ne se souvient pas du montant, qui est de cinquante dollars dans la seconde. Dans les deux récits, Darger refuse de lui venir en aide, en précisant dans le premier qu'il refuse de lui prêter les cinq dollars et cinquante cents manquants. L'homme doit donc rester cinq jours et demi au commissariat, dans le premier récit, une demi-journée supplémentaire dans le second. Dans la première version, personne n'est au courant de l'incident à l'hôpital. Dans la seconde, certains lui reprochent d'avoir été mesquin et rancunier, d'avoir agi par vengeance, ce qui est un péché mortel.

L'intérêt réside toutefois, non dans les variantes, mais dans la constance d'attitude de Darger qui s'oppose à l'injonction du *Lévitique*[23] et de Matthieu imposant « Tu aimeras ton prochain comme toi-même » contre l'ancien précepte[24] « Œil pour œil, dent pour dent »[25].

> "I'm the sort of person that, if anyone refuses to do any favors for me, do not expect one from me, either." ; "I remembered the favor he refused me and not out of revenge, but of my way of no favors done for me, do not except one from me."; "I am still that way, yours truly, and always will be. If I am refused a favor, do not

[23] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.*, p. 181 : Lévitique (19 : 18) : « Tu ne te vengeras pas et tu ne garderas pas de rancune envers les enfants de ton peuple. Tu aimeras ton prochain comme toi-même. Je suis Yahvé. »

[24] *Ibid.*, p. 120 : *Exode* (21 : 23-25) : « Œil pour œil, dent pour dent, pied pour pied, brûlure pour brûlure, meurtrissure pour meurtrissure, plaie pour plaie. »

[25] *Ibid.*, pp. 1702-1703 : *Évangile* de Matthieu (5 : 38-42).

expect one from me. And If have been refused a favor, I do feel that the one who refused has got a lot of nerve to ask me for one. The guts of him ! Pooh."[26]

"I believe you think me mean, but whether you do or not, I am the kind that if a person refuses me a favor, don't dare ask me to do any. I'll stick to that whether I'm right, wrong, or even if it is sinful. There's another thing, too. There is a saying that it's better to give than to receive. But with me, I don't give if I don't receive and receive first, too. If anyone don't like my idea on that, they can well never mind. You know what I mean."[27]

L'amour des autres dépend donc pour Darger de l'amour qu'ils lui vouent. Il est donc à proportion, « œil pour œil », et non équivalence, « comme soi-même ». Ce qui n'exclut pas d'être jugé, dès lors que l'évaluation vient de soi. Certes, Darger déclare à son lecteur : "Ain't it right ? Well, I leave it to you to decide ", mais en ayant tout juste affirmé "And I believe I am in the right"[28]. Qui plus est, le lecteur n'étant autre que lui-même, il se rangera à son avis. De soi à soi, Darger se reconnaît volontiers pécheur[29].

La seule remise en cause extérieure de sa propre attitude, qu'il puisse tolérer, vient de la lecture d'une allégorie trouvée « in some sort of magazine »[30] : un jeune homme qui a perdu sa fortune devient bandit, vole et tue, est trahi par des « false women friends », est arrêté, jugé coupable et pendu. Il se retrouve enfer, tourmenté par des démons. Le récit à caractère édifiant, qui relève de la plus vulgaire *doxa*, est intéressant à double titre. D'une part, il impressionne Darger, particulièrement par ses illustrations :

---

[26] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 41.

[27] *Ibid.*, p. 64. Cf. également : "I had no revengeful feeling".

[28] *Ibid.*

[29] *Ibid.*, p. 53.

[30] *Ibid.*, p. 45.

> "There was not only descriptions of the story, but as many pictures. The pictures of his torments in the fires of hell, and by the demons, scared me into repentance"[31]

Ce sont donc les images littéraires et picturales qui affectent l'écrivain et l'illustrateur. D'autre part, Darger réprouve l'effet qu'il subit et, partant, sa propre attitude, dénoncée auparavant dans sa fiction : « that class of Catholics who gets their religious information from the daily paper »[32].

Dès lors, puisque dans sa conviction intime, et les actes qui en découlent, Darger est en contradiction avec la lettre, sinon l'esprit, de la foi, il lui faut revenir au fondement même de l'engagement qui le lie à Dieu : la parole.

7.2 Le Verbe

La parole de Dieu est éternelle[33]. Dans le livre de *La Genèse*, Dieu crée par son dire, le réel advient de et par sa parole. La formule « Dieu dit » rythme les moments de la Création[34]. La parole divine est à la fois ordre et raison. Elle réalise l'essence des êtres et des choses, elle constitue la mise en forme du monde et de tout ce qui l'emplit. La parole divine dit ce qui est, et fait être ce qu'elle dit. Darger recopie ce dire créateur, l'exercice de copiste se substituant à la création littéraire :

> "Q : How did God create heaven and earth ?

---

[31] *Ibid.*, p. 46.

[32] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, p. 292.

[33] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op.* cit., p. 1338, *Isaïe* (40 : 8) : « La parole de notre Dieu subsiste à jamais. »

[34] *Ibid.*, pp. 17-18, livre de *La Genèse* : (1 : 3) ; (1 : 6) ; (1 : 9) ; (1 : 11) ; (1 : 14) ; (1 : 20) ; (1 : 24) ; (1 : 26) ; (1 : 29),. Cf. *Ibid.*, p. 938, *Psaumes* (33 : 6) : « Par la parole de Yahvé les cieux ont été faits ».

A : God created heaven and heart from nothing, by his word only ; that is by a single act of his all Powerful will."[35]

Dieu ne fait pas advenir l'homme à l'existence par le pouvoir de sa parole mais le modèle à partir de l'argile[36]. Puis il façonne également du sol toutes les bêtes sauvages, tous les oiseaux du ciel, et il les conduit à l'homme « pour voir comment celui-ci les appellerait : chacun devait porter le nom que l'homme lui aurait donné »[37]. L'homme, jusqu'alors une pure puissance, acquiert alors sa forme essentielle par le langage. L'homme se distingue du reste de la Création, êtres et choses qui la composent, en ce qu'il est investi du pouvoir de nommer. De plus, c'est en désignant les êtres que l'homme s'approprie le monde, littéralement qu'il le comprend, le fait devenir sien[38]. Toutefois pas dans sa totalité puisque, s'il peut donner le nom de toutes les bêtes, la parole ne lui permet pas de trouver une compagne qui lui fût assortie[39].

Reste que, parce que Dieu lui confère le pouvoir de dire, l'homme accède à son être pleinement réalisé. Il est à l'image de Dieu, spirituel et capable de parole créatrice, et s'affirme comme la plus accomplie et libre de toutes les créatures. Darger relève ce qui, littéralement, est une analogie :

"Q : How is the soul like God ?
A : The soul is like God, because it is a spirit that will never die, and has undestanding and free will."[40]

---

[35] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D*. Page non numérotée, Lesson Fourth : "On Creation".

[36] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.*, p. 19 : *La Genèse* : (2 : 6).

[37] *Ibid.*, p. 19 : (2 : 19)

[38] *Ibid.*

[39] *Ibid.*

[40] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D*. page non numérotée.

L'essence spirituelle est attribuée à l'homme qui, en parlant, la renvoie à Dieu, lui permet de s'y réfléchir.

7.2.1 L'exercice spirituel du copiste : s'approprier la parole de Dieu

En 1909, Darger recopie à la main les leçons du *Catechism of Christian Doctrine*, publié en 1901 par H.L. Kilner and Co. à Philadelphie[41]. L'enseignement se présente sous la forme scolastique de questions et réponses alternées, qui portent, parmi d'autres, sur l'Esprit Saint, la charité, l'éventuelle nécessité de la grâce en vue du salut, ou la nature des anges. S'ajoutent à l'ensemble une recension, également manuscrite, des livres de la Bible jusqu'aux *Nombres* et un index exhaustif de la *Genèse* à l'*Apocalypse* de Jean.

Darger n'explique pas la raison de cette activité autographique. L'acte - coucher par écrit de longs passages, une transcription manuscrite à la longue physiquement pénible - se présente d'entrée comme une contrainte spatiale qui, parce qu'il se déploie dans la durée, devient progressivement un impératif librement choisi, une obligation temporelle : faire sienne la parole de Dieu en la recopiant. Nous l'avons vu, la parole de Dieu dit vrai puisqu'elle dit ce qui est, ce qu'elle fait advenir. Dire vrai, c'est dire ce qui est, ce qui a été et ce qui sera, puisque la véracité de la parole divine couvre les trois dimensions de la temporalité.

À titre d'hypothèse, on peut donc supposer que cette activité d'appropriation du verbe divin s'apparente à une ascèse, tout du moins à un exercice spirituel. En se réappropriant la parole de Dieu dans l'acte de recopie, Darger a pu tenter de recouvrer un sens, justifier ce qui paraît insensé, par exemple pour lui ce qui est vécu comme abandon et absence dans *History of my Life* et le *Diary*. Cette réappropriation n'est pas celle d'une parole abstraite, livrée aux commentaires,

[41] Exemplaire retrouve chez Darger. Cf. MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, Ch. 12, p. 705, note 18.

mais celle une parole qui se réactive dans la pratique de la recopie. Et en se tenant dans l'orbe de la parole divine, sans ajout ni retrait[42], l'exercice d'écriture semble en complète opposition avec la création littéraire habituelle de Darger. Par contre, le procédé, comme appropriation par l'exercice manuel d'un matériau préexistant, peut être comparé aux décalques de dessins qui relèvent de l'activité picturale. Cette double activité rejoint chez Darger les couples analogiques déjà évoqués : images littéraires et images picturales ; collages littéraires et collages picturaux. Darger renforce ainsi sa propre parole puisque l'ensemble de la transcription est présenté comme un ouvrage appartenant à l'univers d'*In the Realms of the Unreal*, daté de 1909, écrit à la demande du troisième conseil plénier de Baltimoria et publié par les autorités ecclésiastiques d'Angelinia :

> "Copied Catechism of Christian Doctrine prepared and enjoined by order of the Third plenary council of Baltimoria New edition with word Meanings at the head of each chapter left out. Published by Ecclesiastic Authority Baltimoria, Angelinia, 1909. Imprimatur John Cardinal McFern Archibishop of Glorinia Angelinia and Calverinia"[43]

À la recopie du *Catechism of Christian Doctrine* s'ajoute le carnet *Property of Henry J. Dargarius* qui recense les prières pour chaque jour de la semaine, celles du vendredi, et les prières spécifiques « De profundis", "Prayer for your dear ones in Purgatory", "Credo", "The Confiteor Confession", "Hail Holy Queen", ainsi que différents documents religieux imprimés provenant pour la

[42] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.*, pp. 2146-2147, *Apocalypse* de Jean (22 : 18-19) : « Qui oserait y faire des surcharges, Dieu le chargera de tous les fléaux décrits dans ce livre ! Et qui oserait retrancher aux paroles de ce livre prophétique, Dieu retranchera son lot de l'arbre de Vie et de la Cité sainte, décrit dans ce livre. »

[43] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.* , pp. 272-273.

plupart de la St. Vincent Church[44]. Mentionnons également les documents de 1929 et 1930 *Found on Sidewalk*[45] qui se présentent sous la forme de questions suivies ou non de réponses.

L'homme ayant reçu le pouvoir de dire, Dieu devient auditeur, et ici lecteur, en ce qu'il peut saisir une autre parole que la sienne. L'homme rend possible l'écoute à Dieu, à condition toutefois qu'il soit disposé à entendre.

7.2.2 L'écoute de Dieu : inanité des prières

> "Q : What is a prayer ?
>
> A : Prayer is the lifting up of our minds and hearts to God, to adore him, to thank him for His benefits, to ask him His Forgiveness and to beg of him all the graces we need, whether for soul or body."[46]

La prière appartient à la pratique religieuse de Darger, et l'obligation de son exercice transparaît dans sa fiction :

> "We must always pray to our Dear Blessed Lord at all times in words and actions and about everyhing for He wishes to hear us say that we have not forgotten Him and owe Him whatever good thing we have."[47]

Encore faut-il s'entendre sur la légitimité de l'exercice. La prière n'a de sens que si elle rend grâce à Dieu.

---

[44] DARGER Henry : MISC. 9 : *Property of Henry J. Dargarius*.

[45] Cf. le développement que nous y consacrons dans la partie "Le rapport à l'autre".

[46] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.* p. 239 : "Lesson Twenty Eighth : On Prayer".

[47] DARGER Henry : *In the Child Slave Plantation*, November 13, 1927.

"Q Why did God make you ?

"A God made me to know him, to love him and to serve him in this world, and to be happy with him forever in the next."[48]

Toute demande particulière apparaît comme illusoire, et fait montre de suffisance et d'orgueil.

"He has been inspired by reading in books of so many favors said to have been granted to many others, prayers and petitions that are really absolutely less worthy than his own, having no Charity desire whatever in it, and yet his are unanswered or seem to be, while their's are. And Why ?"[49]

"Why is it nevertheless so long that the petitions are not or do not seem to be answered ? He has for all that time, all those many years, offered Novenas, said the Rosary as frequently as possible, done little acts of sacrifices and so forth, and yet receives no answer."[50]

Illusoire car les lois de la nature sont définitivement établies selon un ordre fixe et constant, qu'aucun événement temporel ne peut interrompre soudainement. Le moindre événement étant le fait de la volonté divine, les lois de la nature ne sauraient être contredites, Dieu ne pouvant aller à l'encontre de ce qu'il a édicté par son propre entendement :

---

[48] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, page non numérotée.

[49] DARGER Henry : *Found on Sidewalk* , Q. 20.

[50] *Ibid.*, Q. 19.

> "Is it because he prays for the favor and yet like a superstitious person expects it to come to him by waiting for it, and not trying to obtain ?"[51]

L'erreur de prier en vue d'une demande particulière vient du fait que la constance de l'ordre de la nature nous est à ce point familier que nous en oublions son caractère divin. À force de vivre dans la perfection de la Création, nous perdons de vue son caractère unique, et vivant dans ce que l'on tient pour l'ordinaire, nous réclamons qu'il soit perturbé par l'extraordinaire :

> "It is because he does not make efforts to try and obtain said petition, or is his request beyond hope ?"[52]

Ce qui conduit à la vanité, à la suffisance et à l'orgueil d'une demande particulière. Dieu ayant fixé, une bonne fois pour toutes, la succession des événements, et tout se déroulant conformément à ses prévisions, lui adresser une demande singulière revient à attendre de lui qu'il corrige le sens de la Providence, qu'il modifie un plan prévu de toute éternité, infléchisse de manière soudaine et brutale l'ordre préétabli, simplement pour le satisfaire.

Ainsi, Dieu ne prenant pas en compte les demandes individuelles, toute prière particulière est condamnée à demeurer stérile :

> "Without being faithless, is that really true that their favors are answered or are they just hoaxes ?"[53]

Et il en va de même concernant l'attente de miracles :

---

[51] *Ibid.*, Q. 5.

[52] *Ibid.*, Q. 3.

[53] *Ibid.*, Q. 21.

"Does it require a miracle ?"

"Is the favor asked impossible without a miracle ?" [54]

Puisque Dieu n'écoute pas, Darger décide donc de se taire :

"While working at St. Joseph's Hospital and then at the Alexian Hospital, I got on me a very mean streak, because of prayers not being answered […]Before this happened, I was a daily attendant at Mass and Holy Communion. Then foolishly and very sinfully I stopped going to Mass and Holy communion and when work as unusually heavy at both places I badly sang awfully blasphemous words at God for hours without stopping. I am surprised that for the words I sang God did not strike me. But no, he did not. I believe he knew there was a time coming when I would wisely change my way. It did happen."[55]

Le silence de Dieu résonne dans la fiction. Lorsque les Vivian Girls demandent à Jannie pourquoi elle ne prie pas avec davantage de foi, la fillette répond "It is of no use. The Dear God does not pay any attention to me"[56] :

"I don't believe that God hears the prayers that children utter to him, especially when they are slaves."

" Sometimes prayers are not answered also because we do not our own part to try and gain it. Sometimes we ask Him too much, probably something that is a miracle to grant and that would be foolish."[57]

---

[54] *Ibid.*, Q. 2 ; Q. 23.

[55] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 45. Cf. également Diary, Monday, August 19, 1968 : "Sorry, I always keep my word."

[56] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, V, p. 86.

[57] *Ibid.*. Cf également : "And He certainly did not, could not, listen to me because he could not hear me or see what was going on. […] I made the same prayer every day for many long hours, and the Dear God even never answered me."

Sentiment partagé par nombre d'enfants-esclaves tout au long du roman :

> " 'There is no use calling on the Lord – he never hears us' said the boy most steadily. 'I don't even believe there is a god, or even if there is, He had taken sides against us.' "[58]

7.2.3 La parole divine parodiée : nécrophonie et nécrophagie

La parole de Dieu est sa propre cause. Par essence spirituelle, elle ne dépend d'aucun corps qui l'assignerait en un lieu déterminé : « Il envoie son verbe sur terre, rapide court sa parole »[59]. La voix se donne à entendre sans être incarnée[60], quand la technique peut reproduire sous forme d'enregistrement la trace d'une parole désincarnée, mais qui le fut par le passé. C'est le fait du phonographe.

Darger écoute de la musique sur son appareil Edison, généralement le soir. Il investit une part notable de son salaire dans l'achat de 78 tours. Sa collection compte des œuvres de Tchaïkovski, Chopin, Rachmaninov, et des chansons dont il dresse la liste avec en vis-à-vis le prix du disque[61]. Darger ne pratique pas d'instrument, ce qu'il semble regretter. Dans *History of my Life* [62] évoquant les premiers temps de son internement au Lincoln Asylum, Darger dit avoir reçu

---

[58] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, III, p. 520.

[59] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.*, p. 1082, *Psaumes* (147 : 15).

[60] Elle s'incarne en la personne du Fils lorsque le Verbe se fait chair.

[61] DARGER Henry : MISC. 4 : [non titré] : *"Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912"*, pp.366-373 : liste de cent vingt-six chansons et leurs prix : "75 cents", "1.25 dollars". Cf. P. 388 : "Total cost of records".

[62] DARGER Henry : *History of my Life*, p.14.

quelques livres de prières catholiques[63] et une « musical harp »[64] dont il ne sait pas jouer[65].

Darger ne joue pas mais il est parolier et a tenté de publier ses chansons auprès de deux éditeurs new-yorkais, la Lennox Company Music et la Simplex Company[66], en vain semble-t-il. Pour composer ses textes, Darger part de livrets existants dont il paraphrase les paroles en y apportant des modifications, telle la chanson *John Manley Body (tune of John Brown Body)*[67], ou crée des textes originaux qui doivent être interprétés au rythme d'airs connus, ou sans souci de musique[68]. On retiendra par exemples ces titres :

> *"Sailing oh Sailing on the Aronburg Run*
> *A blengin Child Prayer*
> *I'm not on my way to the Blengin's Isle.*
> *They're flowers of the rarest.* (Sad song about the Vivian Girls).
> *Marching through Calverine*
> *The children's cry of Freedom"*

---

[63] Qui lui a envoyé ces cadeaux ? La présence de livres religieux catholiques laisse à penser qu'il s'agit de sa marraine, Anna Darger.

[64] L'épisode de la harpe donne lieu à une interprétation fictionnelle dans *Further Adventures in Chicago*, pp. 685-686.

[65] Cf. le développement consacré à l'espace clinique.

[66] Cf. KAZARIAN Choghakate : *Henry Darger, 1892-1973*, *op. cit.*, p. 9 : une lettre de la Simplex Company en date du 10 octobre 1921 faisant état d'un intérêt pour une chanson de Darger, sans que l'on sache s'il a donné suite. Document conservé à l'American Folk Art Museum de New York, (Henry Darger Papers, boîte 48, dossier 48.25).

[67] DARGER Henry : MISC. 4 *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*: p. 398.

[68] DARGER Henry : MISC. 9 : carnet titré *Property of Henry Dargarius*, six feuillets : "Abbieannian Songs not Love songs" ; "Brazilian marchs" ; "Tinda tinda sunda or Ring Around the Rosie March".

Certaines des chansons sont incluses dans la fiction, telle *We sigh for the child slaves*[69], ou la *Mexican Song*[70] qui présente les Vivian Girls avec les caractéristiques propres à chacune des sœurs.

Point qui a son importance, les nations antagonistes d'Abbieannia et de Glandelinia ont le même hymne : *All Glandelinia forever* et *All Abbieannia forever*[71], dont il suffit de changer le nom. Exemple une fois encore de percolation dans l'œuvre de Darger, ici par déterminations mutuelles des opposés.

Darger est parolier, il ne compose pas. Ses mots ne sont portés par aucune musique et n'ont fait l'objet d'aucun enregistrement. Toutefois, nous l'avons vu, il écoute de la musique sur son phonographe Edison. Comme souvent chez Darger, l'objet provenant du réel consensuel va trouver son analogue dans la fiction. La maison hantée de *Further Adventures in Chicago* recèle un phonographe de marque Edison, en apparence inoffensif :

> "It sure is a magnificent phonograph, declared Mary looking it over. It don't seem to be possessed."[72]

En réalité, le « Crazy phonograph »[73] est une machine démoniaque qui ne reproduit pas mais produit une parole originale, sans musique et spontanée.

---

[69] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, III, p. 922.

[70] *Ibid.*, VII, p. 31.

[71] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*: p. 400.

[72] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, II, pp. 7538-7539.

[73] *Ibid.* II, p. 7536 et ses variantes : "Possessed phonograph", "Haunted phonograph". "Crazy" est donc le prédicat que Darger s'attribue dans l'autobiographie, et qu'il applique à la demeure Seseman et son porte-parole, le phonographe.

Le phonographe, de marque Edison, se trouve dans la maison hantée Seseman. Il en est littéralement le porte-voix, diffusant son message de pièce en pièce[74]. L'appareil déshabille deux fillettes, Marjorie et Margaret, puis les étrangle[75]. Sa malédiction se répand hors de la demeure possédée, la psychomachie permettant l'extension des troubles à l'ensemble de l'espace littéraire. L'appareil se rend dans un *beer parlor* sur Halsted Street et chante avec les ivrognes, une enfant étranglée gisant sous la table[76].

L'épisode, qui relève jusqu'alors de la farce macabre, va prendre un tour blasphématoire et gagner par là-même en dignité ontologique, lorsque le phonographe va parodier la parole de Dieu[77].

Les Vivian Girls assistent un dimanche à une messe dans l'église St Vincent en présence du cardinal de Chicago. L'assemblée chante « Oh saving victim », le Sanctum Ergo et « A series of Grand Church music », ce qui permet aux sept princesses de faire entendre leurs voix angéliques. Darger pose ainsi dans un premier temps paroles et musiques sacrées. Le cardinal fait son sermon puis arrive le moment de la bénédiction quand on entend soudain *Sweet Adeline* interprétée d'un ton égrillard dans l'enceinte de l'église. Les lieux sont profanés par une chanson, précisément profane, qui provient de l'appareil hanté.

> "An Edison phonograph with a big morning glory shaped horn on a walking cabent was marching down the center isle towards the sanctuary. As it passed where the Vivians sat the loud song stopped."[78]

---

[74] *Ibid.*, II, pp. 7426-7430.

[75] *Ibid.*, II, pp. 7480-7481.

[76] *Ibid.*, II, pp. 7487 sq.

[77] *Ibid.*, II, pp. 7454-7461.

[78] *Ibid.*, II, p. 7458.

Le phonographe remonte jusqu'à l'autel, se retourne et fait face à l'assemblée.

> "The great flower shaped horn's opening faced the astonished congregation, and then there came from it, in a very loud voice the words : 'Glory be to the ouch', followed by 'my little baby oik' and then for a moment it was silent and remained there inactive."[79]

L'assemblée est frappée de stupéfaction, Darger provoque un double effet de sublime[80] par la conjonction de ses modalités technique et surnaturelle. Il s'agit là d'une des plus étonnantes inventions de l'auteur, du moins pour sa partie littéraire, car elle connaît un précédent théorique dans les écrits de Thomas Edison.

Publiée de manière posthume en 1948, l'autobiographie d'Edison, *The Diary and Sundry Observations*, fait état dans sa dernière partie[81] de l'intérêt que portait l'inventeur à l'endroit du surnaturel et des recherches psychiques. Né de parents profondément spirites, Edison voyait dans l'enregistrement phonographique la possibilité de conserver la voix de proches par-delà la mort. Ainsi que le dit Philippe Baudouin : « La prouesse de la machine phonographique réside sans doute dans le fait d'avoir persuadé l'homme de la possibilité technique de s'affranchir de la mort »[82], et de maintenir un lien affectif et moral : « Ainsi le phonographe de Thomas Edison trahit l'obsession

---

[79] *Ibid.*, II, p. 7459.

[80] Cf. la partie que nous consacrons au sublime chez Darger.

[81] Nous faisons référence à la reprise dans *Le royaume de l'au-delà*, de Thomas Alva EDISON, traduit de l'américain par Max Roth, Jérôme Millon, collection Golgotha, Paris, 2015.

[82] BAUDOUIN Philippe : "machines nécroscopiques" étude parue en avant-propos de *Le royaume de l'au-delà*, de Thomas Alva EDISON, *op. cit.*, 2015, p. 13.

bourgeoise de conserver ses propres traces »[83]. La voix, désincarnée par la mort, trouve refuge dans la machine. Elle n'est plus faite chair, ni même parole immédiate mais se laisse tout de même entendre. Elle ne dit pas l'assurance d'une vie future, mais se fait au moins l'écho d'une existence passée.

Cet intérêt chez Edison pour la parole des morts va culminer lors des dix dernières années de sa vie dans la volonté de mettre au point un appareil qui permettrait de communiquer avec les défunts. Philippe Baudoin parle alors de « nécrophonie », de « thanatotechnique »[84].

Rien ne laisse à penser que Darger connaissait les écrits de Thomas Edison. L'écrivain développe sa propre ingénierie de la mort, autour d'un phonographe Edison, qui à la fois évoque les recherches de l'inventeur et fait montre d'une authentique originalité. Chez Darger, la parole qui surgit de l'appareil ne relève pas de l'enregistrement. Elle ne se justifie pas comme équivalence ou sauvegarde. Elle n'est en rien trace d'un corps disparu mais est signe d'une voix désincarnée. Darger donne à entendre une voix qui ne provient pas d'un être vivant ou disparu. Le temps du dire ne renvoie pas à un passé lointain et n'appelle donc aucun souvenir, mais précède immédiatement celui de l'écoute. La voix du phonographe n'est référentielle qu'à elle-même.

De plus, le phonographe hanté agit selon des modalités habituelles à Darger. Tout comme les Glandelinians dans *In the Realms of the Unreal*, l'appareil étrangle les fillettes, à ceci près qu'ici s'ajoute l'écrasement des cordes vocales, l'impossibilité de faire entendre une voix autre que celle du phonographe. L'appareil génère des vibrations sonores sans cordes vocales, délivré de la chair, voix qui porte loin et fort, jusqu'à couvrir le timbre angélique des Vivian Girls et interpeller directement Dieu. La semonce a lieu dans la maison du Seigneur,

[83] *Ibid.*, p. 14.

[84] *Ibid.*, p. 18.

près de l'autel, elle parodie les sacrements et le Verbe lui-même. Le sacrilège est complet.

Darger bafoue d'une autre manière la parole divine en l'évacuant. La voix désincarnée de Dieu laisse place alors à la chair humaine, muette parce qu'empêchée de parler. À nouveau il s'agit d'une progression, de la farce macabre au blasphème, et d'un saut qualitatif, du profane au sacré.

Au livre III d'*In the Realms of the Unreal,* les Glandelinians étranglent des enfants, étouffant souffle et voix. Ils cessent avant l'issue fatale et les conduisent dans une pièce emplie de cadavres putréfiés[85]. Les corps, entièrement dénudées, grouillent de vers. Les prisonniers sont terrifiés :

> "They were indeed frightened, for be eaten alive by such horrible worms would make anyone tremble with fear."[86]

C'est en fait l'inverse qui les attend. L'un des bourreaux prend une pleine poignée de vers et s'approche des captifs :

> "forcing open the mouth of one of the children, he put the horrible worms which he smashed into her throat."

Les enfants sont contraints au mutisme. Ils restent sans voix, parce qu'ils sont hébétés[87] et que leur bouche est emplie. On ne parle pas la bouche pleine, est une prescription que l'on adresse aux enfants au cours de leur éducation, ici une forme pervertie de l'apprentissage par les Glandelinians. Mais surtout, Darger

[85] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, III. p. 521.

[86] Cf. *Ibid.*, I, p. 324. Durant la prise de Genitori par les Glandelinians, les assaillants forcent les enfants « to go into the dark places where they would be afraid, or even throwing handfuls of spiders and centipedes upon the little girls terrifying them beyond endurance. »

[87] L'un des personnages secondaires importants du roman, Jennie Sanders, perd d'ailleurs définitivement la raison.

élève l'épisode à un niveau ontologique supérieur, en faisant de la scène une Cène. En consommant la chair corrompue de leurs semblables, garçons et fillettes subissent un partage en forme de communion contrefaite. Les Vivian Girls éprouvent pareille situation[88]. Un Glandelinian éviscère la dépouille d'un garçon, en extirpe le cœur.

> "They forced sliced fragments down the throats of my sisters who were fairly strangled almost to death. But God overhead our prayers and we vomited to the anger of the Glandelinians who saw us"

Peut-être à cause de leur condition particulière qui en fait des enfants d'exception, les sœurs Vivian connaissent la communion sous les deux espèces eucharistiques, par le pain mais également par le vin :

> "I recovered sometime afterward, and to my horror felt the blood of dead bodies on top of me dripping into my mouth. I having unconsciously drank the blood."

Corps et sang des enfants parodient la consécration de l'eucharistie et renvoient directement au Christ puisque « En vérité je vous le dis, dans la mesure où vous l'avez fait à l'un de ces plus petits de mes frères, c'est à moi que vous l'avez fait »[89].

Les corps morts ont perdu la voix, et les vivants sont privés de parole. À cette adresse muette, Dieu répond par son silence. Or la foi, comme engagement réciproque, du croyant vers Dieu mais également de Dieu à l'égard du croyant, repose sur la parole donnée. Dans le rituel catholique, cette parole est

---

[88] *Ibid.*, VII, pp. 109-110.

[89] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit* p. 1743 : Matthieu (25 : 40) que Darger évoque en maintes occasions.

notamment réactivée, de manière unilatérale, par la confession. Darger a recopié l'article du *Catechism of Christian Doctrine* qui lui est consacrée :

> "Q What is Confession ?
>
> A Confession is the telling of our sins, to a duly authorized priest, for the purpose of obtaining forgiveness.
>
> Q What sins are we bound to confess ?
>
> A We are bound to confess all our mortal sins but it is well also to confess our venial sins.
>
> Q When is our Confession humble ?
>
> A Our confession is humble, when we accuse ourselves of our sins, with a deep sense of shame and sorrow, for having offended God.
>
> Q When is our Confession sincere ?
>
> A Our confession is sincere when we tell our sins honestly and truthfully, neither exaggerating nor excusing them."[90]

Dans le récit autobiographique, Darger évoque peu la confession. Ce relatif silence, comparé au détail des messes auxquelles il assiste chaque jour, autorise à s'interroger. Passait-il par l'intermédiaire d'un « duly authorized priest », ou s'adressait-il directement à Dieu ? La constitution d'autels à différentes périodes de sa vie[91], notamment à l'occasion de l'affaire Elsie Paroubek[92], tendrait à confirmer une relation directe au divin. De plus, « humble » et « sincere » étant les critères d'une véritable confession, Darger est conscient que ses actes ne sont pas toujours en accord avec sa foi. Le récit autobiographique autorise une forme de confession, de mise à nu devant soi, devant les autres, comme devant Dieu. Il

---

[90] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.* p. 211 : "Lesson Nineteenth – On Confession".

[91] LERNER Kiyoko : « Remembering Henry Darger », *op. cit.*, p. 6.

[92] DARGER Henry : "Predictions and Threats", May 19, 1912. Darger et William Schloeder dressent un autel chez ce dernier.

n'y aurait alors pas de différence dans *History of my Life* entre la connaissance que Darger a de lui-même et celle que Dieu en a. Or Dieu paraît ne pas tenir sa parole, et cela doublement : en autorisant les souffrances du monde et en demeurant dans un retrait silencieux. Dans ce cas, qu'en est-il d'une foi envisagée comme engagement qui n'a pas été respecté par les contractants ?

7.3 Douleur et souffrance

En effet, dans l'obligation mutuelle qu'est la foi, Dieu a engagé la véracité de son verbe. Cette parole créatrice vaut pour parole donnée. La foi, mais également la raison du croyant, réclament des témoignages, sinon des preuves. Or, en lieu et place d'une rétribution ici-bas, le juste connaît douleurs et souffrances. Dieu paraît différer sa promesse :

> « Les souffrances du temps présent ne sont pas à comparer à la gloire qui doit se révéler à nous. »[93]

> « Heureux les persécutés pour la justice, car le Royaume des Cieux est à eux.»[94]

Darger en prend acte au travers d'une référence qui ne renvoie à rien. La citation, apocryphe, relève du constat, non de la soumission :

> « It says in the Holy Bible, 'For those who do not bear the Cross there is no Salvation' ». I'm sorry to say I defied that, and still do."[95]

---

[93] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.,* p. 1959 : Paul, *Épitres aux Romains* (8 : 18).

[94] *Ibid.*, p. 1701 : *Évangile* de Matthieu (5 : 10).

[95] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 63.

Dans ses fictions[96], et tardivement dans les écrits autobiographiques, Darger n'accepte pas la littéralité de la parole divine concernant douleurs et souffrances. Au contraire, il la soumet au questionnement, l'interroge au travers d'adresses rappelant le livre de *Job*, dont la lettre présente ce qui précisément lui fait problème :

> « Si nous accueillons le bonheur comme un don de Dieu, comment ne pas accepter de même le malheur ! »[97]

En posant la question de la souffrance de l'innocent, Darger pose la question du scandale de cette souffrance. Au-delà de sa description, elle fait l'objet d'un constat qui n'a pas valeur explicative. L'interrogation ne peut atteindre le pourquoi car Dieu n'a pas à rendre des comptes, ni à se justifier auprès d'une créature qui ne pourrait comprendre le sens de son œuvre. Le problème de la souffrance de l'homme n'est problème que pour une compréhension humaine, qui ne peut penser, et parler, à la place de Dieu. Ne pouvant être prise en compte, la volonté divine demeure une énigme.

Aussi Darger s'en remet-il à l'expérience et à sa reprise fictionnelle. Le vécu objectif, et sa transposition imaginaire, contredisent pour Darger la rétribution théologique que rappelle Angeline Vivian :

> "God is our Father who is real in Heaven", she answered. "He is a pure spirit. He knows all things, will reward all the good by taking them all to heaven, and

[96] C'est évidemment la souffrance des chrétiens qui est décrite et dépeinte. Il n'est pratiquement jamais question de la souffrance des oppresseurs, ni même de ceux qui, en Glandelinia et en Calverinia, s'opposent la politique nihiliste et à l'infanticide de masse. L'introduction du livre IV d'*In the Realms of the Unreal* présente toutefois une exception : le général glandelinian Izner Myletze qui fait preuve d'humanité à l'égard de ses enfants-esclaves.

[97] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.*, p. 849 : Job, (2 : 10).

> will punish those that die in mortal sin by putting them in the bad place to suffer forever."[98]

Darger ne peut admettre que, dans la rétribution terrestre, l'innocent souffre alors qu'il est innocent, voire parce qu'il l'est. Or en vertu de la distinction théologique qui veut que le coupable souffre parce qu'il est coupable, et que l'innocent soit récompensé parce qu'il est innocent, Darger doit accepter que, puisqu'il éprouve la douleur, si Dieu « le corrige et entre en jugement »[99] avec lui, c'est qu'il est coupable. Darger souffre et s'estime innocent, ce qui lui est inacceptable :

> "I never found any patients who put up with any severe pains either. Then why should I ?"[100]

History of my Life présente ainsi un inventaire des maux physiques ressentis par l'auteur[101] et qui constituent sa «cross of suffering »[102]. Darger réagit avec violence, se retourne contre Dieu :

> "Are you ashamed of me ? You ask why ? It's because of the pain. I shook my fist twards heaven, meaning it for God."[103]

> "I actually shook my fist twards heaven"[104]

---

[98] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, II, p. 272.

[99] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.*, p. 875 : *Job* (22 : 4-11).

[100] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 52.

[101] *Ibid.*, pp. 46 ; 50 ; 52.

[102] *Ibid.*, p. 52.

[103] *Ibid.*, p. 50. Cf. également p. 54 : "You, I suppose, would have been ashamed of me because of the terrible language and blasphemous words I said constantly during this pain."

Mais Darger précise cependant que, “despite the pain”, il continue de se rendre à trois messes le jeudi, le samedi et le dimanche : « Would you have done it ? »[105].

Darger connaît alors le double état de la peine. La douleur est physique, concerne le corps qui en est la cause[106] et peut être en partie ignorée. Mais si elle s’impose en fait de conscience[107], elle acquiert une dimension morale en devenant souffrance, qui à son tour engendre la tristesse. Souffrance et tristesse sont d’une nature autre que la douleur :

> « La douleur se dit du corps, et la tristesse de l’âme. »[108]

Comment conserver sa foi en Dieu lorsqu’on éprouve la souffrance et l’injustice ?

---

[104] *Ibid.*, p. 52. Cf. également p. 37 : “I’ll say I lose my temper terribly, and say things the saints and all the angels would be ashamed of me for”.

[105] *Ibid.*

[106] AQUIN Thomas d’ : *Somme théologique*, édition bilingue, traduction du latin et annotations par F Lachat, Louis Vivès, librairie éditeur, 1858, IIe partie, Question XXXV, article 1., p. 130.

[107] HUME David : *A treatise of Human Nature*, *op. cit.*, L. I, Sect. X, “Of the influence of belief”, pp. 167-168. Hume distingue les perceptions directes du plaisir et de la douleur, impressions ressenties au moment présent, de leurs représentations ultérieures. La souffrance apparaît ainsi comme une représentation de la douleur. Cf . également BURKE Edmund : *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, Part II, section XXII, p. 71 : “Feeling. Pain”.

[108] AQUIN Thomas d’ : *Somme théologique*, *op. cit.*, IIe partie, Question XXXV, article 1., p. 131. Thomas d’Aquin cite Augustin, *La cité de Dieu*, IV, 12.

7.4 Le croyant sans foi

Ce questionnement conduit Darger à une introspection en forme d'examen de conscience. Les deux versions de *Found on Sidewalk*[109] recensent ses torts :

> Q : "Is the trial a punishment, or a Cross, because he refused to go to Mass for nearly over four years and a half, and also through the same cause did not receive the sacraments ?"[110]
>
> Q : "Was it because all that time he also blasphemed God so often and so foolishly ?[111]
>
> A. : "Can't tell."
>
> Q : " He sometimes does complain, refuses to give in to God's will. Says he will not tolerate a refusal, and demands it, and threatens because he does not receive. Is that a cause ?"[112]
>
> Q : "Is there something holding it back ? If there is, what is it ?"[113]

L'ambivalence du croyant qui se sait sincère et pécheur apparaît également dans la fiction : un Judas Darger est tué à la bataille de Big Beppo ; un Resurrection Darger apparaît dans la liste de la bataille de Steadmans Run, ainsi qu'un Henry Resurectionia[114].

Toutefois, *History of my Life* et la seconde époque du *Diary* ne cessent de l'affirmer, Darger s'estime juste. Et pourtant il souffre. Dès lors, pourquoi être

---

[109] DARGER Henry : *Found on Sidewalk*, deux documents dactylographiés. première version, de deux pages, adressée à : « Dependent Child Commission, 1122 S. Wabash ; seconde version de quatorze questions, qui porte les réponses au crayon et la question « Who wrote this ».

[110] *Ibid.*, Question 9.

[111] *Ibid.*, Question 10.

[112] *Ibid.*, Question 16.

[113] *Ibid.*, Question 24.

[114] DARGER Henry : MISC. 4 : [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912", pp. 118 ; 289 ; 301.

juste ? En quoi la justice mérite-t-elle d'être louée, si elle est un bien dont la possession n'est d'aucun avantage ?

> « Mais enfin, pourquoi aurais-je gardé un cœur pur, lavant mes mains en l'innocence, Quand j'étais frappé tout le jour, et j'avais mon châtiment chaque matin ? »[115]

Pire, le juste n'est pas rétribué, et trop souvent l'injuste semble l'emporter. Et que dire des innocents qui souffrent dans leur chair et meurent prématurément, scandale dont rend compte toute son œuvre fictionnelle ? L'existence se réduit alors à vivre « with God and the slaves »[116]. Enfin, puisque les prières demeurent vaines, peut-on aimer Dieu de manière désintéressée, sans contrepartie ?

> « Est-ce pour rien que Job aime Dieu ? »[117]

Le rapprochement avec Job n'est en rien gratuit. « Job » signifie « Le Souffrant », quand Darger axe son œuvre sur la souffrance, celle des innocents dans sa fiction, la sienne propre dans les écrits autobiographiques. La solitude dans laquelle vit Darger, d'un isolement quasi érémitique, est comparable à celle du Juste dont la foi est mise à l'épreuve. De même, l'un et l'autre s'adressent directement à Dieu, sans médiateur ordonné ou arbitre. Cependant, si la foi de Job demeure intacte, celle de Darger paraît mise à mal. Darger souffre d'avoir attendu quelque chose de sa fidélité, et son attente est déçue. L'amour de Dieu à l'égard de ses créatures est infini, mais que vaut un amour absolu s'il est replié

---

[115] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.*, p. 990 : *Psaumes* (73 : 13-14).

[116] DARGER Henry : *In the Child Slave Plantation*, October 29, 1926.

[117] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.*, p. 847 : *Job*, (1 : 9).

sur soi ? Alors que le récit d'*In the Realms of the Unreal* tend à sa fin, un ange apparaît aux Vivian Girls et leur dit :

> "It is a horrible thing to think but God is just."[118]

La tristesse, en tant qu'effet de la souffrance, elle-même représentation de la douleur, se décline dans la tradition catholique en abattement, anxiété, commisération et envie[119], autant d'états ressentis par Darger. La tristesse que Dieu peut engendrer chez le fidèle est, en tant que mal intime, cause du pire accablement, puisqu'elle est perte d'espérance.

> « Le propre de la tristesse est d'absorber. »[120]

Elle conduit à l'acédie, au sentiment d'inanité de la foi, sans que pour autant disparaisse la croyance, ce qui rend la situation d'autant plus désespérée. Darger demeure croyant mais il n'a plus la foi, si l'on entend par là la perte de confiance. Darger croit en Dieu, mais ne croit plus que Dieu soit attentif à sa créature. Au plus profond de sa détresse, il ne se détourne pas de la pratique religieuse et continue d'être fidèle à sa croyance. Darger ne tombe pas dans la résignation. Cette intégrité, affirmée en dépit de tout et qu'il revendique, demeure dans l'accablement son unique soutien. Au point qu'elle lui donne la force, l'audace, d'interroger Dieu, de le mettre en demeure. Darger continue de parler à Dieu sans jamais s'écarter de lui ; mais il n'est pas entendu. Cette obstination à attendre une réponse d'un *Deus asconditus* va le conduire à l'affrontement.

---

[118] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XI, p. 868.

[119] AQUIN Thomas d' : *Somme théologique*, *op. cit.*, IIe partie, Question XXXV, article 8, p. 130.

[120] *Ibid.*, Question XXXVII article 2, p. 168.

7.5 L'ontomachie

Si la foi présente une dimension contractuelle, faite d'obligations mutuelles, il n'en demeure pas moins qu'elle n'instaure pas une équivalence des contractants, entre Dieu et ses fidèles, entre l'Être et les êtres. Chacun est lié selon sa nature et sachant ce qu'il est. Partant, il est impossible pour l'homme de parler de Dieu en rendant compte de sa véritable essence, et de parler à Dieu en espérant le comprendre et en être entendu. Le Verbe est unilatéral, discuter la parole divine revient à disputer :

> « Pourquoi Lui chercher querelle parce qu'il ne te répond pas mot pour mot ? Dieu parle d'une façon et puis d'une autre, sans qu'on y prête attention. »[121]

> « Sois attentif, Job, écoute-moi bien : tais-toi, j'ai encore à parler. Si tu as quelque chose à dire, réplique-moi, parle, car je veux te donner raison. Sinon, écoute-moi : fais silence et je t'enseignerai la sagesse. »[122]

À partir de là, l'être doit s'adresser dans la mesure de ses moyens à l'Être, et en premier lieu au-travers d'une parole sincère, quand bien même exigerait-elle des comptes : « La rencontre plénière de Job avec son Dieu passe par l'imprécation, l'incertitude et la confrontation »[123].

Le combat avec Dieu ne résulte pas chez Darger d'un effet tardif, par addition des peines accumulées. Dès 1913 le ton est à la colère et le demeure en 1968 :

---

[121] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.*, p. 889 : *Job* (33, 14-14).

[122] *Ibid.*, p. 890 : *Job*, (33, 31-33).

[123] GUTIERREZ Gustavo : *Job*, traduction de l'espagnol péruvien par Christine et Luc Durban, Les éditions du Cerf, Paris, 1987, p. 103.

"God is too hard to me. I will not bear it any longer for no one ! Let him send me to Hell, I'm my own man."[124]

"I'll talk against Heaven."[125]

Darger ne fait jamais montre de repentir, tout au plus reconnaît-il des torts qui ne portent pas à conséquence[126]. Par contre, il ne cesse d'invectiver Dieu, pour des raisons aussi diverses que la disparition de son manuscrit et la perte de la photographie d'Elsie Paroubek, qui sont les deux éléments déclencheurs de cet affrontement, mais aussi de ses maux physiques ou du temps qu'il fait, voire sans raison particulière ni véritable colère, simplement parce que la situation ne lui convient pas :

"Defied Heaven to make things worse. Threaten to throw ball."[127]

" I was alright towards evening, then because of tangles in the strings threw a tantrum and defied Heaven to make my cross worse and curses at Heaven and God, I believe. Will anything happen to me ?"[128]

"No tantrums but complaints against Our Lord, and bad words at Him."[129]

"Bad words at Heaven and defiance of God because of heat."[130]

---

[124] DARGER Henry : "Predictions and Threats", August 1913, p. 295.

[125] DARGER Henry : *Diary*, July, 31, 1968.

[126] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 45.

[127] DARGER Henry : *Diary*, Wednesday April, 10, 1968.

[128] *Ibid.*, Friday April 26 1968.

[129] *Ibid.*, Tuesday July 9 1968.

[130] *Ibid.*, Wednesday August 21 1968.

"Tantrums and diresrespectul words against Heaven and God because things go wrong."[131]

Certes, « Ce que souhaite le juste lui est donné »[132] et, dans le cas contraire, on ne peut poser de conditions à Dieu, le mettre en demeure ; le lien qui unit l'être à l'Être ne consiste pas en du donnant-donnant. En se révoltant, Darger soumet sa foi à l'inquiétude et, partant, la réactive. En cela, il n'apparaît pas comme un simple fidèle qui croit par convention et s'habitue à la détresse des hommes. Sa pratique n'est pas de simple routine et, par la dureté des paroles[133], n'est littéralement en rien monotone. Nous sommes bien loin d'une théologie abstraite et rassurante, d'un discours éloigné de l'expérience vécue. La justice divine doit être humainement justifiée. À quoi s'emploie l'œuvre de Darger, notamment à travers la figure de Jésus Christ avec lequel il entretient un rapport également complexe.

7.6 Le Christ brutalisé

Dans la tradition chrétienne, Jésus est fils de Dieu[134] et fils de l'Homme[135], à la fois Fils de Dieu et de l'Homme[136]. En se réalisant dans la condition humaine, le Verbe s'est fait chair. Ce qui est spirituel s'adjoint au corporel, l'essence

---

[131] *Ibid.*, Saturday October 12 1968.

[132] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.*, p. 1101 : *Proverbes* (10 : 24).

[133] *Ibid.*, p. 849 : *Job*, (2 : 10) : « En toute cela, Job ne pêcha point en paroles ».

[134] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.*, pp. 1724-1725 : *Évangile* de Matthieu (16 : 16) ; p. 1752 : *Évangile* de Marc (1 : 1) ; p. 1782 : *Ibid.*, (15 : 39) ; p. 1786 : *Évangile* de Luc (1 : 35) ; p. 1842 : *Évangile* de Jean (1 : 14) ; p. 1847 : *Ibid.*, (3 : 35).

[135] « Fils de l'Homme » est le titre par lequel Jésus se désigne plus de quatre-vingt fois dans les *Évangiles*. *Ibid.*, p. 1746 : *Évangile* de Matthieu (26 : 64) ; p. 1766 : *Évangile* de Marc (8 : 31) ; p. 1805 : *Évangile* de Luc (9 : 22 et 26) ; p. 1904 : *Actes* des apôtres (7 : 56).

[136] *Ibid.*, p. 1846 : *Évangile* de Jean (1 : 13 et 16).

divine s'unit à la nôtre en la personne du Christ. Il apparaît ainsi comme « médiateur entre Dieu et les hommes, le Christ Jésus, homme lui-même, qui s'est livré en rançon pour tous »[137]. L'incarnation a valeur de sacrifice pour nos péchés. « Celui qui ôte les péchés du monde »[138] a souffert[139] afin de racheter les hommes et permettre la réconciliation avec Dieu. Sa figure, exemplaire, vaut pour modèle à imiter.

Le Christ est présent dans l'œuvre de Darger selon deux modalités distinctes, récits de fiction ou écrits autobiographiques, *History of my Life* et *Diary*. Dans l'univers d'*In the Realms of the Unreal*, la Passion a eu lieu autrement que dans le réel objectif. Le Christ est supplicié, tête déjetée en arrière sous le bras droit de la croix[140], ou victime de la guerre moderne :

> "The image in the picture is our crucified Lord, alas, uncrucified by the blasting explosion of Ashrel this is some of the wreckage in the out-skirts of Glorinia caused by the concussion of the cannon duels fought at the battle of Glorinia Zoe Run."[141]

La passion du Christ est avérée pour les victimes, mais niée par les bourreaux. Dans *In the Child Slave Plantation*, les enfants esclaves apprennent en lisant un

---

[137] *Ibid.*, p. 2052 : *Première épître à Timothée* (2 : 5).

[138] *Ibid.*, p. 1843 : *Évangile* de Jean (1 : 29).

[139] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.* p. 185 : "Lesson Eight, On our Lord's Passion, Death, Ressurection and Ascension". Darger recopie le detail de la passion : "Jesus Christ suffered a bloody sweat, a cruel scourging, was crowned with thorns and was crucified".

[140] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 114 , et la composition picturale *At Angelinia Agatha. Jennie in vain offers her sight lost in an accident for the conversion of John Manley her worst enemy. Instead her sight suddenly came back.*

[141] *Ibid.*, III, p. 588.

livre que Dieu est mort. Ils pensent qu'il vient de mourir et tombent dans le désespoir :

> " 'Oh now God is dead', 'Now our Blessed Lord is dead and I can never go to see him, and I had lost faith in him because he did not answer my prayers.' "[142]

À l'inverse, les Glandelinians pensent que la Passion a effectivement eu lieu, dans la transposition fictionnelle de notre monde mais pas dans le leur. L'absence de rachat les emplit de haine et explique peut-être leur nihilisme :

> " 'But Christ had not died on this world' snapped the Glandelinian in a rage. 'He died on the world which is our moon. That ain't dying for us. ' "[143]

Jésus demeure toutefois actif dans ce monde et apparaît aux Vivian Girls, affirmant en une reprise de *L'Évangile* selon Matthieu[144] :

> "'Those Glandelinians who are murdering the children in Julo Callio and brutalizing them are doing the same to me. Come to my rescue dear ones, please do'. Then he disappeared."[145]

De fait, les Glandelinians conservent l'obligation d'imiter le Christ, reconnaissent sa valeur exemplaire, mais en détournent le sens, jusqu'à l'inverser :

---

[142] DARGER Henry : *In the Child Slave Plantation*, January, 1927.

[143] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, III, p. 582.

[144] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.*, p. 1743 : *Évangile* de Matthieu (25 : 40) : « En vérité je vous le dis, dans la mesure où vous l'avez fait à l'un de ces plus petits de mes frères, c'est à moi que vous l'avez fait ».

[145] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 178 (2436).

> “ Children unable to work or overcome from Tortures lasting months were cruelly crucified, nailed to crosses by their fingers and toes and hands and feet combined – and stripped of their clothes – even little girls, and scourged with iron spiked lashes as they hung there. Nay, the crucifixion was similar to that of our Lord, and equally horrible, and thorns were crushed upon the heads of the dying children.”[146]

Le sacrifice du Christ n’est ici en rien rédempteur. Il est au contraire symbole d’un Dieu qui éprouve « comme un père corrige son enfant »[147], médiation entre une figure paternelle et divine, impitoyable, et l’holocauste de garçons et fillettes qu’il réclame tout au long du récit.

Dans les écrits autobiographiques, le Christ conserve sa dimension de médiateur entre l’Être et les êtres, ou plus précisément entre Dieu et Darger, en subissant une fois de plus la violence. Darger dit dans *History of my Life* que, durant sa jeunesse, lorsqu’il était en colère « over something », il brûlait des images saintes et frappait “the face of Christ in pictures with my fist. I wonder, would I have the heart to do so now ? I can’t say yes or no”[148]. Le *Diary*, écrit en 1968 parallèlement à l’autobiographie, confirme la reprise[149] :

> “Same thing over threaten to throw ball at some secret image because things go wrong. Said bad word and defy being sent to Hell.”[150]

---

[146] *Ibid.*, XII, p. 168.

[147] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.*, p. 273 : *Deutéronome* (8 : 5).

[148] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 22.

[149] Cf. également LERNER Kiyoko : « Remembering Henry Darger », *op. cit.*, p. 5.

[150] DARGER Henry : MISC 7 bis : *Diary* : Wednesday March 22 1968.

> "Threaten to throw the ball yet same number of masses went to"[151]
>
> "Threaten ball throwing at Sacred Image. Always threaten but don't do it."[152]
>
> "Angry temper spell with some blasphemies. Almost about to throw the ball at Christ statue. Blame Him for my bad luck in things. I'm sorry to say so. I'll always be this way, always was, and don't give a damn."[153]

La pratique appelle plusieurs commentaires. Elle remonte à l'enfance et y est associée à la crémation d'images saintes, iconoclastie qui prend la forme d'une réviviscence. Darger, comme écrivain et illustrateur, a conjugué sacré et profane dans ses images, littéraires et picturales. Le fait de lancer des balles de ficelles à la face du Christ tient à la fois du sacrilège mais aussi du passe-temps. La confection des pelotes instaure une routine, "Found plenty of cord which I balled to day"[154], et permet ainsi de combler la durée qui n'est plus employée par le travail professionnel. Par ailleurs, les balles sont constituées de ficelles trouvées dans la rue, et relèvent donc du rebut. Ce qui n'a pas forcément valeur négative pour Darger, puisque une part importante du matériau destiné à sa création, littéraire et picturale, provient de la rue[155].

Enfin, le lancer de balle évoque, symboliquement, la lapidation. Notamment l'épisode de la femme adultère[156], soustraite au châtiment par le Christ qui déclare : « Que celui d'entre-vous qui est sans péché lui jette la première pierre ! ». L'acte, chez Darger, est effectif ou réprimé, avéré ou réduit à la menace, et semble instaurer une forme de communication avec le Christ. La

---

[151] *Ibid.*, Tuesday April 2 1968.

[152] *Ibid.*, Friday April 5 1968.

[153] *Ibid.*, Saturday April 6 1968.

[154] *Ibid.*, April 13 1968.

[155] Cf. le développement que nous consacrons au jeu.

[156] BIBLE DE JÉRUSALEM : *op. cit.*, p. 1859 : *Évangile de Jean*, (8 : 1-11).

communication doit être comprise dans son acception multiple, entendue à la fois comme transmission d'informations ou contagion, ici partage de maux. Elle multiplie alors les signes pour constituer une rhétorique de la lapidation.

7.7 « A Sorry Saint »

Dieu et Darger connaissent chacun une forme de solitude : Dieu est unique et Darger est seul. Le Christ permet de réconcilier ses deux formes hétérogènes d'isolement. Job, « Le Souffrant », subissait les épreuves et questionnait Dieu. Darger qui connaît la souffrance l'interroge par la violence. Il est alors, selon ses mots, « a Sorry Saint » :

> "I'm not saint, - maybe a sorry saint."[157]
> "Sorry Saint I truly am."[158]
> " Still a Sorry Saint."[159]
> "Am I a real enemy of the cross or a very very sorry saint ?"[160]
> "What did you say ? I am being a saint ? Ha Ha. I am one, and a very sorry saint I am. Ha Ha."[161]

Si, par un effet littéraire, l'expression « sorry saint » prête à rire, elle rappelle la condition humaine puisque seul l'homme est capable de rire. Rire d'un saint, revient malgré tout à rappeler qu'il est un être d'exception, dans les limites de sa nature. Le dialogue est alors rétabli entre les deux formes de solitude, celle d'un

---

[157] *Ibid.*, March 29 1968.

[158] *Ibid.*, Monday April 1 1968.

[159] *Ibid.*, Friday April 6 1968.

[160] *Ibid.*, Tuesday April 16 1968.

[161] DARGER Henry, *History of my Life*, p. 51.

Créateur qui n’est pas à la hauteur des attentes, et celle de sa créature, elle-même imparfaite.

Conclusion de la deuxième partie

Le Moi a peu de constance. Sa part consciente dissimule quantité de facettes, non encore advenues ou qui demeurent dissimulées, tenues à distance plus ou moins volontairement. Nombre d'entre elles travaillent en profondeur. Darger a encouragé toutes ces voix, pour à la fois composer avec le réel extérieur et engendrer un univers de fiction. En devenant pluriel, l'écrivain solitaire a ainsi répondu aux attentes collectives tout en satisfaisant ses exigences personnelles.

À partir d'un substrat hypothétique que nous nommons subjectile, et qui vaut pour identité personnelle, Darger a multiplié ses Moi potentiels, loin de l'unicité imposée du Moi social et documentaire. Davantage complémentaires que contradictoires, ses Moi compossibles procèdent par variations et échanges sous forme de percolation. Tels des sous-systèmes travaillant en même temps que le programme principal, ils agissent en fonction des exigences du moment.

