

## **« TOUT Y PÉRIRAIT » : GRANDEUR ET DÉCADENCE DE LA LOUISIANE CRÉOLE DANS LE ROMAN JOHNELLE D'ALFRED MERCIER**

« [A]lors, ce fut la fin ; comme satisfaits d'avoir tout épuisé, comme fourbus de fatigue, ses sens tombèrent en léthargie, l'impuissance fut proche. »<sup>1</sup>

Dans la « bible de la décadence », le roman *À rebours* (1884) de J.-K. Huysmans, ce que le protagoniste Jean des Esseintes perçoit comme la fin de sa vie mène contradictoirement à une période de créativité, une célébration de la (ré)invention décadente dans sa thébaïde isolée à Fontenay-aux-Roses. Malgré de multiples interprétations possibles de ce roman, Huysmans esquisse en tout cas une ligne directe entre la décadence, comme catégorie esthétique et comme déclin biologique, et un resurgissement de création artistique. Comme le suggère Vladimir Jankélévitch, un des théoriciens les plus influents de la décadence, vouloir célébrer sa propre fin fait partie intégrale du concept :

[L]a conscience qui dégénère prend goût à sa propre dégénérescence et trouve à s'éplucher elle-même une sorte d'amère et morose délectation. La réflexion narcissienne sur le Soi et les sous-produits de la pensée caractérisera donc les époques décadentes<sup>2</sup>.

Selon cette théorisation de la décadence, l'art peut et doit fonctionner comme une célébration du déclin. Mais comme le suggère Mario Praz, cet aspect de la décadence ouvre les portes à l'incursion d'une inquiétante étrangeté particulière, un *Unheimliche* qui provient du décalage entre l'idéal et sa réalité<sup>3</sup>. Bien que l'on puisse puiser dans *À rebours* ou d'autres textes plutôt « canoniques » de cette école, nous nous concentrerons sur un roman peu étudié qui parle de la

---

<sup>1</sup> J.-K. Huysmans, *À rebours/Le Drageoir aux épices*, Paris, Union générale d'éditions 10/18, 1975 [1884], p. 56.

<sup>2</sup> Vladimir Jankélévitch, « La Décadence », *Revue de métaphysique et de morale*, 55/4, 1950, p. 340-341.

<sup>3</sup> Selon Praz, l'école « décadente » reprend un fantastique qui se développe au long du XIX<sup>e</sup> siècle et qui a ses origines chez des auteurs tels l'Arioste et Dante ou bien le théâtre baroque anglais. Comme il conçoit la décadence comme un « romantisme noir », il met l'accent sur les associations, dès le début, entre le romantisme et tout ce qui s'éloigne du « réaliste » et du pittoresque : « *Romantique* finit ainsi par s'associer à un autre groupe de concepts, tels que *magique, suggestif, nostalgique*, et surtout à des termes exprimant des états d'âme ineffables, comme la *Sehnsucht* allemande et le *Wistful* anglais ». Mario Praz, Constance Thompson Pasquali, (trad.), *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle : le romantisme noir*, Paris, Éditions Denoël, 1977, p. 36. Quant à la décadence fin de siècle, Praz souligne l'importance de « quelques aspects caractéristiques de cette époque : schizoïdisme, désagrégation, sadisme sous le masque de la piété, » qui définissent ce style en raison du rejet des auteurs de tout ce qui peut suggérer le réalisme. *Ibid.*, p. 335.

« décadence » de la Louisiane à la fin du siècle, *Johnelle* (1891), ouvrage ultime du D<sup>r</sup> Alfred Mercier, l'un des écrivains majeurs de la francophonie louisianaise.