L'unité hypothétique du Moi est alors constamment soumise à l'inquiétude, en fonction des dispositions extérieures et intérieures. Cet état d'inquiétude, non pas subie mais volontaire, structure la création littéraire dans sa continuelle remise en cause des formes ordinaires d'appréhension du réel, notamment l'espace et le temps. La narration bouleverse l'irréversibilité de l'ordre causal, annule la contigüité. L'intrigue multiplie alors les déliaisons du continu, superpose des événements ou en propose des déroulements alternatifs, modifie la durée en courbant la temporalité linéaire en durées circulaires. Le monde imaginaire est par ailleurs familier du sublime qui, loin d'être une expérience rare, fait de l'anormalité une norme. Enfin, sa relation avec Dieu privilégie le rapport au Verbe, par l'écriture et contre l'inanité des prières. Darger y apparaît à lui-même complexe, authentique croyant qui en vient à perdre la foi. La variété de ses Moi compatibles, humbles ou animés par la colère, cherche à compatir.

TROISIEME PARTIE

La pratique créatrice mise en place par Darger fonctionne en deux temps. Elle lui permet d'intérioriser son rapport au monde et aux autres, y compris sa relation au radicalement autre qu'est Dieu. Puis elle autorise une extériorisation sous forme d'une double activité, littéraire et picturale. L'expression succède alors à la compréhension. Pour Darger, nous l'avons vu, la fiction ne se situe pas sur le même plan que le vrai, mais elle présente un indice de réalité tout aussi pertinent, en ce qu'elle révèle ce pan du réel qu'est l'irréel, par l'usage du fauthentique. Dès lors, récits autobiographiques ou relevant de l'imaginaire se déterminent réciproquement par percolation. Cette interaction continue rend possible la mise en place d'un ensemble de thèmes et de procédés, qui permet à Darger d'ordonner « des mouvements de désir ou de crainte, des recherches ou des fuites de contact »[1]. Il convient donc à présent d'étudier ce répertoire thématique, et les procédés mis en œuvre, l'ensemble donnant lieu à une architecture symbolique.

1. Le Jeu

Le jeu s'impose en activité nécessaire[2], permettant d'établir une distinction progressive entre le vécu intérieur, dans ce qu'il a de subjectif, et l'objectivité du donné qui se trouve hors du sujet. Selon Donald W. Winnicott[3], le jeu rend

---

[1] MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la Psychocritique*, *op. cit.*, Ch. XI, « Des figures au mythe erspnnel », p. 195.

[2] BROWN Fraser : "What is Playwork ?", *Children Play Information Service*, n°14, London, June 2009, p. 1 : le jeu est une "biological, psychological and social necessity", fondamentale pour le bon développement de l'individu et de la communauté.

[3] WINNICOTT Donald Woods : *Playing and Reality*, *op. cit.*, Ch.3 "Playing : A Theoretical Statement", "Psychoterapy", Winnicott p. 51 : «The area of playing is not inner psychic reality. It is outside the individual, but it is not the external world ».

possible la création d'une aire intermédiaire, transitionnelle, entre l'univers psychique et le réel extérieur. Le sujet projette dans cette aire des éléments provenant de ses créations mentales, qu'il concrétise dans les éléments externes.

C'est le rôle que joue l'œuvre artefact[4] chez Darger. Ainsi, les volumes d'*In the Realms of the Unreal* présentent l'apparence d'un roman imprimé : couverture rigide contenant des cahiers reliés, titres en haut de page, tables des matières, index, avant-propos, introduction, texte tapuscrit. Darger conjugue alors ses activités d'écrivain et de plasticien. Ce qui inclut, au-delà de la création du contenu, la fabrication matérielle de l'œuvre[5]. En conférant à celle-ci une forme livresque, il lui attribue une objectivité, une certaine stabilité concrète en tant que point de transition entre l'imaginaire intérieur et le réel extérieur. États affectifs et jugements passent ainsi progressivement de la fantaisie à l'expérience vécue :

> "In playing, the child manipulates external phenomena in the service of the dream and invests chosen external phenomena with dream meaning and feeling."[6]

Initié en premier lieu par la nécessité, le jeu doit également être libre. On ne peut véritablement s'y adonner qu'en s'y livrant librement, tout comme l'on doit être libre d'y entrer et d'en sortir. Darger délimite ainsi son aire de jeu, au sein de son appartement, et s'y adonne selon une durée fixée par lui, généralement en

---

[4] L'œuvre artefact, en tant qu'objet réalisé, est à distinguer de l'ouvrage, soit l'état de transition entre l'ébauche et la forme organisée qu'est l'œuvre : carnets préparatoires, *scrapbooks*, manuscrits ou tapuscrits de différentes machines, feuillets insérés, feuilles volantes sans aucune pagination…

[5] Cf. les indications manuscrites en vue de la reliure des feuillets : DARGER Henry, *In the Realms of the Unreal*, VII, pp. 184-185 et 188-189.

[6] *Ibid.*, p. 51.

soirée, et pas au-delà de neuf heures du soir[7]. Enfin, le jeu permet de mettre à l'épreuve la variété de nos jugements, et d'exercer notre activité créatrice par l'usage conjugué de l'imagination et de la mémoire : le jeu permet d'élaborer des situations, puis d'en conserver le souvenir[8], autant de caractéristiques que l'on retrouve dans le travail d'art, plastique et littéraire, de Darger.

Ainsi le jeu contribue-t-il à affirmer le Moi, en le confrontant à une forme d'expérience qui peut être répétée, et répétée encore, reproduite dans ses reprises mais aussi ses variations, pour en éprouver les échecs et les réussites. Dans cette perspective, et envisagé d'abord comme « prélude aux fonctions actives de la vie »[9], le jeu concerne en premier lieu l'enfant, mais il perdure à l'âge adulte[10]. Autrement dit, le jeu forme le je, sans jamais cesser.

Partant, dans la mesure où Darger remet continuellement en cause l'unicité de son propre Moi en essaimant les doubles fictifs, aussi bien dans sa fiction que dans le vécu ordinaire, quelle fonction tient pour lui le jeu dans l'appréhension de son identité ? Comme souvent chez lui la réponse ne va pas de soi, puisque nulle part dans les écrits autobiographiques, aussi bien *History of my Life* que les deux époques du *Diary*, Darger ne se décrit comme jouant. Cela, aussi bien pour les épisodes ayant trait à l'enfance que ceux relevant de l'âge adulte. Tout au plus rapporte-t-il, dans le récit autobiographique, un épisode dans lequel il cherchait à amuser ses camarades de classe, la tentative se soldant par son renvoi

---

[7] DARGER Henry : *In the Child Slave Plantation*. Darger note le temps dévolu à ses sessions d'écriture.

[8] MORRISON Delmont & LINDEN MORRISON Shirley : *Memories of Loss and Dreams of Perfection, Unsuccessful Childhood Grieving and Adult Creativity*, *op. cit.*, Ch. 1, p.12.

[9] RIBOT Théodule : *Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, Première partie, Analyse de l'imagination, Ch. 2, p. 40.

[10] Cf. Le jeu comme processus évolutif : BROWN Fraser : "What is Playwork ?", *op. cit.*, p. 2 : "play might be seen as an evolutionary mechanism; the means by which human beings adapt to an ever-changing world. We are born with the potential to be adaptable. Through play we develop and refine that ability."

de l'école. Il s'agissait d'un quiproquo[11], Darger conclut d'un commentaire laconique, et peut-être non exempt d'humour :

> "I was a little too funny."[12]

Ce silence relatif au jeu suffirait à s'interroger. D'autant que l'écriture semble rassembler chez lui nombre de propriétés que l'on attribue au jeu. Ainsi de la création d'une aire intermédiaire entre le vécu psychique et le réel objectif, rôle que sembleraient tenir chez Darger ses mondes fictionnels. Mais également de l'exercice et la correction progressive des jugements, fonctions qui seraient distribuées entre l'écrit autobiographique et les récits d'imaginaire. Enfin, le double usage de l'imagination et de la mémoire, qui permet à la fois la création de situations fictives, et de souvenirs qui y sont attachés. Un double usage qui nous paraît avéré chez Darger, dans l'importance de l'approche analogique et de la détermination réciproque par percolation, mais également dans le recours aux formes distinctes du ressouvenir que sont la réminiscence et la réviviscence.

Ainsi, dans la création littéraire, comme activité intentionnelle et libre, assimilée au jeu, Darger parviendrait à un point d'équilibre entre le flux psychique, interne et subjectif, et la variabilité des situations, sans cesse changeantes, du réel extérieur.

Pour ce faire, Darger semble trouver de lui-même[13] la distinction que Donald W. Winnicott établit entre « Play » et « Game ». « Play » désigne le jeu libre,

---

[11] Darger use à l'occasion du quiproquo comme ressort comique. Cf. *Further adventures in Chicago,* II, p.107 où, à l'occasion d'une conversation téléphonique survient, littéralement, un malentendu qui voit l'école St. Patrick comparée à une « children's nut house » par son propre directeur, le père Casey.

[12] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 10.

[13] Sans toutefois la formuler en l'état : Darger recourt aux jeux improvisés et aux jeux à règles.

qui fluctue et multiplie les changements au gré de l'improvisation, et dont la seule règle est de ne pas en avoir, ce qui peut présenter un caractère inquiétant. « Game » fait état, au contraire, d'un jeu aux règles strictes, qui procure du plaisir uniquement si l'on s'y adonne avec sérieux et qui trouve sa liberté dans l'obéissance aux règles. Les deux sont complémentaires :

> "Games and their organization must be looked as part of an attempt to forestall the frightening aspect of playing."[14]

Cette distinction apparaît implicitement dans les fictions de Darger, mais également dans l'exercice même de son activité créatrice, en tant que « mécanisme d'évasion lucide »[15]. Cette lucidité du procédé lui permet ainsi de mettre en place le jeu, et le discours critique qui l'accompagne, dans le cas de l'adultération.

1.1 Adultération et jeux de guerre

Bob Hughes définit l'adultération comme "the negative impact of adults on children's play"[16], prenant notamment pour exemples les jeux de rues des enfants de Belfast. Selon lui, "the militaristic nature of the child's environmental experience encouraged the adoption of an extremely limited range of play narratives"[17]. La contamination des jeux par le comportement des adultes, et

[14] WINNICOTT Donald Woods : *Playing and Reality*, *op. cit.*, Ch.3 "Playing : A Theoretical Statement", "Psychotherapy", p. 50.

[15] ECO Umberto : *De Superman au Surhomme*, *op. cit.*, Ch. 6 « Le Mythe de Superman », p. 132.

[16] HUGHES, Bob (2000) *A Dark and Evil Cul-de-sac: Has children's play in urban Belfast been adulterated by the troubles?*, Unpublished MA dissertation. Cambridge: Anglia Polytechnic University, 2000, p. 5.
[17] *Ibid.*, p. 5.

leur restriction qu'entraîne un environnement hostile, n'affecte cependant pas leur déroulement. Au contraire, semble-t-il, les règles doivent en être scrupuleusement suivies, leur observation paraissant délimiter une aire d'apparence sûre au cœur d'une situation qui échappe aux enfants. Ceux-ci paraissent maîtriser un contexte en le réduisant à des règles qu'ils peuvent appliquer et suivre. Le témoignage de « Stanley », qui présente de nombreuses analogies avec celui de Darger[18], précise ainsi les règles du jeu au sein d'une structure d'enfermement :

> "I believe that any game should be played according to the rules of the game. Violators of rules should be punished. Crime is a game, and therefore as a rat violates the rules or code by informing the "dicks" and the "screws", he should be punished when caught, just like other criminals are punished."[19]

L'adultération est au cœur de la fiction de Darger, déclinée du clos à l'ouvert. La claustration concerne principalement *Further Adventures in Chicago* et sa maison hantée. *In the Realms of the Unreal* compte nombre d'épisodes d'enfermement où les conditions de rétention favorisent le jeu. La composition picturale *At Jennie Richee. They are placed in concentration camp with crowd of child prisoners* représente ainsi un périmètre délimité par des fils de fer barbelés, à la porte massive. Il contient des enfants nus, et d'autres habillés qui se livrent à des jeux. Au dos de la composition figure *Part II. Next day Vivian Girls captured and placed in concentration camp with a large number of nuded*

---

[18] Cf. le développement que nous consacrons à la violence institutionnelle.

[19] SHAW Clifford R. : *The Jack Roller, A delinquent boy's own story*, *op. cit.*," Ch. 8, "Mingling in High Society", p. 112.

child prisoners qui décline le même thème[20]. La distance, en apparence irréaliste, qui sépare les conditions de vie des enfants et les activités auxquelles ils s'adonnent, trouve cependant écho dans les témoignages rassemblés par Iona et Peter Opie :

> "During the Second World War children in Auschwitz concentration camp, well aware of the reality, were seen playing a game that proved the most terrible indictment ever made against man, a game called "Going to the Gas Chamber"[21]

Darger recourt à l'expression "concentration camp", en décrit les jeux, établissant une jonction entre le monde fictionnel et le réel objectif. L'adultération au sein d'un espace clôturé peut également lui permettre de s'adonner à un jeu littéraire :

> « 100 000 Glandelinians prisoners on the National prison camp at Dorothy Gale »[22]

Cette rare évocation de prisonniers glandelinians conduit Darger à deux références intertextuelles : le passage apparaît dans *Battle of Eva St. Claire*, transposition à peine retouchée du personnage d'Eva St. Clare d'*Uncle Tom's Cabin*, et le nom du camp est celui de l'héroïne du *Wizard of Oz*. L'adultération porte alors sur l'attribution de noms à des situations hostiles perpétrées par des adultes. Elle contamine les jeux des enfants, notamment ceux de Glandelinia, dont Darger nous donne en une unique occasion un exemple de comptine, dont la chute exprime l'endoctrinement des enfants glandelinians :

---

[20] Cf. également l'œuvre : *At Jennie Richee. Violet and her sisters are captured, and placed in a long concentration camp with child prisoners*.

[21] OPIE Iona et Peter : *Children's Games in Street and Playground*, Oxford University Press, London, 1969, Ch. 12, "Pretending Games", p. 331.

[22] DARGER Henry : MISC.6, *Battle of Eva St. Claire,* p. 37.

"One day I lost A B and C
Through this I had to fail
The army was stung by a bee,
Yesterday I took a Christian to jail."[23]

Toutefois, Darger donne pleine mesure à l'adultération en ouvrant le récit à l'ensemble des jeux de guerre. *In the Realms of the Unreal*, avec ses cartes d'état-major, quartiers-généraux, désignations de régiments et bataillons, manœuvres des troupes, batailles, listes qui établissent un comptage scrupuleux des morts et blessés, sans oublier les modes indirects que sont l'espionnage et la guérilla, peut apparaître comme un jeu ou, pour s'en tenir à la tradition militaire elle-même, un *kriegsspiel* ou *wargame*. Darger s'inscrit alors dans un mode de pensée traditionnel du conflit, celui de Karl Von Clausewitz, enseigné à West Point et en usage durant la Guerre civile américaine qui est l'une de ses sources majeures d'inspiration. Au travers de sa documentation et de ses lectures absentes, Darger a pu en reproduire les enjeux. Pour Clausewitz, « La guerre devient un jeu par sa nature subjective comme par sa nature objective »[24]. Elle obéit à des règles invariables qui sont présentes dans l'œuvre de Darger[25], une « étonnante trinité »[26] composée de la violence originelle, de la subordination de la guerre à la politique, et du « jeu des probabilités et de hasard qui font d'elle

[23] DARGER Henry : *In the Child Slave Plantation*, April 17, 1927. Peut-être un détournement de lecture absente.

[24] CLAUSEWITZ Carl Von : *De la guerre*, traduction de l'allemand par Denise Naville, préface de Camille Rougeron, introduction de Pierre Naville, Editions de Minuit, collection « Arguments », Paris, 1955, réédition de 1984, Ch. 1 « Qu'est-ce que la guerre ? », 21, p. 64.

[25] Cf. les développements que nous consacrons au sublime de la guerre et à la violence.

[26] CLAUSEWITZ Carl Von : *De la guerre*, *op. cit.*, Ch. 1 « Qu'est-ce que la guerre ? », 28, « Conséquences pour la théorie », p. 69.

une activité libre de l'âme »[27]. C'est bien en tant qu'activité libre que les enfants d'*In the Realms of the Unreal* s'adonnent à la guerre, particulièrement les Vivian Girls et leur frère Penrod[28]. Alternant tactique et stratégie, soit respectivement calculs à court ou long terme, ils multiplient jeux d'adresse, de cache-cache et de hasard, fausses pistes et déguisements[29]. Travesties en scouts observateurs de Glandelinia, les Vivian Girls pénètrent dans une propriété près de Phelantonburg[30]. L'œuvre picturale *They try to get away with the enemy plans, and some valuable jewelry belonging to themselves, after setting fire to thousands of tents causing the wildest confusion*, les montre portant l'uniforme des nations chrétiennes[31], tandis qu'au contraire, *After marcocino. Make their escape to the Christian lines with their prisoners* les représente en tenues de Glandelinia, afin d'assurer leur évasion.

La distinction entre jeu libre et jeu à règles[32] se retrouve à nouveau chez Darger dans la manœuvre des troupes. "There is a noteworthy difference

---

[27] *Ibid.*, I, 20, p. 64 : « Il ne manque donc plus que le hasard pour faire de la guerre un jeu, et c'est là ce qui est le plus fréquent ».

[28] L'appréhension ludique de la guerre chez Darger doit probablement beaucoup à BAUM Lyman Frank : *The Marvelous Land of Oz*, *op. cit.*. Notamment le chapitre 8, "General Jinjur's Army of Revolt", qui détaille la conception qu'a Jinjur d'un conflit, en apparence insouciante mais déterminée. Refusant le jeu ordonné, masculin, elle privilégie une activité libre. Découvrant cela (p. 91), le gardien de la porte d'Emerald City s'écrie : "it's impossible. It's against the law ! I never heard of such a thing in my life."

[29] *Ibid.*, p. 86 et p.88 : l'armée féminine de la générale Jinjur porte uniformes chamarrés, avec jupe de quatre couleurs différentes, et une bande de tissu sur le devant de la jupe dont la couleur change selon que les filles viennent de Quadlings, Winkies ou Gillikin.

[30] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 1599.

[31] Cf. également la composition *At Jennie Richee. Vivian Girls are sent by general [emperor]Vivian their father to seize a certain enemy plan. Vivian Girls in yellow hair. One is mending a flag but has disguised the color of her hair.*

[32] Que Winnicott, nous l'avons vu, désigne respectivement par "play" et "game".

between playing 'Soldiers', and playing at 'War'"[33], affirment Iona et Peter Opie. Aux multiples engagements[34] qui laissent place au hasard et à l'absolue indétermination que constitue « the Aronburg Mystery »[35], se substitue le jeu maîtrisé de la parade. Penrod et son fidèle compagnon, le Rattlesnake Boy, font manœuvrer leurs troupes comme s'il s'agissait de soldats de plomb :

> "Company attention"
> "Slope arms. Form by fours."
> "Right face [Hace]"
> "Left face."
> "Right about face."
> "Quite march."
> "Halt."
> "Left turn."
> "Right oblique."
> "Left turn."
> "Right oblique."
> "Shoulder arms."
> "Present arms."
> "Stand at ease."
> "Stand easy."
> "Rest."[36]

[33] OPIE, Iona et Peter : *Children's Games in Street and Playground*, *op. cit.*, Ch. 12, « Pretending Games », « War Games », p.338.

[34] Selon un processus d'itération qui fait de chaque épisode, pourtant présenté comme crucial, une variation d'un même motif, une partie d'un jeu sans cesse reconduit. « Le plaisir de l'itération est l'un des fondements de l'évasion, du jeu » dit Umberto Eco. ECO Umberto : *De Superman au Surhomme*, *op. cit.*, Ch. 6 « Le Mythe de Superman », p. 132.

[35] Cf. la partie que nous consacrons à Elsie Paroubek / Annie Aronburg, moteur à la fois de la narration et de l'intrigue.

[36] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, III, p. 108.

Dans l'aire du jeu de la guerre, le langage devient alors un jeu, précisément celui du langage de la guerre, à la fois autonome et signifiant par la seule énonciation d'ordres :

> "It is easy to imagine a language consisting only of orders and reports in battle."[37]

Le Rattlesnake Boy n'a pas son pareil pour entraîner aussi bien les filles que les garçons, peut-être parce qu'il est une fille déguisée en garçon : Anna Aronburg, la sœur d'Annie Aronburg[38]. "You sometimes seem to be a girl scout disguised as a boy"[39], lui dit Penrod qui n'y accorde pas plus d'importance, le jeu de la guerre, chez Darger, comptant plus que son lot de travestissements.

Enfin, le théâtre de la guerre peut à l'occasion devenir une guerre de théâtre, lorsque dans *Further adventures in Chicago*, Darger revisite son œuvre. Au cours d'une soirée, les Vivian Girls jouent une pièce inspirée de la guerre d'*In the Realms of the Unreal*, durant laquelle elles déjouent les plans d'un officier glandelinian, interprété par Jack Evans[40]. Ici le jeu de la guerre se double du jeu d'acteurs, l'activité initialement libre obéit dorénavant aux règles de la dramaturgie. Mais surtout, l'adultération qui corrompt l'activité des enfants est maintenant pleinement assumée, jusqu'à devenir une pièce jouée par des enfants à destination des adultes.

---

[37] WITTGENSTEIN Ludwig : *Philosophical Investigations*, translated by Gertrude Elizabeth Margaret Ascombe, Basil Blackwell Ltd., Oxford, 1986, §19, p. 8.

[38] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*,, VII, p. 428.

[39] *Ibid.*, XII, p. 507.

[40] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I, p. 128. Auparavant, *Ibid.* I, p. 22, Angelina et Violet interprétaient respectivement Hansel et Gretel. La référence intertextuelle voyait les Vivian jouer des personnages de fiction, selon les critères inhérents à leur univers, tandis que la référence intratextuelle donne les Vivian Girls simulant leur être propre.

L'approche théâtrale chez Darger apparaît ainsi à la fois comme un cas particulier de mise en récit, qui conjugue intratextualité et mise en abîme, et comme figure exemplaire d'une pratique du jeu étendue à l'ensemble de l'activité littéraire.

1.2 Aire de jeux littéraires

Dans leur apprentissage et usage respectifs, jeu et langage présentent des analogies[41]. Le jeu sur le langage est un jeu du langage. Il en est à la fois la condition, l'aire et l'objet[42]. De plus, les jeux de langage aident à la compréhension des « problems of truth and falsehood, of the agreement and disagreement of propositions with reality »[43], problèmes qui sont au cœur de l'activité littéraire de Darger.

Darger considère le jeu comme pratique ludique inhérente à l'activité littéraire. Cela, aussi bien dans ses œuvres de fiction que dans ses écrits intimes, *History of my Life*, *Diary* et *Weather Books*.

L'écriture littéraire suppose la maîtrise d'un ensemble de procédés syntaxiques et narratifs, en vue de donner forme au récit. Cette maîtrise peut être acquise sans pour autant en connaître la dimension théorique, ou en la distinguant[44]. L'acquisition peut être obtenue par la pratique[45], ce qui semble

---

[41] WITTGENSTEIN Ludwig : *Philosophical Investigations*, *op. cit.*, § 75, p. 35 ; § 83, p. 39 ; § 492, p. 137.

[42] *Ibid.*, § 7, p. 5.

[43] WITTGENSTEIN Ludwig : *The Blue and Brown Books, Preliminary Studies for the Philosophical Investigations*, *op. cit.*, "Blue Book", p. 17.

[44] WITTGENSTEIN Ludwig : *Philosophical Investigations*, *op. cit.*, § 568, p. 151 : "If I understand the character of the game aright - I might say - then this isn't an essential part of it. (Meaning is a physiognomy.)".

[45] *Ibid.*, § 31, p. 15 : Wittgenstein donne l'exemple, au sein d'une analogie établie entre jeu et langage, du joueur d'échecs qui n'en aurait pas appris les règles mais en aurait saisi le

être le cas pour Darger. Le style, en tant que mode d'exécution propre à une œuvre, et l'intentionnalité qui l'accompagne dans l'explicitation de la *fabula* au-travers du déroulement d'épisodes menant à une fin visée, peuvent paraître contraignants. Du projet à l'exécution, la mise en œuvre réclame de l'écrivain une implication attentive, et pour se faire réduit-elle ses intentions d'écriture afin qu'il ne dénature pas sa création. Une œuvre, dès lors qu'elle appartient à un genre, entendu comme classe logique, ne peut couvrir tous les registres, notamment nombre de ceux qui excèdent ce genre. Elle peut toutefois s'ouvrir à certains, dans les limites du mode qu'elle réalise, le mode étant alors entendu comme prédicat, et selon qu'il est essentiel ou accidentel. Ainsi Darger peut-il au sein d'un genre, le fantastique par exemple, s'ouvrir à d'autres modes qui sont essentiels ou accidentels au genre.

Afin de se libérer de cette contrainte, et tout en demeurant dans l'aire d'écriture qu'il s'assigne, Darger se livre à des jeux littéraires qui le délivrent un temps du dire préalablement établi, et lui permettent de s'ouvrir au dire imprévu que constituent l'inattendu et la surprise.

1.2.1 Aléas et rebut

En amont, Darger inaugure le jeu créatif dans la collecte préalable des matériaux nécessaires à la réalisation de son œuvre. Cette recherche, principalement centrée sur ses déambulations dans la ville et ses lieux de travail, est liée au hasard des trouvailles.

> "Blew up this morning over a comic strip"[46]

---

fonctionnement, par la répétition empirique de parties, jouées selon une progression allant du simple au complexe.

[46] DARGER Henry : *Diary*, March 25, 1968.

Les aléas apparaissent ainsi comme une contrainte extérieure, que Darger s'approprie doublement, en tant que pratique intentionnelle, et comme condition de création qui répond à des critères de sélection. L'identification des sources montre ainsi un choix dans les matériaux retenus, tels par exemple le *Saturday Evening Post*, le *Ladie's Home Journal*, le *National Geographic*, les magazines *Life* et *Look*, le *comic Little Annie Rooney*, mais également des documents intimes, telles des cartes de vœux. Les éléments sélectionnés sont alors insérés dans son œuvre ou collectés dans des *scrapbooks*.

Les aléas établissent un rapport au préalable, dont l'identification peut être aussi incertaine que le sont chez Darger les lectures absentes. Ils déterminent en partie sa création et lui permettent d'établir des rapprochements qui, s'ils ne relèvent pas à proprement parler de la pratique chez Darger du collage littéraire ou pictural, constituent des assemblages créatifs.

Il en va ainsi du rebut. Darger a toujours utilisé le papier de rebut, qui est à distinguer des éléments présentant un sens pouvant être adapté dans le contexte de son œuvre. Au contraire, le papier de rebut ne semble, du moins immédiatement, n'être qu'un matériau de recyclage. L'usage du rebut peut s'expliquer en partie par les économies ainsi faites. Ainsi le *Diary* de 1968 débute sur un agenda à la page du 26 février 1932. Darger ne dispose pas d'importantes ressources financières, et nombre de papiers récupérés proviennent de ses lieux de travail[47]. Mais le rebut, parce qu'il présente un signifiant préalable, peut également apparaître pour Darger comme l'occasion de lui attribuer un nouveau signifié.

À partir de 1968, Darger va multiplier ce type de détournements qui conduisent à une réappropriation. Un dessin de Confucius, légendé « man of

[47] DARGER Henry : *Sweetie Pie*, p. 4372 : la page du récit est rédigée, en écriture manuscrite, au verso d'une feuille de maladie concernant la patiente « Ana Belia, Room 105, Grant Hospital ». La page 4716 est écrite au verso d'un dessin en coupe d'un appareil génito-urinaire masculin.

China » est augmenté de la recension écrite des hôpitaux détruits par la tempête *Sweetie Pie*, dont le St Joseph. Une page sur laquelle est dessiné un jeu de morpion, ou une feuille de tests mathématiques, donnent lieu à des procédés d'écriture qui associent poursuite de la narration et inventions graphiques[48]. Partant de la couverture d'une pochette de papier millimétré, Darger, adapte le tracé des lignes manuscrites aux motifs graphiques de la couverture, poursuivant son récit de trente-trois mots entre le nom de la marque *Penworth Quality Arithmetic Pad* et le détail « 125 sheets »[49]. Une liste de courses, qui n'est pas de la main de Darger, lui sert à continuer de quinze mots le récit[50].

Darger ne se contente pas de recycler le rebut. Celui-ci est trace d'un précédent usage, signe d'un autre utilisateur. Ainsi par exemple de sa réappropriation de cartes de vœux adressées à d'autres, et de leur détournement. Tout en conservant les particularités du matériau d'origine, Darger les détourne et se les approprie, selon une pratique qui rappelle le processus analogique, dans la reconnaissance du contexte puis sa suppression. Enfin, comme activité de rétention et de récréation, l'usage du rebut et les créations qui en procèdent relèvent à la fois du jeu de hasard (dans la trouvaille du matériau) et du jeu d'adresse (comme contrainte du recyclage et détournement du signifiant préalable).

1.2.2 Jeux de mots

Parmi les jeux qu'autorise le langage, Wittgenstein évoque : « Making up a story ; and reading it »[51]. L'énoncé donne à penser qu'auteur et lecteur ne font

[48] *Ibid.*, pp. 4330 ; 4301 ; 4394. Cf. également le détournement de la carte de l'Afrique, p. 4305.

[49] *Ibid.*, p. 2121.

[50] *Ibid.*, p. 2081.

[51] WITTGENSTEIN Ludwig : *Philosophical Investigations*, *op. cit.,* § 23, p. 12.

qu'un, auquel cas le jeu de langage ne compterait ici qu'un joueur et serait autoréférentiel. L'écrivain Darger est son seul lecteur, parce que son œuvre n'a pas été publiée, mais également par le fait d'une méfiance envers le lecteur et l'acte de lecture[52]. Darger n'accorde que peu de crédit aux compétences d'un lecteur autre que lui, et exclut par là-même la possibilité qu'il comprenne sa création. La complicité généralement attendue entre écrivain et lecteur est dès lors exclue, Darger privilégiant un lecteur absent qu'il dirigerait, ou un lecteur idéal comme personnage de fiction. Partant, le jeu littéraire sur les mots ne réclame d'autre qualification que celle de l'auteur. Dès lors, si, comme l'affirme Umberto Eco, « générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre – comme dans toute stratégie »[53], les mouvements sont prévisibles puisque auteur et destinataire ne font qu'un.

Les jeux de mots, et sur les mots[54], renvoient moins aux êtres et aux choses qu'au Moi qui joue avec eux. Darger est écrivain et artiste. Avant-même que ses œuvres picturales viennent illustrer le texte, celui-ci fait l'objet d'une mise en forme esthétique, lors de sa rédaction[55]. Darger ne corrige pas ses fautes[56] mais

---

[52] Cf. le développement que nous consacrons au lecteur absent.

[53] ECO Umberto : *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, Ch. 3, « le rôle du lecteur », p. 65.

[54] L'identification du nom elle-même peut s'apparenter à une certaine forme de jeu. ARISTOTE : *Poétique*, *op. cit.*, p. 107, (57 b 1-2) : « Tout nom est soit un nom courant, soit un emprunt, soit une métaphore, soit un ornement, soit un nom forgé, allongé, écourté ou altéré ».

[55] Lorsqu'il tape à la machine, Darger n'utilise jamais les signes d'appel, tels les astérisques ou accolades qui auraient pu conduire pourtant à des effets visuels. *In the Child Slave Plantation*, November 28, 1926, p.96, présente un rare cas de fusion entre écriture et dessin, avec un "D" majuscule soigneusement calligraphié en spirale.

[56] L'une des très rares corrections manuscrites de Darger figure au chapitre 3 du livre VII, d'*In the Realms of the Unreal*, Darger précisant les identités et grades de deux officiers. Mais là aussi, le repentir est moins une correction de faute qu'un ajout.

récrit immédiatement le mot, ou l'inclut en l'état dans le processus de narration en lui donnant une explication contextuelle :

> "Let me congratulare you again.
> — You mean congratulate ?
> — Yes I mispronounced the word."[57]

Il est alors parfois malaisé de distinguer entre rattrapage d'une vicissitude et création intentionnelle. L'intrusion de l'erreur crée l'inattendu et convoque la capacité d'improvisation de l'imagination créatrice :

> "She has got to one book store after another and no one has any for sale and so she has no chance. They can find books but not Fairy Tails.
> — What Fairy Tails ?
> — Fairy Tails.
> — You mean Fairy Tales, don't you ?
> — Yes Father."[58]

L'ambigüité se dissipe lorsque Darger joue avec l'intertextualité. "Katzenjammer killed"[59] renvoie à *Katzenjammer Kids*, le *comic-strip* créé par Rudolph Dirks.

Dans *History of my Life*, le recours au parler populaire[60], celui de la rue ou des pensionnaires de structures d'enfermement, dans les deux cas un registre référent que Darger maîtrise, pose immédiatement la violence du contexte :

---

[57] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VI, p. 64. Mrs Hansonia s'adresse à Gertrude Aronburg.

[58] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago*, I, p. 55. Cf. le développement consacré au lecteur absent.

[59] DARGER Henry : MISC. 4 : [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912" p. 102. Cf. également p. 351.

> "I finally believe he was the real snitcher, and a « you call it », it « hooked » me to « cover up."[61]

Les états de stupéfaction, d'embarras ou de perplexité peuvent être rendus par le choix d'un terme repris à l'identique, "flabbergasted"[62], ou par la déformation de mots existants, "ambarassm", "bewildermint"[63].

Darger décline le jeu sur les mots, avec à chaque fois une même fin visée. Le *jocus* introduit une rupture dans la narration mais conforte l'intrigue tout en révélant les procédés d'écriture. L'écrivain se dévoile, le jeu sur les mots apparaît alors comme dénudation[64], que favorise la pratique du *nonsense*. Non pas l'absence de sens, mais au contraire la présence conjuguée d'un signifiant dont l'apparence formelle paraît insensée, mais qui exprime un signifié porteur d'un sens véritable[65]. Le *nonsense* suppose ainsi une maîtrise formelle de la syntaxe, sans quoi l'effet obtenu ne serait pas opérant[66].

---

[60] WELLEK René & WARREN Austin : *Theory of literature*, *op. cit.*, I, Ch. 2, p. 24 : "Poetic language organizes, tightens, the resources of everyday language, and sometimes does even violence to them, in an effort to force us into awareness and attention."

[61] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 57. Les guillemets sont de Darger.

[62] DARGER Henry : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, p. 390. Le reporter Darger croise sur la route le fantôme d'Annie Aronburg.

[63] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago*, II, p. 7458. Les Vivian Girls et Penrod viennent de comprendre qu'ils sont probablement la cause de la maison hantée.

[64] CLEMENT Bruno : *L'œuvre sans qualités*, *op. cit.*, III « Mal dire », « Tour et figures », p. 187.

[65] DELEUZE Gilles : *Logique du sens*, *op. cit.*, « Onzième série, du non-sens », p. 84.

[66] IRWIN William Roy : *The Game of the Impossible, A Rhetoric of Fantasy*, *op. cit.*, Ch. 4, "Fantasy and Play", pp. 21-22.

> "Nonsense is a carefully limited world, controlled and directed by reason, a construction subject to its own laws."[67]

Il combine donc jeux libre et à règles et, en introduisant une rupture dans la narration, montre au lecteur l'écrivain en exercice. De plus, parce qu'il est soudain, l'effet permet d'éclairer l'intrigue à l'économie. Le jeu de mots peut obtenir un résultat là où le développement d'un paragraphe échouerait tout en alourdissant le récit.

Darger décline le *nonsense* en privilégiant deux jeux sur les mots : les assonances et allitérations ; le mot-valise.

Les assonances et allitérations viennent appuyer une menace, collective ou individuelle. Au début du premier livre d'*In the Realms of the Unreal*, Violet Mary, cousine des Vivian Girls, meurt en même temps que sa mère lors d'un terrible typhon, "terrific spirian typhoon" ; "Spirian Tearin Typhoon", "Spirian Tearian"[68], "Terrocian Typhoon"[69], les formulations évoquant spires et terreur. Dans *History of my Life,* une tempête inonde (flood) la cuisine de l'hôpital, "The food for the patients had to be brought in from outside"[70] ; la ville de Gracedeline-Heidi est détruite par l'inondation, "people floating on the flood and facing all horrors"[71]. Les espions de Glandelinia sont appelés "Glandelinian Ghouls"[72].

---

[67] SEWELL Elizabeth, *The Field of Nonsense*, Chatto and Windus, London, 1952, p. 5, citée par IRWIN William Roy : *The Game of the Impossible, A Rhetoric of Fantasy*, *op. cit.*, Ch. 4, "Fantasy and Play", p. 18.

[68] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, pp. 10 et 17.

[69] *Ibid.*, I, p. 9. L'effet s'étend à tous les types de typhon : "Sirocannian", "Salablanian" Typhoons.

[70] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 30.

[71] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 1360.

[72] *Ibid.*, XII, p. 425.

L'usage peut également concerner la menace particulière, généralement une moquerie à l'égard d'un individu que l'on souhaite rabaisser. Constatant qu'un soldat de Glandelinia se déclare incapable d'aller plus loin dans la violence, et ne brille pas par son zèle, Le général Cannon le menace : "I'll make the sun shu shine through you"[73] ; Georges Webber, qui a frappé une fillette de son âge, est surnommé par les enfants le "wim wam boy"[74], l'effet phonique rendant l'aller-retour des gifles. Dans le récit autobiographique un moqueur est qualifié de "blanky blank mouth"[75]. Darger peut également utiliser une interjection qui reproduit les sons de la personne à rabaisser. Ainsi, Johnnie, l'enfant-esclave bègue, fait rire ses persécuteurs : "Half whinninining, and half angry"[76].

Darger use également du mot-valise, à nouveau dans un contexte négatif de violence et de culpabilité.

> « Le mot valise lui-même est le principe d'une alternative dont il forme aussi bien les deux termes […]. Chaque partie virtuelle d'un tel mot désigne le sens de l'autre, ou exprime l'autre partie qui le désigne à son tour. »[77]

Les « centermeter guns » [78] de Glandelinia sont des canons qui mesurent cent mètres. Également surnommés « Cyclop Guns », ils sont fabriqués par « Kruppt », allusion aux aciéries Krupp. Leurs salves font "a drum drum fire of

---

[73] *Ibid.*, III, p. 568. Cf. également *Ibid.*, IV, p. 1511, le "General Woodrotrow Willinmson", parodie du président Thomas Woodrow Wilson.

[74] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I., 175.

[75] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 30.

[76] DARGER Henry : *In the Child Slave Plantation*, April 17, 1927.

[77] DELEUZE Gilles : *Logique du sens*, *op. cit.*, « Onzième série, du non-sens », p. 84.

[78] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, II, p. 140.

artillery"[79], fusion du tambour (drum) et des balles dum-dum. « Champagan », fusion de « champagne » et « pagan », évoque une scène de débauche et de beuverie[80].

Dans *History of my Life* Darger forge un mot-valise, « papper », qui rend compte de deux situations séparées dans le temps. Durant sa petite enfance, dînant chez les Anderson, Darger a jeté du poivre (pepper) dans les yeux d'Helen, une fillette de son âge dont il accuse le frère, Johnnie[81]. Puis il évoque son tourmenteur au Lincoln Asylum, Johnnie Johnson[82]. Ici "papper", contraction de "pepper" et de "papa", obtenue par l'effet d'analogie des prénoms identiques "Johnnie", fusionne deux conditions qu'a éprouvées Darger, tourmenteur et victime. La culpabilité s'illustre dans "excumicated"[83], mot-valise obtenu à partir d' "excommunicated" et de "cum" (sperme), Darger fusionnant deux épisodes, d'une part son renvoi de l'école et la réaction des prêtres d'Our Lady of Mercy, d'autre part l'accusation de « self-abuse » qui sera le motif de son internement au Lincoln Asylum.

Le jeu de mots et sur les mots apparaît toutefois, dans sa diversité, contenu dans le cadre de référence qu'est la fiction sous sa forme romancée. Darger va étendre le jeu à un espace littéralement hors-cadre, en le déployant dans les marges et les listes.

---

[79] *Ibid.*, II, p. 45.

[80] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I, p. 43.

[81] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 12.

[82] *Ibid.*, p.16.

[83] *Ibid.*, p. 11.

1.2.3 La narration dans les listes et dans la marge

Dans son travail préparatoire, principalement pour *In the Realms of the Unreal*[84], Darger dresse des listes, index des batailles ou comptage des soldats morts et blessés. Ces recensions, figurant dans les carnets de travail, peuvent toutefois être incluses dans le récit, telles les « prédictions and threats » au livre I, une liste de pertes[85], ou l'énumération des vingt-cinq raisons de la guerre, qui vient interrompre la narration tout en revitalisant l'intrigue[86]. Leur reprise n'est cependant pas systématique. La liste peut donc être considérée selon deux intentions d'écriture, comme matériau exploitable et comme objet littéraire en soi. Cette possibilité d'un texte qui vaut par lui-même témoigne chez Darger d'une visée autotélique, qui est à distinguer de sa pratique intertextuelle. Elle n'apparaît qu'au-travers de la narration dans les listes et dans les marges. De plus, elle permet à Darger de déployer un jeu qui vient rompre la monotonie de la recension.

L'apparition soudaine d'un nom incongru marque un brutal point d'arrêt dans l'énumération morne. Elle déstabilise le lecteur qui s'engourdit dans la routine d'une lecture répétitive. Or Darger est à la fois l'auteur des listes et leur unique lecteur, qu'il s'agisse des carnets ou des romans. Ce brusque regain d'attention est donc celui de l'écrivain et du lecteur dans leurs pratiques respectives, mais conjuguées.

Le jeu qu'autorisent les listes prend différentes formes. Darger recourt à la farce quand il s'agit de nommer les soldats de Glandelinia :

---

[84] *Further Adventures in Chicago* en comporte moins. Cf. toutefois, par exemple, l'énumération de dix-huit Margaret Sullivan (I., p. 110).

[85] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 189.

[86] *Ibid.*, VII, p. 155. Énumération largement tardive dans le déroulement du récit.

"Alcolholims"[87]

"Indigestion"[88]

"Flatulence (dead)"[89]

"Pototaes"[90]

"Love pleasure"[91]

"Massage"[92]

En soumettant les noms propres au registre du grotesque, Darger souligne l'intempérance des Glandelinians, gouvernés par le corps viscéral et les pratiques addictives, ainsi par exemple du dénommé « Morphine »[93]. Ce primat excessif du corps excède le physique et contamine l'esprit. En témoigne, chez les Glandelinians, la multiplication de noms propres fantaisistes :

"Know-Nothing"[94]

"Salamandarine"[95]

"Dinderhocheringia"[96]

---

[87] DARGER Henry : MISC. 4 : [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912", p. 304.

[88] *Ibid.*, p. 346.

[89] *Ibid.*, p. 329. La précision du décès ajoute au comique.

[90] *Ibid.*, p. 363, ici pour un double jeu littéraire : le lecteur s'étonne de l'incongruité du nom « Potatoes », puis rectifie en « Pototaes ». Le lecteur collabore avec l'écrivain.

[91] *Ibid.*, pp. 154 et 159.

[92] *Ibid.*, p. 93 ; p. 355 : il est tué à la bataille de Norma Run.

[93] *Ibid.*, p. 355. Darger, qui a toujours travaillé dans des hôpitaux, use ainsi à l'occasion du registre médical. Cf. *Ibid.*, p. 362 : le soldat appelé « Physician ». Cf. également dans *History of my Life*, page 46, « Axrays » pour « X rays ».

[94] *Ibid.*, p. 75 : général glandelinian tué à la bataille d'Aronburg Run.

[95] *Ibid.*, p. 191.

[96] *Ibid.*, p. 327.

"Gaminghamponing"[97]

"Goo-goo-goo-goo"[98]

"Winnie Woonie"[99]

Le *nonsense* n'est pas absence de sens, mais signification viciée, effet de la tyrannie du corps souverain. La raison est alors débordée et devient folle.

La liste, en tant qu'objet littéraire en soi, peut également développer une narration qui lui est propre. Un Sherlock Holmns figure en tant que blessé dans la liste « Glandelinian officers killed and wounded in the Battle of Norma's Bridge »[100] ; il est à nouveau blessé à la bataille de Torrington[101], et finalement tué lors de la bataille d'Aronburg Run[102]. Le récit vaut pour objet littéraire autonome[103] et relève de la pratique autotélique.

Le point d'arrêt que marque l'apparition inattendue du nom laisse alors place à la vigilance, puisqu'il s'agit de suivre le devenir du personnage parmi les centaines de noms. Attention qui est d'autant plus convoquée quand le jeu des listes exige que l'on passe d'une recension à l'autre. Au Sherlock Holmns du carnet "Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912" répond

---

[97] *Ibid.*, p. 332.

[98] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, "The beauty of the Vivian Girls as described by General Jack Ambrose Evans". p.485.

[99] DARGER Henry : MISC. 4 : [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912"p. 176. Ce soldat n'est ni mort ni blessé, mais capturé à la bataille de Jennie Dory. Darger prend le temps de lui donner une amorce d'existence.

[100] *Ibid.*, p. 75.

[101] *Ibid.*, p. 96.

[102] *Ibid.*, p. 207 et p. 376.

[103] Mais il n'est toutefois pas indépendant puisqu'il appartient à l'univers d'*In the Realms of the Unreal*.

le Moriarty du carnet *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D*[104].

Cas unique dans l'œuvre de Darger, le général Nemo, officier de Glandelinia[105], n'apparaît pas dans les romans mais n'existe que dans les listes. Portant le numéro 133 dans la liste des généraux de Glandelinia[106], il est à l'origine, le 30 mai 1912, de la "Glandelinian victory at Pepper Necklace" et de la "Glandelinian victory at Fort Manley". Il est blessé à la bataille d'Erminies Creek[107], et finalement tué à la bataille de Zoe Callen Run[108].

Ce personnage que l'on suit parmi des milliers de noms propres, s'appelle Nemo, autrement dit Personne. Dans la double acception du terme, il est une personne affirmée, le seul dans l'ensemble du corpus à bénéficier d'une intrigue conçue à sa mesure, et il n'est personne, un simple nom parmi des milliers d'autres, qui compte toutefois suffisamment pour Darger qui lui attribue un récit propre.

Ainsi les listes présentent un double statut chez Darger. Elles ont une valeur autonome ; elles contribuent également à l'expansion de l'œuvre, soit en y étant intégrées, soit en proposant des récits singuliers.

Le jeu des marges concerne exclusivement *The Weather Books*. Il s'agit d'égayer la recension, quotidienne et strictement factuelle, des relevés météorologiques. Le mode ludique ne porte pas sur le contenu, qui conserve donc le caractère objectif des données, mais concerne principalement les dates :

---

[104] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D*. pp. 203, 382 et 423.

[105] DARGER Henry : "Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912", p. 75.

[106] *Ibid.*, p. 99.

[107] *Ibid.*, p. 170.

[108] *Ibid.*, p. 205. Les pages 205 et 207 sont une reprise de la page 75.

"April not thrill"[109]
"I no like ze March."[110]
"April 1 not fool"[111]
"April fools day."[112]
"April (so as ze will)"[113]
"October (not Octopus)"[114]

Darger instaure ainsi une relation causale entre la date et la plaisanterie. Le jeu se situe alors à la marge, dans sa double acception, à la fois placé en bordure du texte et commentaire marginal. Le jeu peut également se délivrer du contenu référent pour donner lieu à des questions au tour volontairement absurde, et qui n'appellent jamais de réponses :

"Will ze lamb of ze March eat ze Lion ?"[115]
"Deed the cherry tree ran away from Washington ?"[116]

Enfin, Darger concilie contrainte de la date, citation intratextuelle, référence chrétienne et liberté de création, avec un personnage qui ne présente aucun équivalent dans le reste de son œuvre : Ze feesh.

---

[109] DARGER Henry : *Weather Reports*, Saturday, April 8, 1962.

[110] *Ibid.*, Friday March 1, 1963.

[111] *Ibid.*, Monday, April 1, 1963.

[112] *Ibid.*, Friday April 1 1964.

[113] *Ibid.*, Monday, April 25, 1966.

[114] *Ibid.*, Tuesday, October 24, 1967.

[115] *Ibid.*, Friday March 1, 1963. Comme dans le cas des listes, l'histoire du lion et de l'agneau se poursuit dans les marges.

[116] *Ibid.*, Saturday, February 22, 1964.

1.2.4 Ze feesh

Le personnage apparaît pour la première fois dans *The Weather Reports*, en marge de l'entrée du 8 mars 1963 :

> "Ze lent scare the poor feesh from the deesh."[117]

Cependant on trouve un "Big fish in ze dish" dans *In the Realms of the Unreal*, lorsque Jack Evans se moque des officiers qui composent l'état-major de Glandelinia :

> "It would have been the headquarters of general Limber Cheese, Skunk, Choke-me-to-death, and General Knoodle oil, Olive oil, Castor Oil, Big fish in ze dish and General Swell De Elegant upper bread crust as iron."[118]

Darger le fait revenir les deux semaines suivantes, à nouveau sous la forme d'une variation autour de « fish » et « dish »[119] :

> "Deed ze feesh swim iz ze deesh ?"
> "Why eez ze feesh on ze swim wiz ze deesh ? Hee hee."[120]

À chaque fois, il apparaît le vendredi, sous la forme d'un *gag-a-day*, effet que Darger emprunte probablement au *comic-strip* et qui désigne une plaisanterie valant pour elle-même, généralement publiée dans la presse quotidienne, et qui n'appelle pas de développements ultérieurs.

---

[117] *Ibid.*, Friday, March 8, 1963.

[118] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, Vol. VIII, p. 349.

[119] DARGER Henry : *Weather Reports*, Friday, March 15, 1963.

[120] *Ibid.*, Friday March 22, 1963.

Le choix du vendredi est d'inspiration chrétienne. Il renvoie à la symbolique associée aux épisodes de la multiplication des pains et poissons[121], de la pêche miraculeuse[122], de la prédication[123] et de la résurrection[124], et il est dicté par l'usage traditionnel des chrétiens qui consomment ce jour-là du poisson[125]. Les deux gags suivants semblent le confirmer :

> "Friday ze death of ze poor feesh."[126]
> "Deed ze poor feesh go to Church"[127]

Ze feesh va cependant trouver une aire d'expression propre, virant progressivement vers l'absurde et le *nonsense* :

> "Youre no' like um feesh een ze deesh ?"[128]

Tout en conservant à l'occasion la contrainte de la date liée au jeu de la marge. Le gag est alors donné en deux temps, d'une page à l'autre :

---

[121] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.*, p. 1721 : *Evangile* de Matthieu (14 : 13-21) ; *Ibid.,* p. 1723 : (15 : 32-38) ; p. 1762 : *Evangile* de Marc (6 : 32-44) ; *Ibid.,* p. 1765 : (8 : 1-11) ; *Evangile* de Luc (5 : 4-9) ; p. 1804 : *Ibid.,* p. 1805 (9 : 13-15) ; p. 1853 : *Evangile* de Jean (6 : 5-13).

[122] *Ibid.*, p. 1794 : *Evangile* de Luc (5 : 4-9).

[123] *Ibid.*, p. 1700 : *Evangile* de Matthieu (4 : 19) : « Venez à ma suite et je vous ferai pêcheur d'hommes ».

[124] *Ibid.*, p. 1840 : *Evangile* de Luc (24 : 36). p. 1888 ; *Evangile* de Jean (21 : 4-15).

[125] Et peut être à un épisode autobiographique lié à la période où Darger est placé à Lady of Merci (1900-1904) et rapporté dans *History of my Life*, p. 8 : «The dining room was on the ground floor and the meals were good, except on Fridays the cook put some horrid-tasting sauce or fish gravy on the fish and I could not make myself eat it. »

[126] DARGER Henry : *Weather Reports*, Friday March 29, 1963.

[127] *Ibid.*, Friday April 12 1963. Il s'agit de la date anniversaire de Darger.

[128] DARGER Henry : *Weather Reports*, Friday April 19 1963.

"Deed ze feesh eat ze Valentine ?" "Or deed ze Valentine eat the feesh ?" [129]
"Ze poor feesh" "Is the black cat afraid of Friday the 13 th ?"[130]

Durant trente jours, Darger ne fait plus figurer son personnage dans la marge, avant de reprendre la forme en *gag-a-day* :

"Does ze feesh eat ze spring snow ?"[131]

Suivi le même jour d'une plaisanterie en deux temps sous forme de question et réponse, sept jours séparant l'amorce de sa conclusion :

"Can ze feesh swim een ze frying pan ?"[132]
"No he cant heem fry."[133]

L'avant-dernier gag apparaît quatorze jours après, auquel succède la semaine suivante l'ultime apparition de Ze feesh :

"Poor fish on ze hook."[134]
"No feesh to day, ze fly ze away, hee hee."[135]

---

[129] *Ibid.*, Friday February 14 1964.

[130] *Ibid.*, Friday March 13 1964.

[131] *Ibid.*, Friday April 3 1964.

[132] *Ibid.*

[133] *Ibid.*, Friday April 10 1964.

[134] *Ibid.*, Friday April 24 1964.

[135] *Ibid.*, Friday May 1 1964.

Création par essence marginale, Ze feesh offre un étrange syncrétisme. Darger y mêle exercice ludique à contrainte, références chrétiennes et emprunt au *comic-strip* pour la narration et la caractérisation du personnage. En effet, l'humour absurde et mélancolique du poisson évoque souvent le *Krazy Kat*[136] de George Herriman, qui paraissait en presse syndicale dans le *Chicago Sunday Tribune* dont Darger était lecteur.

Ze feesh semble alors accomplir le jeu littéraire. Là où les jeux de guerre et jeu des listes prenaient sens à partir d'*In the Realms of the Unreal*, et sans que le primat du référent soit jamais contesté, les plaisanteries du poisson jouent des mêmes références, mais se détachent de l'œuvre.

Le personnage participe également du jeu d'identité. Ze feesh est un scyndonyme, au signifiant toutefois abstrait, immédiatement donné avec distance. Celle-ci diffère de la distanciation qu'opère Darger à l'endroit des Moi potentiels à qui il attribue ses écrits. Il s'agit alors de dénudation.

1.2.5 La dénudation

In the Realms of the Unreal crédite H. J. Saunders comme "original writer" mais est signé par H. J. Darger, qui trouve son analogue fictif dans le narrateur impliqué Henry J. Darger, personnage du roman et auteur des manuscrits trouvés par les Vivian Girls. *History of my Life* porte pour signature Henry Joseph Darger, aussitôt suivi de la précision entre parenthèse "(Dargarius in Brazilian) ". Le jeu des identités s'inverse. Si, dans le roman, le personnage de fiction emprunte son nom à son référent objectif, dans l'autobiographie l'individu réel s'attribue un nom fictif dont il use toutefois dans la vie : Henry « Hendro » José Darger.

[136] O'SULLIVAN Judith : *The Great American Comic Strip*, *op. cit.*, Ch. 3, "George Herriman and His Black Kat, Krazy", pp. 39-48. Sur le King Features Syndicate Inc., cf. pp. 42-43. *Krazy Kat* paraissait sous la forme de *daily strips* et de *sunday strips*.

En inversant le procédé d'attribution des identités jusqu'alors admis, *History of my Life* se distingue de la fiction, genre que Darger n'a plus pratiqué depuis plus de vingt ans. L'écrivain s'en détache pour y revenir, puisque *Sweetie Pie*, écrit immédiatement à la suite de l'autobiographie, est à la fois donné comme son prolongement et un récit imaginaire. Ainsi, en instaurant l'ambigüité, *History of my Life* privilégie le fauthentique, cette valeur du faux qui révèle l'irréel, soit un pan du réel que n'atteint pas le vrai.

Darger recourt alors à la dénudation, révèle ses intentions et procédés d'écriture, au moins en partie, établit une distance entre ce qui est dit et ce que l'on peut en dire. La seconde partie du *Diary*, strictement contemporaine d'*History of my Life* apparaît alors comme l'ultime jeu littéraire, non destiné à être lu, y compris par un attendu lecteur autre que Darger.

> "Life, not wife History."[137]
> "Write Life History, not my story."[138]
> "Life History, not blistery."[139]
> "Life, not wife History."[140]
> "Life History, not mystery."[141]
> "Life History, ouch."[142]

Ce jeu, tardif, sur la mise en écriture du récit biographique semble valoir pour enjeux. Il exprime à la fois l'absence « not wife », la distance, « not my story »,

---

[137] DARGER Henry : *Diary* : July, 18, 1968.

[138] *Ibid.*, Thursday, August, 1, 1968.

[139] *Ibid.*, Thursday, August, 3, 1968.

[140] *Ibid.*, October, 18, 1968.

[141] *Ibid.*, November, 2, 1968.

[142] *Ibid.*, November, 16, Saturday, 1968.

peut-être l'absence de vanité, « not blistery », l'apparente familiarité du matériau littéraire, « not mystery », et enfin l'indicible, « ouch », que rencontre Darger comme écrivain-lecteur.

2. Sexualité

Dans sa fonction initiale, le jeu apparaît donc comme formateur et dispensateur de plaisirs. La sexualité semble présenter certaines caractéristiques liées au jeu puisque, dans l'intellectualisation qu'opère le passage du coït animal à l'érotisme, elle est facteur d'accroissement de la conscience, et procure une variété étendue de plaisirs[1].

La sexualité tient une place importante dans l'œuvre de Darger, aussi bien écrite que picturale. Toutefois, il est difficile d'en mesurer la valeur pour des raisons qui tiennent à l'artiste, mais également aux jugements, probablement hâtifs, qui sont apparus dès la première exposition[2] de ses compositions visuelles, sans le support textuel dont elles étaient, selon l'intention même de l'artiste, les illustrations.

De la sexualité de Darger nous ne pouvons rien affirmer, puisqu'il ne nous en dit rien. Ce qui n'a pas empêché les hypothèses et, au pire, les affirmations, sans que l'ensemble soit démontré. Nous l'avons vu, John MacGregor et Jim Elledge ont souvent franchi la limite qui sépare spéculation et invention. De plus, Darger ne tient pas de discours *sur* la sexualité, mais déploie plutôt un discours *de* celle-ci, qui s'inscrit plus généralement dans le thème de la violence. Nous ne pouvons donc évoquer la sexualité qu'à partir de ce que Darger en montre et dit.

Enfin, la réception de l'œuvre, qui repose exclusivement sur l'exposition des réalisations graphiques puisque les romans demeurent inédits, affecte critiques et spectateurs parce que la sexualité montrée porte sur des enfants[3]. Or, comme le

---

[1] Sur la relation entre jeu et sexualité, cf. BATAILLE Georges : *Les Larmes d'Éros*, II, « Le travail et le jeu », pp. 590-598, in Œuvres complètes, X, Gallimard, Paris, 1987.

[2] Soit "The Realms of the Unreal : The Work of Henry Darger", l'exposition qui, nous l'avons vu, s'est tenue au Hyde Park Art Center de Chicago, du 25 septembre au 5 novembre 1977, à l'initiative de Nathan Lerner et sous la direction de Jim Faulkner et Esther Sparks.

[3] Cf., in KAZARIAN Choghakate : *Henry Darger, 1892-1973*, *op. cit.*, BONESTEEL Michael, entrée « Sexualité » dans le « Dictionnaire Dargerien », pp.235-236.

fait remarquer Anthony Cunningham, nous sommes particulièrement attentifs et concernés par le statut de l'enfance, à la fois vulnérable et sans cesse changeant[4].

Il ne s'agit donc pas du thème lui-même qui fait problème, après tout nudité et sexualité accompagnent toute l'histoire de l'art, mais d'une double intention, celle supposée de l'artiste, et celle déterminée du spectateur. Ou, comme l'affirme Wayne C. Booth : "One man's purity is another man's taint."[5]

> "Our feelings toward the perpetrators range from unconcerned amusement to absolute horror, from pitying forgiveness to hatred, depending not primarily upon any natural relation between the bare events and our reaction but upon a judgment rendered by the author."[6]

2.1 La perversion clinique

En s'en tenant aux faits, l'existence de Darger, de l'âge de douze ans à l'âge de dix-sept ans, est déterminée par la sexualité. Non la sienne, mais celle qui correspond à la conception que s'en fait l'institution médicale. Sur ce point, il convient d'affiner l'analyse, puisqu'il faut distinguer les représentations théoriques et idéologiques que revendique l'autorité officielle, de certaines dérives qui peuvent apparaître au sein des structures d'enfermement.

2.1.1 Le « self-abuse »

Le 16 novembre 1904, Henry Darger Sr. se rend à un cabinet médical, sise au 109 Randolph Street. Est-il à l'origine de l'initiative ? Darger tient pour

---

[4] CUNNINGHAM Anthony : *The Heart of What Matters, the Role for Literature in Moral Philosophy*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 2001, Ch. 3 "Reading for Life", p. 83.

[5] BOOTH Wayne C. : *The Rhetoric of Fiction*, *op. cit.* , Ch. 5 "Undramatized narrator", p. 119.

[6] Ibid. Ch. 4, "Purity and Rhetoric, pp. 112-113.

responsable l'institution Our Lady of Mercy, particulièrement Mrs Gannon[7], mais c'est au père qu'il revient de faire la demande d'internement. Il est reçu par le docteur Otto Leopold Schmidt. C'est un médecin de renom qui engage la procédure.

Schmidt ouvre un dossier d'enregistrement à destination de l'Illinois Asylum for Feeble-Minded Children : « Application for Admission. 5007[8] [Henry J.Dodger]. November 16, 1904. »[9] On remarque que le nom de famille est mal orthographié. Le médecin soumet Henry Darger Sr. à un questionnaire officiel qui se présente sous la forme de questions relatives à l'éducation du garçon, à ses habitudes, suivies des réponses du père :

> *"Is the child very nervous ?* Yes.
> *What correction if any is used at home ?* Whipped.
> *Is the child given to self-abuse or has it ever been ?* Yes.
> *At what age and in what manner was any peculiarity first manifested ?*
> Self-abuse from six years.
> *State any peculiar habits the child may have.* Self-abuse.
> *What cause has been assigned for its mental deficienty ?* Self-abuse
> *It is considered congenital or acquired ?* Acquired. "[10]

---

[7] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 14.

[8] Le numéro figure dans le dossier, et n'a donc pas été attribué à Darger lors de son arrivée au Lincoln Asylum comme le pense Jim ELLEDGE, *Henry Darger, Throwaway Boy*, *op. cit.*, p. 91.

[9] « Record Group 254.004. Illinois State Archives, Springfield, Ill. ». C'est par ce document que nous connaissons les rares éléments biographiques relatifs au couple Darger et à leurs enfants, quand bien même certaines informations sont erronées, notamment la date de naissance de Darger. De celui-ci, il est également précisé ses maladies d'enfance : fièvre typhoïde, rougeole, oreillons. Est aussi mentionné que le père n'a pas les moyens d'habiller son fils, ou de lui payer le transport jusqu'à l'asile. Les frais seront pris en charge par le Cook County. Ils s'élèvent à cent trente-cinq dollars par an. La signature d'Henry Darger Sr., à la graphie très tremblée, figure au bas du document.

[10] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, p. 45. ELLEDGE Jim : *Henry Darger, Throwaway Boy*, *op. cit.*, p. 174.

Dès le XVIIIe siècle, la masturbation[11] est tenue par nombre de médecins européens comme un facteur de dégénérescence, jugement qui va être adopté par le corps médical américain au cours de la première moitié du XIXe siècle, principalement sous l'influence de Sylvester Graham (1784-1851), diététicien et pasteur presbytérien, dont la doctrine va imprégner en profondeur l'église adventiste du septième jour. Très vite, l'examen médical se double d'un jugement moral, la doctrine religieuse se pare d'une caution scientifique. « Self abuse », « solitary vice », conduisent à la « masturbational insanity ». Chez le garçon, l'acte gaspille l'énergie vitale, dépense en vain la semence, annule la virilité, atrophie le pénis. Il conduit la fille à une hypertrophie du clitoris, et met à mal sa fécondité. Dans les deux cas, la masturbation contrarie la faculté créatrice qui est de procréer, et conduit à la folie. Dans cette mouvance qui associe médecine, morale et religion, John Harvey Kellogg (1852-1943), médecin et directeur du « sanitarium » de Battle Creek, établissement de soins appartenant à l'église adventiste, procède à des circoncisions, excise des clitoris à l'acide. Le tout sans anesthésie afin que l'intervention empêche la masturbation, et que la douleur ressentie lors de l'acte marque durablement l'esprit.

En 1898, le praticien Eugene Solomon Talbot (1847-1924) publie sur la question *Degeneracy – Its Causes, Signes and Results*. Or Talbot est un novateur dans la pratique médicale, il est le premier à avoir eu recours aux rayons X en orthodontie. Lui-même à la pointe de cette technique, Otto Leopold Schmidt a pu lire son ouvrage.

Darger se rend plusieurs fois chez le médecin qui, lors de la deuxième visite, lui déclare que son cœur n'est pas au bon endroit :

[11] WHORTON James : « The solitary vice, The superstition that masturbation could cause mental illness », *Western Journal of Medicine*, 175 (1), July 2001, pp. 66-68.

> “my heart was not in the right place. Where was it supposed to be ? In my belly ? ”[12]

L’indignation et la colère demeurent chez le narrateur, d’autant qu’il précise n’avoir eu aucune explication de la part du médecin. On pourrait en effet se demander s’il s’agit de l’observation d’un fait empirique ou d’une expression imagée[13], évoquant le caractère asocial du patient.

Jim Elledge a probablement trouvé la réponse[14]. En 1895, le docteur G. Bachus publie un article, « Ueber Herzerkrankungen bei Masturbanten » qui concerne les affections du cœur chez les masturbateurs. Le médecin avance que de fréquentes masturbations entraînent une hypertrophie du cœur qui envahit la cage thoracique et le déplace vers la gauche. L’article est repris en Amérique par le docteur E.C. Spitzka en 1887 dans son ouvrage *Insanity, Its classification, diagnosis and treatment*[15], les deux écrits étant enfin cités par l’éminent praticien Granville Stanley Hall dans son ouvrage *Adolescence* qui va connaître un grand retentissement dès son année de publication, en 1904, soit celle qui voit le docteur Schmidt examiner Darger. Schmidt a en effet déclaré que son cœur ne se trouvait pas « in the right place », ce qui peut tout aussi bien dire qu’il n’est pas au bon endroit, ou que l’organe s’est déplacé vers la gauche, conformément aux dires de Bachus.

Le questionnaire se conclut par :

> *“Is the child insane, or has it been pronounced insane by a physician ?* Yes.”

---

[12] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 13.

[13] Cf. par exemple BOOTH Wayne C. : *The Rhetoric of Fiction*, *op. cit.*, Ch. 5, p. 132 : “The Victorian hero often enough won our sympathies because his heart was in the right place.”

[14] ELLEDGE Jim : *Henry Darger, Throwaway Boy*, *op. cit.*, 2013, pp. 83-85.

[15] Ed. E.B. Treat, New York.

Le narrateur Darger est empli de rage à l'égard du médecin, du personnel d'Our Lady of Mercy qu'il estime inférieur en esprit[16], mais n'a pas un mot de reproche pour son père. Il déclare :

> "I did not know it at the time, but now I know I was taken to the doctor to find out if I was really feeble-minded or crazy."[17]

La représentation de la masturbation, dans ses déterminations médicales, morales et religieuses, affecte également les patients des structures d'enfermement. « Stanley », le jeune délinquant dont la vie présente nombre de points communs avec les premières années de Darger, compte la masturbation parmi les « sex perversions »[18] au même titre que la « sodomy », reproduisant par là le jugement à forme de diagnostic que dispense l'autorité. Toutefois, l'interné l'envisage comme un mal nécessaire, une pratique par défaut :

> "Masturbation is about the only solution for these desires in prison, and it is done by most prisoners. […] These hungers are like the pangs of starvation and hell. Masturbation didn't worry me. Why ? because it was a necessity, just as food was a necessity."[19]

Autrement dit, l'institution clinique et carcérale favorise ce qu'elle dénonce et apparaît comme une organisation autarcique qui produit les comportements qu'elle peut stigmatiser et sanctionner. Le Moi - aussi bien celui documentaire reconnu par la structure clinique que le Moi social qui en découle dans

---

[16] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 14.

[17] *Ibid.*, p. 13.

[18] SHAW Clifford R. : *The Jack Roller, A delinquent boy's own story*, *op. cit.*, Ch. 6, "Getting educated", p. 69.

[19] *Ibid.,* Ch. 8, "Mingling in High Society", p. 108.

l'appréhension publique - dépend d'injonctions administratives, elles-mêmes reflet de systèmes de valeurs. Le « self-abuse » apparaît alors comme un signe fixé par l'autorité médicale, mais pensé à partir de repères moraux et religieux. Comme signe, le « self-abuse » s'impose en symptôme, celui d'une déviance définie par l'institution qui renforce ainsi ses propres instruments de contrôle. Par contre, Darger n'y fait jamais mention. Le « self-abuse », raison de son internement dans le réel objectif, n'a pas valeur de signe explicite dans le récit autobiographique ou dans les fictions.

2.1.2 Le Lincoln Asylum

L'année 1865 voit la création à Jacksonville[20], sous la direction de The Illinois Institution for the Education of the Deaf and Dumb, d'une école[21] pour aider les sujets atteints de handicaps mentaux[22]. Le but initial de l'institution est d'apporter assistance et éducation aux faibles d'esprit. Outre l'éducation purement scolaire, adaptée aux capacités de chacun (activités manuelles, vannerie, dessin, initiation à la musique)[23], l'enseignement porte sur les règles de

[20] Sur l'histoire du Lincoln Asylum, cf. « Twenthieth Biennial Report of the Board of the State Commissioners of Public Charities of the State of Illinois, Being a Statistical Record of the Public Charity Service for the Period July 1, 1906 to June 30, 1908, and embracing recommendations for the Period July 1,1908 to June 30, 1910. », p.544.

[21] PARSONS Anne E. : « From Asylum to Prison, The Story of the Lincoln State School », *op. cit.*, pp. 242-260.

[22] Après une période probatoire de cinq ans, elle est assimilée à l'Illinois Institution for the Education of Feeble-Minded Children. L'école est placée sous le contrôle direct de The Board of State Commissioners of Public Charity, son directeur est désigné par le gouverneur de l'État. En 1875, l'école laisse place à The Illinois Institute (puis Asylum) for Feeble-Minded Children qui est établi dans la banlieue sud de la petite ville de Lincoln, dans l'Illinois, à environ deux cent soixante kilomètres au sud de Chicago. L'établissement est inauguré en septembre 1877 après deux ans de travaux.

[23] HASH Philip M. : « Music at the Illinois Asylum for Feeble-Minded Children : 1865-1920 », *Journal of Historical Research in Music Education*, *op. cit.*, pp. 37-56.

l'hygiène, du vivre ensemble, et a pour but de conférer une certaine autonomie aux résidents en prévision de leur retour à la vie civile.

Darger est admis au Lincoln Asylum le lundi 28 novembre 1904. L'établissement est administré par le docteur Charles B. Taylor. Cinq cents membres du personnel s'occupent d'environ mille cinq cents patients[24] des deux sexes. Nombre d'entre eux ne sont pas enfants et faibles d'esprit. En effet, on compte également de jeunes adultes non diagnostiqués comme présentant des troubles psychologiques, mais en difficultés sociales, ainsi que des délinquants. Au cours des ans, le Lincoln Asylum s'est peu à peu éloigné de sa vocation initiale. L'institut favorise le travail productif[25], même si un enseignement assez sommaire continue d'être dispensé : « That idiots may be instructed is no longer a question of doubt »[26]. Le raisonnement tenu est que les pensionnaires étant des laissés-pour-compte, atteints d' « irretrievable degradation »[27], ils ont moins besoin de connaissances abstraites que de moyens concrets qui leur permettront d'acquérir une certaine autonomie : « educating abnormal children for an abnormal life ; and their life is always going to be an abnormal life »[28].

Dans *History of my Life*, Darger évoque les noms de différents responsables : le docteur Harry G. Hardt[29], qui dirige le Lincoln ; le docteur C. B. Caldwell,

---

[24] 1439 en 1905. Cf. MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, p. 676, note 128.

[25] Le Lincoln dispose de plusieurs ateliers où l'on fabrique des brosses, des chaussures, de la literie. L'été, certains patients vont travailler à la ferme d'État.

[26] *«Twenthieth Biennial Report of the Board of the State Commissioners of Public Charities of the State of Illinois, Being a Statistical Record of the Public Charity Service for the Period July 1, 1906 to June 30, 1908, and embracing recommendations for the Period July 1,1908 to June 30, 1910. »*, declaration du docteur Harry G. Hardt, p.639.

[27] *Ibid.*, p. 640.

[28] *Ibid.*, p. 562.

[29] Cf. Thirteen census of the United States : 1910 Population : http://www.mocavo.com/1910-United-States-Census/126211/004970814/1143#row-0.

médecin et chirurgien qui supervise l'aile nord, dévolue aux patients de sexe masculin ; William Thomas O'Neil, un surveillant désigné par Caldwell parmi les pensionnaires. Or ces différentes personnes ne sont enregistrées[30] dans les rôles du Lincoln qu'à partir de 1907[31]. Qu'en est-il des trois années manquantes ?

Il semble peu probable que Darger ait oublié les noms des précédents responsables, puisqu'il se souvient de nombreux noms liés à un passé antérieur à son admission. Les épisodes biographiques relatifs au Lincoln laissent à penser que ces noms sont associés à des incidents. Auquel cas, les non-dits vaudraient moins pour oublis que comme activité sélective de la mémoire, Darger identifiant alors des réviviscences qu'il omet intentionnellement. Pour les mêmes raisons, l'évocation détaillée des trois premières années laisse à penser qu'elles se sont déroulées dans un calme relatif, ce que semblent corroborer les propos de Darger. Passé le choc initial, « a severe blow to me »[32], le garçon en vient à apprécier l'endroit[33], jusqu'à y voir « a sort of Heaven »[34]. La nourriture, précise-t-il, était bonne et abondante[35]. Dès son arrivée, le pensionnaire intègre l'aile nord et suit l'emploi du temps : réveil à cinq heures afin de procéder à sa toilette, refaire le lit et ranger le dortoir. Petit-déjeuner à six heures puis écoles à

---

[30] Pour la composition du personnel encadrant, cf. *« Twenthieth Biennial Report of the Board of the State Commissioners of Public Charities of the State of Illinois, Being a Statistical Record of the Public Charity Service for the Period July 1, 1906 to June 30, 1908, and embracing recommendations for the Period July 1,1908 to June 30, 1910 »*, p. 330.

[31] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, p. 676, notes 129 et 151.

[32] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 14.

[33] *Ibid.*, p.18.

[34] *Ibid.*, p. 24.

[35] *Ibid.*, p.18. Assertion dont on peut douter, au vu des résultats de la commission d'enquête, cf. plus loin. Probablement s'agit-il pour Darger, comme il en va souvent de sa part lorsqu'il évoque la nourriture, d'une manière d'adoucir un contexte déplaisant.

sept heures trente. L'enseignement est assuré par Miss Duff[36] que Darger pense être irlandaise.

L'année 1907, qui est la seule véritablement évoquée par Darger au-travers des responsables administratifs, va marquer un tournant dans le devenir du Lincoln Asylum. Cela, suite à une série d'accidents graves. Le 21 mars, Virgene Jessop[37], pensionnaire âgée de huit ans, est mordue par des rats à la face, aux bras et à l'abdomen. Le 4 mai, John K. Morthland, un travailleur municipal qui loge à l'asile, se castre[38] et décède quatre jours après. Le même mois, une patiente du nom de Minnie Steritz, après être restée longtemps dans un bain brûlant, est gravement brûlée aux fesses, aux cuisses et au pubis. Sa peau se détache en lambeaux et elle meurt une semaine après. Le docteur Harry G. Hardt, administrateur général du Lincoln, déclare devant l'Ilinois General Assembly :

> "The child was of much a kind that, the pain, I don't believe, would affect her very much. I know I have seen her dressed part of the time, and she showed no indication of pain, and I know it would have been painful to myself or any other normal being. She did not have the sense of pain developed to the extent of a normal individual."[39]

---

[36] Miss Maud C. Duff, née à Lincoln le 29 janvier 1876, est l'une des vingt-huit éducatrices qui, avec les deux bibliothécaires, composent le personnel enseignant féminin de l'établissement en 1904. Cf. US Federal Census Records : http://www.mocavo.com/1900-United-States-Census/126210/004113779/309#row-28 et HASH Philip M. : « Music at the Illinois Asylum for Feeble-Minded Children : 1865-1920 », *Journal of Historical Research in Music Education*, *op. cit.*, pp. 37-56.

[37] TRENT James Jr. : *Inventing the Feeble Mind : A history of Mental Retardation in the United States*, *op. cit.*, p. 121.

[38] *Ibid.*, p. 121.

[39] *Ibid.*

L'incident, survenu le 23 décembre, va entraîner un profond bouleversement. Frank Giroux[40], épileptique de seize ans, s'effondre sur un radiateur[41] et y reste plusieurs minutes. Il est brûlé sévèrement à l'oreille gauche, au visage et au cou. Son père le retire de l'établissement et le ramène à Chicago. Frank Giroux est examiné par le docteur Frank Lambden qui est choqué par les blessures du garçon. Il restera marqué dans sa chair et sourd d'une oreille[42]. Son père est un homme d'influence[43], agent théâtral, ami du maire Fred A. Busse et du sénateur John W. Hill. Il obtient la création d'une commission d'enquête le 14 janvier 1908.

La commission remet un premier rapport le 7 mai, qui est augmenté et rendu officiel par le sénateur McKenzie le 20 janvier 1909[44]. Le document fait état de nombreux manquements et incuries. De plus, le comportement de la part de certains membres du personnel fait état d'« alleged negligence, incomptence or improper conduct ». Le docteur Harriet Hook, médecin assistante, aurait prélevé des organes sur les cadavres de patients de l'asile, sans le consentement des proches, pour s'en servir lors de leçons d'anatomie. Hook aurait désigné chaque

---

[40] «Twenthieth Biennial Report of the Board of the State Commissioners of Public Charities of the State of Illinois, Being a Statistical Record of the Public Charity Service for the Period July 1, 1906 to June 30, 1908, and embracing recommendations for the Period July 1,1908 to June 30, 1910 », *op. cit.*, pp. 16-19.

[41] La commission précise avoir connaissance d'un incident similaire survenu le 13 janvier 1905, p. 17 du rapport.

[42] Cf. Chicago Tribune du 10 juillet 1908, article « Former Governor repeat his charges against administration », http://archives.chicagotribune.com/1908/07/10/page/15/article/yates-disturbs-a-revival.

[43] ELLEDGE Jim : *Henry Darger, Throwaway Boy*, *op. cit.*, pp. 104-105.

[44] «Twenthieth Biennial Report of the Board of the State Commissioners of Public Charities of the State of Illinois, Being a Statistical Record of the Public Charity Service for the Period July 1, 1906 to June 30, 1908, and embracing recommendations for the Period July 1,1908 to June 30, 1910 », *op. cit.*, p.19.

partie examinée par le nom du défunt en s'adressant à ses anciens camarades[45]. Par ailleurs, Hook se serait rendue chez les Giroux sous une identité d'emprunt afin de les convaincre de renoncer à toute attaque contre l'institut. Ce point, davantage que ses pratiques anatomiques, la contraint à démissionner[46].

Darger est contemporain des violences et comportements sexuels exercés par une partie du personnel à l'encontre des patients. Les faits perpétrés dans le réel objectif vont faire l'objet d'une transposition littéraire dans la fiction. Non pas tant dans l'évocation de tel acte singulier, que dans une confusion substantielle entre sexe et violence.

2.1.3 Le viol

Ainsi, les dissections effectuées par le docteur Hook peuvent avoir largement déterminées la conception de Darger relative au viol qui, dans la transposition fictionnelle, correspond au fait d'ouvrir un enfant :

> "What is rape ? asked Penrod. "According to the dictionary, it means to undress a girl and cut her open to see the insides" said Joice."[47]

De quel dictionnaire s'agit-il ? Peut-être est-il question ici d'un manuel d'anatomie, tel celui qu'utilise Darger pour réaliser la composition *This image has enough to go off like a 100 sticks of dynamite*. On y voit une fillette nue, étranglée mais qui semble encore vivante, le buste largement ouvert exposant ses entrailles reproduites sur un mode réaliste. La légende indique : *« Arrows point to explosive inside of plastic organs and head arms and legs this the size*

---

[45] *Ibid.*, p. 122, et BONESTEEL Michael : *Henry Darger, art and selected writings*, *op. cit.*, "Henry Darger, author, artist, sorry saint, protector of children", p. 9.

[46] Cf. *Chicago Tribune* du 10 juillet 1908, article « Former Governor repeat his charges against administration ». http://archives.chicagotribune.com/1908/07/10/page/15/article/yates-disturbs-a-revival.

[47] DARGER Henry : Carnet, partie titrée *N° 2*, p. 66.

of an 8 year old cloud explose if burning in fire »[48]. Le viol, dont la définition est attestée par l'autorité livresque[49], se confond alors avec l'autopsie telle que la pratiquait le docteur Hook, acte qui préside aux multiples éviscérations :

> "This party examining the bodies of women and children and cutting them open and cleaning their bodies to make sure they were dead."[50]

> "Pauline had been assaulted by the unseen powers in a criminal manner by the unseen powers of darkness. Her body had been maltreated, gutted with the most brutal violence, the back being also lacerated when it had been ground against the rough kitchen floor. Consummation of the rape was incomplete, though they had not been for want of making the attempt. In the coroner's opinion she had died of strangulation prior to the sexual attack."[51]

Le viol, comme fait scientifique, ne peut être contré que dans l'évasion onirique, soit l'imaginaire de personnages imaginaires. Ainsi Jennie oppose-t-elle en songe une réponse à son violeur, réaction littéralement viscérale, contamination de la victime par le bourreau :

> "She dreamed that he cut off her fingers, ears, and feet, then laying her down ripped her body open from top to bottom, not exposing intestines but soothy black stuff that spouted into the face of the Glandelinian killing him."[52]

---

[48] Cf. également la composition picturale *At Calmanrinia. Strangling and beating children to death* qui représente trois fillettes amputées, réduites à l'état de troncs, leurs organes internes apparents, l'œuvre faisant à nouveau montre d'un extrême réalisme dans le détail anatomique.

[49] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, p. 5438, où le narrateur se déclare ébranlé par le viol d'une fillette : « I confess this causes me to lose my scientific poise ». Le contexte de référence invoqué demeure celui de la science.

[50] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 1514.

[51] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, p. 5448.

[52] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VII, p. 104.

Le duo bourreau-victime devient alors duel, ou guerre s'il s'agissait de pays. L'analogie entre le corps et le pays est au cœur d'*In the Realms of the Unreal* : les nations s'affrontent au-travers des combats d'individus, chaque partie reflète l'entièreté du tout. Le corps, devenu territoire, doit composer avec son intégrité physique, pendant de la souveraineté légitime de l'État, et les constantes agressions. Des expressions convenues, telles « le monde de l'enfance » ou « la société des adultes » trouvent chez Darger une acception nouvelle. Non dans leur reprise littérale, mais dans la délimitation des territoires. L'espace de l'enfance n'a de sens que dans le temps qui le conduit à l'âge adulte. Dès lors, l'aire d'arrivée (l'adulte comme finalité actualisée) évalue l'aire de départ (l'enfant comme adulte en puissance), par le biais d'une visée littéraire.

2.2 L'intention littéraire

Dans *The Secret Museum, Pornographic in Modern Culture*, Walter Kendrick évoque une particularité littéraire anglo-saxonne, anglaise et par-dessus tout américaine, qui conjugue dans la représentation de l'enfance sollicitude et destruction[53]. Selon Kendrick qui se réfère au Comstock Act[54], précisément aux jugements d'Anthony Comstock, la corruption de l'enfance est évaluée différemment selon qu'elle porte sur des sujets masculins ou féminins. Les œuvres décriées sont celles, majoritairement, qui dépeignent l'avilissement de

[53] KENDRICK Walter : *The Secret Museum, Pornographic in Modern Culture*, Viking, New York, 1987,Ch. 5, "The American Obscene", pp. 141-142. Ainsi d'Henry James qui dépeint enfants ou adolescents exposés, et victimes, de la corruption déclinée en différentes modalités, par exemple dans *Daisy Miller* (1879), *The Turn of the Screw* (1898), *The Golden Bowl* (1904).

[54] Voté par le Congrès le 3 mars 1873, le Comstock Act porte sur la "Suppression of Trade in, and Circulation of, Obscene Literature and Articles of Immoral Use". Depuis 1957 et le jugement *Samuel Roth vs United States,* l'obscénité n'est plus couverte par le Premier amendement de la Constitution des Etats-Unis, posant le problème de la définition de ce qui est obscène ou ne l'est pas, et son évaluation au cas par cas.

jeunes mâles. L'évaluation reposerait d'après Kendrick sur une appréciation à la fois morale et pragmatique :

> "Men, the bearers of the future, would be a more significant loss than women, who where expendable."[55]

À quoi s'ajoute peut-être une interprétation de *L'Exode* (1 : 15-16)[56] qui voit Pharaon ordonner aux « accoucheuses des femmes des Hébreux » de tuer les fils et de laisser vivre les filles, le souverain d'Egypte cherchant ainsi à priver le peuple juif de sa force vive.

L'évaluation des torts dépend ainsi des sexes, et le plus grand dommage est celui qui atteint la progéniture mâle dans ce double mouvement de sollicitude et de destruction. La création de Darger témoigne à maints égards de cette double visée, à ceci près qu'elle innove dans la mesure où elle porte avant tout sur des sujets féminins, enfants ou pré-adolescents. La réception de l'œuvre, dès son principe et exclusivement pour la part picturale puisque les romans demeurent inédits, a suscité nombre de réactions violentes[57], souvent sans cette distance nécessaire à l'appréhension de la sexualité dans une entreprise esthétique[58]. Ainsi par exemple lorsque Robert Hughes, critique au *Time Magazine*, qualifie Darger de « Poussin of pedophilia »[59].

---

[55] KENDRICK Walter : *The Secret Museum, Pornographic in Modern Culture*, *op. cit.*, Ch. 5, "The American Obscene", p. 143.

[56] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.*, pp.90-91.

[57] Cf. par exemple STEIN Lisa : "Henry Darger: The Unreality Of Being", *Chicago Tribune*, May 24, 1998, qui recense certaines réactions du public durant l'exposition Darger au Chicago Cultural Center.

[58] Cf. BULLOUGH Edward : "Psychical Distance as a factor in Art and Aesthetic Principle", *op. cit.*, II. 3. "*Variability of Distance*".

[59] Cité par BOXER Sarah : "He Was Crazy Like a . . . Genius? ; For Henry Darger, Everything Began and Ended With Little Girls", *New York Times*, September 16, 2000.

2.2.1 Pornographie ?

La pornographie, comme genre narratif, repose sur deux conditions : la représentation explicite de l'acte et l'absence d'intrigue. L'acte lui-même est décrit selon une mécanique effective qui ne relève pas nécessairement du réalisme. Ainsi que le dit William Roy Irwin :

> "Pornography deals not with impossibility but with a kind of improbability that ignores many facts of life in order to exploit a few"[60].

La pornographie proposerait donc une forme de fantaisie éveillée[61] qui, en donnant le primat à l'explicite, s'exempte de la métaphore, voire de la suggestion[62] :

> "Pornography has everything to do with efficiency and nothing to do with eroticism."[63]

De plus, la pornographie fait l'économie d'une intrigue, ou propose une intrigue alibi qui sert de lien entre deux passages à l'acte.

L'œuvre de Darger ne peut être qualifiée de pornographique, dans la mesure où elle est portée de bout en bout par une intrigue[64], et qu'elle ne propose rien de

---

[60] IRWIN William Roy : *The Game of the Impossible, A Rhetoric of Fantasy*, *op. cit.*, Ch. 5, "What Fantasy Is Not", p. 91.

[61] *Ibid.*, p. 90.

[62] On peut supposer un érotisme intime, relevant uniquement de la sphère privée chez Darger. Par exemple sa collection qui compte vingt exemplaires de la célèbre publicité Coppertone, montrant une fillette à nattes blondes et bronzée, un petit chien noir lui tirant son maillot de bain, exhibant ses fesses blanches.

[63] SAITO Tamaki : *Beautiful Fighting Girl*, *op. cit.*, Ch. 2 « Letter from an Otaku », p. 33.

[64] Y compris les compositions graphiques, notamment les triptyques, qui déploient une narration dont l'intrigue est bien souvent amorcée par le titre.

sexuellement explicite, puisque les scènes sont évoquées après coup, contrairement à la violence qui, elle, s'y donne comme spectacle.

2.2.2 « The Naked and the Nude »

La nudité n'est jamais le simple fait d'être nu, de se trouver dans l'état immédiat et naturel, et n'est pas plus l'état social de ne porter aucun vêtement. En fait, la nudité ne relève pas de l'objet mais de l'intention qui le vise, et tient dans le regard du sujet. À partir de là, elle apparaît comme appréciation, évaluation, et dans tous les cas jugement, qui peut être suivi d'action.

Darger distingue ces deux modalités que rend l'anglais entre « the Naked » et « the Nude », et dont Kenneth Clark a analysé les signifiés :

> "The English language, with its elaborate generosity, distinguishes between the naked and the nude. To be naked is to be deprived of our clothes, and the word implies some of the embarrassment most of us feel in that condition. The word 'nude', on the other hand, carries, in educated usage, no uncomfortable overtone. The vague image it projects into the mind is not of a huddled and defenseless body, but of a balanced, prosperous, and confident body: the body re-formed."[65]

La valeur que Clark attribue à « Naked » trouve son correspondant chez Darger dans le nu imposé au sujet démuni et faible. Il accompagne tortures morales et physiques, abaissement par la honte et sévices du corps. Dans *In the Realms of the Unreal* les Glandelinians imposent aux enfants-esclaves d'aller complètement nus. Garçons et filles perdent toute identité et par un processus d'objectivation sont réduits à de simples choses, *stück* comme le disaient les gardiens nazis des internés dans les camps de la mort.

[65] CLARK, Kenneth : *The Nude: A Study in Ideal Form*. Bollingen Series 35, Princeton University Press, New York, 1956, Ch. I, "The Naked and the Nude", p. 3.

À l'inverse, « Nude », comme l'entend Clark, désigne pour Darger la beauté révélée, le sentiment esthétique qu'accompagne la conscience éclairée de sa force. C'est ainsi que les Vivian Girls vont souvent nues, mais qu'elles ne supportent pas d'être dénudées[66].

Le fait d'être nu, « naked » ou « nude », concerne exclusivement les enfants. Jamais on ne trouve chez Darger d'adultes nus, aussi bien dans l'œuvre écrite que picturale. L'exposition du corps parvenu à terme, celui de l'individu autonome et responsable, ne paraît pas le concerner. Qu'il soit vierge ou sexualisé semble indifférent à Darger.

Dès lors, sa création ne relève pas de la pornographie, pour deux raisons. La première, inhérente aux écrits et illustrations, est que Darger ne reprend pas les critères qui déterminent la pornographie comme telle, notamment l'absence d'intrigue véritable. La seconde, extérieure à sa production, est que qualifier celle-ci de « pornographique » serait le fait d'un jugement adulte, basé sur une conception de la sexualité qui demeure étrangère à Darger.

2.3 Le pénis des fillettes

Dans ses œuvres picturales, Darger représente souvent, mais pas systématiquement, des fillettes nues dotées d'attributs génitaux masculins. Détail qui, on s'en doute, a fait gloser nombre de commentateurs, principalement critiques d'art et thérapeutes[67]. Homosexualité non assumée, pédophilie latente, imaginaire fantasmé préadolescent, voire ignorance présumée de la différence entre les sexes en une sorte de bizarre innocence, tout a été dit,

---

[66] Ainsi de l'humiliation infligée par Jim Rooney à Evangeline Vivian in DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, pp. 1852 sq., un exemple parmi d'autres.

[67] Nous ne rejetons pas l'approche analytique, simplement faudrait-il l'étayer. On tirerait probablement grand profit de WINNICOTT Donald Woods : *Playing and Reality*, *op. cit.*, Ch. 5 "Creativity and its origins", p. 77 : " The split-off other sex part of the personality tend to remain of one age, or to grow but slowly" , et p. 78 sur un patient qui se pense doté d'organes génitaux féminins.

le même et son contraire, pour un résultat qui n'est, à notre sens, jamais convaincant.

Concernant les fillettes présentant des pénis, Darger n'en dit précisément rien. Il s'agit d'une image proprement picturale, qui ne trouve son équivalent nulle part dans les écrits en tant qu'image littéraire[68].

Il faut donc prendre les illustrations pour ce qu'elles donnent à voir : des fillettes au pénis et testicules à peine esquissés, et l'on se trouve alors devant deux possibilités. Soit Darger ignorait la différence entre les sexes, mais dans ce cas peut-on régler la question en se contentant de parler de l'innocence de Darger, de sa naïveté (non pas au sens littéral puisque bien souvent les enfants connaissent cette différence) ? Pourquoi devrait-on passer aussi vite sur ce point, n'en faire qu'un détail, une simple erreur qui ne remet pas en cause la valeur de l'œuvre, lui confère un élément saugrenu, pittoresque voire condamnable, qui va enclencher le jugement du spectateur ? Qu'en est-il des éléments présents dans une œuvre que l'artiste n'identifie pas ? Ces éléments vont déterminer en partie le sens de l'œuvre. Mais le sens n'en est-il pas infléchi si l'artiste ne se prononce pas sur ces éléments[69] ?

> "Saying that a picture represents a so and so is thus highly ambiguous as between saying what the picture denotes and saying what kind of picture is."[70]

Soit, plus simplement, Darger connaissait la différence des sexes.

---

[68] Contrairement à ce que prétend John M. MacGregor : « all the girls in The Realms possess male genitals. » in MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, p. 266.

[69] On pourrait en dire autant des visages de fillettes inscrits dans les nuages, tel par exemple le dessin et collage *Untitled [Vision of Child being Strangled in the Sky]*. Pourquoi des fillettes-nuages ? La critique n'en dit rien, se contentant de l'immédiateté de l'image.

[70] GOODMAN Nelson : *Languages of Art*, *op. cit.*, I, 5, "Denotation", p. 22.

2.3.1 Maîtrise de la représentation

La représentation de fillettes à pénis relève-t-elle de l'erreur, par ignorance ? Probablement pas. Lorsqu'il séjournait à l'Illinois Asylum for Feeble-Minded Children, Darger demeurait dans l'aile nord de l'institut, dévolue aux résidents de sexe masculin, les patientes vivant dans l'aile sud[71]. On peut avancer l'hypothèse que les résidents de l'aile nord, parmi lesquels nombre d'adolescents et de jeunes adultes, devaient évoquer les jeunes patientes. Et on imagine mal ces jeunes gens ne pas en parler durant les cinq années que Darger a passé au Lincoln Asylum. Par ailleurs, lors de son premier emploi au St. Joseph's Hospital, Darger, en tant qu'employé d'un institut catholique et partageant cette confession, était logé au « Workingmen's House », le foyer des travailleurs. Or l'établissement était mixte en dépit de son nom, occupé principalement par des nurses. Dans *Sweetie Pie*, la page 4716 est écrite au dos d'un dessin en coupe d'un pénis, avec détail du canal spermatique et des testicules. La page, titrée « not to be covered », précise bien qu'il s'agit d'un appareil génito-urinaire *masculin*, ce qui en suppose donc un autre, féminin. De manière curieuse, aucun des commentateurs de Darger ne semble avoir pris en considération cette page.

Au milieu des années 40, Darger prend l'habitude de faire réaliser des copies ou des agrandissements photographiques de ses images chez Foster Drugs, « Color Photo service , Inc. », un concessionnaire Kodak, 2200 N. Haslted Street. Darger ne fait pas reproduire ses images modifiées de fillettes avec pénis[72], preuve probablement qu'il est conscient de l'étrangeté de ses images[73].

---

[71] PARSONS Anne E. : « From Asylum to Prison, The Story of the Lincoln State School », *op. cit.*, pp. 242-260.

[72] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, Ch. 3, pp. 165 et 169.

[73] GOODMAN Nelson : *Languages of Art*, *op. cit.*, I, 7, "Invention", p. 32: "The making of a picture commonly participates in making what is to be pictured."

Ces points paraissent contredire la prétendue ignorance des différences sexuelles chez Darger. On peut donc penser que la représentation de fillettes munies de pénis est intentionnelle. D'autant que dans le tableau *3 At Aronburg Run, Via Glorinia, Child slaves wich Violet and her sisters saw and desired to rescue. Vivian girls among slaves. Try and find them*, des dizaines de fillettes représentées nues ou partiellement vêtues, aucune n'a de pénis. Y compris les Vivian Girls disséminées dans le tableau et que l'artiste nous invite à trouver. Darger savait donc ce qu'il faisait en choisissant cette représentation[74]. En faisant valoir celle-ci contre la ressemblance, habituellement retenue par la critique, il est possible d'écarter nombre de jugements non pertinents[75], cela sur la base d'une distinction claire entre « dénotation » et « exemplification »[76].

2.3.2 Dénotation et exemplification

On entend par dénotation la référence du prédicat à son objet. Dans le cas présent « à pénis » dénote toutes les fillettes à pénis. Il y a exemplification quand l'objet se réfère au prédicat, l'objet étant un cas particulier de ce que le prédicat dénote : « fillettes à pénis ». Ainsi, la catégorie « fillette » désigne dans son intension toutes les fillettes, son extension comptant celles qui ont un pénis

---

[74] Dans l'un des *scrapbooks* de Darger (collection de l'American Folk Art Museum, New York) figure le gag dessiné suivant : une cigogne survole un paysage de campagne en tenant par son bec un bébé dans un linge. Deux jeunes filles, dont l'une tient une paire de jumelles, commentent : « Our bird-watching society will never believe us ! » Darger en a donc compris la portée humoristique, ce qu'il ne pouvait faire sans être un minimum informé de la procréation.

[75] GOODMAN Nelson : *Languages of Art*, *op. cit.*, I, 9, "Depiction and Description", p. 40 : "Reference to an object is a necessary condition for depiction or description of it, but no degree of resemblance is a necessary or sufficient condition for either."

[76] POUIVET Roger : « Expression et métaphore sans intension », *Philosophie*, n°30, printemps 1991, pp.29-46.

et celles qui n'en ont pas[77], les unes et les autres figurant dans l'œuvre de Darger. Tout comme y figurent des garçons à pénis et d'autres qui n'en ont pas[78], ce qui semble avoir été peu remarqué par la critique. Partant, comme exemplification, « fillettes à pénis » devient une catégorie en soi qui possède sa propre intension. Dès lors, il faut se demander pourquoi les fillettes sont dotées d'attributs masculins. En premier lieu, les pénis représentés sont réduits à leur plus simple expression. Leur figuration ne vise pas au réalisme, ils ne sont jamais montrés en érection et ne visent donc aucun érotisme explicite, pas plus qu'ils ne suggèrent la procréation. Comme catégorie en soi, « fillettes à pénis » n'a donc pas dans son intension les finalités ordinairement attribuées au sexe masculin. La valeur de la représentation est peut-être alors symbolique, celle d'un enfant présentant les particularités des deux sexes et donc d'une certaine manière complet, idéalement réalisé. Reste qu'il s'agit ici encore d'une simple interprétation qui peut tout autant que les autres être réfutée. Quand bien même la valeur de la représentation serait-elle symbolique, elle relève d'un symbolisme intime, éminemment subjectif. Dans la mesure où nous ne connaissons rien des intentions de Darger, il est impossible d'en affirmer quoi que ce soit.

2.4 Le sexe incertain

L'œuvre de Darger présente une sexualité incertaine lorsqu'il s'agit des principaux protagonistes, la majorité étant des enfants. De manière attendue, l'enfance ne suppose pas de sexualité explicite. Pourtant, les deux romans confrontent l'enfance à la sexualité dans toutes ses modalités, pouvant aller jusqu'aux abus ou aux exemples les plus improbables, telle la présence d'un

[77] Par exemple la composition *At Sunbeam Creek. Tied to Trees Naked in Zero Weather* qui montre des fillettes nues et sans pénis attachées à des arbres.

[78] Par exemple la composition *Untitled (The Sacred heart of Jesus)* qui montre Penrod sans pénis.

pénis chez les fillettes, ou son absence chez les garçons. Cette inquiétude intentionnelle liée à la sexualité autorise différents types de médiations et de passages, qui, volontaires ou contraints, instaurent un dialogue entre le masculin et le féminin, et renforcent le caractère indéterminé de l'enfance. C'est par un surcroît déployé de sexualité que Darger en révèle le défaut.

2.4.1 Homosexualité

L'homosexualité n'apparaît pas explicitement dans l'œuvre de Darger. Toutefois, il y fait indirectement allusion dans *Further Adventures in Chicago*, lors du long épisode de l'enlèvement d'Evangeline Vivian, de sa séquestration et des sévices que lui inflige Jim Rooney. À peine est-elle retenue captive que son tourmenteur s'empare de ciseaux de barbier, tente de lui couper les cheveux sans y parvenir et exige qu'elle s'habille en garçon :

> "You'll be a boy now as far as any one else will know."[79]

> "No, no screamed poor Angeline. I must keep my hair. You have no right to disguise me as a boy."[80]

Jim Rooney veut alors l'épouser, ce qu'Evangeline refuse[81]. C'est pour elle le début d'une longue série de tortures et d'humiliations, rythmées par l'expression « brat » que lui assène Rooney :

> "how old is the Christian brat ?"[82]

---

[79] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, pp. 1852 et 1884 sq.

[80] *Ibid.*, I, p. 1852.

[81] *Ibid.*, I, p. 1879.

[82] *Ibid.*, I, p. 1880.

"little damn brat"[83]

"darn brat"[84]

"a rebellious naugthy brat"[85]

Or le terme n'apparaît pas ailleurs dans l'œuvre fictionnelle de Darger, et seulement à partir de cet épisode. Darger le mentionne dans son autobiographie, écrite tardivement, en 1968-69, lorsqu'il dit s'être senti insulté lorsque, dans sa petite enfance, on l'appelait « kid ». Darger ajoute aussitôt :

> "At that time I never even heard the word 'brat', but had I, and if I would have known what it meant, if any one would have called me that, that party-boy, girl, or grownup-would have got a rock or brick on the head. I don't care what would be the result, I would have done it."[86]

Darger semble avoir découvert le terme à la lecture de *Condemned to Devil's Island*[87], qui lui a déjà fourni l'argument de la condamnation des Vivian Girls à l'Île du diable en ouverture du roman *Further Adventures in Chicago*.

L'ouvrage de Niles aborde à de nombreuses reprises la question de l'homosexualité parmi les détenus de la colonie pénitentiaire de Cayenne,

---

[83] *Ibid.*, I, p. 1882.

[84] *Ibid.*, I, p. 1932.

[85] *Ibid.*, I, p. 1942.

[86] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 53.

[87] BLAIR RICE Mary (sous le pseudonyme de Blair Niles) : *Condemned to Devil's Island : the biography of an unknow convict*, *op. cit.*, New York, 1928.

qu'elle soit consentie ou contrainte[88] : "to sell your body and be some man's brat"[89]. En situation d'emprisonnement, le "brat" est donc un homme, de préférence jeune, qui sert de substitut à la femme en tant qu'objet d'assouvissement sexuel[90]. Dans *Further Adventures in Chicago*, alors qu'elle est captive de Jim Rooney, Evangeline Vivian qui est âgée de neuf ans[91], vaut précisément pour substitut, cette fois masculin, en tant qu'objet d'assouvissement sexuel. Rooney tente de lui donner l'apparence d'un jeune garçon, veut s'unir à elle, et la livrera à ses sbires lors d'un viol collectif.

2.4.2 Transformisme

Nous l'avons vu, Jim Rooney tente de couper les cheveux d'Angeline Vivian afin qu'elle ressemble à un garçon, avant de l'épouser. Ce qu'elle refuse :

> "No, no screamed poor Angeline. I must keep my hair. You have no right to disguise me as a boy."[92]

Ce travestir en garçon est donc un droit dont seule la personne concernée dispose. De fait, les héroïnes de Darger optent souvent pour un déguisement masculin, preuve que ce n'est pas l'acte lui-même qui est à juger, mais

---

[88] *Ibid.*, Part Two, Ch. XV, p. 299 : ainsi du "brat" gagné à la belote, jeune homme réduit à un simple objet du désir qui finira par susciter l'amour de son possesseur : "I'd come to love him".

[89] *Ibid.*, Part One, Ch. 4. p. 53.

[90] *Ibid.*, Part Two, Ch. 8, pp. 130 et 133 : "Always there is that strange love-making which is the prison substitute for nature ; nature inexorably demanding the satisfaction of instincts and appetites, refusing to accept prison as reason of abstinence. There are only three sorts of men in prison […] the men who keep brats, those who become brats, and those who learn how to relieve themselves."

[91] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I., p.13.

[92] *Ibid.*, I, p. 1882.

l'intention qui le précède. Dans les archives de Darger figure une lettre du père Thomas Murphy, en réponse probable à une interrogation de Darger qui devait porter sur l'interdiction dans la Bible, pour une femme, de s'habiller en garçon. Le père Murphy cite le Deutéronome (22 : 5) interdisant à l'homme et à la femme de s'habiller en vêtements de l'autre sexe. Murphy commente que l'interdiction a pour but d'éviter les relations entre personnes d'un même sexe : "This is called the unnatural sin of sodomy"[93]. Une préoccupation étrangère aux Vivian pour qui le travestissement a pour but de tromper l'ennemi :

> "When dressed as boys, yet still retaining their golden curls, they looked like seven beautiful Little Lord Fauntleroys, with a wealth of naturally curly hair of eighteen-carat-gold shade. Yet, despite all their beauty and equal goodness, they had often proved to the persecuting Glandelinians that they were more than a match for them."[94]

Les fillettes jouent un rôle, c'est pourquoi il convient davantage ici de parler de transformisme que de simple travestissement, à ceci près que, contrairement aux traditions théâtrales - grec, élisabéthain ou kabuki – qui voient des acteurs incarner des personnages féminins, le procédé est ici inversé. Chez Darger, seuls les Mc-Hollestinians et les Zimmermannians, variétés de Glandelinians, prennent l'apparence de fillettes : "their hair was styled in all kinds of ways like little girls, some bobbed, braided or curled, or hanging loose"[95]. Pourquoi se transforment-ils en "imitation of little girls"[96], par moquerie ou pour s'identifier à leurs proies ? Darger ne le dit pas. Probablement inversent-ils l'usage des

---

[93] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, Ch. 10, pp. 528-529.

[94] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 380. Darger fait référence au *Little Lord Fauntleroy*, célèbre roman de Frances Hodgson Burnett paru en 1886.

[95] *Ibid.*, IV, p. 722.

[96] *Ibid.*, XIII, p. 3094.

chrétiens parce que les natifs de Glandelinia ont opéré en tout point un renversement des valeurs. Plus évidente est leur pratique qui consiste à laisser pousser les cheveux des enfants tenus en esclavage, filles et garçons[97]. Elle annule toutes différences et réduit les captifs à la simple dimension d'objets.

Le rôle de garçon, tenu par les héroïnes, peut à l'occasion devenir une identité qui supplante l'originale [98], au moins pour un temps. Ainsi de James Radcliffe, « The Rattlesnake Boy », scout de Calverinia et meilleur ami de Penrod. Radcliffe est l'un des personnages secondaires majeurs d'*In the Realms of the Unreal*. Véritable double de Penrod, il l'accompagne tout au long de missions périlleuses. Ce n'est qu'au livre XII que Penrod déclare :

> "At least, there was something queer about Radcliffe."[99]

Il s'avère que « The Rattlesnake Boy » est en réalité une fille déguisée, Anna Aronburg, la sœur d'Annie Aronburg[100].

> "Radcliffe, my boy, you are just the lad we need. From what we observe you, you are leading a double life, for to us you sometimes seem to be a girl scout

[97] *Ibid.*, IV, p. 194 : "All the child slaves […] wear long bobbed hair, boys and girls exactly alike."

[98] Cf. *Little Annie Rooney*, film de 1925 qui voit Mary Pickford dans le rôle-titre se déguiser en garçon. Darger fait référence explicitement à un épisode du film dans In the *Realms of the Unreal*, XII, p. et dans la composition picturale *At Jennie Richee. 2 of story to Evans. They attempt to get away by rolling themselves in floor rugs.*

[99] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, p. 507.

[100] *Ibid.,* VII, p. 428 : en fait la nièce du général Concentinian Aronburg : « Annie disguised as that boy is my niece ». Cf. également *Ibid.*, VIII, pp. 2889-2890 : où l'on assiste à une multiplication des « duplicate Angelinia Aronburgs », garçons qui sont suspectés d'être des scouts de Glandelinia agissant comme espions. Le fait remarquable est qu'il est difficile de les distinguer : « If you girls and boys could, despite disguises, recognize the original one, then you are lucky ».

disguised as a boy, which we are keeping strictly secret, as we almost recognize you as one of Angelinia Aronburg's sisters."[101]

Le transformisme était sa manière d'exister pour elle-même puisqu'en recouvrant son identité d'origine, Anna la perd immédiatement pour devenir le substitut d'Annie[102].

2.4.3 Exhibitionnisme

Tout comme le travestissement qui mène au transformisme, l'exhibitionnisme doit être doublement envisagé, selon qu'il est intentionnel ou forcé. Les Vivian Girls sont, en bien des points, coutumières de l'exhibition. Leur simple présence conduit celui qui les voit à l'expérience du sublime[103], et elles sont un moteur continuel d'action qui maintient l'intrigue et la narration. Combattantes, elles font des conflits un spectacle, jouent littéralement dans le théâtre de la guerre. L'exhibition est ici une finalité parce qu'intentionnelle.

Il en va tout autrement dans l'exhibition attribuée. Dans *Further Adventures in Chicago*, George Webber, un garçon de leur âge, accuse Evangeline[104] Vivian de s'exhiber :

---

[101] *Ibid.*, XII, p. 507.

[102] L'influence probable de Darger est la princesse Ozma qui apparaît dans *The Marvelous Land of Oz*. En apprenant qu'elle a été travestie en garçon depuis son enfance, Ozma refuse son identité légitime qu'elle reçoit comme une contrainte, alors qu'elle avait fait de Tip - son identité imposée - une seconde nature : "Why, I'm no Princess Ozma — I'm not a girl !" BAUM Lyman Frank : *The Marvelous Land of Oz*, *op. cit.*, Chapter 23, "Princess Ozma of Oz", pp. 269-270.

[103] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, II, p. 123, par exemple.

[104] Et non pas Catherine comme le dit MacGregor, MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, Ch. 10, p. 525. Evangeline est suppliciée, mentalement et physiquement, tout au long de *Further adventures in Chicago*.

> "After the show she remained on the stage totally naked and danced the Highland Fling. He even told her that Angeline also will fully allowed naked boys on the stage to hug her naked. […] and then allowing naked boys to do fornication acts with her while still naked."[105]
>
> "Angeline Vivian being rashly and falsy accused of presenting herself naked on a cheap Vaudeville stage with the cheapest actors and then allowing naked boys to do fornication acts with her while still naked."[106]

Dans leur attitude volontaire, les Vivian Girls ne dissimulent rien, nous y sommes habitués au fil des épisodes. Le témoignage paraît évoquer une même intention, celle de ne rien occulter. Il révèle une part cachée de l'exhibition, montre ce qui ne devait pas l'être, donne à voir ce que l'on ne s'attendait pas à regarder. L'exhibition au théâtre révèle un manque, la sexualité des Vivian Girls, et un manquement à soi pour le lecteur. Celui-ci en effet est placé par Darger dans la position inconfortable de désirer ce qu'il ne veut pas ressentir comme désir. Le lecteur se révèle alors à lui-même dans l'éloignement, découvrant une face intime, étrangère à ce qu'il concevait de sa propre nature et qu'il refuse d'accepter. Conjointement, l'exercice des sens, par le biais de l'imagination, révèle une détermination inférieure à l'idée que l'on se faisait des Vivian Girls. Par sa révélation entière dans l'exhibition, on ne reconnaît paradoxalement plus Evangeline qui, en s'abaissant, abaisse l'ensemble des Vivian Girls. Le concept « Vivian Girls » perd sa qualité d'abréviation d'ensemble puisque les propriétés qu'il désigne ne sont plus fixes. De même l'exhibition ajoute à l'approche analytique des propriétés fixes du concept une valeur synthétique, celle des prédicats « immoral », « sensuel », et contraint le lecteur à endosser celui de « voyeur ».

---

[105] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago*, I, pp. 691-692.

[106] *Ibid.*, I, p. 693.

Par la suite, on apprendra que le témoignage de George Webber est une calomnie, ce qui n'a aucune importance puisque l'effet littéraire est obtenu. Le lecteur compte maintenant une extension inattendue du concept des Vivian Girls, et se rapproche ainsi de la représentation que s'en font les Glandelinians. La fausse intrigue développée par Webber équivaut alors à l'absence d'intrigue qui caractérise la pornographie : l'exhibition est devenue monstration.

2.4.4 Inceste

L'inceste est allusivement évoqué dans *In the Realms of the Unreal*, et concerne les Vivian Girls. Penrod, ignorant qu'il est le frère des princesses, est attiré par Jennie. Attisé par "the flame of his holy passion of her", il l'embrasse sur la bouche et dans le cou[107], "frightened her a little, and to her consternation, he caught her to "an embrace of steel"[108]. L'attirance du désir demeure alors que Penrod est averti de leur parenté, cette fois envers Violet :

> "The creamy smoothness of her and hers sisters' skin, and watching fascinated the gentle rise and fall of her bosom beneath her purple silken uniforme jumper […] he had to curb the wild desire to hugh er in his arms then and there, and smother her with kisses. But he understood this was no time for that now […] No lover ever loved his sweetheart as Penrod loved his beautiful sisters, and a holy love it was too. His primitive instinct was stirred."[109]

Jack Evans, oncle et tuteur des Vivian, souhaiterait devenir leur frère et déclare : "as your husband, I mean your father, told me so". Ici, il ne s'agit pas d'une erreur, corrigée comme à son habitude par Darger dans la continuité de la frappe. Angeline réagit et répond : "I would look fine for a husband. For my size

[107]DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, X, p. 204.

[108] *Ibid.*, X, p. 330.

[109] *Ibid.*, X p. 237.

he could eat me alive if he felt hungry enough"[110]. Robert Angelic Vivian, empereur d'Abbieannia et père des sept princesses, figure paternelle pour ainsi dire absente dont Jack Evans est le substitut effectif, est ainsi accepté par sa fille en Saturne dévorateur de ses enfants.

2.5 Le sexe contraint ou la quête du délice

La sexualité signifiée dans l'œuvre de Darger, vaut moins pour la jouissance physiologique que pour la satisfaction intellectuelle que procure l'exercice du pouvoir :

> « Le lien entre pouvoir et érotisme n'est naturellement pas nouveau – le pouvoir est un objet érotique. »[111]

C'est en effet le fait de dominer qui procure la véritable ivresse, aux Glandelinians et aux tourmenteurs de *Further Adventures in Chicago*[112]. Bien plus que les plaisirs de la chair, le bourreau est à la recherche du délice. Darger semble à nouveau rejoindre Burke : le sublime horrifique engendre le délice qui, par la cause dont il provient, diffère en nature des plaisirs positifs[113].

Jim Rooney, après avoir abusé d'Evangeline Vivian de toutes les manières, l'attache nue à un cactus, dans le désert, en pleine tempête. À cause de l'ouragan

---

[110] *Ibid.*, VII, p. 278.

[111] BERADT Charlotte : *Rêver sous le IIIe Reich* (Das Dritte Reich des Traums), *op. cit.*, Ch. X « Désirs avoués, ou 'Celui-ci nous voulons l'avoir' », p. 150.

[112] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, pp. 1950 sq.