Histoire délirante d'un jeune homme, Tito Metelli, qui développe une forte affinité pour sa sœur morte, la Johnelle éponyme, cette œuvre tardive fournit au lecteur d'aujourd'hui un exemple d'une approche américaine de la décadence. Reprenant la thématique de la représentation et la vie indépendante de l'œuvre d'art, *Johnelle* met en scène le deuil ressenti par ce frère pour sa sœur prétendument mort-née, un deuil que Mercier expose afin de situer l'art comme fantôme, une tentative de combler une lacune laissée dans la réalité par une personne, et d'essayer de redonner à cette personne, au moins en tant que simulacre, une espèce de vie après la mort. Par la détérioration de Tito dans l'hallucination, l'obsession et le grotesque, Mercier construit son roman à la fois comme une critique amère de ce qu'il perçoit comme le suicide de la culture créole et une fête de ses derniers jours, ses contemporains se vautrant dans un monde qu'il considère comme étant en voie de disparition<sup>4</sup>. C'est donc dans l'optique de la décadence que nous aborderons *Johnelle*, mais une décadence uniquement américaine et créole qui vise à se délecter de la perte de l'héritage français de la Louisiane, tout en en faisant l'éloge.

Dans ce domaine, le critique Robert Ziegler traite des motivations des décadents qui cherchent à exprimer un sens de la perte tout en valorisant l'art pour l'art comme philosophie esthétique : « En deuil de la mort de tout, les décadents parièrent que la douleur de la perte serait soulagée par la ressuscitation de l'objet comme image. »<sup>5</sup> Ce sont bien les mêmes thèmes qui apparaissent dans l'œuvre de Mercier, quoique abordés, non comme explicitement « décadents », mais comme liés à l'identité créole en voie de suppression après la guerre de

---

<sup>4</sup> Dans un article récent sur *Johnelle*, Lise Schreier souligne le lien entre la structure du roman et le rôle de Mercier comme membre de l'élite de « l'ancien régime » *antebellum* en Louisiane : « [Il] ne fait pas le deuil du système de plantations depuis longtemps disparu : ses sentiments anti-esclavagistes avaient défini sa vie adulte entière. Il regrette plutôt les défunts et déplore la disparition du français local, supplanté par l'anglais, ainsi que l'influence négative des « nordistes » sur les traditions louisianaises. En d'autres termes, Mercier pleure la fin de sa culture. » (notre traduction). Lise Schreier, « Madmen and Matriarchs : Gender, Race, and the Reimagining of Creole Identity in *Johnelle*, by Alfred Mercier », *Nineteenth-Century French Studies*, 2025, 53/1&2, p. 33.

<sup>5</sup> Robert Ziegler, *Beauty Raises the Dead : Literature and Loss in the Fin de Siècle*, Newark, University of Delaware Press, 2002, p. 12.

Sécession<sup>6</sup>. Pour Mercier, toute question de décadisme<sup>7</sup> dans le contexte créole tourne autour de ces événements politiques, ainsi que son optique eschatologique sur l'homogénéisation dans une Amérique anglophone et défiante après la guerre des différences de langue et de culture. Or, les visions apocalyptiques exprimées dans *Johnelle* et portant sur l'avenir des Créoles louisianais possèdent néanmoins une valeur esthétique dont les enjeux rappellent ceux des décadents européens : le mimétisme et l'art, le deuil et sa guérison potentielle, et les (non)possibilités de réconciliation avec un passé inhabitable ; tous ces éléments fonctionnent comme une célébration d'une culture en voie de disparition. À la fois à la recherche d'un temps perdu et fuyant les traumatismes du passé, ce texte témoigne d'un intérêt américain et fin-de-siècle porté sur le sentiment de déclin social. Dans cette optique, *Johnelle* se lit comme le symbole d'un deuil irréparable, une prise de conscience de ce que Vladimir Jankélévitch appelle ailleurs l'irréversible, la perte irrévocable du temps, et sert comme miroir d'une société qui, selon son auteur, s'égare dans l'hypocrisie et l'inauthenticité.