[113] BURKE Edmund : *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, *op.cit*, Part IV, section V, "How the Sublime is produced", et section VI, "How Pain can be a cause of Delight", "Terror", pp. 107-108 : "But if the sublime is built on terror, or some passion like it, which has pain for its object ; it is previously proper to inquire how any species of delight can be derived from a cause apparently contrary to it. I say *delight*, because, as I have often remarked, it is very different in tis cause, and in its own nature, from actual and positive pleasure";

il ne peut assister à son supplice, mais en jouit à distance par le simple fait de l'imaginer. La représentation de l'acte est aussi gratifiante que son effectivité et procure le délice. Le gouverneur Federals "liked to take pleasure in seeing children suffering from strangulation"[114], "The cruel Glandelinian take delight in her awful suffering."[115].

Au-delà du plaisir ressenti, la sexualité imposée par contrainte est une modalité de la violence[116] dont l'exercice vaut pour éthique personnelle et programme politique.

> « Le supplice s'accomplit dans tout un cérémonial de triomphe ; mais il comporte aussi, comme noyau dramatique dans son déroulement monotone, une scène d'affrontement : c'est l'action immédiate et directe du bourreau sur le corps du 'patient'. »[117]

De fait, ce « déroulement monotone » instaure une normalité, celle consécutives aux normes imposées par les bourreaux, et partant une quotidienneté qu'accompagne son lot de routines. Dans la composition picturale *Vivian Girl princesses are forced to witness frightful murder massacre of children*, les Vivian Girls sont forces d'assister, impuissantes, aux tortures de fillettes clouées à des arbres, battues et lacérées à la masse d'arme, spectacle insoutenable mais qui relève de l'ordinaire pour les Glandelinians : l'un d'eux allume nonchalamment une cigarette. L'épisode rejoint alors Burke qui, pour exemplifier la définition même du sublime horrifique, évoque l'exécution de

---

[114] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, III, p. 571.

[115] *Ibid.*, III, p. 576.

[116] Cf. la partie que nous consacrons à la violence.

[117] FOUCAULT Michel : *Surveiller et punir*, *op. cit.*, I, « Supplice », Ch. 1, « Le corps des condamnés », p. 55.

Robert-François Damiens, « the late infortunate regicide in France »[118]. La jouissance du pouvoir tend à se banaliser, aussi faut-il constamment innover dans les supplices, créer de l'inédit afin de connaître des plaisirs nouveaux. Une tâche sans cesse reconduite, dont l'ampleur exige des moyens qui excèdent les capacités de l'individu singulier, mais que peut assumer une nation entière.

2.5.1 Glandelinia

Les noms des royaumes et nations chrétiennes d'Abbieannia, Angelinia et Calverinia relèvent du registre biblique, références respectives à l'épouse du roi David, à la figure de l'ange et au calvaire. Glandelinia, à l'origine soumise à Dieu, s'en est détournée pour adorer des idoles[119]. Depuis, elle contraint les enfants à l'esclavage et les massacre. Les dirigeants en sont des hommes aux attributs virils marqués – barbe fournie, carrure large ou athlétique -, symboles d'une masculinité triomphante.

Darger travaille dans un hôpital catholique. L'observation de ses manuscrits montre qu'il écrivait souvent au verso de publications médicales, et il lisait des revues. En juin 1889[120], le médecin Charles Brown-Séquard présente à la Société de Biologie de Paris le résultat de ses expériences ; il s'est auto-injecté des extraits de testicules de chiens qui ont selon lui développé ses capacités physiques et mentales. Le terme « hormone » apparaît pour la première fois en août 1905 dans le journal médical *The Lancet*, sous la plume du chercheur W. M. Bayliss. En 1912, le médecin viennois Eugen Steinach expose sa théorie glandulaire, à l'origine de la sexualité, et réalise des transplantations de

---

[118] BURKE Edmund : *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, Part I, section VII, "Of the Sublime", p. 33.

[119] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, pp.116-117.

[120] FREEMAN Erica R., BLOOM A., McGUIRE Edward J. : "A brief history of Testosterone", *The Journal of Urology*, Vol. 165, Issue 2, pp. 371-373, Department of Surgery, University of Michigan, Ann Arbor, Michigan, February 2001.

testicules humains ou canins en vue de traiter des pathologies aussi variées que la tuberculose, l'anémie, le diabète et même certaines paralysies. Steinach se déclare également favorable à la vasectomie humaine, pour ses facteurs revitalisants. En 1929, le biochimiste allemand Adolf Butenandt isole l'estrone, hormone secrétée par l'ovaire. Les années 1934-1935 voient la synthèse de l'androstérone, la découverte de la testostérone et sa synthèse par les chercheurs Butenandt et Hanisch, Ruzicka et Wettstein. Autrement dit, lorsque Darger écrit *In the Realms of the Unreal*, de 1910 à 1937, il est le strict contemporain de ces recherches, et l'on peut y voir une possible origine de Glandelinia.

2.5.2 L'objet sexuel

Toute visée intentionnelle est toujours visée d'un objet. Toutefois, l'objet peut être immédiatement tel, ou être à l'origine un sujet. Dans ce cas, le sujet ne peut être appréhendé comme tel car il risquerait, par son individualité propre, d'opposer résistance au désir et à sa réalisation. La sexualité contrainte apparaît chez Darger en tant que modalité d'une violence généralisée, condition naturelle élevée au rang de choix culturel. Elle réduit la victime à l'état, littéralement, d'objet du désir. Elle oblitère tout trait distinctif d'un sujet qui renonce et s'abîme dans sa condition de chose.

> "The Glandelinians also made children slaves for very immoral purposes, while in still other instances the reason seemed to be that the soldiers who enslave the little ones wanted a little helpless human being who could be tortured and abused."[121]

> "Beautiful child slaves in diaphanous garnments, handed round trays of sweetmeats, fruits, and small flacon of wines."[122]

[121] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IX, p. 1043.

[122] *Ibid.*, X, p. 209.

Darger use de la métaphore du champ de fleurs, au sein duquel toutes paraissent semblables mais où en réalité chacune est différente des autres. Telles les fleurs que l'on peut cueillir, arracher chacun des pétales ou simplement écraser, les enfants peuvent être flétris et démembrés.

> " It ain't the custom of us Glandelinians generals to allow slaves to be treated as flowers. Of course, if they privately belong to the master there's a different matter."[123]

> "If the soldiers see it for they'll destroy the flowers."[124]

Darger est à nouveau proche de Burke, pour qui le sublime horrifique conduit à ces satisfactions non positives que sont les délices[125]. Extrêmement variés, ils garantissent un plein bouquet de tourments aux enfants comparés à des fleurs, torturés par pleines brassées.

2.5.3 Le bourreau chosifié

La nation incarne le triomphe du corps masculin dont l'hyperstimulation est productrice d'hormones, l'homme pleinement réalisé dans sa mesure, et qui déborde en démesure de tortures et massacres infligés au corps faible de l'enfant. Ce primat du physiologique relève en Glandelinia de l'identité culturelle : y vivent les « Tripeligonians »[126], les patronymes sont transparents :

---

[123] DARGER Henry : *In the Child Slave Plantation* November 4, 1927.

[124] *Ibid.*, November 8, 1927.

[125] BURKE Edmund : *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, *op.cit*, Part IV, section V, "How the Sublime is produced", p. 107.

[126] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VII, p. 155.

“Indigestion”, et “Flatulence” sont blessés à la bataille de McHollester Run[127], tout comme “Toothache” à la bataille de Julio Callio[128] et un “Alcolholims”[129] est tué. Le corps viril s’excède et bascule dans le défaut, se perd dans les délices inférieurs. Darger use alors du grotesque : l’effroi qui mène d’ordinaire au sublime devient soudain risible, l’auteur introduit une distance par le biais de la parodie.

Car la violence de la sexualité contrainte, qui instaure une complicité malsaine entre bourreau et victime[130], dépersonnalise également le tourmenteur. Pris comme entité collective, les Glandelinians forment “a howling sea of grey coat ”[131], ou tout caractère individuel disparaît, à commencer par le visage dont les traits éminemment singuliers sont couverts par la trace du crime collectif, “their faces covered with sweat and blood”[132] :

> “The frightful yelling Glandelinians with distorted faces, reminded the Christian officers of an army of hellish demons or dream creatures appearing through the smoke, as representations from the infernal regions.”[133]

---

[127] DARGER Henry : MISC. 4 [non titré] : *“Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912”*, p. 329.

[128] *Ibid.*, p. 221.

[129] *Ibid.*, p. 304.

[130] Au point que les défenseurs des victimes finissent, par analogie complice, à se poser en exterminateurs. Jack Evans en vient ainsi à regretter que la totalité des Glandelinians n’ait pas été exterminée lors de la guerre de 1841. Cf. DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, *The beauty of the Vivian Girls as described by General Jack Ambrose Evans*. p. 474.

[131] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 318. Cf. également DARGER Henry : MISC 6 *Battle of Eva St. Claire*, p. 71.

[132] *Ibid.*, I, p. 318. Cf. également *ibid.* XII, p. 178 (2436) : Les Glandelinians apparaissent, rouges comme des démons, « a pit of frightful crimson redness ».

[133] *Ibid.*, VII, p. 371.

Un “Killchild” et un “Stranglechild” figurent dans les blessés de Glandelinia à la bataille de Brutal Station[134]. L’identité personnelle s’efface au bénéfice d’une parodie de désignation singulière, le crime valant pour nom propre. L’horreur, exercée sans limite, conduit alors une extension maximale de l’effet de sublime. L’esprit collectif s’en trouve subjugué, les consciences individuelles disparaissent dans une identité nationale terrassée par le sublime.

Glandelinia pourrait alors valoir pour trope, transposition fictionnelle des totalitarismes politiques du XXe siècle, dont le pouvoir repose sur un exercice maîtrisé de la violence. À l’instar de la tornade Sweetie Pie qui vaut pour catégorie stabilisée, la nation apparaîtrait alors comme un concept incluant l’ensemble des maux politiques.

[134] DARGER Henry : MISC. 4 [non titré] : *“Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912”*, p. 81.

3. La violence

La violence est au cœur de l'œuvre de Darger, aussi bien écrite que picturale. Dans ses multiples déclinaisons, elle bouleverse la routine instaurée par « the scheme of things »[1], cette forme habitable du monde qui me le rend tolérable. La violence apparaît ainsi comme une remise en cause de l'habitude. Habitude de moi-même, puisqu'au-travers de la douleur j'expérimente autrement les aspects de mon identité et m'apparais comme étranger à moi ; c'est d'ailleurs l'une des figures de l'autodescription que privilégie Darger dans les ultimes pages du second *Diary*. Habitude du rapport à autrui, dans la mesure où la violence installe une complicité malsaine entre le sujet qui inflige la violence et celui qui la subit, ce dont rendent compte *History of my Life* et les fictions. Enfin habitude du lien social et des relations qu'entretiennent les États, qui sont entièrement redéfinies dans l'usage de la violence, Glandelinia en étant la transposition imaginaire.

La violence apparaît ainsi chez Darger à la fois comme sujet et outil de la narration, le conduisant à établir, nous le verrons, une véritable rhétorique de la violence. Cela pour en rendre compte dans un procédé à visée exhaustive, ce qui fait dire à Michael Moon :

> "[Darger] took on the role of witness to the terrible ordinariness of violence in the history of the twentieth century – especially violence against children, and especially against girls."[2]

L'expression de la violence a ainsi valeur édificatrice, aussi bien le déchaînement aveugle des phénomènes naturels que l'inventivité créatrice des tourments perpétrés par l'homme, ou la violence exemplaire qu'est la Passion du

[1] WHEELIS Allen : *The Scheme of Things*, *op. cit.*, Ch. 7, « Theory », p. 43.

[2] MOON Michael : *Darger's Resources*, *op. cit.*, p. IX.

Christ. Elle est enfin l'unique biais par lequel Darger dresse le portrait de lui-même.

3.1 Portrait de l'artiste en violence

L'autodescription apparaît tardivement chez Darger, en 1968 et selon deux modes : l'exercice autobiographique et la tenue d'un journal[3]. Celui-ci diffère du précédent, rédigé de juin 1911 à décembre 1917, en ce qu'il ne consiste pas uniquement en une recension factuelle, mais contient des éléments relevant de la description intime. L'autodescription se déploie ainsi selon deux intentions hétérogènes qui apparaissent cependant comme complémentaires, dans la mesure où la représentation que donne de lui-même Darger, et se donne, repose intégralement sur la violence. Celle qu'il éprouve parce qu'il en est l'objet ou, au contraire, celle dont il est la cause.

> "I believe I had once before wrote that all my life, ever since a child, I always had a very willful nature and mean temper, and was very determined always that all things will and shall come to me satisfaction, or else." [4]

3.1.1 La violence subie

History of my Life abonde en épisodes où Darger décrit son enfance sous le sceau de la violence subie. Elle est toujours le fait de l'injustice, du moins reportée comme telle, et selon deux modes, verticale quand il s'agit de l'autorité des adultes[5], horizontale lorsqu'elle est le fait de garçons de son âge[6]. L'âge adulte est décrit selon le même procédé et pour des causes identiques, également

---

[3] À partir de 1968, mars pour la reprise du *Diary* et avril pour *History of my Life*.

[4] DARGER Henry, *Diary*, Saturday April 6 1968.

[5] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 38, par exemple.

[6] *Ibid*., p. 16, par exemple.

verticales et horizontales : employeurs et collègues de travail le traitent mal. Deux épisodes illustrent particulièrement l'un et l'autre cas. Darger rapporte son travail au St. Joseph Hospital en 1918. Il effectue les tâches attendues mais accepte mal qu'on lui impose du travail supplémentaire, non rémunéré et qu'il estime dégradant, comme laver les latrines du dortoir des sœurs et en récurer le plancher.

> "You would say that was a good way of doing penance or humbling myself. Ha ha. I'll still do it on my hands and knees, rather than cleaning floors with a darn sloopy mop."[7]

L'autre exemple vient d'un employé qui lui a refusé une faveur pour, ensuite, lui demander un service[8]. En énumérant ce qu'on lui fait endurer, Darger décrit par la négative, au moyen du non-dit, la condition qui devrait être la sienne, celle d'un sujet de droit, que supérieurs et égaux devraient respecter.

À l'inverse, dans la rédaction du *Diary* contemporaine de l'autobiographie, Darger constate cette perte de dignité du sujet, fait de l'âge et de la détérioration physique.

> "Had miserable day with right leg. Trouble caused loss of appetite. No breakfast. Very little lunch for supper."[9]

L'âge prend le pas sur l'imaginaire, ses maux ancrent le sujet dans un concret douloureux. L'activité créatrice échoue à s'opposer au réel objectif, Darger en

---

[7] *Ibid.,* p. 27.

[8] *Ibid.,* p. 64, qui revient sur un épisode déjà décrit avec des variantes, p. 41 : "I remembered the favor he refused me and not out of revenge, but of my way of no favors done for me, do not except one from me." ; « I' m the sort of person that, if anyone refuses to do any favors for me, do not expect one from me, either. »

[9] DARGER Henry, *Diary*, Thursday March 28 1968.

devient triste et résigné. Les douleurs sont subies passivement, Darger en est à la fois l'objet, mais également le sujet puisqu'il en est la cause. À nouveau par le non-dit, les maux attestent donc de son existence, contrairement à la violence perpétrée à son endroit par d'autres sujets qui appelle une réaction : « sometimes impulse is the very thing to act upon »[10]. Or, conformément au principe d'analogie qui sous-tend le récit autobiographique, la violence subie va révéler la violence propre à Darger.

3.1.2 Le sujet violent

Dans la description qu'il donne de lui-même, aussi bien dans *History of my Life* que dans le *Diary*, Darger se dépeint comme violent par nature.

> "yes if I am that way, what am I going to do, defy of not ? It seems impossible to control myself. Yes I am not that way to persons, only all sorts of gadgets and other things." [11]

> "I'll always be this way, always was and I don't give a damn."[12]

Cette nature mauvaise se décline de deux manières. Elle est profane[13] lorsqu'il est question de son tempérament difficile (l'emploi de « I don't give a damn » semble l'attester), sacrée quand il s'agit de son âme pécheresse[14]. Cette

---

[10] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I, p. 180.

[11] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 63.

[12] DARGER Henry, *Diary*, Saturday April 6 1968.

[13] Dans *Further adventures in Chicago,* I., p. 180 George Webber, le garçon qui maltraite les filles à la St Patrick's School est sujet à des crises de violence atavique. « That's heredity », déclare le père Casey.

[14] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 64, par exemple. Parce qu'au St. Joseph on lui reproche d'être rancunier, Darger precise : "I have no revengeful feeling" ; "I did not commit mortal sin."

double acception apparaît lors de l'épisode de son renvoi de la Skinner School[15]. Suite à son comportement, Darger est exclu de l'école publique et doit en rendre compte à l'institution religieuse qui le loge, Our Lady of Mercy. Quelle est la raison du renvoi ? Darger forge un néologisme, « excumicated »[16], qui sonne comme la fusion d'« excomunicated » et de « cum ». Darger semble ici prélever deux souvenirs distincts, l'incident évoqué et le « self-abuse » qui sera le motif de son internement au Lincoln Asylum, selon un rapprochement analogique qui permet en évoquant le second épisode de rendre compte du premier. Le narrateur l'utilise deux fois, lorsqu'il parle de la décision prise par l'école Skinner, et quand il évoque la réaction des prêtres dirigeant Our Lady of Mercy. La faute touche en effet les deux sphères sociales et a entraîné un double tracas, pour Darger mais aussi pour les administrations respectives. On peut imaginer que ses exactions dans l'école publique, donc profane, ont été dénoncées dans l'institution catholique, sur un registre de la culpabilité relevant du sacré.

Dans tous les cas, cette nature mauvaise s'est révélée durant l'enfance.

> "I was like a little devil, if called 'kid.'"[17]
>
> "That was my temper then."[18]
>
> "I was a very dangerous kid if not left alone."[19]
>
> "I have forgot to mention that from the time I was a young boy until even now I always had a very rough nature or temper, always was and still am self-willed and also determined that all costs, even at the expense of Sin, that all things shall

---

[15] *Ibid.*, pp. 9-10.

[16] *Ibid.*, p. 11. Cf. le développement consacré au jeu littéraire.

[17] *Ibid.*, p.5.

[18] *Ibid.*, p. 39.

[19] *Ibid.*

> come my way, no matter who might try to interfere or stand on my way. In that situation, now, because of my sore and lame legs, I am still worse and seem to have no way to control myself. I can blow up like a stick of dynamite."[20]
>
> "I really believe it is really naturally in me, as I was that way when I was a small boy and no kind of scolding or punishment could change me."[21]

Seule l'autorité de son père est recevable[22]. Cette violence, décrite donc comme apparue durant l'enfance dans l'autobiographie, est confirmée par le narrateur âgé du *Diary* : "Never all my life have I ever stood for or put up for things going wrong, no matter what the consequences. I never will"[23]. Voire même en découle :

> "Bad words in the afternoon after accident on writing paper, Life History."[24]

La rédaction conjointe du récit autobiographique et de l'écriture factuelle du *Diary* va entraîner une détermination réciproque, conduisant Darger à faire progressivement de ses colères des tropes littéraires.

3.1.3 Tantrums

Dans un premier temps, la recension des colères adopte le ton purement descriptif qui était jusqu'alors celui des relevés météorologiques contenus dans *The Weather Books*.

---

[20] *Ibid.*, p. 34.

[21] *Ibid.*, p. 38.

[22] *Ibid.*, p. 3. Cf. le développement consacré à Nobodaddy.

[23] DARGER Henry : *Diary*, Saturday, January, 18, 1969. Cf. également *Ibid.*, Thursday, April, 25, 1968.

[24] *Ibid.*, Sunday, August 25, 1968.

"No tantrums, a little anger though."
"Tantrums a plenty"
"Tantrums Galore" [25]
"Sever Tantrums"[26]
"Tantrums and bad words. Galore."[27]

Darger les consigne sous forme de constat, sans ajouter de commentaires. L'analogie avec les *Weather Books* laisse à penser qu'elles relèvent également d'un phénomène naturel qui peut être observé, mais n'appelle pas de jugement. Le ton va changer à partir d'avril 1968, qui est le mois où Darger entreprend la rédaction d'*History of my Life*. Au fil de sa rédaction, le récit autobiographique paraît influencer la forme des consignations du journal.

> "Mad enough to wish I was a bad tornado."[28]

> "If something I'm working on goes wrong, « I am spitting growling, if not thunderging volcano. » Blow my top too, as you call it, or hit the ceiling. And do I say bad words and blaspheme. Oh my."[29]

À l'occasion, alors que l'influence d'*History of my Life* n'est pas encore pleinement avérée, Darger en revient à une recension davantage factuelle, notamment durant les mois de mars et d'avril 1968, période où, à partir de bouts

[25] DARGER Henry : *Diary*, Sunday, June 2, 1968.

[26] *Ibid.*, respectivement entrées des 5, 6 et 26 novembre 1968.

[27] *Ibid.*, Saturday, January 18, 1969.

[28] *Ibid.*, Tuesday, April 16 1968.

[29] DARGER Henry : *History of my Life*, p. 63.

de ficelle trouvés dans la rue, il constitue des pelotes pour les jeter ensuite à la face du Christ[30]. Darger consigne alors ses colères, et sa manière de l'exprimer.

Le mois d'août 1968 présente une nouveauté. Les pages où sont consignées les colères sont surmontées d'un titre : "Grimwarning". Au fil des mois, le terme « tantrum » se fait de plus en plus rare, au profit de métaphores appartenant au registre éprouvé de Darger, celui des catastrophes naturelles, ou d'expressions relevant du parler usuel :

> "I'm a hard boiled egg and will always be one."[31]

Ainsi, la rédaction conjointe d'*History of my Life* et du *Diary*, propose l'unique essai d'autodescription de Darger, qui se pose comme victime de la violence, sociale puis naturelle l'âge venant, également comme sujet violent, par nature dès son jeune âge puis du fait des contraintes de société, l'ensemble reposant sur un rapprochement par analogies croisées, procédé qui lui est habituel.

Enfin, le glissement progressif de la recension factuelle des colères vers un ensemble de tropes littéraires, alors que Darger n'écrit plus de fiction à cette époque, paraît anticiper, voire préparer, son ultime œuvre imaginaire, *Sweetie Pie*. Écrite de février 1971 à décembre 1971, elle relate au long d'un récit de quatre mille huit cent soixante-dix-huit pages la violence, colérique et anthropomorphe, d'une tornade, cataclysme naturel qui détruit les institutions humaines.

Récit tardif, dernière création de fiction, *Sweetie Pie* opère un double retour aux origines, selon deux types de durée, fictionnelle et objective. Dans la

---

[30] DARGER Henry : *Diary*, Thursday March 28 1968 : "Worked on cord and brown twine. No tantrum today", par exemple. Cf. la partie que nous consacrons au Christ brutalisé.

[31] *Ibid.*, Wednesday, December, 18, 1968, par exemple. Cf. la partie que nous consacrons aux métaphores relevant du sublime naturel.

temporalité imaginaire de l'œuvre, la mère des tornades est une force primale, qui précède les institutions humaines qu'elle s'autorise à détruire selon une violence légitimée par l'antériorité ; dans la temporalité extérieure, commune aux êtres et aux choses (celle du réel objectif dans lequel évolue Darger), la violence institutionnelle est première et se légitime par sa création tardive, comme fait culturel.

Darger achève ainsi son travail de création sur une nature qui détruit la culture, contrepoint de la violence institutionnelle, processus culturel qui faisait violence à sa propre nature. Ici, « propre nature » doit être entendue dans son acception commune, signifiée par exemple dans l'expression usuelle « C'est dans ma nature ». En effet, nous allons voir qu'aussi bien pour Darger que pour « Stanley », la structure d'enfermement vise à annuler le contenu singulier de l'individu pour produire une généralisation dont elle peut faire usage : « le délinquant ».

3.2 La violence institutionnelle

John MacGregor puis Jim Elledge ont relevé les analogies entre la jeunesse de Darger et celle de « Stanley », dont la biographie, publiée en 1930 par Clifford R. Shaw sous le titre *The Jack Roller, A delinquent boy's own story*, constitue une œuvre marquante de l'école sociologique de Chicago. Né en 1897, fils d'une immigrée polonaise qui meurt lorsqu'il a quatre ans, un père incapable de tenir son rôle, « Stanley » est réfractaire à l'autorité et fait montre à l'occasion de réactions violentes. De six ans et demi à dix-sept ans et demi, il mène une vie de délinquant, spécialisé dans le cambriolage et le "Jack Roller", technique qui consiste à détrousser des ivrognes ou des homosexuels préalablement appâtés. Placé dans différentes structures d'enfermement (Juvenile Detention home ; Chicago Parental School ; St. Charles Training School, the Illinois State ,

Reformatory at Pontiac, The House of Correction)[32], il s'évade d'une ferme d'État pour retourner à Chicago[33]. Clifford Shaw fait sa connaissance alors qu'il est interné et le persuade d'écrire à l'âge de seize ans son autobiographie.

Au fil de son récit, « Stanley » reproche régulièrement aux institutions d'être impuissantes à réformer leurs pensionnaires et de privilégier la punition.

> " The most common kinds of punishment were muscles grinders, squats, benders, standing in corners, whipping, confinements in "the cage", chewing soap, being deprived of food and sleep strenuous labor, and making the sentence longer."[34]
>
> "A school, I now say, should be turned into an orphan's home instead of being a breeding place of crime."[35]

Réflexions qui font curieusement écho aux observations de Darger :

> "They don't reform you in those schools. It will only make him worse. Most wayward lads set there don't repent, and they being his company may lure him into worse deeds when he gets out."[36]

---

[32] SHAW Clifford R. : *The Jack Roller, A delinquent boy's own story*, *op. cit.*, "Discussion", p.184.

[33] *Ibid.*, Ch. 6, "Getting educated", p.74 : "Thoughts about the city crowded out thoughts about the lonely, uninteresting, dull farm." […] "The quietness of the farm made me blue and finally homesick."

[34] *Ibid.*, Ch. 5, "The baby Bandhouse"p. 63. Cf. également p. 68 : "The different forms of punishment were beatings, bawling out, being deprived of food and sleep, muscle grinders, squats, haunches, benders, etc.".

[35] *Ibid*., Appendix II, "Why and how I became a criminal", p. 202.

[36] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, pp. 791-792. Propos tenus par l'empereur Vivian, père des Vivian Girls, et donc personnage donné comme étranger à notre monde au sein de la fiction.

Nous l'avons vu dans la partie consacrée à l'espace clos, Darger a connu durant son enfance et son adolescence différentes structures d'enfermement, qu'il s'agisse de l'espace scolaire[37], de l'espace correctionnel avec son internement en 1900 au Dunning Insane Asylum, et de l'espace clinique de 1904 à 1909 à The Illinois Asylum for Feeble-Minded Children, dont les nombreux et graves manquements à l'égard des patients, notamment durant l'année 1907[38], conduiront à la création d'une commission d'enquête le 14 janvier 1908, qui rendra un rapport accablant le 20 janvier 1909.

Toutes ces institutions ont en commun, à des degrés divers, de ne pas considérer les personnes internées dans la singularité de leur vécu individuel. Chaque existence est réduite à la dimension d'un exemple qui valide l'effet du déterminisme social. Chaque vie, expliquée après coup, confirme ce qui devait nécessairement arriver.

> « Le délinquant se distingue de l'infracteur par le fait que c'est moins son acte que sa vie qui est pertinente pour le caractériser. »[39]

Dès lors, les parcours de Darger et de « Stanley », à première vue étrangement similaires, se ressemblent moins qu'ils ne sont jugés analogues par l'autorité qui les juge et l'institution qui les prend en charge. En les privant de ce qui les rend uniques, l'institution invente « le délinquant » ; les vies d'internés sont réduites à leur Moi documentaire et, tenues pour semblables, sont soumises à traitement équivalent. Ce traitement vise moins la réforme du comportement

[37] 1897 : St. Patrick ; 1900 : Skinner School.

[38] Darger en étant donc le strict contemporain. Cf. pour rappel le cas du docteur Harriet Cook et la définition que donne Darger du viol.

[39] FOUCAULT Michel : *Surveiller et punir*, *op. cit.*, IV, « Discipline », Ch. 1, « Des institutions complètes et austères», p. 255.

par l'éducation que le rappel incessant de la faute par la peine infligée, violence institutionnelle qui prend la forme du supplice.

Le supplice n'est pas tourné vers l'avenir, ne vise aucune édification qui conduirait à la prévention. Dans la répétition continuelle des peines, il favorise la reconduction continuelle du même, instaure un instant immobile que ne précède aucun passé et auquel ne succédera pas de futur, comme une parodie d'éternité.

> « Mais le corps est aussi directement plongé dans un champ politique ; les rapports de pouvoir opèrent sur lui une prise immédiate ; ils l'investissent, le marquent, le dressent, le supplicient, l'astreignent à des travaux, l'obligent à des cérémonies, exigent de lui des signes. »[40]

Pour Darger, la société et le corps politique exercent leur violence sur les enfants, au-travers de leurs représentants immédiats que sont les parents, ou par les organes officiels, police et institutions, tous ayant alors valeur égale de « cruel guardians »[41].

Cette violence institutionnelle, Darger l'évoque dans le récit autobiographique à titre d'expérience personnelle. Celle-ci, rendue dans l'acte de remémoration qui alterne réminiscence et réviviscence, autorise dans un deuxième temps le rapprochement analogique[42] qui, à son tour, ouvre à la généralisation de l'expérience collective. Et, pour donner sa pleine mesure à la représentation de

---

[40] *Ibid.*, I, « Supplice », Ch. 1, « Le corps des condamnés », p. 30.

[41] DARGER Henry, *Sweetie Pie*, p. 4760 : "Did you ever read of children being battered and otherwise cruelly treated by too severe parents or cruel guardians. Cases of abuse and assaults of awful meanness on children ? And what is known as battered child syndrome ?"

[42] Ainsi que nous l'avons vu dans « Le statut de l'expérience », l'évocation de l'expérience chez Darger suit un triple processus : remémoration de l'expérience singulière ; rapprochements analogiques qui suppriment les circonstances particulières ; généralisation à l'expérience collective.

la violence institutionnelle, telle qu'elle apparaît dans le champ politique et social, Darger la transpose dans une création fictionnelle, la nation de Glandelinia.

> "but it is positive not even such cruelty could not surpass what Penrod and his two friends had seen within the Glandelinian encampments since they were there."[43]

3.3 Transposition fictionnelle : Glandelinia ou l' « incumicated »

Nous l'avons vu, Glandelinia tient peut-être son nom des recherches entreprises sur la notion d'hormone à partir de 1905, et de la synthèse de l'androstérone puis de la testostérone durant les années 30. Par son énergie vitale et sa virilité débordante, la nation témoigne d'une violence naturelle dont elle use en pleine licence, une liberté sans limite que légitime la loi du plus fort. Le néologisme, « incumicated » pourrait rendre compte ici de ce débordement, et répondrait à l'« excumicated » forgé par Darger.

En s'en remettant à l'évidence du fait, le primat de la violence, Glandelinia exerce une domination naturelle du puissant sur le faible, comme si la force devait nécessairement se parfaire en violence selon une nécessité à la fois physiologique et éthique. La démesure s'impose alors en mesure commune et, de naturelle, la violence va devenir culturelle. La simple addition d'actes violents en agrégat quantitatif va laisser place à l'unité qualitative d'un imaginaire de la violence :

> « Le pouvoir imaginaire permet une innovation radicale : en prenant le contrôle des esprits, il permet d'étendre le contrôle hors de la présence du chef. L'imaginaire et les symboles ont ceci de supérieur à la force physique qu'ils

[43] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IX, p. 1043.

permettent de s'emparer des consciences sur une échelle beaucoup plus large : un clan, une tribu ou même une nation entière. »[44]

Loin de contrer le déchaînement spontané de la violence originaire, l'ordre politique et social l'encourage. La brutalité aveugle, la satisfaction des plus bas instincts sont conservées par la puissance publique qui en fait un véritable projet de société[45]. C'est ainsi que Glandelinia est comparée à la "frightful Inquisition"[46]. Largement consentie, la violence vaut pour pacte social.

« La fonction des imaginaires collectifs n'est pas simplement de prolonger les communautés qui lui préexistent. Ils en sont des facteurs constitutifs.»[47]

Tout en conservant l'outrance et le déchaînement de l'expression naturelle, l'État prémédite la rage et la contrôle, en fait un usage réfléchi[48]. La violence en devient d'autant plus efficace que son pouvoir est augmenté par des trouvailles culturelles qui supposent imagination et technique. Les enfants-esclaves sont méthodiquement affamés, de manière à prolonger au plus tard leurs

---

[44] DORTIER Jean-François : *L'homme, cet étrange animal, aux origines du langage, de la culture, de la pensée*, *op. cit.*, Ch. X « L'émergence des cultures », p. 330.

[45] Cf. DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VII, p. 155 : l'auteur interrompt soudain la narration pour lister les vingt-cinq rasions de la guerre. En première position figure : « 1. First cruel conditions of child slavery ».

[46] DARGER Henry : MISC 6, *Battle of Eva St. Claire*, p. 110.

[47] DORTIER Jean-François : *L'homme, cet étrange animal, aux origines du langage, de la culture, de la pensée*, *op. cit.*, Ch. X « L'émergence des cultures », p. 335.

[48] Cf. CLAUSEWITZ Carl Von : *De la guerre*, *op. cit.*, Ch. I « Qu'est-ce que la guerre », 3 « Usage illimité de la force », p. 53 : « Lorsqu'on voit les peuples civilisés s'abstenir de mettre les prisonniers à mort, et de piller villes et campagnes, c'est que l'intelligence tient une place plus large dans leur conduite de la guerre, et qu'elle leur a appris à employer la force de manière plus efficace que par cette brutale manifestation de l'instinct ». Or Glandelinia présente un autre modèle, puisqu'elle fait un usage raisonné et réfléchi de la violence instinctive.

souffrances[49] ; leurs plaies sont ravivées en y mettant du sel et du poivre[50] ; certains sont ébouillantés vifs dans un "tank of hot water" ou exposés à la vapeur brûlante sortant de « bursted steam pipes »[51]. L'exhaustivité des maux dispensés par Glandelinia paraît confirmer sa valeur de catégorie stabilisée. Elle serait alors l'équivalent social et politique de la tornade Sweetie Pie pour les catastrophes naturelles, l'une et l'autre étant de plus animées par une volonté nihiliste.

Glandelinia exerce une violence d'État sans provocation. Le motif en paraît incompréhensible, au point que Darger titre l'une de ses œuvres picturales : *"Why do Glandelinians make these freak things ?"*, le titre apparaissant dans un phylactère au verso de l'œuvre, comme si la question devait être formulée tout en étant occultée.

Darger ne nous dit jamais explicitement la raison qui anime Glandelinia. Et nous n'en saurons rien, sauf à recourir à l'explication théologique, explication qui est le fait non de l'auteur mais du lecteur assemblant ses souvenirs de passages lus, procédant donc par analogie (sachant que Darger est le seul lecteur de l'œuvre dont il est l'auteur) : la nation incarne le Mal. Non pas la variété des maux, physiques[52] et moraux, propres au réel objectif et également omniprésents dans l'univers de fiction, mais l'entité absolue du Mal. Glandelinia se pense en Mal pur, sans autre raison que lui-même, et l'assume jusqu'aux noms de ses

[49] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, II, p. 51 et IX, p. 1043.

[50] *Ibid.*, I, p. 318.

[51] *Ibid.*, III, pp. 578-579.

[52] Dont certains, comme signes, peuvent informer à titre de symptômes, et donc se révéler utiles.

habitants : un général nommé Dark Religion est blessé à la bataille de Marcocino[53], un général Beelzebib est blessé à la bataille de Cabible[54].

Nous l'avons vu dans la partie consacrée au temps mythique, l'univers d'*In the Realms of the Unreal* connaissait à l'origine "a true Golden Age"[55] où n'existait qu'une seule nation, « Fair Land of Abbieannia » [56]. Darger nous dit que les Abbieannian "did not worship images of stone, but believed in two great spirits, "the Unknown" and the demon"[57], sorte de manichéisme qui renvoie probablement à une lecture absente. Puis la population s'est convertie au christianisme[58], moins la part qui a fait sécession et formé Glandelinia, selon une figure qui rappelle la Guerre civile américaine, influence insigne de Darger. Les Glandelinians ont alors non seulement refusé la foi chrétienne, mais abjuré leur précédent culte dualiste, pour verser dans l'adoration d'idoles, un panthéisme absolu :

---

[53] DARGER Henry : MISC. 4 [non titré] : « Having started to typewrite manuscript on the first of April 1912 », p. 155.

[54] *Ibid.*, p. 164. L'un des noms les plus attribués est « Purgatory » (p. 96) et ses variantes, « Richard Purgatorian » (p. 220), « Purgatorian » (p. 231).

[55] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, III, p. 386.

[56] *Ibid.*, X, p. 374.

[57] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, pp. 430-438 : l'histoire des nations chrétiennes, *"'Powerful Abbiannia' by Gertrude Angeline"*.

[58] Il s'agit d'un christianisme d'inspiration catholique mais propre à Abbieannia. *Further adventures in Chicago,* I.27 : "In our own country there are only Catholic Churches and schools." ; *In the Realms of the Unreal*, I, pp. 214-215 : le pape quitte le Vatican pour résider à Angelinia en visite et connaît les Vivian Girls. Toutefois, cf. *Further adventures in Chicago,* I, p. 52 : les Vivian Girls ne font une certaine "curtsey" qu'excusivement devant des religieux d'Abbieannia, « We are not allowed to do it to anyone else. » Le Christ du catholicisme abbiannian est crucifié, mais tête déjetée en arrière, sous le bras droit de la croix : cf. *In the Realms of the Unreal*, I, p. 114, et la composition *At Angelinia Agatha. Jennie in vain offers her sight lost in an accident for the conversion of John Manley her worst enemy. Instead her sight suddenly came back.*

> "Glandelinia is a powerful nation […] "The Glandelinian anger God by worshipping false Gods[59] on purpose to defy Him, and though Glandelinia is a powerful nation she is very wicked. They even worship stones, animals, dogs, sticks, and wicked things[60], even the walls and houses[61], clouds, hills, nay the very devils themselves are adored as Gods. […] this is the kind of nation Glandelinia is."[62]

Toutefois, le général Manley, pourtant commandant en chef des armées de Glandelinia, a été baptisé et élevé conformément aux commandements de la foi chrétienne[63]. Donc soit le refus de la foi chrétienne n'est pas absolu, soit Darger ne tient pas compte de la chronologie et, en offrant un passé improbable à Manley, permet d'insister sur sa personnalité blasphématoire dans le présent de l'intrigue. Ce qui permet à Manley d'affronter régulièrement Dieu, comme dans ce discours public où il s'adresse directement à lui : « In the speech he blasphemed God most shockingly and had even challenged him to come down from heaven with all his angels and fight him and his army »[64]. Manley apparaît

---

[59] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, II, p. 864 : « Big Golden Idol », et le jeu d'allitération p. 866 : « Glandelinian Goddess Golie ».

[60] Cf. également *Ibid.*, XII, p. 208 : " I have seen at their wicked commands many times the sacred hosts stolen out of raided Catholic churches mockingly given to horses, pigs, or dogs and cats, and of naked women being forced to sit down before a whole crowd of men or lie down on large crucifixes and be rided around camp as an exhibition."

[61] Cf. également *Ibid.*, II, pp. 863-867 : les temples à colonnes dorées, les lourds rideaux, la décoration vivement colorée des lieux de culte, que l'on retrouvera dans l'épisode non retenu de *Further Adventures in Chicago* consacré à Chinatown. L'ensemble est tributaire de la représentation des Chinois véhiculée, notamment, par les *pulps* et *comic-strips*.

[62] *Ibid.*, I, pp.116-117.

[63] *Ibid.*, IV, p. 1407.

[64] *Ibid.*, XII, p. 188.

alors comme l'analogue fictif de Darger qui brutalise le Christ en lui jetant des pelotes de corde et invective Dieu[65].

La sécession et l'orientation religieuse de Glandelinia ont conduit les nations chrétiennes à lui déclarer la guerre[66]. Or au livre III - part du roman qui est largement consacrée à Glandelinia et qui intervient assez tôt dans le récit - Darger nous donne une autre raison de la sécession, davantage motivée que le simple refus. Joice s'adresse à un Glandelinian, affirmant savoir pourquoi sa nation martyrise les enfants :

> "You are doing this ass an insult to God and Jesus Christ, who died on the cross for us and even you."

Le Glandelinian lui répond :

> "'But Christ had not died on this world" snapped the Glandelinian in a rage. "he died on the world which is our moon. That ain't dying for us'." [67]

On comprend dès lors mieux le nihilisme de Glandelinia qui la pousse à éradiquer ses propres enfants, et oblitérer par là-même son futur. Si la fin justifie les moyens, nul doute que les moyens mis en œuvre conduisent à la fin, car la pure puissance nihiliste qui anime Glandelinia la conduit à son autodestruction. Avant de s'en prendre aux enfants des autres, l'État s'en prend aux siens propres, pervertissant ainsi le commandement chrétien : « Tu aimeras ton

---

[65] Cf. la partie que nous consacrons au Christ brutalisé et à « l'ontomachie ».

[66] Cf. *Ibid.*, III, p. 520 et DARGER Henry : MISC. 4, *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D*. p. 430.

[67] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, III, p. 582. Cf. le développement que nous consacrons au Christ brutalisé.

prochain comme toi-même »[68]. De fait, Glandelinia agit envers les autres nations comme elle a d'abord agi envers elle-même, annihilant ses jeunes générations, oblitérant son futur à plus ou moins long terme.

> "In this story for more than 43 years, child slavery existed in the Calverinian Country, hundreds of thousands of Children torn their parents were thrown into the horrible factories made to work themselves to death without getting a cent, and horrors upon horrors almost equaled that of perdition."[69]

Glandelinia fait du mal son éthique, parfaitement assumée, et choisit ainsi sa condition, affirme sa liberté en optant pour le péché mortel.

> "Q How many things are necessary to make a sin mortal ?
> A To make a sin mortal, three things are necessary ; a grevious matter, sufficent reflection, and full concent of the will."[70]

Cette mise en demeure de la politique au-travers de sa transposition fictionnelle, l'institution faisant de l'enfance son animal de sacrifice, inscrit la création de Darger dans une tradition littéraire.

3.4 La violence littéraire

Darger prolonge en effet une tradition bien établie, ici anglo-saxonne, celle de l'enfant-martyr et qui, pour ne s'en tenir qu'à une époque relativement proche ou contemporaine de l'auteur, va de Charles Dickens et Frances Hodgson

---

[68] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.*, p. 1736 : Matthieu (22 : 39).

[69] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 2.

[70] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, recopie de *Catechism of Christian Doctrine*, publié par H.L. Kilner and Co. Philadelphia, 1901.

Burnett à *Little Annie Rooney* de Darrell McClure, en passant par L. Frank Baum. Le thème décliné est celui de l'enfance tourmentée par les aléas de l'existence, et dont l'innocence pâtit des vicissitudes et injustices. Ce que résume Darger évoquant les malheurs d'Evangeline Vivian soumise à Jim Rooney :

> "She accepted the punishment as the ordinary routine visits of fate"[71]

Comme lecteur de la plupart des auteurs évoqués, Darger est conscient de ce genre littéraire, ce qui tendrait à dissiper certains malentendus à son endroit et nous permet de dire avec Charles Mauron :

> « Combien d'écrivains, par exemple, ont emprunté leur goût apparent du sang, de la volupté et de la mort à une mode ou à une tradition littéraire bien plus qu'à un sadisme inconscient ? »[72]

L'une des figures insignes de l'enfant-martyr, influence directe de Darger et dont il transpose le personnage dans l'univers d'*In the Realms of the Unreal*[73], est Evangeline St. Clare, création d'Harriet Beecher Stowe dans *Uncle Tom's Cabin*. Tout dans le roman conduit la fillette à une mort attendue, qui doit moins à l'aveugle nécessité qu'aux desseins de la Providence divine. Eva agonit dans sa chambre vaste et luxueuse, entourée des siens[74]. Elle dit les aimer tous, puis détaille son affection à chacun, exhorte l'assistance à se comporter en chrétiens,

---

[71] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, p. 1951.

[72] MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la Psychocritique*, *op. cit.*, Ch. XIII, p. 226.

[73] Cf. la partie que nous consacrons à l'intertextualité.

[74] BEECHER STOWE Harriet : *Uncle Tom's Cabin*, *op. cit.*, Ch. 26, pp. 359-374.

long discours qui consume ses forces et précipite son trépas. Elle s'éteint aux alentours de minuit en un final allégorique :

> " 'O, Eva, tell us what you see! What is it?' said her father.
> A bright, a glorious smile passed over her face, and she said, brokenly,' O ! love, joy, peace!' gave one sigh and passed from death unto life !"[75]

La mort d'Evangeline St. Clare fournit à Darger deux thèmes – l'innocence condamnée et l'exemplarité de la fin – qu'il décline dans les morts d'Annie Aronburg, de Jennie Anges et de Jennie Turmer, cette dernière étant pour partie une paraphrase du texte de Stowe. Darger s'inscrit alors dans la veine littéraire des "cautionary tales"[76], récits édifiants qui célèbrent la violence exemplaire.

3.4.1 The Joy of Punishment

Darger se situe dans cette tradition de l'édification morale, d'abord comme lecteur puis en tant qu'auteur. Dans *7 Minutes, The Life and Death of the American Animated Cartoon*, Norman M. Klein analyse la violence dispensée dans les dessins animés réalisés durant les années 1930, notamment ceux produits par les studios Max Fleischer[77]. Selon Klein, la violence y est à la fois mise en forme et expression d'un contenu moral, et serait donc donatrice de sens. Selon l'auteur, la narration à structure récurrente des *cartoons* prolongerait la tradition des "cautionary tales".

Dans ses grandes lignes, le mode de récit est invariable. Il s'agit en ouverture d'énoncer l'interdit, éventuellement assorti de la sanction qu'entrainerait sa transgression ; puis de dramatiser la fascination qu'exerce le tabou, faite

---

[75] *Ibid.*, p. 374.

[76] Et qui comptent notamment les contes de *Mother Goose* ou des *McGuffey's Readers*.

[77] KLEIN Norman M. : *7 Minutes, The Life and Death of the American Animated Cartoon*, Verso, New York, 1993, Ch. 7, "Depression Melodrama", pp. 130-134.

d'ambigüité entre attraction et répulsion ; enfin d'évoquer la faute et la punition qui s'ensuit, une peine démesurée[78] dont l'excès entraîne une satisfaction grotesque, comparable au délice que procure chez Burke le sublime horrifique. C'est précisément dans sa démesure que la violence exhibe sa valeur morale, « the crueler the punishment, the truer the message »[79], et ses vertus édificatrices, "The good characters have to exhibit (or learn at terrible expense) great lucidity of conscience."[80]. La joie du châtiment est en réalité anticipée dès le début du récit, en une volupté d'angoisse amorcée dans l'annonce et pleinement vécue dans l'exécution.

Darger prolonge cette tradition des "cautionary tales". Il en renouvelle cependant l'approche dans la mesure où, dans ses fictions, les enfants qui sont l'objet de la violence édificatrice n'ont enfreint aucune règle ni violé aucun interdit. La justice et sa punition, voire la vengeance, n'ont aucune part dans leurs tourments. C'est bien l'innocence qui, comme telle, appelle la violence, et l'absence de peine imputable qui conduit au supplice.

L'acte infligé n'est pas proportionné puisque, en l'absence de faute, il ne peut y avoir de proportion. La violence qui s'exerce est alors, littéralement, sans mesure, hors la gradation des souffrances, et ne se justifie que par la jouissance dans l'accomplissement de l'acte et de ce qu'il donne à voir.

> « La mort-supplice est un art de retenir la vie dans la souffrance, en la subdivisant en « mille morts » et en obtenant, avant que cesse l'existence 'the most exquisite agonies'. »[81]

---

[78] *Ibid.*, p. 131 : « Punishment takes on insane exaggeration ».

[79] *Ibid.*, p. 133.

[80] *Ibid.*, p. 134.

[81] FOUCAULT Michel : *Surveiller et punir*, *op. cit.*, I, « Supplice », Ch. 1, « Le corps des condamnés », p. 38. Foucault cite Olyffe, *An essay in prevent capital crimes*, 1731.

Le supplice devient alors spectacle - représentation édificatrice dont on ne doit pas sous-estimer la valeur de divertissement - qui, dans son unité de temps, de lieu et d'action, répond aux règles classiques de la dramaturgie. Loin de la violence aveugle, la mise en scène élaborée[82] calcule soigneusement les limites de l'intolérable afin que la victime tienne son rôle jusqu'au bout de la représentation. Celle-ci a valeur édificatrice et frappe les esprits, y compris chez ceux qui sont habitués à l'horreur, tel Jack Evans :

> "The past treatment of the poor Vivian Girls has maddened me so far."[83]

Ce « cérémonial de triomphe »[84], qui n'est pas sans rappeler l'hagiographie des vierges martyres[85], trouve chez Darger sa pleine expression dans la mort de Jennie Anges[86]. Lors d'une attaque menée par Glandelinia, la fillette de six ans se précipite à l'église pour sauver de la profanation un ciboire contenant des hosties. Des soldats ennemis la capturent :

---

[82] Cf. le réalisme anatomique porté aux scènes d'éviscérations et de crucifixions dans *Are almost murdered themselves though they fight for their lives typhoon saves them* et dans *At Norma Catherine via Jennie Richee witness children bowels*.

[83] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, *The beauty of the Vivian Girls as described by General Jack Ambrose Evans*, p. 476.

[84] FOUCAULT Michel : *Surveiller et punir*, *op. cit.*, I, « Supplice », Ch. 1, « Le corps des condamnés », p. 55.

[85] Telle sainte Catherine d'Alexandrie, martyrisée à l'âge de dix-huit ans en 307. L'empereur Maxence la fait dévêtir, frapper à coups de crocs de fer, et la soumet sur les conseils d'un préfet à une machinerie composée de quatre roues entourées de scies de fer et de clous. En vain. Finalement, elle est décapitée. L'ingénierie mise en œuvre évoque nombre de compositions de Darger.

[86] MOON Michael : *Darger's Resources*, *op. cit.*, p. 31. Michael Moon rapproche son nom du français « Anges » mais aussi de sainte Agnès, martyrisée en 403 à l'âge de treize ans, pour s'être refusée au fils du préfet de Rome. Elle est d'abord conduite nue à un bordel, puis soumise au feu, le tout sans effet sur sa personne, et enfin égorgée. Comme nous le verrons plus loin, Evangeline Vivian connaîtra une infortune similaire, la mort exceptée, dans *Further Adventures in Chicago*.

> "The wretches tugged violently and furiously at hers arms, they pulled with all their might, they force her clothes till she was completely naked, they showered blows upon her, cursed her, strangled her, pulled out her tongue, hair, and eyelashes, and kicked her in the stomach, and struck her in the face and jaw with their fist, and pulled out her hair, and tortured her most horribly […] At last an infuriated ruffian fell her with a blow of the heavy musket butt, and the others completed the work with their bayonets, literally laying her body open. They even tried to rip apart her chest and did so in their efforts to tear it loose, even tore out her heart and entrails and tried to cut the arms asunder."[87]

Le récit présente une double valeur. Comme unité autonome, et par la profusion des détails horrifiques, il est un exemple de sublime, dont l'effet est ressenti par les bourreaux et le lecteur, toutefois selon deux emprises évidemment distinctes. La victime n'en est cependant pas affectée : durant son martyre, Jennie Anges n'a proféré aucun son et n'a cessé de protéger le ciboire.

Par ailleurs, l'épisode renvoie au meurtre paradigmatique d'Annie Aronburg. En effet, le massacre – circonstanciel – de Jennie Anges vaut pour rappel de l'assassinat – prémédité – d'Annie Aronburg, lui-même transposition fictionnelle du meurtre bien réel d'Elsie Paroubek, et qui va déterminer l'ensemble de la narration et de l'intrigue *d'In the Realms of the Unreal* :

> "The brute seized her by the hair, which was loose, and flourished a razor about her face. The screams and struggles of the poor child had the effect of changing, possibly, the guilty feeling of the rascal into those of wrath. Instantly, he began to choke her, tearing her nightie to tatters, then with one determined sweep of his muscular arm, he nearly severed her chest open with his razor. The sight of blood incensed his anger into frenzy. Gashing his teeth and flashing fire

[87] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IX, pp.884-885.

from his eyes, he flew upon the body of the unconscious child and imbedded his fearful talons in her throat, retaining his grasp until she expired."[88]

Les deux passages cités fonctionnent en miroir, dans la similarité des thèmes et l'usage d'anaphores. Les « her » qui scandent le meurtre de Jennies Anges paraissent évoquer les coups portés, et concourent à chosifier la victime qui n'est plus qu'objet de la violence. Effet repris dans l'assassinat d'Annie Aronburg, que complètent les « his » renvoyant au bourreau, semblables à une respiration sifflante, celle du criminel habité par la folie meurtrière et qui peine sous l'effort.

Comme transposition fictionnelle, Glandelinia offre donc la synthèse d'une violence démesurée à l'état de nature (au sens de situation pré-politique, comme l'entend par exemple Thomas Hobbes) et d'une violence culturelle, rationnelle et réglée, instituée en norme. Autrement dit une synthèse d'éléments successifs, clairement distingués et en bien des points opposés, que Darger rend pourtant viable en privilégiant un certain nombre de catégories stabilisées qui valent pour tropes littéraires.

3.4.2 Rhétorique de la violence

Davantage qu'un discours *sur* la violence, Darger propose un discours *de* la violence, une mise en actes qui prend la forme d'une mise en mots. À travers la prolifération de signifiants qui constituent un véritable catalogue des sévices, se détache un nombre restreint de catégories dont l'intension, fixée et stable, autorise la diversité d'extension. Ainsi de l'amputation et de l'éviscération, que Darger décline dans ses œuvres littéraires[89] et picturales[90]. De même pour le

[88] *Ibid.*, VII, p. 3. Cf. la partie que nous consacrons à Elsie Paroubek / Annie Aronburg.

[89] Cf. par exemple DARGER Henry : *Sweetie Pie*, p. 4760 : " There were children, both girls and boys with amputated hand, feet or parts of arms. Broken bones busted noses. An eye or so gouged out teeth knocked out, bad bleeding cuts and stabs. Also stuck with pieces of timber in

fouet[91] qui affecte les Vivian Girls aussi bien en tant que témoins et victimes. Dans un des passages les plus violents du corpus, les Vivian Girls, déguisées en scouts observateurs de Glandelinia, pénètrent dans une propriété près de Phelantonburg[92] et assistent aux tortures, sans pouvoir intervenir :

> "Just as they entered then children had swooned under a terrible beating from iron piked lashes. It was worse than anything they had even seen before. The little children stripped naked were litteraly mangled by the cat-o-nine-tails which tore their skin like knives. Violet and her sisters could see the horrible gashes on the bodies of the children who in truth had died under the scouraging."[93]

Dans *Further Adventures in Chicago*, Angeline Vivian est enlevée par Jim Ronney. Coupée de la sororité, la princesse n'est plus un élément de l'ensemble dont elle tirait sa force. Chosifiée par son tourmenteur, réduite à un simple objet sexuel, elle est régulièrement déshabillée et fouettée, notamment au moyen

---

arms, legs, chests, or abdomen and shoulders. Also badly blackened eyes, one or both lacerated cheeks or chin."

[90] Cf. par exemple DARGER Henry : *Untitled [Massacre of Children]* : représentant des strangulations, ainsi que des éviscérations au sabre ou au couteau. Ou *At Calmanrina. Strangling and beating children to death / At Cedernine. Murering naked little girls*, figurant une scène de massacre dans les tonalités jaune et gris, à l'exception de deux fillettes en gris et rouge qui sont écorchées, éviscérées et démembrées.

[91] Cf. par exemple DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 110, qui voit une fillette esclave témoigner devant le gouverneur Hanson : "My back is sore from a cruel beting the overseer gave me and my sister and brother because we fell at our work. Oh please save us."

[92] Du nom de Thomas Phelan, que Darger soupçonna d'avoir détruit son premier manuscrit.

[93] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 1599.

d'une ceinture cloutée de cow-boy[94]. Elle l'avait auparavant été par un Glandelinian au moyen d'un "Cat-O-Nine Tails"[95].

Toutefois, le trope que privilégie Darger, aussi bien dans ses œuvres écrites que picturales, est la strangulation. Il s'agit d'une catégorie stabilisée, fixe dans son intension et qui rend possible dans son extension différentes catégories exemplaires, tropes ou métaphores selon que le marquage est proche ou distant de la définition centrale[96]. Le marquage catégoriel se décline au-travers d'un certain nombre de figures récurrentes, telles "bulging eyes", "neck fairly crushed", "cracking of ones", "protruding tongue", et se déploie par le biais de tableaux narratifs qui sont en parfaite adéquation avec la double détermination de la violence, naturelle et culturelle.

La tornade Sweetie pie qui semble animée d'une conscience primale, destructrice, présente une langue à la "snake twisted form"[97]. Elle déploie sa rage en strangulations aériennes :

> "Like you told, it also appeared to us like a little girl's head turned sideway with clouds form like hands around the neck in a strangling grip, with her tongue sticking out and mouth wide open."[98]

Déjà, la maison hantée Seseman était surmontée de "phenomenons of strangulation in the air"[99]. Le motif, éminemment visuel, fait l'objet

---

[94] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, pp. 1921-1925 ; p. 1942 sq.

[95] *Ibid.*, III, p. 572.

[96] Au point que, dans son extension la plus large, l'étranglement et ses manifestations, telle la « protruding tongue », deviennent une parodie de strangulation. Ainsi d'*In the Realms of the Unreal*, I, p. 45 où l'enfant tire la langue pour se moquer d'un adulte, étrangleur potentiel.

[97] DARGER Henry : *Sweetie Pie*, p.3113.

[98] *Ibid.*, p. 3110.

d'illustrations graphiques, tel le dessin et collage *Untitled [Vision of Child being Strangled in the Sky]* qui montre des nuages en forme de mains blanches et grasses, étranglant une fillette rousse nattée, aux joues écarlates, les yeux exorbités.

La strangulation sert de vecteur de transition entre une rage spontanée et incontrôlable, qui relève de la violence naturelle, et l'application méthodique de la violence culturelle en supplices contrôlés. Submergés par leurs pulsions viriles, les Glandelinians perdent toute contenance :

> "The rest of the surviving children who were helpless with terror were seized and their necks fairly crushed in the iron grasp of the Glandelinians, who squeezed so hard that the bones themselves were broken and the tongues of the children continued to protrude long after they were dead."[100]

Une fois les élans canalisés par l'instance politique, l'efficacité de la violence est augmentée par divers procédés de strangulation, voire de variantes. Suffocation par immersion[101] ; "the thursting of red hot instruments down their throats"[102] ; pendaison et mutilation :

> "Four more children were also strung up, but no so high, and their tender bodies were slashed unmercifully, with ugly knives, their bodies cut open, their hearts cut out, and sliced to small bits like mince meat. They were also transfigured".[103]

---

[99] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, II, p. 7324.

[100] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, II, p. 128.

[101] *Ibid.*, III, p. 580.

[102] *Ibid.,* IV, p. 1180.

[103] *Ibid.,* III, p. 829.

Les œuvres picturales offrent maints exemples de strangulation. *The Glandelinians "were" about to hang the brave little girls. See how they were "hanged" in next picture* présente une potence dans une chambre cubique. Les sept Vivian Girls s'y tiennent debout, en pleurs, corde au cou, mains liées dans le dos, leurs pieds chaussés coincés et liés dans des sabots de bois posés sur des cubes individuels de béton. *Calmanrinia. Strangling children by revenge of defeat in battle* exhibe des fillettes nues et étranglées selon nombre de modalités : debout, couchées, en mouvement, par un ou plusieurs bourreaux, voire en même temps empalées[104]. *15 At Wickey Lansinia. Christians come to rescue*[105] présente en motif central deux corps d'hommes, nus et musclés, en position de lutteurs, étranglant une fillette au moyen d'une corde enroulée autour d'un arbre. Dans *At Angeline Junction and Strangled*, des fillettes sont étranglées à la main ou au moyen de lassos, avec application, de manière dépassionnée, comme s'il s'agissait d'une tâche que l'on doit mener à bien.

Car la strangulation contenue, maîtrisée, devient pratiquement une routine qui s'apparente à un jeu tout en conservant son caractère édifiant du supplice. La mort de la victime peut être différée et reconduite. Ainsi en va-t-il pour Jennie Vivian :

> "She struggled and tried to pull away that grip, but the rascal choked her with all his might. He saw how she suffered, but he kept the crushing grip on her neck, while the other children horrified screamed whith the noise of a cyclone. Jennie's

[104] Cf. également la composition graphique : *At Phelantonburg. What they saw n°1 et n°2*.

[105] Nous l'avons vu dans la partie consacrée à l'interpicturalité, *The Struggle of the Two Natures un man* (1888), de George Grey Barnard, est la seule référence de Darger à une œuvre plastique due à un autre artiste, avec *Thunderstorm on Narragansett Bay* (1868) de Martin Johnson Heade.

arms sank limp to her side but the rascal let up before she died. She recovered slowly, the Glandelinian cursing and swearing at her."[106]

Le volume III d'*In the Realms of the Unreal* abonde en scènes de strangulation. Une fillette est étouffée par un chiffon noué sur sa nuque qui lui couvre nez et bouche. Ses tourmenteurs s'amusent à la voir suffoquer pour, au dernier moment, trancher le nœud. Et ils recommencent avec une autre[107].

La strangulation autorise une complicité malsaine entre bourreau et victime. Afin de corrompre l'innocence de l'enfance, un Glandelinian force Gertrude à serrer le cou d'un garçon :

"I don't want to coke the little boy.
— You will have to do it anyway."[108]

Le Glandelinian tue l'enfant, sort le corps et revient avec son cœur qu'il enfonce dans la gorge de la fillette, "but when he put the pieces in her mouth she tried to make it roll of her protruding tongue."[109].

Les traces laissées par le supplice sont pareilles à un sceau imprimé dans la chair, la marque du bétail ou des esclaves : "the brutal finger marks had been on their throat for a long while even months"[110].

Comme transposition fictionnelle de la violence naturelle qu'assume et parfait le corps politique et social, Glandelinia instaure un état constant de supplices appliqué à la totalité de l'enfance. D'un nihilisme assumé, puisque la nation

[106] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VII, p. 99. Par la suite, sa sœur Angeline connaîtra semblables tourments : *Further Adventures in Chicago*, I, pp. 1940 ; 1880 ; 1945.

[107] *Ibid.*, III, p. 582.

[108] *Ibid.*, III, p. 572.

[109] *Ibid.*

[110] *Ibid.*, VII, p. 99.

l'applique en premier lieu à sa descendance et compromet par là-même son futur, et qui confine au sacré, à la terreur sublime. La tyrannie ne saurait laisser aucune échappatoire quand elle en vient à contaminer les rêves.

3.5 La violence onirique

Dans son autobiographie *The Jack Roller, A delinquent boy's own story*, "Stanley" évoque à diverses reprises la nécessité de rêver afin d'échapper aux diverses structures d'enfermement. Ainsi, alors qu'il est âgé de six ans et demi :

> "I dreamed boyish dreams of the outside world, of my home and friends in the city. Many times I would be rudely awakened from my dreams during the day, and would realize that I was in a realistic world that was full of sorrow for me."
>
> "My only pleasure was in my childish dreams, which carried me away into the free world outside."[…] "I got lonely and sullen and full of fear, but my dreams kept me alive, and I dreamed every day. There I started to be a dreamer of dreams." [111]

Les rêveries et la lecture constituent les seuls moyens d'évasion[112], ce dont l'autorité a conscience. Or la peine, pour être complète, ne peut autoriser aucune échappatoire, fût-elle illusoire, ce que rapporte « Stanley » âgé maintenant de seize ans :

> "The guards would awaken me from my reverie and bring me back to the glaring reality of jail life, which was in utter contrast to my dreams. I thank God

[111] SHAW Clifford R. : *The Jack Roller, A delinquent boy's own story*, *op. cit.*, Ch. 5, "The baby Bandhouse" Rêves : pp. 62 et 63.

[112] *Ibid.*, Ch. 8, "Mingling in High Society", p. 110 : "So I became lonely and sad, and took to daydreaming and reading."

for these dreams, for in them I found the freedom that my dying soul ached for."[113]

Il en va de même chez Darger. Plongé dans la misère et n'ayant aucun espoir d'en tirer sa famille, Mr. Gordon rêve chaque nuit du bateau « Hardly Ever » commandé par le « Captain Romance » que seconde « Mr. Maybe ». Le navire emmène les Gordon vers des contrées heureuses, chimère dont est conscient le rêveur mais qui lui fait du bien[114]. Il est alors semblable à l'esclave endormi de Descartes qui en vient à préférer ses rêves de liberté à sa captivité d'éveil[115]. Darger paraît à nouveau[116] retrouver ici la distinction établie par Clara Reeve entre « Novel » et « Romance ». Chez Darger, la part du récit consacrée aux conditions d'existence éprouvantes de Mr. Gordon correspondrait à Novel. Ses échappatoires oniriques tiendraient de la Romance, en témoignent les noms des membres d'équipage. Enfin, « Hardly Ever », à la fois comme nom de navire et donc comme moyen de transport, assurerait le passage entre Novel et Romance, envisagées alors comme catégories stabilisées.

Évoluant dans un univers chaotique, les Vivian Girls rêvent de « celestial childs »[117]. Ce qui est une exception car les sept princesses, peut-être parce qu'elles sont elles-mêmes des créatures quasi oniriques, ne connaissent que rarement la paix des songes. Et parmi elles, Jennie aligne des cauchemars selon

---

[113] *Ibid.*, Ch.12, "The House of corruption", pp. 154-155.

[114] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, pp. 80-81.

[115] DESCARTES René : *Œuvres*, *op. cit.*, *Méditations métaphysiques*, I, p. 18 : « Et tout de même qu'un esclave qui jouissait dans le sommeil d'une liberté imaginaire**,** lorsqu'il commence à soupçonner que sa liberté n'est qu'un songe, craint d'être réveillé, et conspire avec ses illusions agréables pour en être plus longuement abusé ».

[116] Nous l'avions vu concernant la dimension à la fois objective et imaginaire du récit autobiographique, si l'on inclut *Sweetie Pie* dans *History of my Life*, la fiction en étant de fait le prolongement concret dans l'écriture, puisque les deux textes se succèdent sans rupture.

[117] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, III, p. 588.

une progression remarquablement ordonnée. Dans un premier temps, elle rêve, en situation de témoin impuissante, du massacre de Calmanrinia. Soit un événement particulier, qui se déroule en conformité avec les faits, à ceci près que la princesses assiste à l'exécution de ses sœurs, avant d'être elle-même éviscérée vivante[118]. La réminiscence, comme acte de remémoration involontaire que rythme par sept fois[119] un lancinant « she dreamed », se double d'une recomposition créatrice par réviviscence.

Lors du deuxième rêve, l'événement particulier s'étend à l'ensemble du théâtre de la guerre. Ainsi, par effet de contamination, le récit onirique adopte le même mouvement de généralisation qui se déploie dans le référent extérieur :

> "That night, poor Jennie, having fallen asleep, had a frightful dream… She dreamed that all the massacres of the war was going on at one time. She dreamed that she saw millions of children tied up by the thumbs to the lower branches of trees, and mercilessly cut to pieces and sliced open, the intestines hanging down mingled with torrents of blood. She dreamed that the wicked Glandelinians cut out their hearts, lungs, protruding tongues, and eyes, and also wound some of the intestines around her naked body until she believed they turned into writhing snakes ready to crush her. She even dreamed that they showered her with the hearts and lungs and forced pieces of it down her throat." [120]

La succession des rêves s'effectue selon une continuité dramatique (fiction intérieure qui double la fiction extérieure des événements racontés dans le récit), à la fois quantitative dans le nombre d'acteurs impliqués, et qualitative dans la précision apportée au supplice de Jennie. Celle-ci devient logiquement, par focalisation, la figure centrale du troisième et dernier songe, en réponse à la

[118] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VII, p. 102.

[119] Soit le nombre des sœurs impliquées dans le rêve.

[120] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VII, p. 103.

progression des cauchemars précédents, doublée d'une intervention du narrateur : "Weep on, dear children, Vengeance is nigh"[121]. Attentive simultanément à la part inconsciente de son esprit et à l'adresse démiurgique, Jennie sort progressivement de sa condition d'objet et réagit enfin :

> "Jennie was senseless and being unconscious she had another horrible dream, that of the rascal cutting off her toes, and covering her whole body with numerous cuts. She screamed shrilly from pain and terror, but enraged, the Glandelinian, to her horror and mortal agony sliced off all the muscles off her arm without mercy. Her screams was fairly deafening in reality, for the dream was so hideous that she screamed while unconscious. She dreamed that he cut off her fingers, ears, and feet, then laying her down ripped her body open from top to bottom, not exposing intestines but soothy black stuff that spouted into the face of the Glandelinian killing him."[122]

Les rêves de Jennie Vivian font montre d'une parfaite cohérence, et proposent une narration continue qui laisse peu de place à l'interprétation, tant elle évoque les épisodes préalablement vécus. Ainsi que le fait remarquer William Roy Irwin, "a coherent narrative"[123] est une caractéristique fréquente des rêves faits par les personnages de *fantasy*. On pourrait supposer qu'un univers de fiction - dans lequel évoluent pour s'en tenir à Darger des serpents ailés Blengiglomenean doués de raison et de parole – influe sur la nature et la narration des songes. Or il n'en est rien, les personnages de *fantasy* rêvent comme les sujets appartenant au réel objectif. Peut-être parce que l'imaginaire nourrit le récit explicite, celui que suit le lecteur. Quand tout est dit et mis à nu,

---

[121] *Ibid.*, VII, p. 103.

[122] *Ibid.*, p. 104.

[123] IRWIN William Roy : *The Game of the Impossible, A Rhetoric of Fantasy*, *op. cit.*, Ch. 4, "The Nature of Fantasy", p. 80.

lorsque l'univers imaginaire est à ce point saturé d'images, il n'appelle pas de déplacement symbolique et laisse peu de place à l'interprétation.

Dans le cas de Jennie Vivian, les cauchemars sont perméables à la violence ambiante. Le totalitarisme de Glandelinia parvient ainsi à s'introduire dans les esprits, contamine l'intimité même du rêveur et réussit à interdire ce qu'il semblait impossible de supprimer : la liberté intérieure.

Darger retrouve des procédés relevés par Charlotte Beradt. Celle-ci est restée en Allemagne nazie de 1933 à 1939 avant de se résoudre à l'exil aux États-Unis. En octobre 1943, elle publie dans *Free World*[124], *Dreams Under Dictatorship*. L'article présente les rêves de citoyens allemands qu'elle a consignés.

> « Dans ces rêves – sur fond d'un environnement qui se déforme et de valeurs qui se délitent – nous avons donc une réalité irréelle, un mélange de réflexions et de combinaisons, des détails rationnels introduits dans des structures fantastiques et de ce fait non pas déstructurés mais structurants, du double sens malgré l'univocité, du souterrain et de l'abyssal glissé dans le quotidien. »[125]

On découvre que la dictature s'infiltre dans les songes et devient totale, ce à quoi parvient Glandelinia dans le roman de Darger. Sous le régime d'Hitler, détracteurs mais aussi partisans font des cauchemars nourris au terrorisme d'État. Ainsi que l'affirme Charlotte Beradt, « La tyrannie du point de vue dominant conduit les victimes à se tyranniser elles-mêmes»[126], précisément ce qui arrive à Jennie Vivian :

---

[124] En 1966, Charlotte Beradt publiera une version augmentée sous la forme d'un essai, paru en France sous le titre *Rêver sous le IIIe Reich*, (*Das Dritte Reich des Traums),op. cit.*.

[125] BERADT Charlotte : *Rêver sous le IIIe Reich*, *op. cit.*, Ch. I « Rêver sous le troisième Reich, genèse du livre », p. 56.

[126] *Ibid.*, Ch. VII « Des doctrines qui deviennent autonomes, ou «'les bruns au royaume des blonds' » », p. 117.

> "Then she awoke sweating with horror her heart beating loud enough to make echoes in the gin house. Her sad look was heart rending, indescribable… but poor Jennie, how pretty she looked despite all the misery."[127]

Glandelinia une fois vaincue, la cause de la violence généralisée disparaît, mais non pas ses effets. En une prolepse qui annonce un futur indéterminé, Darger affirme :

> "She and her sisters did not yet get over it, and often had dreams of those terrible bloody days."[128]

Le récit présente une fin, sans pour autant connaître de terme ou d'achèvement. L'aliénation des Vivian est celle provoquée par leur propre histoire, les personnages de roman sont enfermés dans leur fiction, qui seule leur confère un semblant d'existence, comme un remède dans le mal.

Et parce que Glandelinia se maintient dans les rêves des Vivian, fiction qui opère dans l'esprit d'êtres de fiction, la nation impie ajoute un niveau de réel aux princesses qui n'ont pas de référent objectif. Glandelinia apparaît donc bien comme catégorie stabilisée qui transpose toute forme de totalitarisme politique. L'irréel qui se manifeste dans le fauthentique, en lieu et place du vrai, vaut alors pour interprétation du réel. Dès lors, les Vivian Girls atteignent un but qui excède leurs fins assignées : conduire l'écrivain-lecteur à commenter son propre monde.

---

[127] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VII, p. 103.

[128] *Ibid.*, VII, p. 161.

4. Les Vivian Girls

L'importance incontestable que Darger confère aux Vivian Girls est, cependant, trop souvent réduite à un simple cliché par la réception institutionnelle, précisément parce qu'elles sont appréhendées comme image simple. Le primat étant donné aux œuvres picturales de Darger, les Vivian Girls nous apparaissent figées en une « fixité emblématique »[1] qui permet de les identifier comme sept princesses et sœurs, sept fillettes blondes qui traversent l'épopée guerrière d'*In the Realms of the Unreal*.

L'approche, loin d'être inexacte, mérite toutefois d'être nuancée à travers le traitement que Darger en donne dans son œuvre littéraire, confirmée par le premier roman, nuancée dans le second, *Further Adventures in Chicago*. Notamment à travers le personnage d'Evangeline Vivian qui va, en se distinguant du groupe pour devenir un individu, s'écarter du schéma itératif privilégié dans le premier récit, et échapper au rapport de consommation et consumation[2] instauré jusqu'alors par Darger.

Dans leur mise en forme narrative, les aventures des Vivian Girls semblent tributaire des *comic-strips*, notamment du *Little Annie Rooney* d'Harold Gray, référence insigne de Darger, qui voit une fillette orpheline enchaîner malheurs et infortunes, changements dans la continuité qui n'entraînent aucune modification dans sa situation, et sans que les années de parution ne soient suivies d'une modification de son âge[3]. Annie, et les Vivian pour Darger, peuvent ainsi faire l'objet d'une consommation continuelle, puisqu'il n'y a pas consumation du personnage. Les Vivian évoluent dans un processus d'itération où leurs

---

[1] ECO Umberto : *De Superman au Surhomme*, *op. cit.*, Ch. 6 « Le Mythe de Superman », p. 117.

[2] *Ibid.*, pp. 119-120.

[3] Contrairement à Eva St. Clare, héroïne d'*Uncle Tom's Cabin* et autre référence majeure de Darger, qui elle connaît la consumation. À double titre, en tant que choix de structure narrative, et comme cause de sa mort puisqu'elle succombe de maladie.

aventures, dont les enjeux nous sont pourtant présentés comme à chaque fois fondamentaux, sont une reprise d'un même motif continuellement décliné. Chaque épisode de leurs aventures forme ainsi un *standalone*, récit complet qui contient tous les éléments nécessaires à sa compréhension.

Cette répétition intentionnelle est à la fois forme et fond du récit. Elle établit le groupe composé des sept princesses en catégorie stabilisée[4], et façonne narration et intrigue.

4. 1 Ensemble et éléments

Les Vivian Girls, également désignées comme « Vivian Sisters » et « Vivian Princesses », forment un ensemble composé de sept éléments dont le dénombrement varie. Lors de leur première apparition, Violet, qui est leur leader, énumère :

> "My name is Violet Mary Vivian, and these are my sisters, Joice, Jennie, Angeline, Daisy, Hettie and Catherine Vivian"[5]

La « Mexican song » donne cet ordre[6] : Jennie, Angeline, Catherine, Joice, Daisy, Hettie, Violet, Angeline (qui est nommée deux fois).

La liste « The Seven Vivian Girls » propose :

---

[4] GENETTE Gérard : *Figures III*, *op. cit.*, Ch. 3 « Fréquence », p. 145 : « La 'répétition' est en fait une construction de l'esprit, qui élimine de chaque occurrence tout ce qui lui appartient en propre pour n'en conserver que ce qu'elle partage avec toutes les autres de la même classe et qui est une abstraction : 'le soleil', 'le matin', 'se lever'».

[5] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 69.

[6] DARGER Henry : *Ibid.*, VII, p. 31. Est également évoquée Jennie Turmer comme alliée, mais curieusement aucune des sœurs Aronburg.

> "Violet Mary Vivian ; Joice Catherine Vivian ; Jennie Francis Vivian ; Catherine Cecilia Vivian ; Hettie Annie Vivian ; Daisy Gertrude Vivian ; Evangeline Celestine Vivian"[7]

Le carnet titré *N° One* donne :

> "Violet, Jennie, Joice, Catherine, Daisy, Hettie, Evangeline"[8]

Le second roman de Darger propose le plus récent et dernier dénombrement :

> "Violet, Joy, Jennie, Catherine, Hettie, Daisy, Evangeline" [9]

Les sœurs ont entre sept et onze ans, Catherine et Daisy sont probablement jumelles si l'on suit Angeline, qui dans *Further adventures in Chicago* devient le personnage principal de la sororité :

> "Catherine is seven, Daisy also. Hettie is 8, Angeline I'm nine, Violet nine and five months, Jennie and Joice ten, Penrod is the size of Violet but is seven."[10]

Les Vivian Girls forment une totalité en soi, qui n'est toutefois pas son propre principe[11]. Comme groupe dont chacune est un membre, elles présentent une

---

[7] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, "The Seven Vivian Girls", p. 276.

[8] DARGER Henry : MISC. 8 : carnet titré par Darger *N°One*, p. 13.

[9] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I, p. 26.

[10] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I, p. 26. Cependant lorsqu'il apparait dans le volume III d'*In the Realms of the Unreal*, donc avant les événements relatés dans *Further adventures in Chicago*, Penrod a onze ans.

[11] Elles appartiennent à une famille que nous ne ferons qu'évoquer. Nous en avons étudié le détail dans la partie « L'Expérience du monde » consacrée à la famille.

cohérence organique qui semble être le pendant positif du corps organique, au sens où l'entend Hobbes, qu'est l'État de Glandelinia. Originaires d'Abbiannia, mais parfois d'Angelinia[12], elles sont filles de Robert Angelic Vivian[13] et d'Annie Trecia. Leur oncle paternel, Hanson Angelic, est le sosie de son frère. Leur oncle maternel, Jack Ambrose Evans, est pour sa part le double parfait de Concentinian Aronburg et du général Manley qui dirige les armées de Glandelinia. Elles ont une tante paternelle, Mary Angelic, dont on ne sait pratiquement rien, et trois frères : le valeureux mais discret James « Jimmie » Ambrose[14], général dans l'armée des nations chrétiennes ; Germaine Leopold, dont ne sait pratiquement rien, et le félon Germaine Germania Pancratius qui a rejoint les armées de Glandelinia en qualité de général[15]. Le flamboyant Marco « Marcocian » Schoefield Penrod est d'abord frère adoptif puis établi par la suite comme fils authentique de Robert Angelic Vivian.

Par-dessus tout elles sont les Vivian Girls, un nom connu dans tous les Royaumes de l'Irréel, et même de notre monde, du moins son double fictionnel dans *Further Adventures in Chicago*[16]. Mais de quoi sont-elles le nom ?

---

[12] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, p. 393 : les sœurs ont quitté Angelinia, dévastée par des typhons, pour rejoindre Abbiannia au début de la guerre.

[13] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 17, première occurrence.

[14] Cf. l'une de ses rares mentions dans l'oeuvre picturale *Vivian Girls hear that one of their brothers, Prince James Vivian has been captured by the Glandelinians.*

[15] Une "Violent Vivian", simplement mentionnée, figure parmi les officiers de Glandelinia. DARGER Henry: MISC. 4 « Having started to typewrite manuscript on the first of April 1912 », p. 78.

[16] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I.57 : "Michael Mc Gure connaît l'existence d'Abbieannia ; II.112 : le père Casey déclare à Miss Sullivan : " Angeline Vivian is one of the Princesses of a country called Abbieannia".

4.2 Valeurs du nom

Différentes valeurs peuvent être attribuées à des noms. En premier lieu, ils peuvent apparaître comme des « abréviations d'ensemble »[17] de descriptions et de propriétés fixées. Dans le cas où l'une seulement des propriétés viendrait à changer ou à disparaître, le nom n'est plus en mesure de rendre compte de l'ensemble nouvellement créé et perd sa fonction de désignation.

En deuxième lieu, les noms peuvent fonctionner comme « désignateurs rigides » :

> « Un nom imposé à un être continue d'y référer, même si les propriétés de cet être sont inconnues, variables ou différentes de celles que nous croyons connaître. »[18]

Nombre d'énoncés usuels utilisent les noms comme désignateurs rigides, sans que leur extension exacte soit connue de celui qui parle et de celui qui écoute[19]. Je n'ai pas besoin de savoir tout du tigre pour en parler, et rien n'empêche d'évoquer Dieu dont athées et croyants s'accordent pour n'en pas cerner l'intégralité des attributs. Le désignateur rigide demeure lié à l'être qu'il nomme, y compris lorsque les propriétés de celui-ci varient[20]. En troisième lieu, le nom peut désigner un individu indépendamment de toute description, et dont la seule présence peut résider dans son absence, tel le personnage de Godot dans la pièce de Samuel Beckett. Enfin, le nom peut avoir une désignation vraie ou fausse selon qu'il est rattaché à un individu inclus ou pas dans une chaîne

---

[17] PAVEL Thomas : *Univers de la fiction*, *op. cit.*, I « Les êtres de fiction », «Les êtres de fiction et la théorie causale des noms », p. 58.

[18] *Ibid.*, p. 59.

[19] PUTNAM Hilary : *Mind, Language and Reality*, Philosophical Papers, Vo. 2, Cambridge University Press, Cambridge, 1979, Ch. 8, "Is Semantics possible ?", pp. 146-148.

[20] *Ibid.*, p. 143 : "Even if cats turn out to be robots remotely controlled from Mars we will still call them 'cats' ".

historique[21]. « Armand Jean du Plessis, cardinal de Richelieu » a une désignation vraie si on l'applique à la personne appartenant à son époque historique, mais fausse si l'on se réfère au personnage apparaissant dans *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas, bien que le nom fonctionne comme désignateur rigide.

Concernant les Vivian Girls, à aucun moment Darger n'indique l'origine de leur nom. Pas plus n'explique-t-il pourquoi elles sont au nombre de sept. Par contre nous savons qu'elles sont princesses parce que leur père, le général Robert Angelic Vivian, gouverneur d'Abbieania, en devient l'empereur suite à la mort du roi Procile[22]. Leur oncle, le général Hanson, frère de l'empereur gouverneur de Calverinia dit d'elles :

> "They are surely Princesses in this country. They are mere little girls but they are almost as powerful as their own father the Emperor of Abbieannia."[23]

Les troisième et quatrième valeurs imputables au nom sont inopérantes dans le cas des Vivian Girls. Elles sont largement décrites et présentes dans les deux romans de Darger et, comme purs produits de la fiction, ne peuvent être rattachées à une chaîne historique. Elles n'ont donc pas de référents dans le réel objectif.

En partant des propriétés attribuées aux héroïnes, nous pouvons non pas identifier leur origine certaine, mais délimiter un contexte de références

---

[21] PAVEL Thomas : *Univers de la fiction*, *op. cit.*, I, « Les êtres de fiction », «Les êtres de fiction et la théorie causale des noms », p. 60.

[22] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, récit titré " 'Powerful Abbiannia' by Gertrude Angeline", pp. 493-494.

[23] DARGER Henry : MISC. 8 : carnet titré par Darger *N°One*, p. 32.

possibles [24]. Puis attribuer, à leur nom et au fait qu'elles soient sept, une valeur d'abréviation d'ensemble ou de désignateur rigide. Pour cela, il nous faut considérer les Vivian Girls selon qu'elles forment un ensemble ou qu'elles se distinguent en tant qu'individu, autrement dit en privilégiant, respectivement, une approche analytique puis synthétique.

4.3 Approche analytique

Un jugement analytique attribue au sujet un prédicat qui est contenu dans le concept du sujet. L'énoncé « Henry Darger est mortel » est un jugement analytique puisque la mortalité appartient au concept de l'être qu'est Darger. L'approche analytique détaille les propriétés du sujet désignées par ses prédicats, sans rien rajouter au concept du sujet. Les Vivian Girls forment un sujet collectif dont on peut recenser les prédicats contenus dans leur définition.

> "Every one of the Vivian Girls has so sweet a temper, and ways more charming than their beauty, that they were the greatest pleasure to all the nation […] No artist could paint them correctly. They had soft fine golden hair which could curl up beautifully, or which they could wear in any fashion they chose; they had big blue eyes and long eyelashes, and the most darling little faces. They were strong and sturdy for their ages, and were such expert horseback riders that they could all the stunts observed at a circus on horseback. Their manners were so good that it was like a heavenly delight to make there acquaintance."[25]

[24] Contexte qui n'est pas le même selon que l'on envisage les « Vivian Girls » comme abréviation d'ensemble ou comme désignateur rigide. Dans ce dernier cas les références pouvant inclure, par exemple, la littérature western, la représentation des Chinois dans les *pulps*, ou le bondage.

[25] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IV, p. 380.

Leur beauté est à ce point remarquable qu'elle ne peut être transcrite en mots, y compris par un authentique écrivain[26], ou faire l'objet d'une représentation picturale[27]. Le langage humain, dans toutes ses modalités, échoue à la dire[28].

Les Vivian Girls, maintes fois décrites comme proches de la perfection, n'ont atteint cet état que par l'effet du baptême[29]. La grâce qui leur a été accordée semble devoir être constamment ravivée, peut-être pour éviter une autre forme de consumation, celle de la faute. Ainsi, dorment-elles ensemble, conservant la cohésion du groupe y compris quand elles n'agissent pas, Violet avec un crucifix pressé contre son cœur, et munie d'un rosaire et d'un scapulaire. Jennie tient également un rosaire, et les autres sœurs sont semblablement dotées. Une bouteille emplie d'eau bénite est posée sur un marbre, elles en versent sur leurs oreillers avant de se coucher[30]. L'acte de dormir étant quotidiennement reconduit, les rituels qui président au sommeil des Vivian s'inscrivent également dans la répétition. Cette contrainte, les sœurs en font une obligation morale, un impératif catégorique, pourrait-on dire.

Extrêmement savantes, elles fréquentent cependant l'école Skinner lorsqu'elles se trouvent dans notre monde, – soit celle qu'a fréquentée Darger [31] – mais savent tout ce que les maîtres enseignent[32]. Au fil des récits,

---

[26] *Ibid.*, X, p. 604 : Darger se compte parmi ces "best writers" : " and I'll put myself in the lead". Cf. également *Ibid.,* X, p. 286.

[27] *Ibid.,* I, p. 17. et IV, p. 380.

[28] DARGER Henry : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.* : *The beauty of the Vivian Girls as described by General Jack Ambrose Evans*, p. 438.

[29] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XI, p. 463 : "But we were never in the State of Grace at the first moment of our existence » […] we were never conceived without sin, though often we really wished we had been. But only that happened to our Dear Blessed Mother."

[30] *Ibid.*, II, p. 272.

[31] DARGER Henry : *History of my Life*, pp. 9-10.

Joice et Evangeline égrènent les talents de la sororité, sans forfanterie, simplement en énonçant des faits :

> "We are so sinless."[33]
> "Every one of us, girls are experts in artistic work."[34]
> "We always can dance. We learned many beautiful dances in Abbiannia."[35]
> "We move so quickly that we decieve the eye."[36]
> "We know more about military life than our generals do."[37]

Darger nous dit ce que l'on doit penser des Vivian Girls, leur caractère ne se forge pas dans un devenir mais est intégralement donné-là. Dès leur première apparition, les sept sœurs sont totalement adéquates à elles-mêmes. Au point d'ailleurs que, contrairement à nombre de personnages de premier plan[38], elles n'ont pas de doubles négatifs, d'anti-Vivian Girls. Les princesses sont, sans avoir connu de devenir, c'est à peine si elles ont un passé, rarement évoqué et toujours pour les mêmes faits. Joice raconte ainsi comment, lorsqu'elle et sa sœur Jennie avaient trois ans et jouaient à distance de leur maison, elles se sont

---

[32] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* I, p. 22.

[33]DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, III, p. 204.

[34] *Ibid.*, II, p. 6357.

[35] DARGER Henry : *Further adventures in Chicago,* II, p. 112.

[36] *Ibid.*, I, p. 71.

[37] *Ibid.*, I, p. 27.

[38] Cf. Par exemple DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XIII, pp. 296-297 (3507-3508), le général Henry Joseph Darger qui commande la Zimmermannian Division dans l'armée de Glandelinia, double de son homonyme qui se bat dans les rangs chrétiens. Ou *Ibid.,* IV, p. 1433 : le général glandelinian Whilliam Schloeder, contrepoint de l'homonyme qui œuvre dans la Gemini Society, protectrice de l'enfance.

fait enlever[39]. Ailleurs, Jack Evans rapporte en tout point le même épisode, mais pour parler de Jennie qui est sa préférée[40]. Selon Bruno Clément, l'évocation d'un passé par un personnage de fiction permet à l'écrivain d'« élargir le champ de la fiction à la dimension du passé »[41]. C'est probablement pourquoi Darger évite largement de rapporter des épisodes liés au passé des Vivian. Ainsi, il contient sa fiction dans un schéma itératif, les rares souvenirs paraissant figés en un instant qui se répète, état du passé qui convient au présent permanent dans lequel elles ne cessent d'évoluer. Darger, comme auteur et lecteur de son œuvre, consomme ainsi les Vivian sans les consumer.

Les princesses sont imperméables à l'imprévu et ne perdent jamais contenance. Elles sont aimables parce qu'elles sont, en même temps et sous le même rapport, à la fois jolies, polies et parce qu'elles savent se battre. Les princesses donnent toujours l'impression de tenir un rôle, celui des Vivian Girls. La tautologie n'est en rien gratuite, puisqu'elle confirme par renforcement l'être des Vivian, et le cantonne dans l'aire délimitée par Darger. Ainsi que le dit Roy William Irwin parlant des personnages de fantasy :

> "Generaly, readers who have no idiosyncratic rapport with them watch and follow, as if the characters and their actions were a display or a performance rather than a living history in which one cannot avoid participating."[42]

---

[39] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 138.

[40] DARGER Henry : MISC. 4., *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, pp. 276 et 298.

[41] Cf. CLEMENT Bruno : *L'œuvre sans qualités*, *op. cit.*, IV, « Représenter », Ch.1, « Temps », p. 290.

[42] IRWIN William Roy : *The Game of the Impossible, A Rhetoric of Fantasy*, *op. cit.*, Ch. 4, "The Nature of Fantasy", p. 75.

Les sept sœurs occupent ainsi une place à leur mesure, qui leur convient. Et cette convenance est souveraine parce qu'il ne pourrait en être autrement : leur place est précisément la seule qu'elles peuvent occuper. Durant la bataille de Norma Catherine, elles reçoivent un message de leur père :

> "He depends on you little girls to make it a success, and to save the Christian army from utter defeat."[43]

Entièrement définies dans leur fonction de princesses combattantes, elles affrontent tous les dangers, parées des qualités nécessaires, multipliant les activités d'espionnage et de guérilla[44] :

> "I will now speak on behalf of the Vivian Girls, to take away the reproach often given that little girls are usually afraid of things. For as there is always dires of peril in this war, yet they faced it and went through."[45]

L'environnement dans lequel elles évoluent extériorise leur raison d'être. En retour, les Vivian Girls justifient cet environnement par leurs actions. L'effet psychomachique conduit à une détermination réciproque et continue par percolation.

En tant que sororité, les princesses forment un groupe insécable dont l'action est essentiellement collective. Lorsque le général John Manley lance sa charge

---

[43] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, IX, p. 758 (1692).

[44]DARGER Henry : *In the Child Slave Plantation*, January 26, 1927 : "they are more dreaded than ghosts" ; *In the Realms of the Unreal*, XIII, p. 3432 : "there was a peculiar light in their eyes which showed danger lurking there " ; XII, p. 287 (2635) : face à l'imprévu, elles font preuve d'une créativité propre à l'imagination enfantine : prisonnières, les princesses capturent des rats dans leur cellule et sèment la confusion dans le réfectoire des Glandelinians alors qu'ils prenaient leur breakfast.

[45] *Ibid.*,VIII, p. 373.

contre les sœurs, Violet pointe son pistolet mais c'est Catherine qui lui loge « a bullet neatly between Manley's eyes »[46]. À la bataille de Lester De Pester[47], leur frère félon, le général Germania Vivian, est déchiré par une salve de mitrailleuse Gatling[48]. En apprenant la nouvelle, les sœurs sont choquées et fondent en larmes, avant de se reprendre dans un bel ensemble : il n'y a pas lieu d'être attristée par la mort d'un homme aussi méchant, même s'il s'agit de leur frère : « it is bad news for us, but it is sadder for him than us. If he died still in his wickedness, then it will help us none to cry over it."[49] Mais lorsqu'elles apprennent que leur frère s'est repenti au dernier moment, le changement est soudain et à nouveau collectif : "we feel better, and do not hardly need to weep when we are sure he is not lost forever."[50]

Les Vivian Girls sont au cœur de la fiction et en forment le chœur. Dans son acception antique, le chœur commente le récit et y intervient, non pour le modifier mais afin de s'assurer que le drame se déroule selon sa propre modalité. Il en va de même chez Darger. Les Vivian maintiennent la cohérence du récit et sont témoins des violences[51]. Y compris lorsqu'elles n'y assistent pas : elles rendent compte d'atrocités survenues avant leur naissance ou en des

---

[46] *Ibid.*, XIII, p. 194 (3350).

[47] Dans le carnet non titré portant en première page la ligne manuscrite « Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912 », p. 295, apparaissent cinq variantes du nom « Germania Vivian » dans la liste des soldats de Glandelinia morts ou blessés, mais cette fois à la bataille de Vivian Wickey, ainsi que p. 334, un « Germania Vivian » isolé.

[48] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XIII, p. 270 (3454).

[49] *Ibid.*, XIII, p. 276 (3467).

[50] *Ibid.*

[51] *Ibid.* VII, p. 109 : Angeline parle du massacre de Glorinia : "If you only know what I and my sisters suffered before and during the war".

lieux où elles ne se trouvaient pas[52]. Ainsi au livre III décrivent-elles les massacres survenus lors du sac de Genitori, alors qu'elles sont en même temps prisonnières ailleurs, Darger usant d'une narration alternée. L'effet de sublime agit alors à distance.

Une œuvre picturale rend compte de ce statut de témoin absent. *At Julio Callio – via Norma. From Windows Vivian Girls witness harrowing and blood-curdling scenes* montre cinq des sept sœurs qui regardent par la fenêtre. Une autre fixe le sol, la dernière se tient en retrait. À travers les deux hautes fenêtres on perçoit un ciel bleu, vide, dans lequel rien n'est à constater. L'oeuvre atteste par écrit de leur témoignage : « Vivian girl princesses are forced to witness frightful massacre of children – Vivian girls not shown in this composition ». Le détail, contradictoire, rend compte de leur condition de témoins absents. Seul le lecteur, et l'observateur des illustrations, est le témoin permanent. L'effet de brouillage permet aux héroïnes de ne pas avoir à attester de leur passé, et donc du temps qui passe en risquant de les consumer, le rôle de témoin étant dévolu au lecteur et observateur qui consomme. De même font-elles un usage de la mémoire qui est davantage axé sur la réminiscence passive que sur la réviviscence. La reprise créatrice du souvenir supposerait en effet de leur part une visée intentionnelle, et donc un risque de changement. Ainsi Violet Vivian se souvient de l'épisode des Blengiglomenean caverns où les sœurs ont trouvé refuge, en avouant cependant avoir tout oublié[53]. Dotées d'une mémoire absolue qui ne restitue rien, les Vivian semblent valoir alors pour anti-mnémosynes. Ce qui expliquerait peut-être pourquoi les Vivian Girls n'ont pas de stricts opposés,

[52] Sur la « fragilité narratologique » du témoin, « figure duelle de l'innocence et de la culpabilité », cf. EISENZWEIG Uri : *Le récit impossible, Forme et sens du roman policier*, *op. cit.*, II, « Le pouvoir narratif en question », 1, « Quand dire ; c'est taire », pp. 19-21.

[53] *Ibid.*, I, p. 172.

contrairement à nombre de personnages majeurs du récit qui ont un double négatif : elles sont à elles-mêmes leur propre antithèse.

Nous l'avons vu, la sororité forme un groupe insécable qui ne peut se penser en l'absence d'une princesse. Pour preuve la panique qui s'empare des sœurs lorsque Jennie semble avoir disparu[54] et surtout le désordre occasionné par les tourments solitaires d'Angeline, puis son enlèvement et son viol collectif à Tucson par Tim Rooney et ses sbires, au long de *Further Adventures in Chicago*[55].

Mais elles sont également une addition de personnalités marquées.

Violet Mary, neuf ans et demi[56], qui semble être le leader des Vivian Girls, porte le nom de sa cousine, fille d'Hanson Vivian qui mourut en même temps que sa mère dans un « terrible typhon spirian et tearian », au début d'*In the Realms of the Unreal*[57]. Combative, elle *« makes the enemy shake with fear just like a cannon roar »*[58]. Elle a un contrepoint négatif, "Violent Vivian", blessée dans les rangs de Glandelinia à la bataille de Brutal Station[59].

---

[54] *Ibid.*, XIII, pp. 7-8.

[55] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, pp. 691-692, et surtout à partir de I, pp. 1853 sq.

[56] DARGER Henry : MISC. 4., *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, pp. 276 et 298.

[57] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, p. 17 : "Way before Robert Vivian's children were born, Hanson had a pretty daughter by the name of Violet Vivian. She herself was a regular Eva St Clare and also died at the same age as Little Eva did. She was killed by the great typhoon which swept Abbieannia."

[58] *Ibid.*, VII, p. 31 : "Mexican Song".

[59] DARGER Henry : MISC. 4 : [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912" p. 78.

Jennie Frances, dix ans et l'aînée des Vivian[60], est décrite le plus souvent comme étant la plus belle[61]. Enlevée et vendue comme esclave par les Glandelinians lorsqu'elle avait trois ans[62], elle a été sauvée par Jack Evans, dont elle est la préférée. Des sept sœurs, elle est celle qui a la plus petite taille et le plus doux visage. Jennie apparaît également comme la plus courageuse.

Joice Catherine[63], dix ans[64], apparaît également comme particulièrement belle[65] au sein du groupe, et se distingue par son caractère fougueux. Ainsi déclare-t-elle, parlant de l'assassin d'Annie Aronburg : " If ever I saw that wicked Phellinia Tamerline, I would shot him down like a ravig mad dog »[66].

Catherine Cecilia, neuf ans[67], est « as brave as if made of tin » et son coeur tendre "abhors all things that are a dreadful sin"[68].

Hettie Annie, huit ans et pourtant décrite comme la plus jeune, est un casse-cou : « she does as many thrilling stunts », « to her the enemy is like small fish in the sea »[69].

---

[60] DARGER Henry : MISC. 4., *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, pp. 276 et 298.

[61] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VII, p. 31 : "Mexican Song" : « much sweeter than any flower or even the rose » ; « she makes fairies jealous ».

[62] DARGER Henry : *Ibid.*, I, p. 138. L'épisode est racontée par Joice, qui a été également enlevée alors qu'elles jouaient près de leur maison.

[63] William Sclhoeder avait une sœur, prénommée Catherine, qui correspondra avec Darger après le départ des Schloeder de Chicago.

[64] Elle est donc la jumelle plus jeune de Jennie Frances.

[65] DARGER Henry :. *In the Realms of the Unreal*, VII, p. 31 : "Mexican Song" : "looks so beautiful to everyone, that the whole nation's filled whith pride".

[66] *Ibid.*, XIII, p. 3325.

[67] Mais parfois sept . Cf. DARGER Henry : MISC. 4., *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, p. 298.

[68] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VII, p. 31 : "Mexican Song".

Daisy Gertrude, sept ans, est un « wildcat »[70], « for she wins renown by doing dangerous stunts »[71].

Evangeline "Angeline"[72] Celestine[73], sept ans[74], aux yeux bleu qui témoignent de sa bravoure, est "an unusual beauty in all ways"[75]. Intelligente, et courageuse[76], son sang-froid aide les sœurs à se sortir des situations les plus difficiles.

Ainsi chaque sœur est l'appellatif du tout et insiste sur une qualité particulière. Dans chacune un caractère est privilégié et les autres deviennent secondaires, soit parce que le caractère en question est repris par une autre sœur dont il devient la propriété principale ; soit parce que ce caractère n'apparaît pas comme pertinent à cet instant du récit. Les situations vécues n'entrainent jamais de réactions inattendues, mais au contraire suscitent des comportements adéquats, choisis parmi un lot précis mais restreint.

---

[69] *Ibid.*, p. 31.

[70] Attribut qu'elle partage avec Jennie Turner, décrite dans *History of my Life*, p. 17 : "She was a wildcat and let you know it".

[71] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VII, p. 31 : "Mexican Song".

[72] William Schloeder avait une sœur, prénommée Angeline, morte le 11 décembre 1876. Mais la référence la plus probable est Evangeline St. Clare, création d'Harriet Beecher Stowe dans *Uncle Tom's Cabin*.

[73] Elle a changé de second prénom dans : *Further adventures in Chicago,* I. p. 12 : "I'm Angeline Rose Vivian, over here from Abbieannia."

[74] Son âge change également dans *Ibid.,* I. p.13, elle a neuf ans.

[75] *Further adventures in Chicago,* I.10. Face à elle, le père Casey "felt as though a visitant either from Heaven or Fairyland had somehow slipped into Saint Patrick's School" ; p. 53 : "Angeline Vivian has everything that goes in the making of an angel" ; p. 116 : lorsque elle regarde un portrait de la Madone, celui-ci semble être un miroir.

[76] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VII, p. 31 : "Mexican Song" : « a heart as true as steel ».

L'intrigue ne permet pas de développer le caractère des sœurs Vivian, et le caractère des sœurs Vivian n'appelle pas le développement de l'intrigue. Darger raconte, et raconte encore, sans jamais révéler de nouvelles faces des héroïnes, simplement des variations, des facettes d'une unité qui est déjà intégralement là et demeure, se confirme identique à travers les changements. Les Vivian Girls n'appellent aucun questionnement sur leur passé, sur une continuité d'action sinon celle, extérieure à leurs personnes, qui les fait enchaîner aventures et rebondissements. Rien de ce qui se déroule ne paraît contrarier leur existence. La guerre n'ajourne pas leurs projets[77], ne diffère aucune perspective d'avenir, collectif ou individuel. Simplement parce que les sept princesses n'ont aucune vie en dehors de la guerre.

> "In any event, in his world, girls who are not yet ten years old wage a bloody war against an army of evil adults. The result is a bizarre mixture of cruelty and childish naïveté. Or perhaps it is better described as the cruelty of childish naïveté itself."[78]

Pour les Vivian Girls, les événements ne sont pas des obstacles à surmonter en vue de vivre enfin, puisqu'elles n'ont rien d'autres à vivre que de surmonter les obstacles.

Ailleurs, les Vivian ne pourraient exister, c'est pourquoi il n'y a pour elles aucun ailleurs. Du moins est-ce le cas dans *In the Realms of the Unreal*. Il en va tout autrement dans *Further adventures in Chicago* qui voit Evangeline dotée de propriétés qui lui sont particulières, non partagées au cœur de la sororité. Ce qui conduit, via une approche synthétique, à une nouvelle évaluation du groupe et à l'éventuelle remise en cause de son intégrité.

---

[77] DARGER Henry : MISC. 8 : carnet titré par Darger *N°One*, p. 32 : contrairement à ce que'affirme leur oncle, le général Hanson : "they could have remained softly at home".

[78] SAITO Tamaki : *Beautiful fighting Girl*, *op. cit.*, p. 3.

4.4 Approche synthétique

Un jugement synthétique attribue au sujet un prédicat qui n'est pas contenu dans le concept du sujet. L'énoncé « Henry Darger est employé au St. Joseph Hospital » est un jugement synthétique puisque le fait de travailler dans cet établissement n'appartient pas au concept de l'être qu'est Darger. L'approche synthétique ajoute donc un ou plusieurs prédicats au concept du sujet et, partant, en améliore la connaissance. *Further adventures in Chicago* va ainsi actualiser certains prédicats du personnage d'Evangeline Vivian qui n'étaient pas présents dans l'ensemble des prédicats entrant dans la définition des Vivian Girls. Auparavant, par polyonymie, Darger répétait les mêmes qualités d'une sœur à l'autre, sans jamais apporter de détermination inédite. Dans le second roman, Evangeline présente des traits qui lui sont propres. Elle est, de toutes les sœurs, celle qui développe la plus grande soif de connaissance[79]. Evangeline se dit "very found of reading"[80] et retient tout ce qu'elle lit après une seule lecture[81]. Son roman préféré est *Uncle Tom's Cabin*[82], référence insigne de Darger. Découvrant qu'une adaptation théâtrale doit se donner au McVickers Theatre, elle souhaite s'y rendre et, bien qu'adorant la musique[83], Penrod et les six autres princesses veulent qu'elle y assiste seule pour en profiter pleinement, reconnaissant ainsi sa singularité[84]. Lectrice assidue, Angeline a ses

---

[79] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, p. 112 : elle semble être la seule à parler l'espagnol.

[80] *Ibid.*, I, p. 54.

[81] *Ibid.*, I, p. 72. Possédant une mémoire infaillible, Evangeline commet peut être un pieux mensonge lorsqu'elle déclare au père Casey, oublieux (I,p.14) : "Oh I don't blame you Father. You've got such a lot to remember. I know. I can't remember things sometimes myself."

[82] *Ibid.*, I, p. 99.

[83] *Ibid.*, I, p. 101.

[84] *Ibid.*, I, pp. 100-102.

préférences : “I just love any good books and I dearly love Fairy Tales”[85]. Mais surtout, elle veut plus tard devenir écrivain[86].

Evangeline envisage donc un futur au-delà des péripéties qui la lient à ses sœurs. Un avenir éminemment singulier, intime, qui dévoile un horizon là où la sororité ne connaissait que la continuelle répétition du même au-travers de leurs aventures. Un épisode témoigne de son individualité, lorsqu’après avoir vu la pantomime inspirée d’*Uncle Tom’s Cabin*, Evangeline se rend au magasin de musique Lyon and Healeys et danse sur la musique d’*Hansel et Gretel*, reflétée dans toutes les glaces de la boutique[87]. Elle est seule et démultipliée, à la fois individu et, par illusion, totalité des Vivian Girls.

À partir de là, Evangeline va connaître un sort qui, parce qu’il est singulier, va à l’encontre de ce que représente la sororité. George Webber affirme qu’elle s’est produite “on a cheap Vaudeville Stage” [88].

Evangeline se distinguant du groupe que forment les Vivian Girls, elle échappe à sa cohésion et la sécurité qu’il procure. Elle est alors susceptible d’être consumée. Kidnappée à Chicago, elle connaît une errance captive et solitaire, menée en train à Phoenix puis Tombstone dans “a sort of western town”[89], et enfin en Californie[90]. Distinguée des Vivian Girls parmi lesquelles elle trouvait son identité collective, Evangeline est nommée Annabelle

---

[85] *Ibid*. I, p. 61.

[86] *Ibid*. I, p. 99 : “she intends to be an author and write book”. Le père Casey répond : “Who knows ? She might be one.”

[87] *Ibid*., I, pp. 111-115.

[88] Cf. le développement consacré à l’exhibitionnisme.

[89] *Ibid*., pp. 1859-1860.

[90] *Ibid*., I, pp. 1865-1868.

Rooney[91], par son ravisseur Jim Rooney, qui veut en faire sa fille[92] puis son épouse[93]. Loin des exploits héroïques que lui garantissait son appartenance à la sororité, elle est réduite aux tâches d'une épouse-esclave et dépérit, perdant progressivement sa dignité de princesse combattante :

> "Jim Rooney insists that she cook and wash his clothes and continue to live the abnormal life which he had forced upon her."[94]

> "Angeline had changed though. Her waist was smaller those beautiful eyes were graver."[95]

Privée de la force collective que lui assurait la sororité, réduite au statut de simple fillette en rien différente des autres, elle en connaîtra le sort que leur réserve Darger. Dénudée, elle est régulièrement fouettée avec une ceinture cloutée de cow-boy[96], attachée à un cactus dans le désert et la tempête[97], étranglée[98], forcée de boire de l'eau croupie[99]. Son tortionnaire va jusqu'à lui

---

[91] *Ibid*., I, p. 1866.

[92] *Ibid*., I, p. 1861.

[93] *Ibid.*, I, pp. 1878-1879 : "Oh yes, you will just remember that you're Annabelle Rooney my little wife."

[94] *Ibid*., I, p. 1870.

[95] *Ibid*., I, p. 1901.

[96] *Ibid*., I, pp. 1921-1925 ; pp. 1942 sq.

[97] *Ibid*., I, p. 1950.

[98] *Ibid*., I, p. 1945.

[99] *Ibid.*, I, pp. 1956-1958.

rappeler sa dignité perdue de combattante surnaturelle, la contraignant à en parodier l'allure :

"Get in, you little magician witch."[100]

L'acharnement à rabaisser la princesse isolée, celle qui a fait montre de caractéristiques singulières en dehors du groupe, signifie bien qu'une Vivian Girl n'a de sens, et pour seul sens, qu'en tant qu'élément de l'ensemble. Hors de la sororité, qu'elle pouvait vivre comme une certaine forme d'enfermement, Evangeline tombe aussitôt dans une autre forme de claustration. Elle n'est alors qu'un individu, une particularité négligeable comme il en existe tant. Un esprit solitaire qui se rêve écrivain : le personnage apparaît alors, relativement à Darger, comme un échec référentiel[101].

4.5 Contexte de références

Les approches successives - analytique puis synthétique - tendent à démontrer que « The Seven Vivian Girls » est un nom qui a valeur, non de désignateur rigide qui demeurerait constant en dépit des changements de prédicats, mais d'abréviation d'ensemble, désignant un concept à la description et aux propriétés fixées[102]. Partant, et en l'absence d'indications de Darger, il est possible de délimiter un contexte de références, au moins à titre d'hypothèse conjecturale.

L'influence la plus probable, au moins quant à la représentation et à la fonction assignée, demeure toutefois L. Frank Baum, notamment au travers de

[100] *Ibid.*, I, p. 1853.

[101] PAVEL Thomas : *Univers de la fiction*, *op. cit.*, I « Les êtres de fiction », «Les êtres de fiction et la théorie causale des noms », pp. 67-68, sur la notion d' « échec référentiel ».

[102] *Ibid.*, pp. 57-58.

deux personnages apparaissant dans le cycle d'*Oz* : Polychrome, et la General Jinjur.

Présentée dans *The Road to Oz*, Polychrome est l'une des « Daughters of the Rainbow » et la plus jolie, douce et joyeuse des sœurs[103] :

> "A little girl, radiant and beautiful, shapely as a fairy and exquisitely dressed, was dancing gracefully in the middle of the lonely road, whirling slowly this way and that, her dainty feet twinkling in sprightly fashion. She was clad in flowing, fluffy robes of soft material that reminded Dorothy of woven cobwebs, only it was colored in soft tintings of violet, rose, topaz, olive, azure, and white, mingled together most harmoniously in stripes which melted one into the other with soft blendings. Her hair was like spun gold and floated around her in a cloud, no strand being fastened or confined by either pin or ornament or ribbon."[104]

Darger s'est probablement aussi inspiré de la General Jinjur, qui apparaît dans *The Marvelous Land of Oz*. Elle commande « The Army of Revolt in this war », armée entièrement composée de filles[105]. Lorsque Tip lui fait remarquer que la guerre « is a terrible thing », Jinjur répond : " This war will be pleasant"[106], trouvant sa raison d'être dans le conflit, comme il en ira des Vivian Girls.

« Vivian », du latin « Vivianus », le fait de persister à vivre, pourrait renvoyer à sainte Viviane, martyrisée à Rome au IVe siècle sous le règne de Julien l'Apostat, fouettée à mort par deux bourreaux au moyen de cordes

---

[103] BAUM Lyman Frank : *The Road to Oz*, *op. cit.*, Ch. 5 "The Rainbow's Daughter".

[104] *Ibid.*, p. 60. Cf. également *Ibid.*, Ch. 24 "the birthday celebration", p. 258 : l'illustration originale de John R. Neill montre Polychrome et ses sœurs, blondes et belles, leurs robes reproduisant les couleurs de l'arc-en-ciel.

[105] BAUM Lyman Frank : *The Marvelous Land of Oz*, *op. cit.*, Ch. 8, "General Jinjur's Army of Revolt", p.86. Nous l'avons vu, elle est davantage encore le modèle d'Annie Aronburg.

[106] *Ibid.*, p. 87. Cf. le développement consacré au courage féminin.

plombées afin de la pousser à abjurer sa foi, en vain. Le contexte catholique et le mode de torture ne sont pas sans évoquer Darger.

Le chiffre « sept », présente une symbolique marquée dans la tradition chrétienne[107]. Wordsworth écrit le poème *We are Seven*[108] :

> […] "Sisters and brothers, little Maid,
> How many may you be?"
> "How many? Seven in all," she said
> And wondering looked at me." […]

Et Swinburne le poème en prose *Dolores (Notre-Dame des sept douleurs)*[109] :

> […] "Seven sorrows the priests give their Virgin;
> But thy sins, which are seventy times seven,
> Seven ages would fail thee to purge in" […]

Plus directement, « sept » est largement présent dans l'*Apocalypse*[110] de Jean, livre dont on sait qu'il est une source d'inspiration pour Darger[111].

Par contre, et contrairement à ce qu'affirme MacGregor[112], la série d'articles « 'Seven famous' (Rides, Love Stories) » parue dans *The Chicago Tribune* du 6

---

[107] Ainsi du septième jour qui accomplit la Création, des sept péchés capitaux, ou des sept vertus catholiques.

[108] https://www.poetryfoundation.org/poems/52298/we-are-seven

[109] https://www.poetryfoundation.org/poems/45283/dolores-notre-dame-des-sept-douleurs

[110] Sept sceaux ; sept esprits qui se tiennent devant le trône ; sept chandeliers ; sept étoiles ; sept églises ; sept lampes brûlantes ; sept esprits ; sept cornes, yeux et bénédictions de l'Agneau ; sept anges ; sept tonnerres ; sept têtes du dragon et de la Bête.

[111] Cf. par exemple DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, II, p.779. Cf. la partie que nous consacrons au sublime de la guerre.

au 13 avril 1911 ne peut être retenue. Certes, Darger est lecteur du journal et y suivra un mois après l'affaire Elsie Paroubek, mais les Vivian Girls existent auparavant. En revanche, nous suivons Michael Moon[113], qui voit en Jeanne d'Arc - béatifiée le 18 avril 1909, et canonisée le 16 mai 1920 - une influence possible des Vivian Girls, et de manière générale du type féminin combattant chez Darger, incluant également Jennie Turmer et, davantage encore, Annie Aronburg.

4.6 Déconstruction

Le concept des Vivian Girls étant établi dans son intension, et ses propriétés fixées selon une extension restreinte[114], Darger peut alors le soumettre à un examen critique. Dans "Why Starring and his companions are enemies of the Vivian Girls"[115], Walter Starring, Fredrick Lowden et Jackonish Darger sont capturés par les forces de Glandelinia et soumis à un endoctrinement. L'occasion est alors donnée de découvrir les Vivian sous un jour inédit, telles que se les représentent leurs adversaires :

> "Violet and her sisters were enemies of everyone, traitors to even their own beloved country, and assassins."[116]

---

[112] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, p. 690, note 10.

[113] MOON Michael : *Darger's Resources*, *op. cit.*, Ch. 1 "Darger's Book of Martyr", pp. 36-38.