### **Le Mimétisme, ou comment faire le portrait de celle qui n'a jamais existé**

L'intrigue de *Johnelle* gravite autour du jeune architecte Tito Metelli, obsédé par sa sœur Johnelle qui est mort-née quand il avait huit ans. Bien qu'on lui ait dit à l'époque que sa mère a fait une fausse couche, il insiste pour voir le cadavre de sa sœur exposé au salon, se demandant : « Ça yé fé avé li ? »<sup>8</sup>. En voyant le corps de Johnelle, un indice, presque inaperçu à l'instant, lui reviendra par la suite et déterminera la trajectoire de sa vie : « Un peu au-dessus de la naissance des cheveux, une gouttelette d'un rouge pâle était sortie sous les pétales odorantes : Tito l'aperçut, mais ne s'y arrêta pas ; il devait s'en souvenir après bien des années. »<sup>9</sup> Quand Tito, devenu adulte, apprend que sa mère s'était procuré un moyen abortif, mettant fin à la vie de Johnelle avant qu'elle n'en eût une,

---

<sup>6</sup> Bien que mieux connu grâce à sa théorisation par Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant dans leur *Éloge de la créolité* (1989), le terme « créole » a un sens beaucoup plus large en Louisiane. Historiquement, le mot « créole » ne fait que désigner les habitants d'héritage européen, surtout français, qui naquirent aux colonies et leurs descendants. Bill Marshall par exemple définit le terme comme : « Les citoyens nés aux Amériques, surtout d'héritage français » (traduction de l'auteur). Bill Marshall, « New Orleans, Nodal Point of the French Atlantic », *International Journal of Francophone Studies*, 2007, 10/1, p. 38.

<sup>7</sup> Terme inventé par Anatole Baju dans son manifeste de la décadence, dans lequel il soutient également que : « Religion, mœurs, justice, tout décade, ou plutôt tout subit une transformation inéluctable », ce qui pourrait servir comme refrain de notre thèse. Anatole Baju, « Aux lecteurs ! », *Le Décadent*, Paris, 1/1, 1886, p. 1.

<sup>8</sup> « Qu'en a-t-on fait ? » : traduction du créole fournie par Alfred Mercier en note de bas de page dans le roman. Plus littéralement, le créole se traduit comme « Qu'est-ce qu'ils ont fait avec elle ? » Alfred Mercier, *Johnelle*, Shreveport, Les Éditions Tintamarre, 2008 [1891], p. 15. Dans ces textes, Mercier se sert souvent du créole louisianais, dont il publie la première grammaire en 1880.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 16.

l'inexistence de cette sœur aimée devient une fascination hallucinatoire, cette absence, ce que nous appellerons le non-né, exerçant dans sa vie un pouvoir envoûtant qui le pousse à essayer de remplir cette lacune par la création artistique d'une série de portraits de Johnelle :

[E]n tout, il y en avait quatorze ; seulement, le premier représentait un enfant mort, exposé ; le second, une petite fille d'un an ; le troisième, la même petite fille à deux ans, le quatrième, encore la même à trois ans ; ainsi de suite, jusqu'au quatorzième ; ici la fillette, toujours avec les mêmes traits, devenait une jeune fille<sup>10</sup>.

Ce « portrait » se fragmente en une série qui semble donner l'impression d'une vie vécue, c'est-à-dire qui semble témoigner d'une vie qui n'a jamais pu exister. Comme thématique, la prémisse de ce roman s'aligne avec les théories de la décadence comme catégorie conceptuelle ; comme le suggère Jankélévitch :

Toute initiative porte en elle-même sa propre naissante décadence ; toute initiative est déjà, en tant qu'initiale, virtuellement décadente. L'invention créatrice s'imité elle-même et s'exploite elle-même et se délaye elle-même [...] dans l'innovation en instance d'itération, dans la possibilité d'habitude que représente toute démarche primaire sur le point de se répéter, on peut déjà surprendre une sorte de décadence instantanée, et non point conséquente<sup>11</sup>.

Là où le portrait comme genre est censé capturer à tout jamais l'instant, les portraits de Johnelle sont également censés représenter le mouvement dans le temps et reconstituer une vie de substitution.