[114] Nous l'avons vu, lorsque Darger attribue des particularités propres à Evangeline et lui accorde le statut d'individu, elle déchoit en tant que Vivian Girl.

[115] DARGER Henry : MISC. 4 : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, "Why Starring and his companions are enemies of the Vivian Girls", pp. 326- 332.

[116] *Ibid.*, p. 329.

Starring finira par reprendre ses esprits et les sauvera de « the worse child enemy of all, Germania Vivian »[117], leur propre frère.

Par ailleurs, Darger a envisagé la mort des Vivian Girls, fixée au 4 juillet 1919[118], avant d'y renoncer[119]. Toutefois, l'entreprise de déconstruction tient moins à une fin annoncée puis suspendue, mais dans tous les cas inévitable, qu'à un travail de sape, diffus mais réel, tout au long du récit. Dans le carnet *N°Two*, Darger nuance la constance de caractère des Vivian Girls et de leur frère Penrod. Ce dernier déclare "As holy we are we have two extremes":

> " At times you have been the most unhappy little girls in the world and then too you have been the happiest."[120]

Hors de l'action, les personnages perdent leur raison d'être et dépérissent. *Further Adventures in Chicago* voit les Vivian Girls et leur frère Penrod faillir de nombreuses fois. Evangeline est violée, Penrod s'emporte, devient violent et grossier[121]. Le roman, au ton crépusculaire, annonce moins une fin attendue qu'un terme imposé : lorsqu'il n'y aura plus d'ennemis à combattre, de menace à écarter, que deviendront les héros ? La paix, pourtant si longtemps recherchée, engendrera l'ennui.

---

[117] *Ibid.*, p. 330.

[118] DARGER Henry : *Diary*, September 1918.

[119] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, X, p. 692.

[120] DARGER Henry : MISC. 8 : carnet titré par Darger *N°Two*, pp. 67-68. Sautes d'humeur qu'a en partage Jack Evans leur tuteur, le plus pessimistes des personnages d'*In the Realms of the Unreal*.

[121] DARGER Henry : *Further Adventures in Chicago*, I, p. 736.

> "At supper Penrod told us before father and mother that we were not one third as happy as he wished us to be.
>
> "Why Penrod" I cried "we couldn't be any happier if we tried" "That's the trouble" he said. "But I'll do it yet."[122]

L'adage dit vrai : "Be careful what you wish for because you might get it".

En prenant conscience que la fin de leurs aventures signifie la fin de leur être, les Vivian Girls prennent conscience d'être. Privées de la répétition qui assurait leur consommation tant que s'enchaînaient les péripéties, elles ne connaissent pas la consumation lente mais une fin imposée.

Les Vivian Girls sont vouées à disparaître. En septembre 1918, Darger prévoit de les faire mourir le 4 juillet 1919[123], mais au livre X, il les donne comme vivantes et témoins de la fin de la guerre[124]. Le moment venu « they go to heaven alive » nous dit Darger. Autrement dit, elles sont destinées à se fondre dans un état immobile, parachèvement de la stabilité mobile qu'autorisait le modèle itératif. En apparence seulement, car l'action statique était au moins quelque chose de l'ordre du mouvement, alors que le paradis, dans sa perfection, ne peut connaître le changement qui ne ferait que l'altérer.

---

[122] *Ibid.*, I, p. 2177.

[123] DARGER Henry : *Diary*, September 1918.

[124] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, X, p. 692.

5. Le mystère Paroubek / Aronburg

À la différence des Vivian Girls qui, contenues dans un processus d'itération, sont vouées à une consommation continuelle, Annie Aronburg connaît une progression véritable, d'authentiques changements dans sa condition qui la mènent à une consumation rapide et brutale, sur le modèle d'Eva St. Clare, l'héroïne d'*Uncle Tom's Cabin*.

De plus, et à nouveau contrairement aux Vivian Girls, Annie Aronburg a un référent objectif. L'héroïne est en effet le double fictionnel d'Elsie Paroubek, l'une et l'autre opérant la jonction entre réel et imaginaire. À mesure qu'elle se détache de son modèle pour gagner en autonomie au sein de la fiction, Annie Aronburg devient le véritable moteur d'*In the Realms of the Unreal*, jusqu'à en conditionner la narration et l'intrigue.

5.1 L'affaire Elsie Paroubek

Au matin du samedi 8 avril 1911, Elsie Paroubek[1], âgée de cinq ans, prévient sa mère qu'elle compte se rendre chez sa tante, Mrs Trampota. En chemin, elle rencontre sa cousine plus âgée de quatre ans, Josie Trampota et d'autres enfants. Le groupe s'arrête un instant pour écouter un joueur d'orgue de barbarie puis s'éloigne, laissant Elsie derrière eux.

Ne voyant pas revenir sa fille, Karolína Paroubek va chez sa sœur qui n'a pas reçu la visite d'Elsie. Les deux femmes ne s'en inquiètent pas aussitôt. À neuf heures du soir, au retour du travail, František Paroubek se rend au 23rd Precinct, afin de signaler la disparition. Les policiers partagent l'avis de Karolina et de sa sœur et ne lancent pas de recherche, qui ne débutent qu'au lendemain matin à l'initiative du capitaine Mahoney.

[1] La fillette est le septième enfant de Karolína et František Paroubek, respectivement âgés de quarante-deux et cinquante-quatre ans, originaires de Bohème. Pour un détail circonstancié de l'affaire Elsie Paroubek, cf. : https://en.wikipedia.org/wiki/Elsie_Paroubek.

Dans un premier temps, les soupçons se portent sur la communauté des Gitans[2]. Des perquisitions sont effectuées dans les campements, sur la base de présomptions sans fondement, qui ne cesseront de réapparaître tout au long de l'enquête. Les recherches s'effectuent également sur le quartier italien, non loin de chez Darger[3]. Le 15 avril, une part du réseau des canaux de drainage est sondée à la recherche du corps.

L'affaire prend un tour largement public[4]. Lettres et coups de téléphone anonymes sont adressés à la police, une demande de rançon de cinq cents dollars parvient à Karolína Paroubek, tandis que son mari reçoit des lettres anonymes d'insultes. Le 7 mai, le juge Sabath étend l'enquête aux époux Paroubek au cas où un fait passé serait à l'origine de la disparition.

Le mardi 9 mai 1911, l'ingénieur électricien George T. Scully, accompagné de plusieurs employés du barrage de Lockport, découvrent dans le canal de drainage de Chicago un cadavre, largement décomposé après avoir stagné environ un mois dans l'eau. Le corps est identifié comme étant celui d'Elsie Paroubek. Deux médecins, E.A. Kingston et W.R. Paddock, procèdent à l'autopsie. Sur la base de leur rapport, les autorités concluent que la fillette a été torturée, violée et tuée avant d'être jetée dans l'eau, mais les causes exactes de sa mort demeurent inconnues.

---

[2] Implantée à Chicago, mais aussi à l'extérieur de la ville dans les municipalités de Round Lake, Volo et McHenry.

[3] West 14th au sud d'Halsted Street.

[4] Le gouverneur Charles S. Deneen enjoint ses administrés d'aider aux recherches. František Paroubek offre le montant de sa police d'assurance sur la vie en guise de prime à qui pourra fournir des renseignements. La communauté tchèque de Chicago, ainsi que The Bohemian Charitable Association, les membres féminins du Club Bohemia, le juge Adolph J. Sabath, le maire Carter Harrison Jr. et le gouverneur Deneen, notamment, joignent leurs efforts pour augmenter la prime. Le 30 avril, la commissaire aux écoles Mrs. Ella Flagg Young réclame que tous les enfants scolarisés de Chicago participent aux recherches durant leur congé de printemps.

5.2 Réception par Darger

Durant l'affaire, Henry Darger lit le *Chicago Daily News* qui publie au cours des mois d'avril et de mai une série d'articles dans le cadre de la célébration du cinquantenaire de la Guerre de Sécession[5], conflit qui suscite l'intérêt de Darger et constitue l'une des sources directes d'inspiration de la guerre décrite dans *In the Realms of the Unreal.*

Le 12 avril, date anniversaire de Darger, le *Chicago Daily News* fait pour la première fois mention de la disparition :

> "The little girl is described as having long curly golden hair, blue eyes and pink chubby cheeks, with a prominent dimple in each. At the time she disappeared she wore a red hat, a red dress, black stockings and high top black boots."

Le 9 mai, jour de la découverte du corps, le journal titre en page 2 : « Paroubek Girl is dead » et publie un portrait photographique de la fillette. Darger conserve la photo à laquelle il fait référence :

> "Chicago Daily Noise [sic], May, June, or July, 1911."[6]

Darger prend donc connaissance de l'affaire par ses propres modes d'expression, le texte et l'image, et dans la succession d'ordre qui est celle de sa pratique créatrice. Dans un premier temps, la mort tragique d'Elsie Paroubek apparaît sous forme de traces dans *In the Realms of the Unreal* : "battle of Parobeck Run"[7], "Parobeck" et "Parobeck Johnston"[8]. Le nom, mal

---

[5] MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, Ch. 2, p. 103.

[6] DARGER Henry : *Diary*, August 1916, " Prediction and threat".

[7] MISC. 4 : [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of april 1912" p. 147, se réfère à *In the Realms of the Unreal*, III, ch. 2. Cf. également p. 138 : Parobeck et Parobeck Johnston, celui-ci est blessé à la bataille de Cederdine et tué (p. 363).

orthographié, renvoie à la transcription inexacte telle qu'elle figure dans le *Chicago Daily News*[9], et tendrait à confirmer que Darger a bien suivi l'affaire dans le journal.

Dans un deuxième temps, Elsie Paroubek va devenir une figure centrale d'*In the Realms of the Unreal*, sous sa transposition fictionnelle d'Annie Aronburg.

5.3 Transposition littéraire

Dans son article « Chicago Originales »[10], premier écrit à souligner l'influence majeure du meurtre d'Elsie Paroubek sur l'œuvre de Darger, Michael Bonesteel propose la conversion suivante :

> "By removing the 'P', then substituing an 'n' for the 'u' in Paroubek, Darger could have come up with 'Aronbek' and easily converted it in 'Aronburg'."[11]

Les deux noms figurent sur une même carte dessinée par Darger et désignent des lieux : "Parobeck Lanes", "Aronburg Run", "Aronburg hill" et « Where Annie Aronburg was slain »[12], ce qui établit la connexion entre la fillette assassinée et sa transposition littéraire.

---

[8] Ibid., p. 351. "Parobeck Johnston" associe deux types d'enfants opposés : Elsie Paroubek et Johnnie Johnston, plusieurs fois évoqué dans *History of my Life* et qui persécutait Darger au Lincoln Asylum.

[9] Cf. par exemple "Porobek" dans le Chicago Daily News du 12 avril 1911, et le « Parobek » dans les numéros du 25 et 29 avril 1911.

[10] BONESTEEL Michael : « Chicago Originales », *Art in America*, February 1995. Cf. également BONESTEEL Michael: *Henry Darger, art and selected writings*, *op. cit.*, "Henry Darger, author, artist, sorry saint, protector of children", pp. 10-11.

[11] BONESTEEL Michael : « Chicago Originales », *op. cit.*, p. 133.

[12] Carte reproduite in BONESTEEL Michael: *Henry Darger, art and selected writings*, *op. cit.*, "Henry Darger, author, artist, sorry saint, protector of children", p. 42.

Outre Elsie Paroubek, le personnage d'Annie Aronburg doit peut-être également - pour la fortune tragique qui est sienne dans *In the Realms of the Unreal* - à la sœur de Darger, dont la naissance a entraîné la mort de leur mère, sœur confiée à l'adoption sans être baptisée et donc condamnée aux limbes, un drame pour le catholique qu'est Darger et dont il fait l'écho dans *History of my Life*[13].

Pour ce qui relève des références littéraires, Annie Aronburg emprunte des traits aux héroïnes de comics *Little Orphan Annie* et *Little Annie Rooney* [14] dont Darger reproduit les images dans ses compositions picturales. Mais l'une de ses influences majeures est la « General Jinjur » qui apparaît dans *The Marvelous Land of Oz* :

> "I am General Jinjur [...] "I command the Army of Revolt in this war" [...] "our army is composed entirely of girls"[15]

En effet, tout comme la "little girl" qui part en guerre contre la société phallocrate régnant sur Oz, Annie Aronburg, âgée de huit ans[16], est à la tête de la résistance des enfants contre la nation tortionnaire de Glandelinia. Elle a été élue[17] par les enfants-esclaves pour mener leur révolte :

---

[13] Nous renvoyons au développement consacré à sa sœur dans la partie « Le vide familial ».

[14] Et peut-être pour le choix du prénom également à Anna Darger, marraine de l'auteur.

[15] BAUM Lyman Frank : *The Marvelous Land of Oz*, *op. cit.*, Ch. 8, "General Jinjur's Army of Revolt", p.86.

[16] Elle est la nièce du général Concentinian Aronburg (alias Whilliamsburger Zimmermann), l'un des plus grands généraux commandant les armées des nations chrétiennes après l'empereur Vivian et son frère. Il est l'oncle des trois sœurs Aronburg : Annie, Angelinia et Anna.

[17] Outre son rôle de leader de l'armée rebelle qui rappelle le général Jinjur à la tête de « the Army of Revolt », Annie Aronburg a en commun avec la création de L. Frank Baum d'être environnée de personnages exclusivement féminins. Et, en l'occurrence, l'ensemble des figures de premier plan du roman de Darger, à l'exception des Vivian Girls : Angelinia

> "My name is Annie Aronburg leader of the main army of child rebels, under my assistants Angelinia Aronburg, Kenneth Casey and Mary Stanck who lost her leg at the fight at Lawndale. I have received warnings that I am in danger of assassination but as horrible as it is to be murdered in clod blood I defy my enemies before God to do it. Since I copied the catechism I am now planning to advance my army of 10 000 rebels, all eighteen years old, against Andrean. Though I am only ten[18], I am able to lead them and have to do so, and will do so again. I'm the full writer of the manuscript as far as it goes of the battles raging with the Glandelinian and the rebels at the child labor places and will have them published as soo as I can."[19]

Le personnage d'Annie Aronburg va toutefois se transcender et devenir le véritable moteur de l'intrigue d'*In the Realms of the Unreal* à la suite de deux événements distincts : l'un volontaire et relevant de la création littéraire, qui consiste en l'assassinat d'Annie Aronburg ; l'autre involontaire et lié à l'existence de Darger, qui tient à la perte de la photographie d'Elsie Paroubek.

5.4 Le martyre d'Annie Aronburg

Annie Aronburg incarne la résistance des enfants-esclaves. Les Vivian Girls l'aident dans sa cause, et apparaissent donc comme des auxiliaires, non comme ses égales dans la lutte[20]. Parce qu'elle constitue une menace, la nation de Glandelinia va ordonner son meurtre. L'assassinat est commandité par le général

---

Aronburg, sa sœur âgée de douze ans, commandant en second de l'armée rebelle, appelée « Gertrude Angeline » par les Vivian Girls et adoptée par celles-ci après la mort d'Annie Aronburg ; «The Rattlesnake Boy », en fait sa sœur Anna Aronburg travestie en garçon ; et ses meilleures amies : Angeline Richee et Jennie Turmer (qui renvoie à l'authentique Jennie Turner évoquée dans *History of my Life*), leaders des scouts féminins.

[18] L'âge d'Annie Aronburg fluctue. Elle a généralement huit ans ou huit ans et demi au moment de sa mort.

[19] DARGER Henry : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, pp. 274-275.

[20] *Ibid.*, pp. 274-275.

Raymond Richardson Federal, et perpétré par Phellinia Tamerline, natif d'Angelinia et traître à sa patrie[21] :

> « The brute seized her by the hair, which was loose, and flourished a razor about her face. The screams and struggles of the poor child had the effect of changing, possibly, the guilty feeling of the rascal into those of wrath. Instantly, he began to choke her, tearing her nightie to tatters, then with one determined sweep of his muscular arm, he nearly severed her chest open with his razor. The sight of blood incensed his anger into frenzy. Gashing his teeth and flashing fire from his eyes, he flew upon the body of the unconscious child and imbedded his fearful talons in her throat, retaining his grasp until she expired."[22]

L'événement va bouleverser les nations chrétiennes, Darger usant du terme "shock" et de ses variantes dans nombre d'évocations :

> "The assassination of the child labor rebel Anna Aronburg which was the most shocking child murder ever caused by the Glandelinian Government."[23]

> "It was a shock to Violet and her sisters to hear that their little friend, Annie Aronburg, had been murdered by the Glandelinians."[24]

Darger use ici d'un ressort narratif qui appartient au registre du roman policier à énigme[25] : un meurtre à la fureur démentielle, qui a été prémédité de

---

[21] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XI, p. 126 : "Annie Aronburg, a child only less than eight years of age, was murdered by Raymond Richardson Federal personaly, in Snydiers barn, being slashed open alive, and left to die that way."

[22] DARGER Henry : *Ibid*., VII, p. 3.

[23] *Ibid.*, VII, p. 155.

[24] *Ibid.*, I, p. 397.

[25] EISENZWEIG Uri : *Le récit impossible, Forme et sens du roman policier*, *op. cit.*, III, « L'imaginaire géopolitique », 3, « Le Roman de la méthode », p. 260 : « il faut une *narration*

manière posée et réfléchie. Ainsi, selon Roger Caillois, l'auteur parvient un double effet horrifique : celui provoqué par la folie, et celui issu du calcul froid de la raison :

> « L'auteur profite ainsi de toute la fantaisie et de l'étrangeté que la folie apporte avec elle, mais sans abdiquer le moins du monde les privilèges de la raison lors de l'explication finale. » [26]

C'est bien le cas, Raymond Richardson Federal, a en effet élaboré un plan rationnel qu'exécute avec frénésie Phellinia Tamerline. Comme moteur du récit, le meurtre d'Annie Aronburg a des conséquences sur le conflit[27] et impose les Vivian Girls en leaders de la guerre contre Glandelinia. Mais surtout l'assassinat, en ce que sa démence a de rationnel, contamine la totalité du roman, dans sa reprise sans changement à travers les rappels, mais également par ses variantes[28] et déclinaisons. Il est ainsi question d'un général Aronburg Federal - soit la synthèse de la victime et de son bourreau - compté parmi les pertes à la bataille de Vivian Wickley[29] ; Darger dresse une liste[30] énumérant vingt-et-un

---

pour qu'apparaisse l'unité conceptuelle et logique qui est celle de ce que l'on appelle une enquête ».

[26] CAILLOIS Roger : "Le roman policier", *Ellery Queen Mystère Magazine*, n° 123, onzième année, Paris, Avril 1958, deuxième partie, « Jeu », p. 110.

[27] DARGER Henry : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D*. pp. 284 et 293 : sur la relation indirecte entre le meurtre d'Aronburg et "an extremely bloody battle at Aronburg's Run".

[28] Comme le meurtre de Jennie Anges, (*Ibid*., IX, pp. 884-885) qui en est une reprise à la brutalité davantage exacerbée. Cf. le développement que nous consacrons à la violence.

[29] DARGER Henry : MISC. 4 : [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of April 1912", p. 187.

[30] *Ibid.*, document joint à la page p 281.

Aronburg (nom ou prénom ou variantes) dont douze morts, les deux premiers noms mentionnés étant ceux du général Aronburg et d'Aronburg Federal.

Toutefois, le procédé littéraire va connaître un authentique changement en profondeur suite à la perte par Darger du portrait photographique d'Elsie Paroubek[31].

5.5 La photo perdue

Darger égare probablement la photographie en novembre 1911[32] ou en 1912. Tout du moins l'évoque à partir de cette époque :

> "Great loss in child picture on account of it."[33]

Cette perte s'ajoute à la disparition du premier manuscrit d'*In the Realms of the Unreal* survenue en septembre 1910[34]. Nous l'avons vu, le texte a été égaré, ou on le lui a volé. Darger en vient à suspecter Thomas Phelan[35]. À nouveau, la relation au texte puis à l'image, soit dans l'ordre les deux modes d'expression de

---

[31] BONESTEEL Michael: *Henry Darger, art and selected writings*, *op. cit.*, "Henry Darger, author, artist, sorry saint, protector of children", pp. 10-11. Michael Bonesteel a identifié la photographie d'Elsie Paroubek et voit dans sa perte le franchissement par Darger de la ligne entre réalité et imaginaire.

[32] DARGER Henry : MISC. 4 : [non titré] : "Having started to typewrite manuscript on the first of April 1912", p. 382.

[33] DARGER Henry : "Prediction and threat", August 11, 1916 mais portant sur l'année 1912.

[34] DARGER Henry : *Ibid.*, August 1913 et *Diary*, May 16 th, 1916 : " On account of the loss of the manuscript in September 1910". "A final and grim warning", datée de septembre 1918, confirme également la date de septembre 1910 : "Since september 1910, a manuscript containing the Abbiannian-Abyssintinian war has disappeared mysteriously, and as long as they fail to be recovered, the Christian nations now allied against Glandelinian will have very little chance of winning the great war and all will be lost."Cf. également *History of my Life*, p. 54.

[35] DARGER Henry : "Prediction, Cause of Demand for Petition", March 11, 1911 ; *Diary*, March 29, Cf. le développement que nous consacrons à Thomas Phelan dans « L'ennemi intime ».

Darger, mais cette fois envisagés dans leur perte. Les deux incidents vont se fondre en une fixation, littéralement à caractère obsessionnel, qui va déterminer aussi bien l'existence de Darger que la progression de son roman, et qui va donner lieu à une forme d'écriture inquiète.

Darger consacre à la disparition de la photo et aux conséquences qui s'ensuivent - dans l'existence ordinaire et dans la fiction - un écrit titré « Predictions and Threats »[36] qui vaut à la fois comme document autobiographique et comme création littéraire, puisque l'on le trouve également dans le premier livre *d'In the Realms of the Unreal*[37].

Darger multiplie les prières pour recouvrer le cliché. Il dit quotidiennement sept rosaires, trois litanies et neuf neuvaines et persuade son ami William Schloeder d'ériger un autel chez lui :

> "In the barn of William Schloeder an altar has been erected where prayers for petition will be said."[38]

Il tente également de convaincre sœur Rose, du St. Joseph Hospital, de s'associer à ses prières :

> "Saving papers and magazines for Sister Rose asking the religious somewhere at Secatio to pray daily for granting of petition."[39]

---

[36] Contenu dans le carnet *Time Book Monthly.* Il s'agit de la première rédaction, celle incluse dans le roman est une reprise. Cette dernière est attribuée au méchant Henry J. Darger dans *In the Realms of the Unreal*, XIII , p. 3507, signe de l'ambivalence de l'écrit, mise en demeure à l'égard de Dieu, culpabilité de l'acte.

[37] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, pp. 295-304.

[38] DARGER Henry : *Diary*, May, 19, 1912.

[39] DARGER Henry : "Storming Heaven for prediction", March, 21, 1916.

Comme ses demandes demeurent vaines, Darger rompt un temps avec l'église catholique et rentre en conflit avec Dieu[40].

La perte de la photographie[41] va se répercuter sur sa création littéraire, dans une forme d'écriture inquiète qui brouille la séparation entre le réel objectif et le réel imaginaire, autrement dit l'irréel. Dans la vie de Darger, l'histoire d'Elsie Paroubek s'arrête à sa mort et à la disparition de la photo. Dans *In the Realms of the Unreal*, l'histoire commence à la mort d'Annie Aronburg et à la perte de sa photo.

La transition d'Elsie Paroubek à Annie Aronburg s'effectue par analogie et imitation symbolique, selon un procédé de percolation qui permet de passer d'un état à un autre. Il ne s'agit donc pas d'une stricte équivalence, puisque l'auteur confère une forme littéraire à l'incident objectif, et transmet un certain nombre d'informations via la percolation analogique et symbolique. L'image vraie devient support, occasion d'une réalisation imageante. Elle se déréalise en tant qu'image d'Elsie Paroubek pour se réaliser en Annie Aronburg, qui va à son tour essaimer les images littéraires et picturales.

Dans le roman, le cliché est perdu par Henry Darger, correspondant de guerre. Annie Aronburg le lui avait donné peu avant d'être assassinée, meurtre dont Darger a été le témoin.

En parallèle à la rédaction de sa fiction, l'écrivain Darger substitue « Aronburg » à « Paroubek » dans son journal :

---

[40] Cf. la partie que nous consacrons à la foi de Darger.

[41] Cf. MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, *op. cit.*, Ch. 3, p. 122 : "The significance of the missing picture lay precisely in the fact that it was missing. Despite the thousands of pictures which he possessed, it was the missing picture, and the missing little girl, by whom he was truly obsessed." Et Ch. 9 p. 498 : « I would like to suggest that the photograph only became significant because it was lost."
Nous suivons MacGregor en nuançant toutefois son propos. Elsie Paroubek n'est pas n'importe quelle fillette mais le substitut symbolique de la sœur de Darger. La perte de la photographie vaut pour rappel de la perte de sa sœur.

"Picture of Aronburg gone mysteriously missing."[42]

De fait, l'écrivain Henry Darger et son Moi potentiel journaliste ne savent dans quelles circonstances ils ont égaré la photographie. Cette perte, et les événements qu'elle va occasionner, constituent « the Aronburg Mystery », ou « the Great Aronburg Mystery ».

5.6 Le Mystère Aronburg

La formule doit être entendue dans sa double acception. Il s'agit d'une énigme (double : comment Darger a-t-il pu perdre la photo ? Saura-t-il la retrouver ?), et d'une représentation religieuse (dans le cadre de sa fiction, quelles sont les conséquences de la perte en relation avec la Providence divine ?).

Entendu comme énigme dans la tradition littéraire, et particulièrement dans le récit policier, le mystère a généralement pour raison principale d'être éclairci. Ce que Roger Caillois appelle « le triomphe dans *l'explication de l'impossible* », quand l'auteur présente d'abord l'événement comme inconcevable, pour ensuite en rendre compte de manière évidente. Ou tout du moins, sous une apparence d'évidence, puisque le récit est conçu de telle manière que « toutes les conditions matérielles sont délibérément imaginées pour limiter les possibilités de solution »[43]. Les indices sont délivrés à mesure au lecteur, selon une intention propre à l'auteur et selon des modalités plus ou moins explicites[44]. En parallèle à

[42] DARGER Henry : *Diary*, June 1912.

[43] CAILLOIS Roger : "Le roman policier, II – Le Jeu", *Ellery Queen Mystère Magazine*, n° 123, onzième année, Paris, Avril 1958, deuxième partie, « Jeu », p. 108.

[44] GENETTE Gérard : *Figures III*, *op. cit.*, Ch. 1, « Ordre », pp. 112-113 : ainsi de « l'amorce », sans anticipation même allusive, qui trouvera sa signification ultérieurement, et dont la valeur ne sera reconnue que plus tard et de façon rétrospective. Egalement p. 114 du « leurre » qui joue de la compétence à détecter. Il peut y avoir de faux leurres qui sont de véritables amorces.

ce travail effectué en vue du lecteur[45], l'enquête qui appartient au récit part à rebours des effets qui font le mystère, pour remonter à la cause en reconstituant la chaîne des faits au moyen d'un raisonnement déductif :

> « De cette inversion du temps, de la substitution de l'ordre de la découverte à l'ordre de l'événement, découle la situation exceptionnelle du roman policier dans la littérature romanesque. Il n'est nullement un récit, mais une déduction. On ne raconte pas une histoire, mais le travail qui la reconstruit. »[46]

Sans compter que la résolution est d'ordre textuel, propre au récit et non à l'événement dont il prétend rendre compte. Il s'agit alors d'un jeu de langage, dont l'objet n'est pas le fait objectif d'où procède l'énigme, mais l'énigme elle-même envisagée comme objet. Parmi les jeux qu'autorise le langage, lui-même considéré comme jeu, Wittgenstein compte : « Guessing riddles ». L'énigme vaut pour elle-même, sans référent extérieur[47].

Darger maîtrise le procédé dans *Further Adventures in Chicago* avec le dévoilement progressif de la nature de la Seseman House, de son mode de hantise, de ses capacités, et finalement de son origine.

Il n'en va pas de même dans le mystère Aronburg. L'assassin et le commanditaire sont connus d'entrée du lecteur, et très rapidement par les protagonistes du récit. Toutes les informations sont données et le lecteur n'a pas à formuler de suppositions. Ses prévisions ne seront pas plus approuvées que contredites, puisqu'il n'aura pas l'occasion d'en faire. Le fait est d'autant plus remarquable que le seul lecteur de Darger est l'écrivain lui-même. Celui-ci est

---

[45] *Ibid.*, Ch. 4, « Mode », p. 213 : le personnage peut ne pas saisir la portée d'une information qui est correctement interprétée par le lecteur.

[46] CAILLOIS Roger : "Le roman policier, I - Evolution", *op. cit.*, p. 115.

[47] WITTGENSTEIN Ludwig : *Philosophical Investigations*, *op. cit.*, § 23, p. 128. Rappelons que Wittgenstein était un lecteur assidu de romans policiers, qu'il évoque régulièrement dans sa correspondance avec Norman Malcolm.

plongé dans un surcroît de conjectures concernant la photographie perdue d'Annie Aronburg, un mystère qui s'étend de la disparition passée au fait qu'elle puisse dans l'avenir être éventuellement retrouvée. Le tout devant déterminer la narration à venir, et donc le devenir de sa fiction, en fonction cette fois-ci de la photographie d'Elsie Paroubek qu'Henry Darger a perdu dans le monde objectif. L'homme, l'écrivain et le narrateur partent en quête d'indices, cherchent une solution, et ne savent pas quand le mystère sera levé, ni même s'il le sera.

Avec cette acception du mystère - qui en est un parce qu'il ne l'est pas selon la tradition convenue du récit à résolution - Darger semble involontairement marquer la séparation, et donc également ce que cette frontière a de commun, entre intrigue policière à énigme et intrigue fantastique. Dans la première, l'enquêteur doit s'efforcer de voir ce qui doit être vu ; dans la seconde, le personnage principal doit s'efforcer de voir ce qui ne doit pas être vu :

> « le policier ne veut rien savoir qui ne se voie, ne se touche, qui ne puisse être l'objet d'expérience. À rebours, le fantastique s'inquiète de présences qui ne tombent pas sous les sens – de même que la science-fiction qui invite (c'est presque le logion de Dick) à voir en d'autres mondes si j'y suis. »[48]

Cette situation non intentionnelle que connaît Darger comme homme, écrivain et narrateur, et qui embrasse le monde référent et l'univers imaginaire, introduit la seconde acception du mystère, cette fois entendu comme représentation religieuse. Dans son activité de copiste des enseignements catholiques[49], Darger a consigné la définition du mystère, dont il ne nous reste

---

[48] LARDREAU Guy : *Présentation criminelle de quelques concepts majeurs de la philosophie, fantaisie pédagogique*, collection « Le génie du philosophe », Actes Sud, Arles, 1997, Ch. 1, « L'empiriste et son fantôme », p. 87.

[49] Cf. le développement que nous y consacrons.

hélas que la question, le bas de la page du carnet ayant été déchirée[50]. Dans *Sweetie Pie*, récit de fiction mais inclus dans l'autobiographie, l'auteur évoque deux fois un mystère, en s'interrogeant sur les souffrances qu'occasionne la tornade, puis en évoquant le spectacle sublime qu'elle offre[51].

Dans *In the Realms of the Unreal*, la disparition de la photographie d'Annie Aronburg peut inverser la fortune de guerre, en défaveur des chrétiens.

> "Though the Christians had been threatened with defeat, on account of a strange Aronburg Mystery which could not be solved by any one, not even myself, they finally won. […] The Aronburg mystery as well as the murder of the Aronburg child had threatened the doom of the three Christian states, for the whole length of the great Glandco-Angelinian war, and it was predicted that the solving of the Aronburg mystery, of for the revenge of her assassins, was the only hope of the Christian nations winning the war." [52]

Les conséquences de la perte sont telles qu'elles peuvent rétrospectivement altérer le cours des événements. Ainsi, alors même que la guerre n'est pas commencée, il est envisagé que :

> « the Aronburg situation would have its bad effects on Abbieania »[53]

La disproportion entre l'incident et ses conséquences paraît invraisemblable, et pourtant les revers militaires s'accumulent, tortures et massacres se multiplient. Le général Vivian interroge Darger, responsable de la perte :

---

[50] DARGER Henry : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, Lesson Third. On the unity and Trinity of God : "Q What is a mystery ?"

[51] DARGER Henry : *Sweetie Pie*, p. 2969 et p. 3121.

[52] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, I, 1.

[53] DARGER Henry : *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*, pp. 436-437.

> "How, then, is it that the loss of the photograph of the plain picture also is responsible for the situation of this war ?" asked General Vivian, rather hotly. "That is a mystery, your excellence, even to me." "That mystery has got to be solved, if you wish for me to regain the picture you lost", said General Vivianna tersely." You ought to have placed the picture in the hands of the Angelinian government for security, then this would not have occurred."[54]

Les Vivian Girls elles-mêmes sont mises à rude épreuve, et la situation dépasse leur compréhension. Joice déclare à ses sœurs :

> "How could the murder of a little girl cause the christian forces to lose the war. It seems a crazy thing to hear about it too."[55]

L'incompréhension des personnages de fiction renvoie à celle du narrateur, qui trouve elle-même écho dans celle de l'écrivain, qui prend sa source dans celle de l'homme. Le tout sous forme d'une écriture inquiète qui s'étend au réel objectif. Car, en parallèle à sa création littéraire, Darger tient le détail précis des mises en demeure qu'il adresse à Dieu.

5.7 Prédictions et menaces

En effet, la perte de la photographie d'Elsie Paroubek plonge Darger dans le désarroi pour ce qui a trait au monde objectif, et contraint l'écrivain à l'indécision. Tant qu'il n'était question que de la mort d'Annie Aronburg, l'effet littéraire était maîtrisé selon un mécanisme narratif en « so that » :

> "Why does Cinderella's mother die ? So that her father can marry again, so that Cinderella may be mistreated by stepmother and stepsisters, so that her fairy godmother may intervene, and so on."[56]

---

[54] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, VII, p. 3.

[55] *Ibid.*, XIII, p. 3507.

La fillette était morte ce qui renforçait la détermination de l'ennemi, ce qui aggravait le péril, ce qui conduisait les Vivian Girls à prendre la tête des combats, ce qui mènerait à la victoire. La disparition[57] de la photographie d'Annie Aronburg, comme transposition de l'incident véritable, va conduire Darger à développer conjointement deux formes d'écriture inquiète[58], celle consignée dans ses carnets et celle inhérente au récit de fiction.

Dans ses "Predictions and Threats" et dans son Journal[59], Darger s'adresse à Dieu qu'il tient pour responsable de son infortune :

> "Am an enemy against the Christian cause, and desire with all my heart to see to it that their armies are crushed ! I will see to the winning of the war for the Glandelinians. Results of to many injust trials. Will not bear them under any conditions, even at the risk of losing my soul, or causing the loss of many others, and vengeance will be shown if further trials continues !"[60]

Dieu n'ayant pas satisfait sa demande, Darger réitère ses menaces assorties d'un délai :

---

[56] ATTEBERY Brian : *Strategies of Fantasy*, *op. cit.*, Ch. 2, "Is Fantasy Literature ? Tolkien and the Theorists", pp. 25-26.

[57] Au livre VII d'*In the Realms of the Unreal*, p. 155, Darger interrompt brusquement le récit pour dresser la liste chronologique des vingt-cinq raisons qui justifient à la guerre. Il y distingue le meurtre d'Aronburg du mystère Aronburg : "20. The assassination of the child labor rebel Anna Aronburg which was the most shocking child murder ever caused by the glandelinian government" ; "24. The Aronburg Mystery". Cf. le développement consacré au martyre d'Annie Aronburg.

[58] D'une inquiétude subie, non intentionnelle et maîtrisée comme celle mise en œuvre dans les processus de dissociation imaginative et d'analogies que Darger met en œuvre par ailleurs. Sur l'inquiétude intentionnelle, cf. la partie qui nous lui consacrons.

[59] Mais également dans le carnet *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D*. p. 291 : "All this alone I lay to the disappearance of the Aronburg picture. Apparently it was done by a Christian, so why now they suffer for the loss."

[60] DARGER Henry : "Predictions and Threats", August 1913, p. 295.

> "Grave situation made three desperate attempts to locate said picture of Annie Aronburg without success. […] Only five more days for chance though all hope is already abandoned."[61]

L'érection de l'autel chez son ami William Schloeder trouve un équivalent en relation avec la guerre imaginaire :

> "Erecting mimic altar to pray before in order to obtain petition before destruction of Christians arrive."[62]

Darger ne retrouvant pas la photo d'Elsie Paroubek, il comptabilise d'autres pertes personnelles et additionne d'autant les reproches envers Dieu. L'inquiétude s'étend progressivement à l'ensemble du réel objectif, contaminant les signes matériels du vécu ordinaire. Le manuscrit égaré est évoqué, puis la perte d'autres photographies d'enfants, jusqu'à la disparition de ses économies suite à la faillite de sa banque :

> "On account of the loss of the manuscript in September 1910, it is impossible to cause the capture of Calverinia by sea. The accounts of this wonderful feat was in that manuscript alone and only the return of the manuscript can cause the

[61] *Ibid*., January 21, 1916. Délai que Darger est bien obligé de reconduire régulièrement au fil des années. Cf. *Ibid.*, March 11 1916 : "Aronburg picture must be found before end of March or all would be lost." March 21 1916 : "Grave situation made three desperate attempts to locate said picture of Annie Aronburg without success […] Only five more days for chance though all hope is already abandoned." March 29 1916 : "Four more days for chance. Then all will be lost. Yours truly." September 1918 : "A final and grim warning", "Tragedy at Brigano cause of Aronburg misteries Vivian Girls almost finally injured. Their lives will be readily lost on july 4 1919 if lost manuscripts are not returned by that time. Either they will be lost, or their parents will pay the cost with the destruction of the Christian armies under their commands. »

[62] *Ibid*., March 1, 1916.

wonderful adventure to occur." […] Its loss shall be avenged to the uttermost limit."[63]

"The loss of pictures of children, manuscript […] shall be avenged."[64]

"The writing of the Glandeco-Angelinean was started in june 1912 and still progressing up to January 1916 without change on account of the loss of said picture of little Miss Annie Aronburg taken from Chicago Daily Noise of June, May or July. In case of no return by March 1916 the Glandelinians will not be forced into submission but shall progress better than before whipping the Christians to the bitter end. Petition for return of same said picture was requested some time in march 1915 and a year from then only can give chance for Christian success."[65]

"Graham's Bank went to smash. Great sum of savings lost or threatening to be lost. Loss irreparable, inexcusable. Either Vivian Girls or Christian nations shall suffer if money is not returned within January 1 1919."[66]

Darger n'obtenant pas gain de cause, ses mises en demeure restant vaines, il accable de maux les nations chrétiennes de son univers fictionnel, puisque « La prophétie n'est pas simplement prédiction, elle est promesse»[67]. L'état-major, complètement débordé, détourne son attention des champs de bataille[68] pour se

[63] *Ibid.*, May 16, 1916. Cf. également September 1918 «A final and grim warning." "Since september 1910 a manuscript […] had disappeared mysteriously, and as long as they fail to be received the Christians nations now allied against Glandelinia will have very little chance of winning the great war and all will be lost." […]« This warning also concerns the Aronburg Situation. »

[64] *Ibid.*, March 16, 1916. Cf. également "A final and grim warning", September 1918 : "the loss of many pictures of children".

[65] *Ibid.*, August 1916.

[66] *Ibid.*,August 1917.

[67] CASSIRER Ernst : *Essai sur l'homme*, *op. cit.*, Ch. 4, « Le monde humain de l'espace et du temps », p. 84.

[68] Alors que, dans le volume XII du roman, du côté de Glandelinia, le general Dargin, "Glandelinian Butcher" a installé son quartier-général dans une grange au milieu du champ de

concentrer sur la photographie. Le général Darger fouille les bibliothèques publiques de Glandelinia, car la photo a pu être volée par le général Phelan, un traître originaire d'Angelinia :

> "I could not trace it though I examined book after book. It was insome date of either June 1911 or 1912."[69]

Le général Hanson lui demande :

> "How about the return of the lost photograph ? Did you not find it yet ?" "No sir." Was general Darger's answer, "and I'm sure that I'll never find it. I've found all of my stolen property but that. […] "Well, it is funny that the Aronburg situation has something to do with this national disaster" said general Hanson grimly. "We have progressed so far already but at what cost. Calverinia almost wiped out, Angelinia disillusioned, and Abbieannia saddened over her own frightful losses."[70]

De son côté, le correspondant de guerre Henry Darger, responsable de la perte et qui après avoir été blessé à la bataille de Virginia Run s'est enrôlé dans l'armée chrétienne où il a rang de capitaine, cherche lui aussi la photo d'Annie Aronburg dans les bibliothèques publiques. Il parvient à en trouver une – dans un journal comme l'authentique portrait d'Elsie Paroubek – mais… l'égare !

> "I lost both pictures, one after the other."[71]

---

bataille. Le bâtiment est décoré d'un portrait, peint ou photographique, de « the Aronburg child ».

[69] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XII, pp. 2256-2257.

[70] *Ibid*., XIII, p. 3552.

[71] *Ibid*., VII, p. 3.

> "My two losses have been very serious, the loss of the Aronburg picture has been the greatest, has caused the frightful disaster during the battles, the torment of the Vivian girls, and the frightful fury of the great war."[72]

Le capitaine Darger fera tout au long de la suite du récit l'objet de méfiance, au point que Jennie Turmer le suspectera d'être un espion de la cause glandelinienne[73]. Dans l'univers fictionnel, il existe en fait deux Henry J. Darger[74] :

> "Henry Joseph Darger on the side of the Christians, the old time Gemini friend of ours, and general Henry Joseph Darger on the side of the Glandelinians. The one on the side of the enemy was equal in fury to our dreaded enemy general Raymond Richardson Federal whom we shot."[75]

L'un des analogues fictifs est ainsi comparé par Darger au commanditaire du meurtre d'Annie Aronburg. L'autre est celui qui, en qualité de reporter sur le front, est l'auteur d'*In the Realms of the Unreal*. Les Moi de Darger se confondent, l'homme, l'écrivain et le narrateur, à mesure que le monde objectif et le monde imaginaire deviennent indistincts. L'inquiétude résultant de la perte excède sa mise en forme littéraire, qui parvenait à la contenir, et atteint sa pleine mesure.

---

[72] *Ibid.*, I, pp. 410 sq.

[73] D'autant qu'il ressemble physiquement au général félon Joseph H. Darger.

[74] Cf. le développement que nous consacrons aux Moi potentiels.

[75] DARGER Henry : *In the Realms of the Unreal*, XIII, p. 3507.

Dans l'un comme dans l'autre, la photographie ne sera pas retrouvée, et les chrétiens devront faire sans l'aide de Dieu, en ne comptant que sur eux-mêmes, ce que comprend Jack Evans, protecteur des Vivian Girls et sceptique notoire :

> "that picture always mentioned has never been recovered and probably never will. But I doubt if it really has any effect upon this war. It could not with the way we are progressing now."[76]

Au fil du récit, Annie Aronburg est élevée à la dimension d'un symbole, pour le lecteur mais également pour les protagonistes. Elle évolue dans l'expression symbolique et progresse dans sa diffusion. Entendu comme énigme, et analogie symbolique d'Elsie Paroubek, le mystère Aronburg ne trouvera pas de solution. Mais en tant que représentation d'un drame religieux, il s'accomplit en un épisode d'eschatologie individuelle.

5.8 Les quatre épiphanies d'Annie Aronburg

Les apparitions d'Annie Aronburg font l'objet d'un récit continu dans le carnet *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.*[77]. Le capitaine Henry Darger est traqué par les soldats de Glandelinia, mais également par les Abbieannians, ceux-ci « in account of my gray uniform ». Depuis la perte des deux photographies d'Annie Aronburg, le camp des nations chrétiennes se méfie de lui, et la totalité des belligérants n'a aucune confiance en Henry Darger, qui allait d'un camp à l'autre lorsqu'il était correspondant de guerre. Blessé à la bataille de Marcocello, talonné par ses poursuivants, il passe le Jennie's Bridge et voit Annie Aronburg qui lui apparaît blonde et vêtue de blanc. Dans un premier temps, alors qu'il a été témoin de l'assassinat et est

[76] *Ibid.*, XIII, p. 3508.

[77] *Ibid.*, pp. 382-391.

responsable de la perte du portrait, Henry Darger prétend n'avoir qu'une connaissance indirecte de l'affaire, avant d'admettre les faits :

> "I have an account of the loss of the picture of the Aronburg Child, who was murdered by one of the Tamerlines, or Federals."
>
> "Don't know about that. It ain't my doing and you ought to know it."
>
> "To my consternation, I beheld before me a little girl, the very likeness of the one in the picture I lost."[78]

Mais Henry Darger refuse d'écouter l'apparition qui le supplie, pleure, s'enrage, lui dit qu'il est un faible, que la trahir est un blasphème. Rien n'y fait et de colère, il cherche à l'attraper mais elle disparaît. « I feel queer » est la seule réaction de Henry Darger. Lors de la deuxième épiphanie[79], il tente de transpercer l'apparition de son sabre, « but only to find empty air ».[80] La troisième épiphanie marque l'amorce d'une prise de conscience pour Henry Darger :

> "I fully believed that she had been murdered and that God had allowed her spirit to appear before my [mot manquant]"[81].
>
> "I not only refused her request, but God as well."[82]

La quatrième et dernière épiphanie se manifeste d'abord par la voix de l'apparition, avant qu'Henry Darger ne la découvre :

---

[78] *Ibid*., p. 384.

[79] *Ibid*., p. 386.

[80] *Ibid*., p. 388.

[81] *Ibid*.

[82] *Ibid*., p. 389.

> "I saw the beautiful child in the water with lily pads all around her. All I could see was her face, her eyes so large and such an imploring look in them, and her arms extended as if beckoning me to come, she was slowly sinking in the water and all but her face had disappeared."[83]

Il tente de la rejoindre mais elle disparaît. Henry Darger la retrouve sur la route à sa plus grande stupéfaction : " I was more flabbergasted than ever."[84] L'apparition d'Annie Aronburg le prévient qu'un terrible combat va se produire "at Glorinia or Aronburg Run" s'il ne consent pas à honorer sa requête. Darger comprend ses erreurs, admet ses fautes et accepte de l'aider si elle lui explique pourquoi elle lui apparaît et disparaît. Elle lui répond :

> "As you was the one who had secured my picture and many other articles once belonging to me, I had trust that as you alone have the situation of both sides in your power."
>
> "If you refuse this time all will be lost, for the foe will be victorious."[85]

Les Vivian Girls elles-mêmes risquent de mourir. Henry Darger dit qu'il doit d'abord retrouver la photographie et l'esprit d'Annie Aronburg disparaît[86].

L'épisode semble conjuguer deux événements relatés dans *Le Nouveau testament* : le reniement de Pierre et l'apparition de Jésus ressuscité aux apôtres. Le reniement de Pierre apparaît dans les quatre évangiles. Après le chant des psaumes, Jésus et ses disciples partent pour le mont des Oliviers. Le Christ leur déclare alors qu'ils se détourneront de lui. Pierre lui affirme qu'il préfèrerait

---

[83] *Ibid*.

[84] Ib*i*d., p. 390.

[85] *Ibid*., p. 391.

[86] *Ibid.*, p. 392.

mourir avec lui plutôt que de le renier, et les disciples en disent autant[87]. De fait, Pierre le renie trois fois avant le chant du coq.

Après sa mort, Jésus apparaît le dimanche suivant aux onze apôtres pour en faire les témoins de l'accomplissement, puis sur le mont des Oliviers où il les bénit avant l'Ascension[88].

Apparitions et reniements sont conjugués lors des épiphanies d'Annie Aronburg, jusqu'à la prise de conscience d'Henry Darger, qui toutefois subordonne son obéissance à l'accomplissement de sa quête personnelle : retrouver la photographie. Ce qui échouera, nous l'avons vu, aussi bien dans le monde objectif que dans le monde imaginaire.

« The Aronburg Mystery », qui procède de l'affaire Elsie Paroubek, est un fait majeur dans l'existence de Darger, aussi bien sa vie ordinaire que son activité créatrice, dans la mesure où il mêle jusqu'à les confondre le réel admis comme vrai et l'irréel, soit la part du réel révélée par la création littéraire. Darger et certains de ses Moi potentiels (le correspondant de guerre puis capitaine Henry Darger ; le général Darger ; le général Dargin de Glandelinia) se réifient en une unité de conscience, non par choix mais sous l'effet d'un événement extérieur, la perte de la photographie qui agit comme contrainte, dans la vie quotidienne et dans la fiction.

Annie Aronburg apparaît ainsi comme la véritable héroïne du récit, puisqu'elle en structure la lecture, en détermine l'intrigue et en « hiérarchise le système interne des valeurs de tous les personnages »[89]. Contrairement aux Vivian Girls qui ne disposent pas d'un référent objectif et sont donc entièrement

---

[87] BIBLE DE JÉRUSALEM, *op. cit.* p. 1745 : Matthieu (26 : 30-35) ; p. 1778 : Marc (14 : 26-31) ; p. 1835 : Luc 22 (39, 31-34) ; pp. 1870-1871 : Jean (13 : 36-38) ; p. 1879 : (16 : 32).

[88] *Ibid.*, pp. 1782-1783 : Marc (16 : 14-20) ; p. 1840 : Luc (24 : 36-43 ; 50-53) ; p. 1886 : Jean (20 : 19-29).

[89] BARTHES Roland, BERSANI Leo, HAMON Philippe, RIFFATTERRE Michael, WATT Ian : *Littérature et réalité*, *op. cit.*, HAMON Philippe : « Un discours contraint », p. 153.

contenues dans leur fonction de personnage, Annie Aronburg permet d'opérer un retour au réel et, par la fiction, d'en éprouver le vrai. Ce retour s'effectue en grande partie de manière involontaire puisque Darger n'en maîtrise pas les conditions. L'ensemble conduit à un double procédé d'écriture inquiète, celle des carnets et celle d'une intrigue qui ne suit plus son cours prévu mais doit endurer l'effet des mises en demeure que Darger adresse à Dieu. Celui-ci n'exprime pas de réponses qui pourraient être interprétées, l'écrivain se retrouve alors en situation de lecteur absent.

Conclusion de la troisième partie

Le répertoire établi par Darger, soit l'ensemble des thèmes abordés et des thèses soutenues, compose ce que nous appellerons avec Charles Mauron son mythe personnel[1]. Il exprime son rapport au monde au sein d'une architecture de symboles, au nombre restreint mais sans cesse convoqués par le biais de la répétition analogique. Le passage du projet à l'exécution exige la mise en œuvre d'un style.

> "The author cannot choose to avoid rhetoric; he can choose only the kind of rhetoric he will employ."[2]

Nous entendons par « style » l'ensemble des procédés syntaxiques et narratifs qui donnent sa forme au récit énoncé, et provoquent les effets recherchés. À quoi s'ajoute l'usage de différents registres et de procédés de narration empruntés à la presse, tels le *Gag-a-day* et le *Newsreel*. Darger maîtrise l'ensemble du dispositif, exception faite des rares coquilles et fautes de syntaxe présentes dans un ample travail littéraire qui n'a jamais fait l'objet d'un suivi éditorial. Un texte publié est rarement un texte remis.

Chez Darger, le style demeure toujours un moyen au service d'une fin. Il peut toutefois apparaître comme une fin occasionnelle dans la pratique libre des jeux de langage. L'œuvre manifeste ainsi une pluralité de styles selon les modes de visées. Cette variété (autobiographique, biographique, recensions météorologiques, fictions, chansons…) présente des différences qui sont loin d'être uniquement formelles. Elles expriment des états variés de conscience qui peuvent éventuellement être appuyés par l'expression plastique, mais ne sont exprimables que par la forme écrite. Loin d'atténuer la force de l'œuvre, cette

[1] MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la Psychocritique*, *op. cit.*, Ch. XII, « Le mythe et sa dynamique », p. 209.

[2] BOOTH Wayne C. : *The Rhetoric of Fiction*, *op. cit.*, Ch. 6, "Types of narration", p. 149.

multiplicité apparaît comme une visée commune, une activité conjuguée de différents modes d'expression qui peuvent coexister ou s'échelonner sur différentes époques. Ces modes interagissent, se précisent, voire se contredisent ou s'annulent, selon une écriture inquiète. L'œuvre, à la fois une et multiple, semble alors trouver son destinataire, qu'elle a souhaité sans véritablement l'attendre, en la personne d'un lecteur-écrivain, capable d'une lecture active, d'une action d'écrire.

CONCLUSION

Peut-on parler de système établi par Darger ? Dans son acception la plus simple, nous entendons par « système » une structure dont la cohérence est assurée par ses propres règles. Darger pose un certain nombre de procédés qui ont valeur régulatrice, tels l'analogie, la percolation, ou les deux types de recours à la mémoire que sont la réminiscence et la réviviscence. À cet égard, la structure mise en place présente une certaine cohérence d'ensemble. Les éléments de cet ensemble, en tant que parties régulées du système, vont être structurés par Darger en un registre de catégories stabilisées, dont la permanence d'intension autorise la variété d'extension. La tempête, et de manière générale les phénomènes naturels, en sont un exemple insigne. Ces catégories stabilisées peuvent avoir valeur de concepts opératoires, tels « Vivian Girls », « Glandelinia » ou « Crazy House », mais peuvent également se généraliser en thèmes, comme la violence ou le sublime, et bien sûr le Moi au travers de ses multiples variations. Dans leur régulation, ils ne demeurent pas singuliers mais se déterminent réciproquement.

Darger paraît donc avoir inventé un système. Le fait qu'il ne tienne aucun discours sur sa pratique créatrice ne change rien quant à la cohérence et à l'effectivité du système mis en place. De plus, un système ne se réduit pas nécessairement au but qui, à l'origine, lui a été assigné. Aussi convient-il de distinguer, dans l'étude des créations de Darger, deux types de finalités, interne et externe. La finalité interne porte sur ses compositions littéraires et picturales : textes et images manifestent leurs propriétés. La finalité externe peut nous permettre d'interroger, à partir du système de Darger, des systèmes établis par d'autres créateurs.

Ainsi, par exemple, des créations picturales, puis littéraires, de Mervyn Peake (1911-1968). Peake est, chronologiquement et à partir des années 1930, d'abord

peintre[1] puis illustrateur[2] ; en 1946, il publie *Titus Groan*, premier roman de la trilogie Gormenghast[3]. La succession d'ordre créatrice de Peake progresse donc à l'inverse de celle qu'a suivie Darger, puisqu'il illustre avant d'écrire. Dans les deux cas, la reconnaissance n'est pas la même selon l'un ou l'autre mode d'expression[4]. Ces modes sont cependant identiques (comme tels, sinon dans leur recours), et renvoient à deux pratiques distinctes, écriture et dessin, qui autorisent deux visées hétérogènes et complémentaires. De même Peake illustre-t-il ses romans, confrontant comme chez Darger la valeur descriptive et la valeur dépictive selon un procédé de déterminations réciproques par percolation[5].

Dès lors, en reprenant la distinction que nous avons établie chez Darger entre image-idée et image émotive, est-il possible de l'appliquer à l'œuvre de Peake. L'image-idée, littéraire, entraîne le lecteur à la réflexion, puis à l'émotion ; l'image picturale, émotive, conduit le lecteur à ressentir, puis à réfléchir, « en plein creux d'écriture »[6]. La finalité interne à l'étude de l'œuvre de Darger s'externalise et devient alors finalité interne à l'œuvre de Peake. Dans les deux

---

[1] Notamment la série de tableaux *Glassblowers* commandés par The War Artist's Advisory Committee puis exposés à la National Gallery. Cf. DHÔTEL André : préface à l'édition française de *Titus Groan* (*Titus d'Enfer*), traduction de l'anglais par Patrick Reumaux, Phébus, Paris, 1998, pp. 12-13.

[2] Cf. par exemple PEAKE Mervyn : illustrations d'*Alice's Adventures in Wonderland*, (première édition 1946), Bloomsbury, London, 2001.

[3] PEAKE Mervyn : *Titus Groan* (1946) ; *Gormenghast* (1950) ; *Titus Alone* (1959), l'ensemble est initialement publié chez Eyre & Spottiswoode, London. Peake avait entamé l'écriture d'un *Titus Awakes* qui est demeuré inachevé.

[4] Sur la reconnaissance tardive de Peake comme écrivain, cf. SCTRICK Jane P. : avant-propos de Jane P. Sctrick à l'édition française de *Titus Groan* (*Titus d'Enfer*), *op. cit.* pp. 9-10.

[5] Sur l'influence réciproque du dessin et du texte chez Peake, cf. REUMAUX Patrick : « Mervyn Peake, l'artificier », préface à l'édition française de *Gormenghast* (*Gormenghast*), traduction de l'anglais par Patrick Reumaux, Phébus, Paris, 2000, p. 15.

[6] *Ibid.*

cas, images littéraires et picturales autorisent la multiplication des visées d'un même objet.

À l'inverse, il nous semble possible d'appliquer aux créations de Darger une finalité qui lui soit externe, puis de l'intérioriser par l'approche littéraire. Nous songeons particulièrement au registre des catégories et métaphores dans les récits d'Edgar Allan Poe. Nous en évoquerons trois.

"A Descent into the Maelström"[7] établit une correspondance analogique entre l'extériorité des objets et l'intériorité du sujet : « ocean whose water so inky […] as to bring at once to my mind » ; « A panorama more deplorably desolate no human imagination can conceive »[8]. L'appréhension du phénomène naturel est plus ou moins aisée par l'esprit : « vortex », « gyratory motion »[9], « magnificence », « horror » ; « impossible to describe », « plausible », « restore my self possession »[10]. Chez Darger, les modes de mise en place du sublime, de son effet de sidération puis de son dépassement, sont comparables. Ainsi, l'examen de la nouvelle de Poe nous permettrait d'inscrire *Sweetie Pie* dans une tradition littéraire, sans qu'il soit nécessaire de savoir si Darger en était conscient.

De même, "The Fall of the House of the Usher"[11] autorise une approche comparative de "The Seseman House", la demeure hantée qui apparaît comme *topos* central de *Further Adventures in Chicago*. Dans la nouvelle de Poe, l'espace extérieur reflète l'architecture mentale : "decayed trees, and the gray

---

[7] First published in *Graham's Magazine*, May 1841. POE Edgar Allan : *The Annotated Tales of Edgar Allan Poe*, edited with an Introduction, Notes and a Bibliography by Stephen Peithman, Avenel Books, New York, 1986, pp. 96-110.

[8] *Ibid*., pp. 98-99.

[9] *Ibid*., p. 99.

[10] *Ibid*., pp. 99-106.

[11] First published in *Burton's Gentleman's Magazine*, September 1839. POE Edgar Allan : *The Annotated Tales of Edgar Allan Poe*, *op. cit.*, pp. 60-75.

wall", "extensive decay"[12] ; "incoherence and inconsistency", "excessive nervous agitation"[13]. Les représentations concrètes et spirituelles en viennent à se confondre : "phantasmagoric conceptions of my friends"[14] ; l'effondrement de la maison et de son occupant sont conjoints : « storm », « fissure », « brain », « now final death agonies »[15]. Chez Darger, l'intimité qui lie la demeure et ses habitants, et leur déréliction commune et progressive, suit un parcours narratif similaire.

"William Wilson"[16] pourrait nous permettre d'éclairer autrement, chez Darger, la relation entre le Moi subjectile, envisagé comme substrat, et ses Moi potentiels, dans le cadre de sa fiction, et pour ce qui nous en est dit dans *History of my Life*. L'incipit annonce « Let me call myself, for the present, William Wilson »[17], et présente l'identité comme provisoire. Celle-ci est rapidement remise en cause : "I have therefore designated myself as William Wilson – a fictitious title not very similar to the real"[18]. S'enchaînent alors les variations qui s'opposent ou se complètent, dans tous les cas se déterminent réciproquement : "the rivalry of Wilson"[19], "A second William Wilson"[20]. Le personnage

---

[12] *Ibid*., p. 64.

[13] *Ibid*., p. 65.

[14] *Ibid*., p. 68.

[15] *Ibid*., p. 77.

[16] First published in *The Gift*, Christmas 1839. POE Edgar Allan : *The Annotated Tales of Edgar Allan Poe*, *op. cit.*, pp. 78-95.

[17] *Ibid*., p. 79.

[18] *Ibid*., p. 83.

[19] *Ibid*., p. 84.

[20] *Ibid*., p. 85.

principal affirme : « The imitation, apparently, was noticed by myself alone »[21], déclaration qui pourrait s'appliquer à Darger, aussi bien pour ses écrits de fiction que pour son usage des Moi potentiels dans le vécu objectif.

Enfin, Poe établit un registre de métaphores qui ont valeur de catégories stabilisées, signifiantes d'un texte à l'autre : « The house, I have said, was old and irregular » apparaît dans "William Wilson"[22] ; « violent alterations in the direction of wind, and the exceeding density of the clouds » figure dans "The Fall of the House of the Usher"[23]. Nous l'avons vu, Darger constitue également un registre fixe, dont les métaphores catégorisées valent pour concepts opératoires ou pour thèmes.

Ainsi, l'analyse des récits de Poe, transposée à l'étude des textes de Darger, nous permettrait de confirmer chez celui-ci la différence entre valeur littérale et valeur de réalité[24]. Chez Darger, si la valeur littérale d'une métaphore est fausse, sa valeur de réalité est effective (et vraie dans son usage métaphorique identifié). À nouveau le vrai n'est qu'une modalité du réel, en aucun cas son évaluation exhaustive. L'imaginaire rend compte de l'irréel qui ne peut être appréhendé que par la fiction.

Cette distinction entre vrai et réel, tient chez Darger à l'inadéquation entre constance sémantique et principe d'identité[25].

---

[21] *Ibid.*, p. 95.

[22] *Ibid.*, p. 81.

[23] POE Edgar Allan : *The Annotated Tales of Edgar Allan Poe*, *op. cit.*, p. 73.

[24] Et peut-être pourrait-on étendre la comparaison des images littéraires de Poe aux images picturales de Darger. L'usage du vide, dans la cartographie de Darger, évoque l'ouverture au blanc qui conclut l'unique roman achevé de Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (Harper & Brothers, 1838). Dans les deux cas, la création est finie sans pour autant parvenir à un terme.

[25] Nous reprenons en partie la distinction établie par Bachelard entre postulat de tautologie et principe d'identité. BACHELARD Gaston : *La philosophie du Non*, essai d'une philosophie

La constance sémantique suppose une permanence de la signification. Il en va ainsi chez Darger. La tempête, par exemple, possède une signification stable, littérale ou métaphorique, et de même pour l'ensemble de ses catégories et thèmes. Lorsque Darger attribue une autre valeur sémantique, il n'altère pas la précédente mais en constitue une nouvelle. La multiplication des Moi potentiels en témoigne : Darger n'attribue pas nombre de prédicats à un Moi permanent, mais crée un Moi potentiel pour chaque prédicat qu'il souhaite personnaliser. Il n'attribue pas un prédicat à un sujet, mais bien un sujet à un prédicat.

Dès lors, il n'y a pas d'équivalence entre la constance sémantique et le principe d'identité : « Ce qui est est, en même temps, au même lieu et sous le même rapport ». Pour être valide, le principe suppose une permanence du rapport. Or celui-ci ne cesse de changer dans la relation qu'entretiennent chez Darger le Moi subjectile et ses scyndonymes. Cela, dans le récit autobiographique et les écrits de fiction, mais également dans leur attribution, qu'il s'agisse de l'écrivain crédité, de l'auteur, et des différents types de narrateurs. De plus, le rapport varie selon le statut ontologique, qui peut être homogène ou hétérogène, voire circonstanciel. Partant, la permanence du dire ne garantit pas la permanence de ce qui est dit.

La non-équivalence apparaît également entre constance sémantique et principe de non-contradiction : « Ce qui est ne peut pas ne pas être, en même temps, au même lieu et sous le même rapport ». À nouveau, Darger ne confère aucune permanence aux rapports, ici d'espace et de temps. Dans le récit autobiographique, Darger n'attribue pas une constance objective à l'espace homogène, mais lui confère des valeurs affectives, et donc hétérogènes. Dans les récits de fiction, cette attribution affective se double d'une recomposition symbolique, ce que nous avons appelé avec Ernst Cassirer « les deux

---

du nouvel esprit scientifique, Presses Universitaires de France, Paris, 1966, Ch. IV, « la logique non-aristotélicienne », pp. 114-115.

provinces », qui fait coexister espace objectif et espace imaginaire. Il n'y a donc pas de permanence du rapport dans l'espace, et pas plus pour le temps. Darger ne s'en tient pas à l'appréhension ordinaire de la durée, contigüe et irréversible, mais bouleverse l'ordre causal, du moins son enchaînement, pour lui substituer une causalité analogique. Dès lors, la constance sémantique peut rendre compte des contradictions, et en valider la légitimité.

Cette permanence de la signification apparaît alors comme le moyen adéquat pour exprimer l'instabilité des rapports. Une fois posée la constance sémantique, Darger procède par variations destinées à renforcer la signification : emprunts littéraires ou picturaux, sacrés et profanes, associant aussi bien la culture populaire des *pulps* et des *comics* que celle reconnue par l'institution. Darger détourne le matériau, lui ôte ses spécificités ou en amplifie les caractéristiques premières, parfois jusqu'à l'outrance, afin de leur conférer une nouvelle signification qui ne présente plus le caractère rassurant, parce qu'identifiable, que pouvait avoir le matériau d'origine. Une fois posée, cette nouvelle signification est stable. Sa démarche[26] semble ainsi curieusement participer du postmodernisme[27], et anticiper le *Pop art*. Darger apparaît alors comme figure absente de ces formes d'expression propres au XXe siècle, absence dont la présence maintenant constatée mériterait d'être interrogée.

Le retour à l'expérience artistique partagée pose alors la question de la réception esthétique.

Les créations picturales de Darger inspirent des plasticiens, selon des visées qui vont de la citation déclinée à la réappropriation contextualisée. *Cremaster 3* (1997), de Matthew Barney, représente sept jeunes femmes coiffées de

---

[26] Il ne s'agit pas de la réduire à des catégories esthétiques connues, mais d'inviter à des rapprochements : comparer n'est pas subsumer.

[27] ATTEBERY Brian : *Strategies of Fantasy*, *op. cit.*, Ch. 3 : "Fantasy and Postmodernism", pp. 37 ; 40 ; 42. JAMESON Fredric : *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press Durham, Durham, 1991, pp. 3 ; 5 ; II, pp. 15 ; 17 ; 20 ; 59.

couronnes de fleurs, tenant des colombes. Elles sont dotées de seins et d'une grappe de pénis faite à partir de bras de poupées. Barney retourne à Darger pour dénoncer les clichés qu'en retient la réception institutionnelle. Avec *Happiness (Finally) after 35 000 years of Civilization (after Henry Darger and Charles Fourier)* (2000-2003), Paul Chan donne à voir un paysage idyllique, vivement coloré, qu'occupent des femmes statiques. En associant Darger à Fourier, l'artiste confère à l'œuvre une dimension politique qui se projette dans un futur indéterminé. L'utopie réalisée extirpe Darger et Fourier de leurs cadres temporels et sociaux respectifs. Marina Abramović, avec *The Family III, From the series 8 lessons on Emptiness with a Happy End* (2008), représente sept fillettes laotiennes qui semblent dormir sous un édredon rose. Elles sont uniformément vêtues d'une chemise en treillis militaire. Chacune tient un fusil d'assaut américain M-16 à la silhouette aisément reconnaissable, à la fois symbole et cliché de l'engagement vietnamien. Abramović inscrit Darger dans son temps, celui d'une Amérique livrant des guerres loin de ses frontières. Ces approches, parmi d'autres, concourent à libérer Darger de son statut d'anomalie artistique et en font un interlocuteur contemporain.

Sa production littéraire, demeurant en grande partie confidentielle, ne relève pas pour l'instant de la saisie intersubjective qui permettrait la confrontation des échanges. À défaut de trouver un lectorat, Darger a cependant fait l'objet de lectures. Entendons par-là qu'une partie de ses écrits a été lue, et qu'il est lui-même devenu un ensemble de signes qu'interprètent différents auteurs.

En 2010, le Steppenwolf Theatre a présenté *Jennie Richee.* La pièce, mise en scène par Bob McGrath, mêle lectures d'épisodes empruntés à *History of my Life* et éléments fictionnels tirés de *Sweetie Pie* sur fond de projections des compositions graphiques de Darger[28]. La création scénique conjugue faits et

[28] CHRISTIANSEN Richard : « Entering Darger's Dreams, Recluse's Life And Fantaisies Mingle On Stage In 'Jennie Richee' », *Chicago Tribune*, February 04 2001, https://www.tribpub.com/gdpr/chicagotribune.com/.

fictions dans leur détermination réciproque, toutefois en les faisant entendre et voir, ce qui ne revient pas à lire. Le spectateur se retrouve face à une interprétation de l'œuvre dont il n'est pas le lecteur, et donc dans l'impossibilité d'en évaluer l'adaptation.

Le roman *The Genius*[29] de Jesse Kellerman présente une autre difficulté, qui ne tient pas au récit mais au rapport à Darger. Victor Cracke a disparu en laissant des cartons entiers de dessins semblant constituer un puzzle énigmatique. Or Kellerman ne retient, dans la création du personnage de Cracke, que les signes convenus de Darger, tels l'anonymat, la pauvreté ou l'absence de discours artistique revendiqué, avant de s'éloigner du modèle[30]. L'évocation relève de l'activité préparatoire du romancier. Kellerman ne cite pas Darger, sauf à tenir pour citations les références à des gestes ou situations[31], problème que soulève Goodman :

> "And if I can quote your words, can I also quote or only imitate or describe your gestures ?"[32]

Notre roman, *American Gothic*[33], relève également du problème posé par Goodman, puisqu'il procède par évocation et description, sans véritablement

---

[29] KELLERMAN Jesse : *The Genius* (titre de l'édition anglaise : *The Brutal Art)*, G.P. Putnam's Sons, New York, 2008.

[30] KELLERMAN Jesse : "Dialogue with Tom Blair", interview, *San Diego Magazine*, 2008 07 14, https://www.sandiegomagazine.com/San-Diego-Magazine/August-2008/Jesse-Kellerman/

[31] L'approche filmique évite l'écueil lorsqu'elle est documentaire. Cf. YU Jessica et PINE Larry : *In the Realms of the Unreal - The Mystery of Henry Darger*, film documentaire de 82 minutes, Wellspring Media In, 2005. La réalisation participe de la réception de Darger, par l'évocation et la référence, mais sans souci de citer.

[32] GOODMAN Nelson : *Ways of Worldmaking*, *op. cit.*, III, "Somme Questions concerning Quotation", 1., "Verbal Quotation", p. 41.

[33] MAUMEJEAN Xavier: *American Gothic*, roman, Alma, Paris, 2013.

citer. À l'exception toutefois de la déclaration de Darger, « It's to late », placée en exergue, en vue de revendiquer la référence. Darger est alors matériau préparatoire à l'écriture du roman, et figure transposée qui apparaît comme telle, au moins pour partie, au lecteur. Le texte reprend nombre d'éléments figurant dans *History of my Life* et le *Diary*, mais n'emprunte rien aux fictions, à l'exception notable du thème littéraire de la violence exercée sur l'enfance. L'objet du récit était de présenter la constitution de l'imaginaire américain, à la manière des "cautionary tales". Aussi avons-nous produit un pastiche des *Mother Goose : nursery rhymes old and new*, ouvrage attribué dans le roman à Daryl Leyland et Max Van Doren. Respectivement auteur et illustrateur, les deux personnages évoquant les formes d'expression de Darger.

« Van Doren » est une référence à Philip Van Doren Stern, auteur de *The Greatest Gift, A Christmas Tale*[34] qui voit le héros, George Bailey, se dévouer entièrement à la communauté, jusqu'au sacrifice de soi. Il s'agissait également de confronter notre transposition de Darger à Bartleby qui, dans *Bartleby the scrivener*[35], oppose à tous une fin de non-recevoir, multipliant les "I would prefer not to"[36], afin de préserver sa liberté de choix, n'importe lesquels, y compris ceux qui le desservent, et quel qu'en soit le prix.

Leyland / Van Doren / Darger présente les caractères extérieurs de Bartleby, et le rejet intérieur de George Bailey avant sa prise de conscience. Ainsi, *American Gothic* évoque maintes fois Darger mais ne le cite pratiquement pas, et place sa transposition dans un double cadre fictionnel, Melville et Van Doren Stern, en vue de penser l'imaginaire américain.

---

[34] VAN DOREN STERN Philip : *The Greatest Gift, A Christmas Tale*, Simon & Schuster, New York, 2011.

[35] MELVILLE Herman : *Bartleby the scrivener : A Story of Wall Street*, collection "Penguin 60 s", Penguin Books, London, 1996.

[36] *Ibid.*, pp. 11 ; 13 ; 41.

Enfin, le roman souhaitait déjà remettre en question les représentations institutionnelles de Darger au-travers de l'Art Brut et de l'interprétation clinique :

> « Cela ne sert à rien d'expliquer l'œuvre par l'homme. Personne ne peut comprendre Daryl Leyland sans avoir d'abord été inventé par lui. »[37]

La phrase exprimait l'idée qu'il fallait d'abord partir de Leyland / Darger, de son travail, afin d'acquérir des outils d'analyse qui, par retour, permettraient de l'étudier. Créer une analogie, en somme, à laquelle succéderait une détermination réciproque par percolation.

Il s'agissait donc de réinventer un auteur, à la fois cité par son œuvre et en tant que sujet, problème soulevé par Goodman et qui nous paraît résolu dans *Delirium* : *Going Inside*, roman graphique dû à Neil Gaiman et Bill Sienkiewicz[38]. L'écrivain et l'illustrateur, renvoyant aux deux modes d'expression de Darger, racontent l'histoire d'un vieil homme qui occupe les fonctions de *janitor* dans une école. Il a un ennemi, Kennedy, transposition de Thomas Phelan dont il rend compte dans une imitation du *Diary* : "named not after the president, a good Catholic"[39] , et qui devient une figure de méchant dans la fiction, à la façon de Darger. Le détail atteste donc d'une lecture de Gaiman, qui ne pouvait le savoir qu'en connaissant, au moins pour partie, *Diary* et romans.

Le soir venu, le vieillard écrit et met en images *The Sky-Boys and their journey through Hell Infinite*. Transposition d'*In the Realms of the Unreal*,

---

[37] MAUMEJEAN Xavier: *American Gothic*, *op. cit.*, p. 330.

[38] GAIMAN Neil, SIENKIEWICZ Bill : *Delirium* : *Going Inside*, roman graphique, Vertigo, New York, 2003.

[39] *Ibid.*, p. 114.

l'histoire raconte le combat sans fin que mènent sept garçons contre Lord Kiss-&-Shah of Hell[40] :

> "Never leave my room until midnight while I chronicle the Sky-boys and their journey through Hell Infinite six thousand pages to date never make less than ten pages a day each day I fail to achieve ten pages I smack my private places with a ruler to chastise myself the weakness of the flesh the pain and without me the sky-boys will be lost."[41]

La citation est un pastiche du récit autobiographique et rend doublement compte de sa lecture, par la forme et le contenu. Gaiman en reproduit le style, notamment les références au nombre de pages, et l'absence de virgules qui scande les phrases. Sienkiewicz en donne une représentation visuelle, par l'usage de caractères de frappe à la machine à écrire, en simple interligne, à la façon de Darger. Récit autobiographique et fictions sont également évoqués dans leurs particularités respectives : Sinkiewicz travaille à la plume, en noir et blanc, pour rendre compte du quotidien morne, et opte pour des cases inégales aux bords tordus, piquetées de taches d'encre qui traduisent le désarroi intérieur. Mais dès que le personnage écrit les chroniques des Sky-Boys, Sinkiewicz recourt à une gamme chromatique étendue, dessinant des fleurs extrêmement colorées et des poissons chamarrés. Ce sont alors les illustrations de Darger qui sont évoquées.

Delirium : *Going Inside* évoque physique et vécu de Darger, mais également le cite. Il ne s'agit pas de reprises à l'identique mais de références intertextuelles qui établissent *History of my life*, le *Diary* et *In the Realms of the Unreal* comme œuvres-source. Gaiman et Sienkiewicz créent ainsi un précédent. Toutefois, il

[40] *Ibid.*, p. 109.

[41] *Ibid.*, p. 108.

s'agit d'une réinterprétation de Darger qui n'apparaît pas comme tel, et donc d'une invention.

En octobre 2019, Elizabeth Hand publiera *Curious Toys*[42]. La quatrième de couverture du roman annonce qu'il s'agira d'un récit ayant pour personnages Henry Darger et une jeune fille, lancés dans une enquête inspirée de l'affaire Elsie Paroubek. L'histoire se situera pour une part au Riverview Park, lieu d'importance pour Darger, aussi bien dans le réel objectif que dans sa fiction. Auparavant, Elizabeth Hand avait publié un article sur Darger, proposant une analyse de son imaginaire comparé à celui de J. R. R. Tolkien[43]. La romancière et essayiste présente donc une approche inédite de Darger, puisque pour la première fois il y est abordé, par l'étude et la fiction, sous sa véritable identité, déclinée toutefois en Moi objectif et Moi imaginaire, celui-ci étant à sa manière potentiel. Elizabeth Hand parvient à faire de Darger une figure à la fois historique et fictionnelle, conjuguant vrai et faux dans cette part du réel qu'est l'irréel, à laquelle donne accès le fauthentique.

En devenant objet de fiction, tout en étant établi comme artiste qui interprète son temps, encore en grande partie le nôtre, Darger est reconnu par les auteurs des littératures de l'imaginaire. De personnage écrit et décrit, il devient homme de lettres.

---

[42] Mulholland Books.

[43] HAND Elizabeth : "Inside Out : On Henry Darger", *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, n° 103, October / November Hoboken, 2002.

Chronologie biographique

1874

Henry Darger Sr. quitte Meldorf, une ville du nord de l'Allemagne, et rejoint ses frères Augustin et Charles à Chicago. Exerçant la profession de tailleur, ils demeurent au 2707 Portland.

1890

(18 août) : Henry Darger Sr. épouse Rosa Fullman. Le couple s'installe au 350 W. 24th Street.

1892

(12 avril) : naissance d'Henry Darger. Cependant, un bulletin de naissance délivré par la Cook County Infirmary porte la date du 31 mai 1894, modifiée en 28 mai 1893, donnant l'enfant comme né non à domicile, mais dans le dispensaire. Deux possibilités peuvent expliquer ce changement de date. La volonté paternelle de bénéficier d'une aide sociale qui ne serait plus délivrée passé un certain âge de l'enfant ; ou la confusion par le père entre la date de naissance d'Henry et celle de son plus jeune frère Arthur.

Le couple, en difficulté financière, va vivre dans un premier temps au 2707 Portland, où habitent les frères d'Henry Darger Sr., puis déménage pour West Madison Street, un quartier pauvre et mal famé, dans un immeuble à l'angle de Halsted et Madison.

Les Darger s'installent ensuite définitivement au 165 West Adams Street, situé sur une petite allée non pavée entre Adams et Monroe.

1893

(23 mai) : naissance d'Arthur qui ne vit que cinq mois.

1896

(1e avril) : à huit heures et demie du soir, Rosa Darger meurt après avoir accouché d'une fille. La cause du décès semble être la fièvre puerpérale ou la typhoïde. On ne sait ce que devient l'enfant qui n'est pas baptisée.

1897

Darger est inscrit à l'école catholique St. Patrick. Placée sous la direction de sœurs, elle est gérée par le clergé de la paroisse de l'Old St. Patrick's Church. Le garçon pose des problèmes répétés de comportement, ne va pas en classe ou rentre en conflit avec ses camarades.

1900

Darger est interné au Dunning Insane Asylum, un centre de correction situé près de Morton Grove, à une quinzaine de kilomètres au nord-ouest de Chicago. Il y séjourne jusqu'au mois de juin avant d'être repris par son père.

Le même mois, il est placé à Our Lady of Mercy et est scolarisé à la Skinner School, établie à deux pâtés de maisons du foyer. L'école publique est mixte et dirigée à l'époque par Mrs Cole. Darger en est renvoyé puis est réintégré.

(Décembre) : baptême de Darger à l'initiative de sa tante, Anna Darger, qui devient sa marraine. Darger est séparé de son père qui ne peut en assurer la garde.

1903

Son père est admis au St Augustine Home for the Aged.

1904

(16 novembre) : Henry Darger Sr. se rend au cabinet du docteur Schmidt afin de faire interner son fils. Le médecin ouvre un dossier d'enregistrement à destination de l'Illinois Asylum for Feeble-Minded Children : « Application for Admission. 5007 [Henry J.Dodger]. November 16, 1904 ».

Darger est admis au Lincoln Asylum le lundi 28 novembre 1904. Il y sera interné durant cinq ans.

1906

(Juin) : premier séjour à la Ferme d'État située à environ cinq kilomètres et demi de l'asile, au sud de Salt Creek.

1907

(Juin) : deuxième séjour à la Ferme.

1908

(1e mars) : décès d'Henry Darger Sr. à l'âge de soixante-neuf ans.

(8 juin) : Darger est envoyé à la Ferme et effectue sa première tentative d'évasion.

1909

(23 juin) : deuxième tentative d'évasion. Darger est appréhendé par la police de Chicago qui le conduit en train jusqu'à l'asile de pauvres de Dunning Town. De là, après un séjour d'un mois, il est renvoyé au Lincoln Asylum.

Troisième tentative, en compagnie de deux autres garçons, Theo Linquist et Paul Pettit. Ils travaillent un temps chez un fermier d'origine allemande qui finit par licencier Darger et l'un de ses compagnons. Ils prennent un train de l'Illinois

Central jusqu'à Decatur, Illinois. Là, ils se séparent. Darger marche vers Chicago. En chemin, il observe une tornade qui le marquera durablement.

Arrivée à Chicago début août. Darger se rend chez sa marraine au 2707 Portland. Elle lui trouve un emploi de « janitor », en réalité d'homme à tout faire, au St. Joseph Hospital, qu'il occupera jusqu'en 1923.

1910

Darger fait la connaissance de Thomas Phelan. Ils occupent le même box au « Workingmen's House », 740 Garfield Avenue.

Rédaction de "The Glandeco-Angelinian War" ou "The Abbysinkilian-Abbieannian war and Tripolygonian war".

En septembre, le manuscrit est égaré ou volé. Darger soupçonne Phelan d'avoir détruit le texte qu'il juge ordurier.

Darger commence ses collectes d'images qu'il conserve dans des *scrapbooks*.

À partir de cette année, il procède par colorisation et retouches d'images et s'engage progressivement dans la réalisation d'œuvres davantage personnelles, tels les portraits des personnages de son roman, les drapeaux des différentes nations antagonistes, et l'illustration des serpents Blengiglomenean, appelés également Blengins, qui peuplent les îles ou cavernes de sa fiction.

1911

(8 avril) : disparition d'Elsie Paroubek.

(12 avril) : date anniversaire de Darger, le *Chicago Daily News* fait pour la première fois mention de la disparition.

(9 mai) : son corps est découvert dans un canal de drainage. L'enfant a été assassiné. Le même jour, sa photographie paraît dans le *Chicago Daily News*.

Darger conserve le portrait puis l'égare, ce qui donnera lieu dans sa fiction à « The Aronburg Mystery », ou « The Great Aronburg Mystery ».

(Juin) : début de la rédaction du premier *Diary* et des « Predictions and Threats ».

À partir de cette année, et de manière intensive de 1917 à 1930, Darger va se préoccuper d'adoption.

À la fin de l'année, Darger rencontre William P. Schloeder.

1912

(1e avril) : début de la saisie tapuscrite d'une première version d'*In the Realms of the Unreal*.

(12 juin) : début de la rédaction continue d'*In the Realms of the Unreal*.

1916

(Janvier) : première version inachevée du roman. Le 27, son oncle August décède.

(30 avril) : un premier tapuscrit est terminé.

1917

(2 juin) : Darger reçoit l'ordre de se présenter au bureau de conscription.

(24 août) : il est affecté à la Compagnie L, 32e d'Infanterie, au Camp Grant situé à Rockford dans l'Illinois.

Au mois de novembre, Darger est transféré au camp Logan, près de Houston. Sa vue est jugée défaillante, il est réformé après cinq mois passés dans l'armée.

(Décembre) : fin de la rédaction du premier *Diary* et, le 6, des « Predictions and Threats ».

1918

(Janvier) : Darger retrouve son emploi au St. Joseph Hospital tout en ayant été salarié durant sa période d'incorporation et les mois qui ont suivi.

(13 août) : première œuvre picturale originale, *An Inhuman Fiend Tormentin a Poor Child*.

1919

(21 août) : mort de Thomas Phelan.

1923

(Juin) : Darger démissionne et trouve le lendemain un emploi au Grant Hospital, poste qu'il occupera jusqu'en 1928.

Durant l'été, il loue une chambre chez Emil et Minnie Anchutz au 1035 Webster Avenue, près de l'église St Patrick.

1925

(21 juillet) : décès de l'oncle Charles à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

1926

(27 octobre) : début de la rédaction d'*In a Child Slave Plantation*.

1927

(Juin) le directeur du Grant Hospital annonce à Darger qu'il va être licencié.

(21 novembre) : fin de la rédaction d'*In a Child Slave Plantation*.

1928

(23 janvier) : Darger se voit remettre une lettre de recommandation. Il quitte le Grant Hospital et travaille durant une journée dans un café situé en face de

l'Alexian Brothers Hospital. Puis il retrouve un travail de plongeur au St. Joseph's Hospital. Fait étonnant, alors qu'il a auparavant été employé dans cet établissement durant quatorze ans, Darger y est inscrit en tant que « Dagget ». Il y travaille jusqu'à la mi-août 1947.

1929

(28 août) : Darger achève sa fresque *The Battle of Calverhine*, réalisée par accumulations de collages, qui a demandé des années de travail.

Cette année et la suivante, Darger écrit deux documents, le premier d'une page et le second de deux, dactylographiés et titrés au crayon de papier *Found on Sidewalk,* adressés l'un et l'autre au « Dependent Child Commission, 1122 S. Wabash ». Les documents se présentent sous la forme d'un questionnaire qui évoque celui rempli par son père en vue de l'admettre au Lincoln Asylum. Ils portent sur sa volonté d'adoption, et les échecs qu'il essuie.

1931

(Août) : après la mort de leur mère, William Schloeder et sa sœur Katherine vont vivre à Wilmette, au nord de Chicago.

1932

Durant l'été, Darger emménage chez Henry et Margy Gehr dans une chambre au second étage du 851 W Webster Avenue, non loin du Lincoln Center Park, North Side. Il l'occupera jusqu'en 1972.

À partir de cette année, Darger augmente la taille de ses œuvres picturales en panoramas, diptyques et triptyques.

1934

(20 juillet) : décès d'Anna Darger chez sa fille Edna Felkamp. Darger ne semble pas avoir entretenu de liens avec sa famille.

1937

Darger achève *In the Realms of the Unreal*.

1939

Début de la rédaction de *Further Adventures in Chicago*.

1940

Durant la décennie, Darger modifie l'apparence picturale des Blengins qui prennent progressivement la forme de fillettes ornées de cornes et munies, ou non, d'ailes. À partir du milieu de la décennie, Darger fait réaliser des copies et agrandissements photographiques chez Foster Drugs, « Color Photo service , Inc. » un concessionnaire Kodak, situé au 2200 N. Haslted Street.

1941

(26 février) : décès de Elizabeth « Lizzy » Schloeder.

1943

(27 avril) : Darger se présente au bureau d'incorporation sous le nom d'Henry « Hendro » José Dargarius.

1945

William Schloeder et sa sœur Katherine s'installent à San Antonio, Texas.

1946

Fin de la rédaction de *Further Adventures in Chicago*.

1947

Darger travaille à l'Alexian Brothers Hospital.

1956

Les immeubles du 849 et 851 Webster Avenue sont achetés par Nathan Lerner.

1957

(31 décembre) : début de la rédaction de *The Weather Books*.

1959

William Schloeder meurt de la grippe asiatique. Sa sœur en avertit Darger qui ne peut se rendre aux funérailles.

1963

(13 novembre) : Darger quitte l'Alexian Brothers Hospital et prend sa retraite.

1967

(26 janvier) : Darger éprouve des douleurs à l'abdomen qu'il tente de soigner en buvant des litres de Pepto-Bismol dont il garde les bouteilles vides. On lui diagnostique une importante hernie, il a considérablement maigri.

Kiyoko Asai épouse Nathan Lerner et vient vivre au 849 Webster.

(31 décembre) : fin de la rédaction de *The Weather Books*.

1968

(24 mars) : début de la rédaction du second *Diary*.

(Jeudi 28 mars) : troubles à l'abdomen, perte d'appétit.

(Avril) : début de la rédaction d'*History of my Life*.

Dans la nuit du vendredi 28 au samedi 29 juin, Darger est heurté par une automobile. Le chauffeur ne s'arrête pas. Souffrant à la jambe et à la hanche gauches, alité jusqu'au 11 septembre, il interrompt la rédaction d'*History of my Life*. Darger doit dorénavant se déplacer avec une canne.

À partir du 6 août 1968, Darger reçoit une aide financière du Cook County de 15. 66 dollars mensuels, et l'assistance de Medicare à partir du 30 août.

1969

Reprise un vendredi de la rédaction d'*History of my Life*.

(Mars) : David Berglund et Betsy Fuchs emménagent au 851 Webster et deviennent les voisins de palier de Darger.

(22 avril - 2 mai) : Darger est affaibli après avoir pris froid. Ses voisins l'alimentent.

1970

(Février) : début de la rédaction de *Sweetie Pie* qui marque un retour à la fiction, Darger n'en ayant pas écrit depuis 1946.

(27 Juin) : fin de la rédaction d'*History of my Life*.

1971

(janvier) : fin de la rédaction de *Sweetie Pie*.

(Juin) : Darger doit recevoir des soins à l'Illinois Masonic Center. Le père Thomas J. Murphy envoie la fiche de renseignements à David Berglund car

Darger doit acquitter une facture. Sur la fiche, il est dit qu'il est né Henry Dargarus en 1903 au Brésil.

(Octobre) : Darger est opéré de l'œil gauche suite à une infection et est alité jusqu'à peu avant Noël. David Berglund et sa compagne Betsy Fuschs lui préparent deux repas par jour pour quinze dollars par mois.

1972

(1e janvier) : fin de la rédaction du second *Diary*. La dernière entrée indique : « January 1 1972 to January 1 1973 : What will it be ?".

La santé de Darger se dégrade, il demande à Nathan Lerner de le faire admettre au St. Augustine Home, tenu par les Petites Sœurs des Pauvres, là-même où son père a fini ses jours.

(Jeudi 17 novembre) : Kiyoko Lerner l'accompagne au foyer. Lors de l'admission, Darger prétend s'appeler Henry Dargarius mais être né dans l'Illinois, non au Brésil. Il confond le prénom de sa mère et celui de sa marraine. Son œuvre est découverte par Nathan Lerner et David Berglund, étudiant en art. Lorsqu'ils lui en parlent, Darger déclare : "You can have them, Mr. Leonard" ; "It's too late now" ; "Throw it away".

1973

Darger sombre dans la catatonie. Il meurt le 13 avril 1973 à 13h 50, le lendemain de son anniversaire. Le faire part de son décès délivré par la St. Vincent Church fait état d'un Henry Dargarus. Le corps est envoyé au Barr Funeral Home, 6222 North Broadway. Il est inhumé à l'All Saints Cemetery à Desplaines, au nord-ouest de Chicago, dans la partie ancienne du cimetière, dans le carré réservé aux personnes âgées dépendant des Petites Sœurs des Pauvres, Section 6, bloc 13, tombe 19.

1977

(25 septembre- 5 novembre) : *The Realms of the Unreal* première exposition consacrée à son œuvre, sur la suggestion de Nathan Lerner, par C. L. Morrison, Hyde Park Center, le « Banshee Park » de son univers alternatif. Cent quarante-cinq pièces sont présentées, découpées dans les volumes écrits dont elles étaient l'illustration.

Bibliographie

Œuvres d'Henry Darger :

L'ensemble des écrits compte environ trente-cinq mille pages de différents formats, sous forme de manuscrits autographes et de tapuscrits.

— *The Story of the Vivian Girls, in what is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinian War Storm*, titre complet de l'œuvre abrégé par Darger lui-même en *In the Realms of the Unreal*, quinze mille deux cent neuf pages dactylographiées en simple interligne ou manuscrites, rassemblées en quinze volumes, reliés ou non. Écrit de 1910 à 1937, augmenté d'ajouts jusqu'en 1939.

— *Further Adventures in Chicago*, environ huit mille pages manuscrites. Écrit de mai 1939 à 1946.

— *The Weather Books*, *« Weather Report of Cold and Warm, Also Summer Heats and Cool Spells, Storms and Fair or Cloudy Days, Contrary to What the Weather Says, and Also True Too*». Titré également : *Book of Weather Reports on Temperatures, Fair, Cloudy to Clear Skies, Snow, Rain, or Summer Storms, and Winter Storms, and Big Blizzards. Also the "low" Temperatures of Severe Cold Winter, and Hot Spell of Summer*. Six volumes manuscrits, écrits du 31 décembre 1957 au 31 décembre 1967.

— *History of my Life*. Le texte a fait l'objet d'une publication sous forme de fac-similé du tapuscrit in BIESENBACH Klaus : *Henry Darger*, Prestel, New York, 2009. Traduction française : *L'histoire de ma vie*, traduction Anne-Sylvie Homassel, éditions Les Forges de Vulcain, Paris, 2014. Deux cent six pages dans sa version manuscrite, écrite d'avril 1968 au vendredi 27 juin 1971.

— *Sweetie Pie*, récit de fiction, désignée comme telle par l'auteur, manuscrit de quatre mille huit cent soixante-dix-huit pages, qui suit la part proprement

autobiographique de *History of my Life*. Le récit est composé de deux parties : « The Maelstrom » qui débute à la page suivant immédiatement *History of my Life*, et « Sweetie Pie ». L'ensemble est écrit de février 1970 à janvier 1971.

— *Diary*, Darger a tenu un journal durant deux périodes. La première contenue en un carnet qui s'étend de juin 1911 à décembre 1917. La seconde contenue en deux carnets, écrits du 24 mars1968 au 1e janvier1972.

— *Miscellanies*.

Le fond des manuscrits sur microfilms numérisés du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. Les documents ne présentent pas de cotes et sont donnés avec leur actuelle désignation numérotée :

HML *(History of my Life)* 1 et 1bis

HML *(History of my Life)* 2 et 2bis

HML *(History of my Life)* 3 et 3bis

RU *(In the Realms of the Unreal)* de 1 à 7

VG *(Vivian Girls : Further Adventures in Chicago)* de 1 à 4

WR *(Weather Reports)* 1 et 2

MISC *(Miscellanies)* de 1 à 7 ; de 7 bis à 9.

- MISC. 1 : contient une partie du récit *Sweetie Pie*, texte manuscrit numéroté de la page 2144 à la page 2622.

- MISC. 2 : contient *Amazing Phenomena Connected whith the Enormous Battle of Dolorine Costellio*, manuscrit de neuf cent cinquante-deux pages numérotées, et qui constitue la première partie du récit.

- MISC. 3 : contient une partie du récit *Sweetie Pie*, texte manuscrit numéroté de la page 1242 à la page 2139.

- MISC. 4 : contient un carnet titré par Darger *Please return this Book to its Proper Place. This means you, Henry D.* Le document manuscrit présente les copies manuscrites par Darger des enseignements repris dans *Catechism of Christian Doctrine*, publié par H.L. Kilner and Co. Philadelphia, 1901. Darger

en possédait un exemplaire. Également nombre de feuillets portant sur Annie Aronburg, le texte “The Seven Vivian Girls”, ainsi que deux chronologies partielles de la guerre. MISC. 4 contient également un carnet sans titre dont la première page commence par « Having started to typewrite manuscript on the first of April 1912 » qui comporte pour l’essentiel des listes, de batailles ou des blessés et tués lors de ces différents affrontements, dont notamment le document joint à la page 281 listant vingt-et-un Aronburg (nom ou prénom ou variantes).

- MISC. 5 : contient le texte *In a Child Slave Plantation*, comptant six cent quatre-vingt-dix pages manuscrites, rédigé de « October 27, 1926 » à « Monday November 21, 1927 ». Le texte présente un récit parallèle à l’intrigue principale d’*In the Realms of the Unreal*, dont les personnages principaux sont simplement évoqués. Certains éléments d’*In a Child Slave Plantation* ont été incorporés dans *In the Realms of the Unreal*.

- MISC. 6 contient *Battle of Eva St. Claire*, manuscrit de cent vingt-quatre pages.

- MISC. 7 : contient un répertoire titré *Time Book Monthly* où figure la première rédaction des « Predictions and Threats », écrite de juin 1911 au 6 décembre 1917. La troisième page porte la date « October 22 1926 ».

- MISC. 7 bis : contient les deux époques du *Diary*.

- MISC. 8 : contient un carnet divisé en deux parties. La première, titrée par Darger *N°One*, qui s’étend de la page 11 à la page 46, contient un épisode manuscrit relatif à *In the Realms of the Unreal*. La seconde partie titrée *N° Two*, qui s’étend de la page 47 à la page 143, contient un épisode manuscrit non repris, proche dans le ton de *Further Adventures in Chicago*, qui se passe pour partie dans le Chinatown de Chicago.

- MISC. 9 contient un carnet titré *Property of Henry Dargarius* où figure *Abbieannian Songs not Love songs*, une liste manuscrite de titres de chansons

écrites ou prévues par Darger, des prières manuscrites et des collages de textes religieux.

Sur Henry Darger :

ANDERSON Brooke Davis : “An artist’s Studio at 851 Webester Avenue”, paru dans l’ouvrage de Klaus Biesenbach.

BIESENBACH Klaus : *Henry Darger*, Prestel, New York, 2009.

BONESTEEL Michael : « Chicago Originales », *Art in America*, February 1995.

BONESTEEL Michael : *Henry Darger, art and selected writings*, Rizzoli International Publications, Inc., New York, 2000.

BONESTEEL Michael : « Henry Darger’s Great Crusade, Crisis of Faith, and Last Judgment », paru dans l’ouvrage de Biesenbach.

BOXER Sarah : “He Was Crazy Like a . . . Genius? ; For Henry Darger, Everything Began and Ended With Little Girls”, *New York Times*, September 16, 2000.

CHRISTIANSEN Richard : « Entering Darger’s Dreams, Recluse’s Life And Fantaisies Mingle On Stage In ‘Jennie Richee’ », *Chicago Tribune*, February 04 2001, https://www.tribpub.com/gdpr/chicagotribune.com/.

EDLIN Andrew : *Bruit et fureur : l’œuvre d’Henry Darger*, catalogue publié par l’Andrew Edlin Gallery et la Nathan & Kiyoko Lerner Foundation, Chicago, 2008.

ELLEDGE Jim : *Henry Darger, Throwaway Boy*, Overlook Duckworth, New York, 2013.

FUCHS Betsy : “Henry Darger, My down-the-hall Neighbor”, blog personnel, Sunday, August 30, 2015.

HAND Elizabeth : “Inside Out : On Henry Darger”, *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, n° 103, October/ November Hoboken, 2002.

ILLINOIS STATE ARCHIVES : Dossier d'enregistrement au Illinois Asylum for Feeble-Minded Children : "Application for Admission." 5007 [Henry J.Dodger (Darger)]. November 16, 1904. Record Group 254.004. Illinois State Archives, Springfield, Ill.

KAZARIAN Choghakate : *Henry Darger, 1892-1973*, catalogue de l'exposition tenue au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, du 29 mai au 11 octobre 2015, Paris Musées, 2015.

LERNER Kiyoko : « Remembering Henry», témoignage écrit fourni à Xavier Mauméjean par Kiyoko Lerner le 1e avril 2015, reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur.

LERNER Nathan : témoignage écrit fourni à Xavier Mauméjean par Kiyoko Lerner le 1e avril 2015 et reproduit avec son aimable autorisation.

LERNER Nathan : « Henry Darger : Artist, Protector of Children » avant-propos à *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, New York : Delano Greenidge Editions, 2002.

MAUMEJEAN Xavier : préface à *L'histoire de ma vie*, traduction Anne-Sylvie Homassel, éditions Les Forges de Vulcain, Paris, 2014.

MAUMEJEAN Xavier : « Sept princesses combattantes », *Carbone*, n°3, FAUNS, Lyon, automne 2018.

MAUMEJEAN Xavier : « Voix de Darger », *Yellow Submarine*, n° 138, Les Moutons électriques, Bordeaux, novembre 2018.

MACGREGOR John : *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, Delano Greenidge Editions, New York, 2002.

MACGREGOR John : *Henry Darger, dans les royaumes de l'irréel*, Collection de l'art brut, Lausanne, 1996.

MACGREGOR John : " Henry Darger : "Art and adoption", in *Raw Vision*, Winter 1995/1996.

MACGREGOR John : "Thoughts on the Question : Why Darger ?", *The Outsider,* Vol. 2, #2, Winter, 1998.

MOON Michael : *Darger's Resources*, Duke University Press, 2012.

PARK Ed : "The Outsiders", *The Village Voice*, New York, Tuesday, April 16, 2002.

RUNDQUIST Leisa : Pyre: *A Poetics of Fire and Childhood in the Art of Henry Darger*, A dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Art, Chapel Hill, 2007.

STEIN Lisa : "Henry Darger: The Unreality Of Being", *The Chicago Tribune*, May 24, 1998.

WATSON Carl : « The Metaphysic of Wreckage, Introduction to the Autobiography of Henry Darger », article publié dans l'ouvrage de Klaus Biesenbach.

Films sur Henry Darger :

FITZGIBBON Coleen, THOMPSON Michael : *Henry Darger's Room*, capture en film super 8 de l'appartement d'Henry Darger, 20 minutes 17 secondes, 1973.

STOKES Mark : *Revolutions of the* Night, film documentaire de 104 minutes, Quales Films, 2012.

YU Jessica et PINE Larry : *In the Realms of the Unreal - The Mystery of Henry Darger*, film documentaire de 82 minutes, Wellspring Media In, 2005.

Chicago : archives et écrits sur.

ANGLE Paul M. : *The Great Chicago Fire, The Human Account, as described by eye witnesses in seven moving letters written by men and women who experienced its terrors*, With an introduction by Paul M. Angle, decorated by Joseph Trautwein, The Chicago Illinois Society, Chicago, Illinois, 1946.

Collectif : CHICAGO'S ADMINISTRATIVE RECORDS : *Proceedings of the board of education of the city of Chicago*, Chicago, 1898.

DIAMOND Andrew et NDIAYE Pap : *Histoire de Chicago*, Fayard, Paris 2013.

DRURY John : *Chicago in seven days*, Robert M. Mc. Bride & Company, Chicago, 1928.

DUIS Perry R. : *Challenging Chicago*, University of Illinois Press, 1998.

GRANDIN Marie : *Une Parisienne à Chicago*, Editions Payot & Rivages, Paris, 2012.

GRAVES Robert : « The Big Ferris Wheel », *The Alleghenian*, 1 July, 1893, et reproduit dans l'anthologie *Step Right Up* éditée par Nathaniel Knaebel, Carroll & Graf Publishers, New York, 2004.

HASH Philip M. : « Music at the Illinois Asylum for Feeble-Minded Children : 1865-1920 », *Journal of Historical Research in Music Education*, Vol. 32, No. 1 , University of Michigan, October 2010.

LARSON Erik : *The Devil in the White City: Murder, Magic, and Madness at the Fair that Changed America*, Vintage Ed., New York, 2003.

MILLER Donald L.: *City of the Century, The Epic of Chicago and the Making of America*, Simon & Schuster, New York, 1996.

PARSONS Anne E. : « From Asylum to Prison, The Story of the Lincoln State School », *Journal of Illinois History*, 15, Chicago, Winter 2011 (2012), pp. 242-260.

PUGH Ralph : *Descriptive Inventory for the Collection at Chicago History Museum, Research Center*, Chicago, 1989, « Otto Schmidt's Papers », M1975.0032, M1980.0001, M1980.0003.

Études littéraires

ATTEBERY Brian : *Strategies of Fantasy*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1992.

BARTHES Roland : *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, collection Points, Editions du Seuil, Paris, 1972

BARTHES Roland : *Sade, Fourier, Loyola*, Œuvres Complètes, tome III, Éditions du Seuil, Paris, 2002.

BARTHES Roland, BERSANI Leo, HAMON Philippe, RIFFATTERRE Michael, WATT Ian : *Littérature et réalité*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, collection « Inédits », Point Seuil, Éditions du Seuil, Paris, 1982.

BOOTH Wayne C. : *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago, 1961.

BOUVET Rachel : *Étranges récits, étranges littératures*, *essai sur l'effet fantastique*, L'Univers des discours, Montréal, 1998.

CAILLOIS Roger : "Le roman policier – I : Évolution", *Ellery Queen Mystère Magazine*, n° 122, onzième année, Paris, Mars 1958.

CAILLOIS Roger : "Le roman policier – II : le Jeu", *Ellery Queen Mystère Magazine*, n° 123, onzième année, Paris, Avril 1958.

CHEVRIER Jean-François : *Formas biográficas. Construcción y mitología individual*, collection Catálogos y Ediciones Especiales, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Siruela, Madrid, 2013.

CLEMENT Bruno : *L'œuvre sans qualités*, Seuil, collection Poétique, Paris, 1994.

COLERIDGE Samuel Taylor : *Biographia Literaria* (1817), repris dans *The Collected Works*, Princeton, Princeton University Press, 1983, t. VII, vol. 2.

CUNNINGHAM Anthony : *The Heart of What Matters, the Role for Literature in Moral Philosophy*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 2001.

DHÔTEL André : préface à l'édition française de *Titus Groan* (*Titus d'Enfer*) de Mervyn Peake, traduction de l'anglais par Patrick Reumaux, Phébus, Paris, 1998.

DURAND Gilbert : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1984.

ECO Umberto : *De Superman au Surhomme*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset, 1993 pour la première édition, Livre de Poche, Paris, 1995.

ECO Umberto : *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Livre de Poche, Paris, 2016.

EISENZWEIG Uri : *Le récit impossible, Forme et sens du roman policier*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1986.

ELIOT Thomas Stearns : *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, New York, Bartleby.com, 1999.

FRIDMAN Lea Wernick : *Words and Witness: Narrative and Aesthetic Strategies in the Representation of the Holocaust*, State University of New York Press, Albany, 2000.

GARDNER John : *On Moral Fiction*, Basic Books, New York, 2000.

GENETTE Gérard : *Figures III*, Seuil, collection Poétique, Paris, 1972.

GENETTE Gérard : *Palimpsestes, la littérature au second degré*, première édition 1982, collection Essais, Point Seuil, Paris, 1992.

HEARN Michael Patrick : *The Annotated Wizard of Oz*, with an introduction, notes and bibliography by, Clarkson N. Potter, Inc./ Publisher, New York, 1973.

HUFTIER Arnaud : *Jean Ray, l'alchimie du mystère*, Encrage éditions, collection « Travaux », Amiens, 2010.

HUTCHEON Linda & O'FLYNN Siobhan : *A theory of Adaptation*, second edition, Routledge, New York, 2013.

IRWIN William Roy : *The Game of the Impossible, A Rhetoric of Fantasy*, University of Illinois Press, Chicago, 1976.

JACKSON Rosemary : *Fantasy, The Literature of Subversion*, Routledge, London, 1981 (1995).

JAMESON Fredric : *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press Durham, Durham, 1991.

KENDRICK Walter : *The Secret Museum, Pornographic in Modern Culture*, Viking, New York, 1987.

KRESS Nancy : *Beginnings, Middles & Ends*, Writer's Digest Books, Cincinnati, 1996.

MARTIN Dick : "The Garden of Meats [discussion of a suppressed chapter of *The Patchwork Girl of Oz*]", *The Best of the Baum Bugle, 1965-1966*, International Wizard Club of Oz, Kinderhook, Illinois, 1982.

MAUMEJEAN Xavier : "L'effondrement de la salle de Scopas et autres loci", communication parue dans les actes du Colloque de Cerisy, « Science-fiction et imaginaires contemporains » (sous la direction de Francis Berthelot et Philippe Clermont), Bragelonne, Paris, 2007.

MAUMEJEAN Xavier : « L'Amérique contaminée », *Le Magazine littéraire*, n° 552, février 2015.

MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la Psychocritique*, Librairie José Corti, Paris, 1962.

McNELLY Willis E.: interview that he made with Frank Herbert and his wife Beverly Herbert in 1969, Subject : Herbert's science fiction novels, "Dune" and "Dune Messiah", Date of tape : February, 3, 1969, Date of transcription : February-April, 1970, California State College, Fullerton, 1970.

PAVEL Thomas : *Univers de la fiction*, Collection « Points », édition augmentée d'une postface de la première édition : 1988, Seuil, Paris, 2017.

POUIVET Roger : « Expression et métaphore sans intension », *Philosophie*, n°30, printemps 1991, Seuil, Paris.

REUMAUX Patrick : « Mervyn Peake, l'artificier », préface à l'édition française de *Gormenghast* (*Gormenghast*), traduction de l'anglais par Patrick Reumaux, Phébus, Paris, 2000.

RUNYAN McKINLEY William : *Life Histories and Psychobiography*, Oxford University Press, 1982.

SCTRICK Jane P. : avant-propos à l'édition française de *Titus Groan* (*Titus d'Enfer*) de Mervyn Peake, traduction de l'anglais par Patrick Reumaux, Phébus, Paris, 1998.

VALERY Paul : Œuvres complètes, I, « Variation sur une pensée », bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2002.

WELLEK René & WARREN Austin : *Theory of literature*, Harcourt, Brace & World, Inc., San Diego, 1956.

Iconologie

BERST Christian : *Jean Perdrizet, deux ex machina #2*, catalogue de l'exposition « Jean Perdrizet, deux ex machina #2 », Christian Berst Art Brut, Berst & Klein, Paris, 2018.

BUSINE Laurent : *La beauté insensée*, catalogue de l'exposition « Collection Prinzhorn – Université de Heidelberg (1890-1920) », Palais des Beaux-Arts, Charleroi, Les éditions La Chambre, Bruxelles, 1995.

CACHON Sophie : « L'art brut, de l'asile au marché », *Télérama* du 25 août 2015, www.telerama.fr/scenes/l-art-brut-de-l-asile-au-marche,130299.php.

CLARK, Kenneth : *The Nude: A Study in Ideal Form*, Bollingen Series 35., Princeton University Press, New York, 1956.

DUBUFFET Jean : *Prospectus et tous écrits savants*, NRF, Gallimard, Paris, 1986.

KLEIN Norman M. : *7 Minutes, The Life and Death of the American Animated Cartoon*, Verso, New York, 1993.

LENBURG Jeff : *The Encyclopedia of Animated Cartoons*, Fact On File Inc., New York, 1991.

MARSCHALL Richard : *America's Great Comic-Strip Artists*, Abbeville Press, New York, 1989.

O'SULLIVAN Judith : *The Great American Comic Strip*, Bulfinch Press Book, Boston, 1990.

PEIRY Lucienne : *L'Art brut dans le monde*, ouvrage collectif, Édition In folio, Gollion, Collection de l'Art brut de Lausanne, Lausanne, 2014.

PIKE Judy : "Ancient and modern flags of Oz", *The Best of the Baum Bugle, 1965-1966*, International Wizard Club of Oz, Kinderhook, Illinois, 1982.

STEBBINS Theodore E. Jr : *Martin Johnson Heade*, University of Maryland, College Park, 1969.

Littérature

BAUM Lyman Frank : *The Wonderful Wizard of Oz*, George M. Hill Company, Chicago, 1900, édition en fac-similé HarperCollins Publishers, New York, 2000.

BAUM Lyman Frank : *The Marvelous Land of Oz*, Reilly & Britton, Chicago,1904, édition en fac-similé HarperCollins Publishers, New York, 1985.

BAUM Lyman Frank : *The Road to Oz*, Reilly & Britton, Chicago,1909, édition en fac-similé HarperCollins Publishers, New York, 1991.

BAUM Lyman Frank: *The Emerald City of Oz*, Reilly & Britton, Chicago,1910, édition en fac-similé HarperCollins Publishers, New York, 1993.

BAUM Lyman Frank : "An Oz Book", fragment d'un manuscrit inachevé, publié dans *The Best of the Baum Bugle, 1965-1966*, International Wizard Club of Oz, Kinderhook, Illinois, 1982.

BEECHER STOWE Harriet : *Uncle Tom's Cabin*, roman, Collins Classics, London, 2011.

BLAIR RICE Mary (sous le pseudonyme de Blair Niles) : *Condemned to Devil's Island : the biography of an unknow convict*, roman, Harcourt, Brace and Co., New York, 1928.

BLAKE William : *Œuvres*, texte original, présenté et traduit par Pierre Leyris, Aubier-Flammarion, Paris, 1977.

BRANCH CABELL James : *The Cream of the Jest*, Wildside Press, Gillette, 1971.

BUNYAN John : *The Works of that Eminent Servant of Christ, John Bunyan*, trois volumes, Nathan Writing, New Haven, 1831.

CARROLL Lewis : *Alice's Adventures in Wonderland*, in *The Annotated Alice*, with illustrations by John Tenniel and with an introduction and notes by Martin Gardner, Bramhall House, New York, 1960.

FLAUBERT Gustave : *Correspondance*, T. II, Juillet 1851 – Décembre 1858, éd. Jean Bruneau, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1980.

FINN Francis James, *The Fairy of the Snows*, Benziger Brothers, New York, Cincinnati, Chicago, 1913.

GAIMAN Neil, SIENKIEWICZ Bill : *Delirium* : *Going Inside*, roman graphique, Vertigo, New York, 2003.

KAFKA Franz : *La colonie pénitentiaire et autres récits*, (In der Strafkolonie, Kurt Wolff, Leipzig, 1919), traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Gallimard, « Du monde entier », Paris, 1979.

KELLERMAN Jesse : *The Genius* (titre de l'édition anglaise : *The Brutal Art)*, roman, G.P. Putnam's Sons, New York, 2008.

KELLERMAN Jesse : "Dialogue with Tom Blair", interview, *San Diego Magazine*, 2008 07 14, https://www.sandiegomagazine.com/San-Diego-Magazine/August-2008/Jesse-Kellerman/

LAUMER March : *The Green Dolphin of Oz*, *A Fairy Tale for Grown-ups by Everybody Except People Born on September Fifth*, illustrated by Lau Shiu Fan, Vanitas Press, Belleair, 1978.

LE GUIN Ursula K. : "National Book Award, Acceptance Remarks", Alice Truly Hall, Lincoln Center, New York, April 12 1973.

MAUMEJEAN Xavier: *American Gothic*, roman, Alma, Paris, 2013.

MELVILLE Herman : *Bartleby the scrivener : A Story of Wall Street*, collection "Penguin 60 s", Penguin Books, London, 1996.

MELVILLE Herman : *Billy Budd, Sailor, and Selected Tales*, sous la direction de Robert Midler, Oxford World's Classics, Oxford University Press, London, 2009.

NERVAL Gérard de : *Aurélia*, « Œuvres complètes », T. III, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1993.

POE Edgar Allan : *The Annotated Tales of Edgar Allan Poe*, edited with an Introduction, Notes and a Bibliography by Stephen Peithman, Avenel Books, New York, 1986.

SINCLAIR Upton : *The Jungle*, Penguin, London, 1965.

VAN DOREN STERN Philip : *The Greatest Gift, A Christmas Tale*, Simon & Schuster, New York, 2011.

WELLS Herbert George : *Experiment in Autobiography : Discoveries and Conclusions of a very Ordinary brain (since 1866)*, Victor Gollancz Ltd., 1934, Project Gutenberg Canada ebook #539, *Date first posted:* 27 May 2010.

WHEELIS Allen : *The Scheme of Things*, Harcourt Brace Jovanovitch, San Diego, 1980.

YEATS William Butler : *Quarante-cinq poèmes* suivis de *La Résurrection,* présentation, choix et traduction d'Yves Bonnefoy, édition bilingue, NRF Gallimard, collection Poésie, Paris, 1993.

Philosophie

ALQUIE Ferdinand : *Le désir d'éternité*, Presses universitaire de France, collection Quadrige, Paris, 1993.

ARENDT Hannah : *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago, 1958.

ARISTOTE : *Poétique*, édition bilingue établie par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Editions du Seuil, collection Poétique, Paris, 1980.

ARNAULD Antoine et NICOLE Pierre : *Logique de Port-Royal*, Publications de la Faculté de lettres et sciences humaines de l'Université de Lille, librairie René Girard, Lille, 1964.

AUDI Robert : *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

AUGUSTIN (St.) : *Confessions*, Texte de l'édition deM. Skutella, introduction et notes par A. Solignac, traduction du latin de E. Théhorel et G. Bouissou, Desclée de Brouwer, Paris, 1980.

BACHELARD Gaston : *La philosophie du Non*, essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique, Presses Universitaires de France, Paris, 1966.

BACHELARD Gaston : *La psychanalyse du feu*, (première édition : 1938), Gallimard, Folio Essais, Paris, 1985.

BATAILLE Georges : *Les Larmes d'Éros*, Œuvres complètes, X, Gallimard, Paris, 1987.

BAUDOUIN Philippe : "machines nécroscopiques" étude parue en avant-propos de *Le royaume de l'au-delà*, de Thomas Alva EDISON, traduit de l'américain par Max Roth, Jérôme Millon, collection Golgotha, Paris, 2015.

BURKE Edmund : *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, Oxford World's Classics, Oxford, 1990.

CASSIRER Ernst : *Essai sur l'homme*, traduit de l'anglais par Norbert Massa, Éditions de minuit, Paris, 1975.

CASSIRER Ernst : *Philosophie des formes symboliques*, tome 1, « Le langage», traduction de l'allemand et index par Jean Lacoste, Éditions de minuit, Paris, 1986.

CASSIRER Ernst : *Philosophie des formes symboliques*, tome 2, « La pensée mythique », traduction de l'allemand et index par Jean Lacoste, Éditions de minuit, Paris, 1986.

CASSIRER Ernst : *Écrits sur l'art*, « Langage et art » et « La valeur éducative de l'art », textes traduits de l'anglais par Fabien Capeillères, Œuvres XII, Éditions du Cerf, Paris, 1995.

CLAUSEWITZ Carl Von : *De la guerre*, traduction de l'allemand par Denise Naville, préface de Camille Rougeron, introduction de Pierre Naville, Editions de Minuit, collection « Arguments », Paris, 1955, réédition de 1984.

DELEUZE Gilles : *L'image-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris, 1983.

DELEUZE Gilles : *L'image-temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1983.

DELEUZE Gilles : *Logique du sens*, Éditions de Minuit, Paris, 1989.

DESCARTES René : *Œuvres*, publiées par Charles Adam et Paul Tannery, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1974.

DESCARTES René : *Dioptrique*, Œuvres et Lettres, Textes présentés par André Bridoux, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1953.

FOUCAULT Michel : *Les mots et les choses*, collection « Bibliothèque des sciences humaines », Gallimard, Paris, 1966.

FOUCAULT Michel : *Surveiller et punir*, collection « Bibliothèque des histoires », Gallimard, Paris, 1975.

GOODMAN Nelson : *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Inc., Indianapolis, 1978.

GOODMAN Nelson : *Languages of Art*, Hackett Publishing Company, Inc., Indianapolis, 1984.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich : *Esthétique*, traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, collection « Champs Flammarion », Flammarion, Paris, 1979.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich : *Encyclopédie des sciences philosophiques*, T. III, « Philosophie de l'esprit », Texte intégral, présenté, traduit et annoté par Bernard Bourgeois, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1988.

HEIDEGGER Martin : *Questions I*, « De l'essence de la vérité », traduit de l'allemand par Alphonse de Waelhens et Walter Biemel, Gallimard, Paris, 1968.

HOLTON Gerald : *L'imagination scientifique*, traduit de l'anglais par Jean-François Roberts, avec la collaboration de Monique Abeillera et Emmanuel Alisy, Bibliothèque des sciences humaines, Éditions Gallimard, Paris, 1981.

HUME David : *A treatise of Human Nature*, Penguin Classics, London, 1990.

HUSSERL Edmund : *Recherches logiques*, Tome 2, Première partie, traduction de l'allemand par Hubert Elie, Arion L. Kelkel et René Shérer, Presses Universitaires de France, Paris, 1972.

HUSSERL Edmund : *Médiations cartésiennes*, traduction de l'allemand par Gabrielle Peiffer et Emmanuel Levinas, Librairie philosophie Vrin, Paris, 1980.

HUSSERL Edmund : *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, traduction de l'allemand par Henri Dussort, préface de Gérard Granel, collection Epiméthée, Presses Universitaires de France, 1983.

HUSSERL Edmund : *Idées directrices pour une phénoménologie*, traduction de l'allemand par Paul Ricœur, collection Tel, Gallimard, Paris, 1985.

JAMES William : « On some mental effects of the Earthquake », first published in the June 7, 1906, edition of Youth's Companion, reprinted in *Henry James : Writings,1902-1910*, edited by Bruce Kuklick, The library of America, 1987, New York, 1988.

KANT Emmanuel : *Critique de la Raison Pure*, traduction de l'allemand et notes par A. Tremesaygues et B. Pacaud, collection Quadrige, P.U.F., Paris, 1986.

KANT Emmanuel : *Critique de la faculté de juger*, traduit de l'allemand par Alexis Philonenko, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1984.

LARDREAU Guy : *Présentation criminelle de quelques concepts majeurs de la philosophie, fantaisie pédagogique*, collection « Le génie du philosophe », Actes Sud, Arles, 1997.

LOCKE John : *An Essay Concerning Human Understanding*, Everyman, Vermont, 1998.

PASCAL Blaise : *De l'esprit géométrique*, Garnier-Flammarion, Paris, 1985.

PASCAL Blaise : *Pensées*, texte établi par Léon Brunschvicg, Garnier-Flammarion, Paris, 1976.

PASSERON René : « Poïétique et histoire », *Espaces Temps*, 55-56, Arts, l'exception ordinaire. Esthétique et sciences sociales, Lausanne, 1994.

PLATON : *Phèdre*, Œuvres complètes, Tome IV, 3e partie, édition billingue, texte établi et traduit par Léon Robin, collection Guillaume Budé, Les Belles Lettres, Paris, 1933.

PLATON : *Lettre VII*, Œuvres complètes, Tome XIII, 1ere partie, édition billingue, texte établi et traduit par Joseph Souilhé, collection Guillaume Budé, Les Belles Lettres, Paris, 1960.

PUTNAM Hilary : *Mind, Language and Reality*, Philosophical Papers, Vo. 2, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.

PUTNAM Hilary : *Words and Life*, Harvard University Press, Boston, 1995.

ROUSSEAU Jean-Jacques : *Rêveries d'un promeneur solitaire*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1951.

THOREAU Henry David : *Walking, Seven elements in Nature Writing*, publication initiale dans la revue Atlantic Monthly, 1862, CreateSpace Independent Publishing, 2014.

WITTGENSTEIN Ludwig : *Philosophical Investigations*, translated by Gertrude Elizabeth Margaret Ascombe, Basil Blackwell Ltd., Oxford, 1986.

WITTGENSTEIN Ludwig : *The Blue and Brown Books, Preliminary Studies for the Philosophical Investigations*, edited by Rush Rhees, Basil Blackwell Ltd., Oxford, 1989.

WOLLHEIM Richard : *Art and its objects*, Penguin Books, New York, 1978.

WOLLHEIM Richard : « Are the Criteria of identity that Hold for a Work of Art in the Different Arts Aesthetically relevant ? », *Ratio*, vol. XX, juin 1978.

Psychologie

BERADT Charlotte : *Rêver sous le IIIe Reich* (Das Dritte Reich des Traums), traduit de l'allemand par Pierre Saint-Germain, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2004.

BROWN Fraser : "What is Playwork ?", *Children Play Information Service*, n°14, London, June 2009.

BROWN Fraser : "Playwork, Play Deprivation and Play", interview paru dans l'*American Journal of Play*, Vol. 4, n°3, Rochester, New York, winter 2012.

BULLOUGH Edward : "Psychical Distance as a factor in Art and Aesthetic Principle", *British Medical Journal of Psychology*, V, London, 1912.

DORTIER Jean-François : *L'homme, cet étrange animal, aux origines du langage, de la culture, de la pensée*, Editions Sciences humaines, Auxerre, 2004.

FREUD Sigmund : *Introduction à la psychanalyse*, (Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse), traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Petite bibliothèque Payot, Paris, 1991.

GLUCKSBERG Sam, MCGLONE Matthew S., MANFREDI Deanna : "Understanding metaphorical comparisons : Beyond similarity", *Psychological Review*, Vol. 97, n°1, Washington, 1990.

HOFSTADTER Douglas et SANDER Emmanuel : *L'analogie, Cœur de la pensée*, éditions Odile Jacob, Paris, 2014.

HUGHES, Bob (2000) "A Dark and Evil Cul-de-sac: Has children's play in urban Belfast been adulterated by the troubles ?", Unpublished MA dissertation, Cambridge, Anglia Polytechnic University, 2000.

JUNG Carl Gustav : *Analytical psychology, its Theory and Practice*, Routledge & Kegan Paul Ltd., London, 1968.

LEVERNIER Jacob G., MOTTWEILER Candice, TAYLOR Marjorie : “The Creation of Imaginary Worlds in Middle Childhood”, *Capabilities Report*, University of Oregon, Eugene**,** August 2014.

MORRISON Delmont & LINDEN MORRISON Shirley : *Memories of Loss and Dreams of Perfection, Unsuccessful Childhood Grieving and Adult Creativity*, Baywood Publishing Company Inc., Amityville, 2006.

RIBOT Théodule : *Essai sur l’imagination créatrice*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1926.

RUMELHART David, NORMAN Donald : « Representation in Memory », Report Document Page, ONR 8302, Center for Human Information Processing, University of California, San Diego, La Jolla, 1983.

RUSH Benjamin : *Medical Inquiries and Observations upon the Diseases of the Mind*, Kimber & Richardson, Philadelphia, 1812.

SAITO Tamaki : *Beautiful fighting Girl*, traduction du japonais à l’anglais par J. Keith Vincent et Dawn Lawson, commentaire d’Hiroki Azuma, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2011. L’ouvrage présente de nombreuses entrées sur Henry Darger, dont le chapitre 4, “ The Strange Kingdom of Henry Darger », qui lui est entièrement consacré.

TRENT James Jr. : *Inventing the Feeble Mind : A history of Mental Retardation in the United States*, University of California Press, Berkeley, 1994.

WINNICOTT Donald Woods : *Playing and Reality*, Routledge, London, 1997.

WINNICOTT Donald Woods : « Fear of breakdown », *International Review of Psychoanalysis*, pp.103-107, London, 1974.

WHORTON James : « The solitary vice, The superstition that masturbation could cause mental illness », *Western Journal of Medicine*, 175 (1), pp. 66-68, California, July 2001.

Médecine

FREEMAN Erica R., BLOOM A., McGUIRE Edward J. : “A brief history of Testosterone”, article publié dans *The Journal of Urology*, Volume 165, Issue 2, pp. 371-373, Department of Surgery, University of Michigan, Ann Arbor, Michigan, February 2001.

Sociologie

ANDERSON Nels : *Le Hobo, sociologie du sans-abri*, traduit de l’américain par Annie Brigant, Préface d’Anne-Marie Arborio et Pierre Fournier, présentation et postface d’Olivier Schwartz, Nathan, Paris, 1993.

KNAEBEL Nathaniel : *Step Right Up, Stories of Carnivals, Sideshows, and the Circus,* (anthologie sous la direction de), Carroll & Graf Publishers, New York, 2004.

OPIE Iona et Peter : *Children’s Games in Street and Playground*, Oxford University Press, London, 1969.

SHAW Clifford R. : *The Jack Roller, A delinquent boy’s own story*, University of Chicago Press, Chicago, 1966.

Théologie

AQUIN Thomas d’ (St.) : *Somme théologique*, édition bilingue, traduction du latin et annotations par F. Lachat, Louis Vivès, librairie éditeur, Paris, 1858.

BIBLE DE JÉRUSALEM : initiative et mise en œuvre de Th.-G. CHIFFLOT, Desclée De Brouwer, Paris, 1975.

GUTIERREZ Gustavo : *Job*, traduction de l’espagnol péruvien par Christine et Luc Durban, Les éditions du Cerf, Paris, 1987.

IRÉNÉE De LYON : *Démonstrations de la prédication apostolique*, traduction d'une moniale de l'abbaye de Jouane, révision de traduction, introduction et notes du Père Adelin Rousseau, éditions du Cerf, collection "Sources chrétiennes", Paris, 1959.

Documents sur support électronique

DARGER Henry :

- Site officiel : http://officialhenrydarger.com/

- Certificat de décès d'Henry Darger : http://death-records.mooserrots.com/1/133263860/Henry-Dargarus

INCENDIE DE CHICAGO :

- The Great Chicago Fire and the Web of Memory, article "Fanning the Flames" https://www.greatchicagofire.org/fanning-flames/

LINCOLN ASYLUM :

- «Twenthieth Biennial Report of the Board of the State Commissioners of Public Charities of the State of Illinois, Being a Statistical Record of the Public Charity Service for the Period July 1, 1906 to June 30, 1908, and embracing recommendations for the Period July 1,1908 to June 30, 1910.» à : http://libsydigi.library.illinois.edu/oca/Books200809/biennialreportof1/biennialreportof190608illi/biennialreportof19060illi_djvu.txt

- « Urge Reform in Insane Asylums », Chicago Daily Tribune, 18 august 1906, p. 7 : http://archives.chicagotribune.com/1906/08/18/.

LITTLE SISTERS OF THE POOR : historique de l'ordre à Chicago à : http://www.littlesistersofthepoorchicago.org/our-history/.

RIVERVIEW AMUSEMENT PARK : article de CHEYANNE Carmen : "Riverview Amusement Park, Chicago, Illinois",

http://www.defunctparks.com/abandoned/il/chicago-illinois-riverview-amusement-park/, September 1, 2015.

PAROUBEK Elsie :

- affaire :

https://en.wikipedia.org/wiki/Elsie_Paroubek

- annonce d'une prime donnée pour l'arrestation des tueurs d'Elsie Paroubek dans le New York Times, May, 12, 1911 :

http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?_r=1&res=9C06EFDB1431E233A25751C1A9639C946096D6CF&oref=slogin

- notice nécrologique d'Elsie Paroubek :

http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=19844142

- notice nécrologique du père :
http://www.findagrave.com/cgibin/fg.cgi?page=gr&GRid=83483254

- notice nécrologique de la mère :

http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=83483492

ST. JOSEPH'S HOSPITAL : http://www.presencehealth.org/presence-saint-joseph-hospital-chicago-overview-history

Liste des compositions picturales mentionnées

— All countries, all Mc-Whirthnin Sea Is. Except Catherine Isles. Eagle Headed Blengin, non-poisonus, also spangled wings, three quarters part closed

— An Inhuman Fiend Tormentin a Poor Child

— At Angelinia Agatha. Jennie in vain offers her sight lost in an accident for the conversion of John Manley her worst enemy. Instead her sight suddenly came back

— At Calmanrinia. Strangling and beating children to death

— At Calmanrinia. Witness frightful massacre and are almost murederd themselves, though they defied the Glandelinians at every inch

— At Cedernine. Two boys come to the rescue and one attracts the little Vivian girls who come in

— At Cedernine. Violet and her sisters try to check panic among Christians

— At Jennie Richee. Are brought to the city

— At Wickey Lansinia. Are placed in a death house

— At Jennie Richee. Assuming nuded appearance by compulsion race ahead of coming storm to warn their father

— At Jennie Richie. For refusing to tell they are buried up to their waists in the sand near the river to die of thirst they tell

— At Jennie Richee. Mable introduces her Blengin sisters to the Little Vivians

— At Jennie Richee, rain water spreads out over the ground under the shelter

— At Jennie Richee. The Blengins stay under shelter

— At Jennie Richee. The Blengins slay under shelter

— At Jennie Richee-via Norma. The Children who are naked are made to suffer from the ~~cold~~ worst torture under fierce tropical heat

— At Jennie Richee. They are placed in concentration camp with crowd of child prisoners Part II. Next day Vivian Girls captured and placed in concentration camp with a large number of nuded child prisoners.

— At Jennie Richee. They manage to escape after being pursued and hounde

— At Jennie Richee. 2 of story to Evans. They attempt to get away by rolling themselves in floor rugs

— At Jennie Richee. Violet and her sisters are captured, and placed in a long concentration camp with child prisoners

— At Jennie Richee. Vivian Girls are sent by general [emperor]Vivian their father to seize a certain enemy plan. Vivian Girls in yellow hair. One is mending a flag but has disguised the color of her hair.

— At Jennie Richee. While sending warning to their father watch night black cloud of coming storm thro' windows

— At Jullo Callio via Norma, They are captured by the Glandelinians

— At Julio Callio, Via Norma. Though all are annihilated, the Vivian Girls and their other and aunt escape with their lives, though their parent and aunt are severely injury about their heads. Their mother and aunt saved two children

— At McCalls Run. The Hands of Fire

— At McCalls Run. Vivian Girls witness strange blood curling phenomena in 'possessed house' probably considering of the Aronburg murder. N° 1 the gas jet phenomena. Though they turned it off the flames grew immense instead of going out.

— [11] At Norma Catherine. Are Captured Again the Glandelinian Cavalry

— *At Norma Catherine. But wild thunderstorm with cyclone like wind save them*

— *At Norma Catherine via Jennie Richee*

— *At Phelantonburg. What they saw n°1 et n°2*

— *At Sunbeam Creek. Tied to Trees Naked in Zero Weather*

— *At Torrington* : *Are pursued by a storm of fire but save themselves by jumping into a stream and swim across as seen in next picture* et *They reach the river just in the nick of time. Their red color is caused by the glare of flames.*

— *[15] At Wickey Lansinia. Christians come to rescue*

— *Blenging with elaborated tail added* et *Naked Blengin with male genitals, inscription reads « 32 end tail »*

— *Blengliglomeneans displaying their wings to show their beautiful colors*

— *Cat Headed Blengin, Non-poisonioos*

— *Eagle headed Blengin, Also Spangled Wings Three Quarter part*

— *Gargolian Flag of Glandelinia*

— *General Germania Vivian*

— *General Kenneth Casey, General Meldon Convention, General Adele-de-Garbe, and General Accountants*

— *Gigantic Gazonian type of Tuskhorian poisonious, Calverinia and all Mc-Whirtian Sea Is.*)

— *Girls running from children being strangled in sky*

— *Images of Men strangling children,* qui porte la mention « by the artist HJD ».

— *Looking West Down Aronburg Run River*

— *National Flag of Abbiannia*

— *National Flag of Angelinia*

— *Naval Flag of Glandelinia*

— *Omarian Curde Flag of Glandelinia*

— *Portraits of General Robert Vivian and General Hanson Vivian*

— *Regiment flag of Glandelinia*

— *Religious Collage with Madonna and Child*

— *Splangled blengin all nations of christian nature*

— *The Battle of Calverhine*

— *The Vivian Princesses and Their Brother Penrod*

— *This image has enough to go off like a 100 sticks of dynamite*

— *Vivian Girl princesses are forced to witness frightful murder massacre of children*

— [untitled] *Children Pulling wheeled sculpture group depicting Glandelinians strangling children*

— [untitled] *Girls playing with balls and sititng on fence with Blengin*

— [untitled] *Tell us the jack and the beanstalk fairy tail ! We'll believe that more than what you are telling us. This camp is the only one in this territory.*

Give those bloody murderers up to us, or we'll surely wreck this camp and destroy all of you !! This head proves one of his murders !

— [untitled] *The Sacred heart of Jesus*

— [untitled] *Vines strangling girls*

— [untitled] *Vivian Girls watching approaching storm in rural landscape)*

Vivian Girls find shelter crowed with Blengins

Table des Moi potentiels
(classement par catégories et par ordre alphabétique des principaux scyndonymes utilisés)

Moi social

1) Moi imposés

Dagget : nom porté dans le registre du personnel du St. Joseph's Hospital en 1928, alors qu'il a auparavant été employé dans cet établissement durant quatorze ans.

Dodger Henry J. : nom porté le 16 novembre 1904 sur le dossier d'admission du Lincoln Asylum.

2) Moi revendiqués

Dargarius Henry « Hendro » José : nom donné par Darger le 27 avril 1943 au bureau de recrutement des armées.

Dargarius Henry J. : figure en titre du carnet qui recense les prières : « Property of Henry J. Dargarius ».

Dargarus : nom donné à ses logeurs, né au Brésil en 1909.

Dargarus Henry J. : nom donné par Darger à l'Aetna Bank et à l'office du recensement.

Dargarus Henry : nom donné lors de l'admission à l'Illinois Masonic Center en juin 1971, Sur la fiche il est dit qu'il est né en 1903 au Brésil. Également le nom qui figure sur le faire part de son décès délivré par l'église Saint-Vincent.

Vorger Henry : nom donné par Darger à l'Aetna Bank.

3) Moi écrivain et narrateur

Aronburg Darger : “Writer of Glandeco Angelinian War”.

Darger Henry Joseph : “Dargarius in Brazilian”, signe en haut de page *History of my Life*.

Darger H.J. : signe le volume I d’*In the Realms of the Unreal*. À distinguer de Henry Joseph Aronburg Darger, personnage du roman et auteur des manuscrits trouvés par les Vivian Girls.

Saunders, H. J. : « original writer » d’*In the Realms of the Unreal*.

4) Moi fictionnel dans *In the Realms of the Unreal*

4.1 Nations chrétiennes

Dargar Hendro Joseph : grand, l’allure digne d’un gentleman, il est un expert en géologie, volcanologie, tremblements de terre et incendies de forêt, et travaille à l’ “Abbieannian Geographic Societies”. Il est l’auteur de deux monographies : ‘On the Wars two worst floods in the History of the world” et “The Collection of the Most Remarkable Casualties which happened in the two Late Dreadful floods by sea, by land and river”. Esprit polymathe, Dargar est également un homme d’action, « Head Supreme Perso of the Gemini Society of “master spies”, “Abbieannia’s International Professional Spy”. Considéré comme un “nice old man and well liked by all the officers”, il est capable de colères terrifiantes. Fanatique dévoué à la juste cause, Dargar apparaît également dans *Further Adventures in Chicago*.

Darger : deux Darger ont exactement la même apparence, l’un étant plus petit que l’autre, d’après la description de Joice Vivian.

Darger : attorney general.

Darger Charles : officier.

Darger Henry : capitaine de l'Angelinian National Guard, puis colonel et général. Grand, fort, le teint mat, barbe brune, il porte l'uniforme vert olive de l'armée des Etats-Unis. Idéal fictionnel de l'expérience militaire de Darger

Darger Henry : capitaine au 344 th Infantry of Camp Grant, Rockford, Illinois, puis Company L, Camp Logan, Texas, et représente le parcours fictionnel de l'expérience militaire de Darger. Il est ensuite à la tête de la société Gemini. Il porte l'uniforme vert olive de l'armée des Etats-Unis. Idéal fictionnel de l'expérience militaire de Darger

Darger Henry : seize généraux distincts se nomment ainsi.

Darger Henry J. : général qui travaillait au St. Joseph's Hospital de Pandora. Veuf, il ne s'occupe pas de ses deux fillettes.

Darger Henry Joseph Aronburg : reporter de guerre, auteur des manuscrits trouvés par les Vivian Girls. Sosie du valeureux général Henry J. Darger et du général félon Joseph H. Darger, au point que les Vivian, troublées par ces ressemblances, déclarent : « This is also suspicious besides mysterious ». Il a perdu la photo d'Annie Aronburg, ce qui compromet la victoire.

Darger Jackonish : espion qui accompagne Walter Starring et Fredrick Lowden.

Darger Winslow : capitaine.

Dargerina Henry : "young hercules, a champion prize fighter", "champion wrester", "champion horsebach rider", il est également "a sharpshooter with rifle, pistols and even cannon."

Monterey Darger Henry : général.

Newsome Thomas A. : l'un des fondateurs de la société Gemini, avec Rodney Graves et Jack Ambrose Evans.

4.2 Glandelinia

Dargen : général présent à la bataille de Steadmans Run.

Darger : général blessé à la bataille de Mc McHallester Run.

Darger Frederick : officier

Darger Joseph H. : général félon, sosie du valeureux général Henry J. Darger.

Darger Henry : simple soldat enrôlé dans l'armée le 20 septembre 1913, mais rejeté le 6 décembre du même mois. Il représente le contrepoint fictionnel de l'expérience militaire de Darger.

Darger Judas : tué à la bataille à Big Beppo,

Darger Henry Joseph : général commandant la Zimmermannian Division de Glandlinia. Il est généralement appelé Joseph Henry Darger pour le distinguer de son homonyme au grade identique dans les rangs chrétiens. Natif d'Abbiannia, il est affecté à la traque des Vivian Girls et sera gravement blessé, au point de quitter son commandement à la bataille de Virginia Run.

Darger Noelburg : officier blessé à la bataille de Jennie Dory.

Darger Resurrection : soldat qui apparaît dans la liste de la bataille de Steadmans Run.

Darger Schoemania : général présent à la bataille d'Aronburg Run.

Darger Meldorf : général fait prisonnier.

Dargerine Meldorf : général blessé à la bataille d'Ader Sun.

Dargerinia Henry : général blessé à la bataille d'Aronburg Run et tué à la bataille de Glorinia.

Dargerinia Meldorf : général.

Dargin McHollester : surnommé le "Glandelinian Butcher", blessé à la bataille d'Abrahambra et tué à Weeping Willow, lors de la bataille de Pandora.

Darginia Henry : général blessé puis tué à la bataille de Phelantonburg.

Dodger : général blessé à la bataille de Marcocino.

Phelan Henry : général, son Moi reflète le prénom de l'écrivain, et le nom de Thomas Phelan que Darger tenait pour responsable du vol de son premier manuscrit. Henry Phelan semble traduire simultanément l'acte de création littéraire et sa destruction.

Resurectionia Henry : soldat.

Schoemannia Darger : général.

Starring Dargin : général capturé à la bataille d'Aronburg Run.

5) Moi fictionnel dans *Further Adventures in Chicago*

Darge : inspecteur qui enquête sur la disparition d'Angeline Vivian.

Darger : habitant de Chicago qui témoigne d'un incendie alors même que le narrateur raconte les faits.

Dewey : capitaine des pompiers à Chicago, qu'accompagne le capitaine Schloeder.

6) Moi fictionnel dans *Sweetie Pie*

Darger Henry : pompier luttant contre le « Great Wheat Field Fire ».

Darger Henry : observateur, l'équivalent d'Hendro Dargar.

Henry : le garçon de quinze ans témoin de la tornade, puis le narrateur âgé.

7) Moi fictionnel dans *The Weather Books*

Ze feesh : apparaît dans la marge des recensions météorologiques de « Friday March 8 1963 » à « Friday May 1 1964 ».

8) Moi fictionnel attribué à un lieu

Darger Jackonia

Dargin Corint

Moi fictionnel d'Augustin Darger

Darger Augustine : général et oncle du capitaine Winslow Darger, il est l'analogue fictif de l'oncle de l'écrivain. Celui-ci meurt le 27 janvier 1916. Le général Darger succombe six mois après, à la bataille de Glorinia.

Moi fictionnel de Whilliam Schloeder

Schloder William : membre de la Gemini Society, « Assistant Suprem Person ». Il possède une adresse : « 6694 St Ann's Street, Sacramento, Abbiemania » et multiplie les avatars : « William Scloeder », « William Schloederline », « George Gingigore ».

Schloder : général de Glandelinia.

Schloeder : capitaine des pompiers de Chicago, « an official head of the arson squad ».

Schloeder Whilliam : général dans l'armée chrétienne.

Schloredine : général glandelinian blessé à la bataille de Vivian Wicley.

Schloederdine William : général glandelinian qui se rend à la bataille de Jennie Dory puis meurt au combat.

Schloredne : général glandelinian.

Schroeder : général glandelinian blessé à la bataille de McHollester Run.

Schroeder Abner : général glandelinian.

Schroeder Cannie : général glandelinian blessé à la bataille de McHollester Run.

Schroeder Estrabrook : général glandelinian.

Schroedier Cannie : général glandelinian, blessé puis tué.

Schroedinia : général glandelinian blessé à la bataille de Glorinia.

Schroedrine Aberdeen : général glandelinian blessé à la bataille de McHollester Run.

Scloeder : général glandelinian.

Sladerlined William : général glandelinian tué à la bataille d'Ader Sun.

Slaorders : général glandelinian.

Index analytique

Acédie : 563.

Abréviation d'ensemble : 634, 685.

Achronie : 350-351, 358.

Adaptation : 26, 102, 105, 107, 108, 118, 240, 289, 419, 696, 741.

Adoption : 11, 379, 401, 447, 452, 457-458, 461-463, 533, 578, 709, 750.

Adultération : 432-435, 578-581, 584.

Aléas : 586-587.

Amitié : 396, 399, 409, 473.

Analepse : 123, 351.

Analogie : 24, 40-41, 115-117, 121-124, 136-139, 141-143, 156, 158-159, 164, 169, 171, 184, 188, 215, 222, 257, 291, 306, 314, 330, 332, 342, 354, 389, 394, 399, 400, 416, 426, 443, 512, 541, 579, 585, 594, 619, 641, 646, 649-651, 657, 715, 721, 726, 733, 743.

Analogie complémentaire : 138.

Analogies croisées : 141-142, 650.

Analogie intensive : 136-137.

Apocalypse : 494-495, 498, 701.

Analyse : 24-27, 38, 40, 52, 77, 95, 96, 117, 122, 134, 162, 219, 243, 459, 463, 531, 607, 663, 737, 743, 745.

Analytique : 393, 623, 634, 685, 699.

Armageddon : 498.

Atopie : 318-319, 350.

Auteur : 18, 33, 36, 40, 41, 46, 55, 56, 59, 61-94, 82, 88, 102, 110, 112, 113, 120, 124, 125, 134, 141, 145, 150, 151, 161, 171, 187, 206, 215, 216, 217, 219, 239, 244-247, 250, 287, 291, 345, 349, 360, 362, 396, 397, 398, 399, 407, 408,

449, 453, 463, 494, 498, 511, 520, 526, 552, 559, 572, 588, 589, 595, 603, 641, 656, 657, 661-663, 688, 709, 712, 715, 716, 719, 725, 738, 740, 742, 743, 745.

Autobiographie : 18, 19, 25, 43, 46, 48, 51, 55, 93, 121-127, 129, 133, 138, 146, 165, 169, 170, 217-219, 231, 237, 245, 249, 258-259, 268, 289, 290, 296, 313, 344, 361, 388, 392, 405, 423, 425, 438-439, 456, 523, 524, 533, 534, 550, 552, 569, 603, 604, 629, 645, 648, 652, 673, 719.

Autopoïétique : 227, 243.

Autorité : 22, 48, 105, 136, 137, 162, 185, 190, 259, 261, 267, 268, 270, 369, 386, 417, 441, 543, 607, 611, 612, 618, 620, 644, 648, 651, 653, 673, 706.

Autotélique : 595, 597.

Autrui : 31, 126, 305, 387, 393-396, 409, 416, 475, 524, 535-537, 643.

Beauté : 98, 148, 209, 467, 484-492, 529, 623, 686.

Cartographie : 96, 314-316, 318, 737.

Catastrophe : 115, 117, 178, 325, 366, 468-469, 494, 509, 517, 522, 650, 657.

Catégorie : 19, 26, 28, 34, 36, 40, 115, 139, 141, 150-157, 164-165, 218, 245, 249, 413, 469, 472, 480, 626-627, 642, 667, 669, 674, 678, 680, 733, 735, 737, 738, 739, 787.

Catégorie exemplaire : 151, 669.

Catégorie stabilisée : 139, 150-154, 156, 164, 413, 469, 472, 475, 480, 483, 642, 644, 657, 659, 667,669, 674, 678, 680, 733, 737.

Causalité : 175, 221-222, 340-341, 343, 517, 739.

Cercle de confusion : 60, 108, 127, 161, 217, 304.

Colère : 43, 50, 124, 185, 250, 387, 445, 470, 524, 525, 564-565, 569, 573, 610, 648-650, 727, 788.

Collage : 98, 117, 143-1450, 171, 177, 182-183, 210, 281, 301, 314, 543, 587, 624, 670, 752.

Complémentarité : 182-183, 389.

Consommation / Consumation : 497, 679, 686, 704, 705.

Contigüité : 122-126, 142, 150, 171, 221, 257, 341-342, 353, 380, 573, 739.
Contre-valorisation : 102.
Copie : 58, 89, 109, 145, 146, 148, 179, 294, 379, 540, 542-543, 567, 625, 661, 70, 753, 759.
Corruption : 431-434, 619.
Courage : 418-422, 455, 693, 694.
Croyant : 461, 535-536, 555, 557, 561, 563, 573, 683.
Cruauté : 51, 178, 365, 408, 415, 422, 529, 567, 569, 637, 654, 655, 656, 664, 668, 695.
Culpabilité : 71, 137, 140, 433, 435, 461, 593-594, 647, 691, 714.
Déconstruction : 343, 702-703.
Délice : 636-637, 640-641, 664.
Dénudation : 49, 90, 485, 492, 591, 603-604.
Dépassement : 519-520, 526, 528, 530, 735.
Dérivation : 409-416.
Deux provinces : 144, 308-318, 350, 519, 738.
Diégèse : 67, 109, 343, 356.
Distance : 21, 30, 64, 135, 151, 154, 205, 223, 245, 249, 251, 296, 300, 302, 342, 348, 381-385, 393, 394, 409, 446, 485, 519-520, 524-525, 528, 573, 580, 603-604, 620, 637, 641, 691.
Dénotation : 626.
Déplacement : 184, 291-292, 294, 300, 324, 405, 414, 676.
Désignateur : 683-685, 699.
Dévalorisation : 105.
Dieu : 24, 50, 70, 89, 124, 156, 167, 206, 207, 219, 355, 378-379, 380, 387, 416, 429, 460, 461, 496, 517, 528, 532-536, 540-548, 551, 553-560, 562-569, 571, 573, 574, 638, 659, 660, 683, 714, 715, 718, 720-722, 726, 730.
Dissociation : 123, 131, 135, 169-171, 721.

Douleur : 379, 380, 392, 519, 535, 557-560, 563, 609, 643, 646, 701, 754.

Durée : 59, 122, 123, 125, 180, 181, 189, 191, 196, 246, 249, 262, 273, 284, 329, 339-344, 347-353, 356, 375, 380, 399, 522, 542, 570, 573, 575, 650, 739.

Ecriture inquiète : 714-715, 720-721, 730, 732.

Ecriture-lectrice : 94, 95, 217, 241, 501, 808.

Ecrivain absent : 120.

Ellipse : 64, 351, 388.

Emprunt : 20, 62, 82, 98-100, 117-119, 135, 143-150, 182, 194, 202, 205, 209, 210, 219, 239, 277, 381, 414, 429, 453, 479, 497, 525, 589, 600, 603, 617, 662, 709, 731, 739-740, 742.

Enfance : 46, 51, 86, 124, 132, 139, 141, 156, 185, 208, 210, 227, 241, 257, 262, 289, 291, 304, 306, 378, 386, 392, 406, 414, 417, 426-456, 467, 489, 510, 524, 570, 576, 594, 607, 608, 619, 627-629, 633, 644, 647, 648, 653, 661, 662, 672, 687, 742.

Ennemi intime : 406, 713.

Ensemble/ Eléments : 98, 110, 137, 138, 151, 152, 156, 158, 451, 480, 680, 683, 685-686, 699, 733.

Epiphanie : 726-727, 729.

Epoché : 299-300, 381, 383-385, 393, 394.

Esclavage : 108, 355, 372, 377, 380, 413, 415, 422, 443, 444, 632, 638.

Espace : 144, 171, 180, 181, 213, 216, 256, 257, 265, 288, 291, 296, 307-309, 315, 316, 318, 324-325, 338-340, 475, 519, 573, 580, 594, 619, 653, 735, 738-739.

Espace clinique : 257, 265, 653.

Espace clos : 257, 653.

Espace correctionnel : 260, 267, 653.

Espace de fuite : 257, 284.

Espace imaginaire : 144, 257, 304, 319, 739.

Espace intime : 296-300, 304, 338, 475.

Espace ouvert : 286, 288.

Espace oxymorique : 302.

Espace pénitentiaire : 111, 279.

Espace propre : 257, 295, 304.

Espace quelconque : 297, 299-300.

Espace scolaire : 257-258, 653.

Espace stati150, que : 291.

Espace transitionnel : 257, 282, 302.

Espace urbain : 257, 288, 289, 291, 505.

Espace vide : 335, 338.

Exhibitionnisme : 633-635.

Expérience : 72, 93, 121, 123, 151, 156, 157, 167, 168, 198, 211, 220, 223, 248, 253, 256, 280, 283, 287, 299, 305, 306, 308-309, 311, 324, 340, 341, 367-372, 380-394, 419, 464, 489, 518, 529, 558, 566, 573, 575, 576, 633, 638, 654, 718, 739, 789, 790.

Extension : 22, 103, 111, 136-139, 142, 151, 152, 154-156, 165, 183, 213, 245, 246, 249, 320, 389, 413, 469, 480, 486, 626, 635, 642, 667, 669, 683, 702, 733.

Fabula : 586.

Fauthentique : 215-217, 227, 324, 425, 574, 606, 678, 745.

Faux : 24, 83, 146, 200-206, 209-215, 219-220, 224, 227, 307, 324, 464, 604, 716, 745.

Femme : 45, 77, 163, 172, 322, 333, 378, 379, 397, 408, 409, 417, 418, 420-425, 441, 448, 450, 457, 458, 496, 503, 529, 570, 620, 630-631, 705, 739, 740.

Feu : 124, 138, 167, 186, 187, 273, 329, 364, 469, 472-484, 503, 526-527, 665.

Fiction d'intention : 57, 93.

Fiction panoramique : 188-191, 350.

Fin du récit : 315, 360-367, 678, 705.

Focalisation : 66-69, 78, 86, 351, 675.

Foi : 40, 188, 273, 416, 449, 451, 460, 461, 527, 532-541, 547, 557, 560-564, 566, 658, 701, 715.

Futur : 66, 121, 123, 195, 216, 230, 307, 339, 350, 357-360, 363, 367, 460, 461, 464-465, 553, 620, 654, 660, 661, 673, 678, 697, 740.

Glissement analogique : 139-141.

Guerre : 59, 69, 71, 73, 74, 144, 207, 210, 226, 228, 229, 237, 243, 246, 260, 306, 320, 352, 354, 356-357, 365-366, 377, 387, 408, 410, 414, 424, 433, 438, 444, 454, 462, 467, 492-505, 511, 513, 530, 531, 567, 578, 581-584, 595, 603, 619, 633, 641, 656, 658, 660, 675, 695, 700, 704, 707, 709, 712, 715, 719, 721, 722, 724, 726, 740.

Hétérogène : 42, 111, 118, 131, 176, 245, 249-255, 329, 339, 343, 350, 353, 444, 571, 644, 734, 738.

Hétéroportrait : 256.

Historien : 71, 73, 77, 104.

Homéostasie : 298.

Homogène : 111, 113, 245-253, 308, 309, 318, 348, 350, 358, 738.

Identité : 24, 26, 49, 62, 78, 98, 146, 152, 158, 160, 219-229, 234-242, 255, 277, 281, 386, 401, 403, 493, 535, 573, 576, 589, 603-604, 617, 622, 632-633, 640, 642, 643, 697, 737, 738, 745.

Identité allemande : 229, 234-237.

Identité brésilienne : 237-240.

Image : 56, 60, 80, 117, 118, 120, 121, 128, 129, 140 141, 142, 145, 150, 156-159, 164, 169-184, 188-196, 204, 209, 213, 217, 301, 302, 315, 335, 349, 353, 354, 385, 397, 414, 440, 480, 527, 540, 541, 543, 570, 617, 622, 624, 625, 658, 677, 679, 707, 709, 713, 715, 733-737, 743, 749.

Image émotive : 180-181, 184, 188, 190, 191, 734.

Image-idée : 180, 181, 184, 188-191, 734.

Image littéraire : 158, 176, 178-181, 184, 204, 237, 480, 624.
Image picturale : 176-181, 184, 204, 734.
Imagination : 37, 40, 83, 93, 128, 143, 156, 157, 164, 168-173, 185, 197, 211, 242, 244, 288, 305, 307, 326, 341, 354, 362, 437, 463, 514, 576, 577, 590, 634, 656, 689, 735.
Imagination créatrice : 143, 169, 171-173, 305, 307, 590.
Imagination reproductrice : 169-173.
Impression : 21, 67, 115, 121, 129, 130, 174, 175, 190, 191, 193, 213, 215, 216, 220-221, 302, 486, 505, 517, 539, 560.
Inceste : 38, 104, 635.
Indicible : 492, 520, 605.
Inférence : 100, 121.
Inhomogène : 308, 309, 318, 350, 358.
Innocence : 378, 380, 382, 427-437, 473, 488, 497, 562, 623, 624, 626, 662-664, 672, 691.
Intension : 136-139, 142, 151-154, 156, 486, 626, 627, 669, 702, 733.
Intention : 20, 26, 30, 35, 46, 49, 53-57, 61, 78, 86, 88, 90, 93, 94, 98, 111, 115, 124-125, 127, 130-137, 139, 141, 170, 172, 176, 181, 188, 191, 194, 196, 197, 200, 202, 203, 207, 213, 217, 222, 227, 263, 292, 297, 299, 314, 316, 341, 343, 344, 348, 350, 359, 361, 362, 386, 417, 457, 461, 534, 577, 586, 587, 590, 595, 604, 606, 607, 614, 619, 622, 626, 627, 628, 631, 635, 633, 634,639, 644, 680, 691, 716, 718, 721.
Interpicturalité : 117-118, 120, 144, 242, 671.
Intertextualité : 20, 95-102, 108-109, 117, 146, 327, 377, 389, 393, 590, 662.
Intratextualité : 110-113, 585.
Intrigue : 49, 51, 59, 64, 66-72, 97, 100, 101, 111, 160, 162, 210, 245-247, 249, 333, 345, 348-350, 358, 359, 361, 363, 377, 391, 447, 482, 528, 583, 591, 592, 595, 598, 621, 623, 633, 635, 659, 666, 680, 695, 705, 710, 718, 729, 730, 760.

Inquiétude : 24, 71, 124-127, 143, 341, 358, 566, 573, 628, 721, 725.
Irréel : 24, 28, 82, 83, 86, 155, 168, 179, 212-217, 219, 257, 300, 303-304, 307, 309, 310, 312-318, 324, 381, 464, 574, 604, 678, 682, 715, 729, 737, 745.
Irréversibilité : 126, 340-342, 351, 355, 573.
Itération : 583, 679, 705.
Jeu : 87, 97, 113, 126, 213, 272, 278, 291, 293, 501, 503, 570, 574-599, 601-606, 647, 659, 673, 717, 731.
Jeu littéraire : 85, 87, 97, 113, 272, 503, 580, 585, 586, 589, 596, 603, 604, 647.
Jocus : 591.
Labor : 372-380.
Lecteur : 44, 46, 57, 64, 67, 70, 73, 76, 78-95, 101, 116, 120, 145, 150, 156, 181, 191, 193, 195, 205, 213-217, 241, 251, 287, 288, 329, 331, 342, 343, 354, 359-362, 384, 389, 404, 416, 485, 507, 508, 511, 515, 520, 531, 539, 544, 589-590, 592, 595, 596, 603-605, 634, 635, 657, 662, 663, 666, 676, 678, 688, 691, 702, 716-727, 726, 730, 732, 734, 741, 742.
Lecteur absent : 81, 84, 89, 90, 92-94, 120, 145, 150, 217, 331, 404, 589, 730.
Lecteur agent : 94.
Lecteur fictif : 90.
Lecteur idéal : 85-86, 94, 589.
Lecture absente : 82, 88, 150, 153, 204, 475, 581, 658.
Lemme : 82, 96, 100, 109, 117, 119, 145, 150, 163, 202, 414.
Liste : 74, 97, 233, 237, 249, 252, 293, 348, 408, 500, 509, 510, 521, 548, 561, 581, 594-595, 598-599, 603, 680, 690, 712, 721.
Locus de création : 297, 300-304.
Lointain : 393, 396, 409, 416.
Mal : 207, 208, 210, 330-331, 355, 378, 380, 392, 417, 473, 494, 496, 562, 563, 657, 661, 678.

Marge : 27, 31, 228, 594, 595, 598-602.

Mémoire : 20, 24, 31, 85, 128-131, 133, 134, 135, 157, 164, 168, 185, 217, 221, 222, 242, 295, 330, 367, 515, 576, 577, 614, 691, 696, 733.

Métalepse : 108.

Métatextualité : 95, 113, 117.

Métaphore : 33, 123, 127, 152, 177, 184-185, 188, 201, 243, 272, 311, 480, 495, 525, 589, 621, 640, 650, 669, 735, 737.

Modèle : 77, 78, 106, 125, 169, 175, 193, 198, 294, 305, 306, 388, 389, 430-432, 435, 436, 443, 483, 541, 567, 656, 700, 704, 705, 741.

Moi : 24, 26, 174, 219-230, 237, 242, 245-256, 268, 428.

Moi documentaire : 223-224, 226-229, 255, 386, 653.

Moi fictionnel : 242, 788, 791, 792.

Moi social : 42, 223, 242, 255, 268, 371, 372, 382, 395, 459, 573, 611, 787.

Moi substantiel : 220-222.

Moi potentiel : 24, 26, 62, 86, 137, 146, 217, 220, 222, 223, 226, 227, 243-245, 254, 255, 387, 443, 493, 508, 531, 573, 603, 716, 725, 729, 736, 737, 738, 787.

Narrataire : 67.

Narrateur : 48, 59, 61, 64-67, 69-75, 78, 79, 99, 107-110, 132, 133, 139, 141, 155, 167, 219, 244-249, 251, 260, 263, 266, 273, 343, 349, 358-361, 364, 367, 387, 409, 423, 492, 493, 505, 520, 523, 525, 528, 603, 610, 611, 618, 647, 648, 676, 718, 720, 725, 738, 788, 791.

Narration : 46, 64, 66-68, 70, 74, 90, 110, 111, 115, 123, 160, 190, 210, 245, 246, 249, 283, 315, 335, 348, 349, 350, 353, 358, 359, 360, 361, 363, 392, 408, 480, 499, 573, 583, 588, 590-592, 595, 597, 603, 621, 633, 643, 656, 663, 666, 676, 680, 691, 705, 711, 718, 731.

Nécrophagie : 548.

Nécrophonie : 548, 553.

Nobodaddy : 438-439.

Nombre : 172, 506, 508, 511, 517, 520, 530.

Objectivité : 21, 75, 574, 575.

Œuvre-source : 100-110, 119.

Omniscience : 67, 74, 492.

Ontologie : 97, 245-255, 309, 319, 332, 340, 551, 555, 738.

Ontomachie : 534, 564, 660.

Ouvrage : 18, 34, 344-348, 575.

Paracosme : 304-306, 310.

Paratexte : 61, 75-76, 245.

Pastiche : 64, 65, 77, 103, 113, 149, 192, 205, 379, 459, 742, 744.

Passé : 20, 33, 72, 87, 121-125, 129, 134, 168, 216, 221, 225, 230, 233, 241, 269, 295, 305, 339, 350-351, 423, 444, 456, 548, 553, 614, 654, 659, 687, 688, 691, 695, 718.

Perception : 123, 128-130, 169, 170, 172, 174, 221, 255, 257, 302, 560.

Percolation : 24, 64, 121, 208, 209, 222, 246, 247, 251, 255, 318, 342, 350, 413, 525, 550, 573, 574, 577, 689, 715, 733, 734, 743.

Phylactère : 191, 194-195, 657.

Plagiat : 146, 202.

Polyonymie : 152, 696.

Polyptyque : 188-189, 191, 349.

Pornographie : 621-62129, 3, 635.

Portrait : 175, 177, 178, 193, 198, 233, 236, 270, 274, 301, 315, 337, 358, 364, 397, 402, 423, 424, 443, 453, 489, 534, 644, 694, 707, 713, 724, 727, 749.

Prédicat : 86, 98, 108, 183, 199, 246, 250-255, 319, 329, 350, 378, 392, 415, 445, 463, 470, 485, 550, 586, 601, 626, 634, 685, 696, 699, 738.

Prière : 62, 270, 479, 543-544, 546, 549, 562, 573, 714.

Protension : 358.

Psychomachie : 288, 519-520, 528, 551.

Rappel : 90, 115, 128, 129, 130-131, 134, 136, 170, 172, 174, 385, 386, 558, 571, 712, 715.

Rebut : 298, 570, 586-588.

Rédemption : 167, 436.

Réel : 18, 24, 46, 53, 58-60, 68-70, 82, 83, 94, 111, 121, 123, 128, 129, 136, 138, 142, 148, 155, 162, 168, 169-172, 174, 175, 176, 196-202, 211-216, 217, 219, 227, 237, 250, 253, 254, 255, 257, 265, 287, 297, 299, 303, 304, 305-316, 318, 319, 324, 327, 328, 332-334, 337, 350, 358, 360, 362, 363, 368, 369-370, 381, 384, 385, 398, 399, 402, 404, 423, 425, 430, 434, 438, 445, 450-454, 461, 464, 488, 494, 498, 505, 531, 534, 540, 550, 567, 573, 574, 575, 577, 580, 603, 604, 612, 617, 645, 651, 657, 666, 676, 677, 684, 703, 705, 715, 720, 722, 729, 730, 737, 745.

Référent : 41, 68, 87, 111, 112, 145, 158, 162, 169, 172, 174, 175, 184, 192, 196, 201, 205, 212, 223, 224, 244, 245, 247-248, 250, 253, 325, 332, 350, 358, 398, 402, 423, 452, 454, 500, 553, 589, 590, 599, 603, 675, 678, 684, 699, 705, 717, 718, 729.

Remémoration : 122, 123, 127, 128, 129, 130, 133, 137, 168, 170, 249, 386, 654, 675.

Réminiscence : 24, 66, 127, 128, 130-136, 141, 168, 170, 172, 174, 217, 222, 249, 295, 330, 359, 367, 386, 389, 512, 515, 524, 577, 654, 675, 691, 733.

Réplique : 109.

Réviviscence : 24, 66, 73, 127, 128, 130, 131, 133-136, 141, 150, 152, 168, 170, 172, 174, 217, 222, 233, 249, 262, 284, 295, 359, 367, 386, 389, 423, 439, 570, 577, 614, 654, 675, 691, 733.

Ressemblance : 121, 123, 125, 158, 175, 176, 221, 222, 247, 399, 443, 626, 789.

Représentation : 18, 27, 37, 45, 52, 53, 55, 86, 107, 111, 113, 121, 156-157, 159, 163, 169, 170, 173-176, 180, 182, 183, 188-191, 193, 195-198, 201, 203,

205, 217, 219, 232, 250, 253, 279, 286, 302, 307, 314, 339, 340, 359, 354, 387, 411, 418, 421, 431, 434, 468, 475, 484, 491, 497, 560, 563, 607, 611, 619, 621, 625-627, 635, 637, 644, 654, 659, 665, 685, 686, 699, 716, 718, 726, 733, 743, 744.

Scandale : 558, 562.

Schème : 124, 156-158, 164, 167, 168, 188, 284, 469.

Science : 207, 309, 369, 467, 618.

Scyndonymes : 26, 227, 242, 244-249, 250, 251, 253-254, 603, 738, 787.

Sexualité : 23, 37, 45, 47, 104, 173, 183, 203, 279, 281, 321, 467, 530, 606, 607, 620, 623, 627-629, 634, 636-640, 641.

Signature fantôme : 110.

Sororité : 451, 452, 668, 681, 687, 689, 692, 695, 697-699.

Souffrance : 241, 375, 392, 535, 557-558, 560, 562, 563, 571, 657, 664, 719.

Souvenir : 24, 59, 66, 95, 123, 124, 128-131, 134-136, 139, 140, 141, 150, 152, 170-174, 216, 217, 248-249, 255, 262, 272, 295, 367, 386, 438, 439, 446, 553, 576, 577, 647, 657, 688, 691.

Standalone : 680.

Structure saillante : 319, 325, 327, 332, 335, 351.

Structure d'enfermement : 47, 165, 257, 260, 265, 279, 456, 458, 579, 651.

Stupeur : 185, 465, 466, 468, 505, 520.

Style : 24, 61, 90, 103, 166, 208, 361, 447, 586, 731, 744.

Subjectivité : 21, 162, 394, 486.

Subjectile : 24, 222, 223, 227, 242, 244-251, 253-255, 341, 531, 573, 736, 738.

Sublime : 50, 81, 115, 167, 185, 189, 206, 238, 288, 333, 464-472, 480-485, 489, 490, 502, 504-531, 552, 560, 573, 633, 636-638, 640, 641, 642, 664, 666, 673, 691, 719, 733, 735.

Sublime esthétique : 467, 484, 485, 491, 529.

Sublime naturel : 115, 288, 467, 468, 471, 483, 484, 492, 514, 526, 528, 650.

Sublime scientifique : 206, 238, 506, 508, 509, 510, 513-515, 518, 526.

Substrat : 24, 222-223, 243-245, 247-250, 254, 255, 353, 573, 736.

Symbole : 24, 47, 93, 124, 156, 158-164, 167, 168, 188, 190, 331, 354, 461, 469, 497, 506, 519, 569, 638, 655, 677, 701, 715, 726, 731, 738, 740.

Synchronie : 349.

Synthèse : 101, 221, 349, 393, 415, 421, 517, 639, 655, 667, 712.

Synthétique : 170, 634, 685, 695-696, 699.

Technique : 143, 146, 176, 332, 467, 509, 511, 512, 513, 516, 517, 527, 528, 548, 552, 553, 609, 656.

Tempête : 50, 113, 127, 140, 141, 152-155, 164-167, 185, 186, 203, 288, 290, 425, 440, 465, 468-472, 482, 520, 523, 527, 588, 592, 636, 698, 733, 738.

Thanatotechnique : 553.

Thème : 21, 80, 81, 104, 154, 156, 191, 194, 272, 345, 348, 361, 378, 433, 438, 466, 574, 580, 606, 607, 662, 663, 667, 731, 733, 737, 738, 742.

Titre : 44, 61, 62, 69, 81, 83, 86, 93, 104, 125, 144, 159, 179, 191-194, 204, 311, 333, 345, 507, 522, 549, 575, 621, 651, 657.

Transformisme : 630-631, 633.

Transposition : 70, 96, 97, 99, 101, 105, 107, 138, 165, 217, 233, 236, 258, 272, 316, 323, 327, 406, 408, 414, 427, 437, 438, 442, 445, 446, 464, 501, 558, 568, 580, 617, 642, 643, 655, 661, 666, 667, 672, 708, 721, 742, 743.

Verbe : 342, 540, 542, 548, 554, 557, 564, 566, 573.

Viol : 151, 183, 530, 617-620, 630, 703.

Violence : 29, 40, 43, 51, 112, 137, 138, 156, 167, 241, 261, 263, 272, 277, 279, 309, 322, 323, 357, 392, 427, 435, 438, 467, 470, 503, 504, 530, 559, 569, 571, 581, 590, 591, 593, 606, 617, 618, 622, 637, 641-646, 648, 650, 651, 654-657, 661, 663-665, 667, 669, 670, 672, 673, 677, 678, 690, 733, 742.

Violence institutionnelle : 651, 654-655.

Violence littéraire : 661.

Violence onirique : 673.

Violence (rhétorique de la) : 643, 667.

Violence subie : 644, 646.

Violent (sujet) : 646, 650.

Vrai : 24, 82-83, 198-199, 200-205, 210-220, 298, 367-368, 423, 425, 428, 464, 528, 542, 574, 604, 678, 683-684, 715, 729-730, 737, 745.

Résumé

L'objet de ce travail est de rendre compte d'une triple invention. La première, au sens de « trouver », tient à la découverte fortuite des œuvres d'Henry Darger (1892-1973). La deuxième, qui est le fait de la réception institutionnelle, consiste à faire de l'écrivain et illustrateur un artiste d'Art Brut, créateur pour ainsi dire par accident. Qui plus est, cette approche privilégie sa production picturale, alors qu'il se considérait lui-même avant tout comme romancier. Ces deux inventions seront avant tout l'occasion d'exposer l'objet central de cette étude : l'invention de l'artiste par lui-même, rétabli en écrivain. Dans ses écrits, autobiographiques et fictionnels, Darger déploie une inquiétude volontaire qui lui permet de remettre en cause le primat de l'identité personnelle, en multipliant les Moi potentiels. L'état d'inquiétude interroge la relation au monde, bouleverse les rapports conventionnels entre réel et vrai, vrai et faux, et met au jour l'irréel, ce pan de la réalité que la fiction rend accessible. Enfin, Darger déploie une pratique littéraire en rapports à des œuvres préexistantes, véritable écriture-lectrice qui repose toutefois sur une mythologie personnelle, un ensemble de thèmes structuré en architecture de symboles.

Abstract

The purpose of this study is to account for a triple invention. The first results from the incidental finding of Henry Darger's works (1892-1973). The second one, which is the result of institutional reception, consists in turning both writer and illustrator into an Outsider Artist, creator by accident, so to speak. Moreover, this approach favour his pictorial work, whereas he considered himself to be a novelist above all. These two inventions will give us the opportunity to present the main issue of this study : the artist' self-creation, reclaiming the status of writer. In his writings, be they autobiographical or

fiction, Darger displays a purposeful anxiety enabling him to question the primacy of personal identity, hence multiplying potential selves. This purposeful anxiety questions his relation to the world and upsets the traditional structures between what is real and what is true, right and wrong. It also unveils the unreal, this aspect of reality made available by fiction. Finally, Darger displays a literally craft associated with pre-existing works, a fully-fledged writing-in-the-reading experience still based upon a personal mythology: a set of themes woven into an architecture of symbols.

Mots-clés : Analogie. Réel. Fauthentique. Moi potentiels. Sexualité. Violence. Sublime. Dieu. Vivian Girls.

Keywords : Analogy. Real. Fauthenticity. Potential selves. Sexuality. Violence. Sublime. God. Vivian Girls.

Cette œuvre est mise à disposition sous licence Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France. Pour voir une copie de cette licence, visitez http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/ ou écrivez à Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.