Au sein de cette tentative de rendre une vie à quelqu'un qui n'en a jamais eu une, Tito n'oublie pourtant pas le seul indice qui témoigne de sa mort prématurée. Lors d'une fièvre hallucinatoire qui suit le moment où Tito apprend ce qu'a fait sa mère, son médecin, le Dr Plana, cherche à le guérir en se servant de la création artistique de Tito pour soigner son traumatisme original. Regardant le portrait le plus récent fait par Tito, il observe :

Voici donc sa Johnelle, sa sœur idéale, pensait-il ; ah ! je comprends que dans les élans de son affection fraternelle, il lui tarde qu'elle l'emmène dans un séjour meilleur que celui où le crime de sa mère lui rend le bonheur impossible. Dans sa sincérité de peintre, il n'a pas oublié la goutte de sang accusatrice ; Johnelle porte au front, jusque dans le rayonnement d'une autre vie, la trace du meurtre qui la ravit à l'amitié de son frère<sup>12</sup>.

L'œuvre d'art, précisément là où il conviendrait le mieux qu'elle occulte la réalité, en est en revanche révélatrice ; la gouttelette de sang au front persiste, bien que Tito eût pu choisir de ne pas mettre ce dernier coup de pinceau, il semble contraint, malgré ce qu'il aurait peut-être voulu, de l'inclure. Tito s'embourbe

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>11</sup> Jankélévitch, *op. cit.*, p. 338.

<sup>12</sup> Mercier, *op. cit.*, p. 95.

dans un passé inventé jusqu'au point où il commence à célébrer artistiquement une vie fantasmée, changeant l'indice du traumatisme originel en décoration. Lorsque Tito commence à halluciner, à partir de ses portraits, la sœur rêvée, la bataille pour la prééminence entre le réel et l'œuvre reflète les enjeux mimétiques de la représentation qui est capable de prendre une vie à part, et qui est même obligée de le faire.

Dans *Johnelle*, les dédoublements de l'idée de Johnelle se répètent, sans pour autant que la vraie Johnelle, qui n'a jamais existé en réalité, ne se manifeste. Le double dans *Johnelle* représente une tentative vaine de récupérer ce qui n'est point récupérable, l'irréversibilité du temps, le non-né, ce qui est marqué par son manque d'existence ontologique, même s'il existe toujours sur le plan psychologique. Méditation alors sur le deuil, l'art, et la volonté de combler les lacunes du passé, le roman place « l'art pour l'art » sur un plan plus métaphysique où l'existence elle-même est remise en cause. Cependant, le moment narcissique du portrait n'a jamais lieu ; à aucun moment la vraie Johnelle ne se voit dans ses portraits. Tout ce que donne Mercier au lecteur est l'aperçu des réactions d'autres personnes en voyant la série, par exemple, celle du D<sup>r</sup> Plana en la regardant : « Quelle ravissante figure ! dit-il à demi-voix, comme se parlant à lui-même : quelle suave expression d'innocence et de bonté ! je n'ai jamais rien vu de plus candide, de plus pur. »<sup>13</sup> En vérité, il s'agit d'un portrait « pur », une représentation artistique qui à la fois montre l'innocence du représenté et signale sa propre innocence, c'est-à-dire sa distance de la réalité. La représentation de Johnelle peinte par Tito indique un premier pas vers l'hallucination et la folie qui détruira sa raison au cours du roman. L'art, malgré sa prétendue « pureté », revient toujours à une réalité détestée mais incontournable ; le regard sur le portrait, tout comme le regard dans le miroir, représente à la fois un désir d'échapper à cette réalité et une prise de conscience forcée.

Dans l'économie symbolique du roman, Mercier prétend célébrer un art pur et détaché, tout en le rapportant à une réalité insupportable. Plus cet art semble s'éloigner du désavoué de la réalité, plus il rappelle l'inassouvissement de ce reniement. Les portraits de Johnelle restent donc des symboles, des indices de ce qui est étrangement *absent*. Comme le suggère Kathleen Kirby au sujet du deuil : « Quand tous les liens furent enlevés, le moi établit le contrôle sur l'objet mort et l'objet décédé n'existe qu'en tant qu'objet discursif »<sup>14</sup>. Johnelle, représentée par le pinceau de Tito, ou surtout la façon dont elle « existe » en série et « grandit » devant les yeux du spectateur, devient plutôt un objet discursif qu'un objet-souvenir, un objet quasi-vivant qui commence, au fil de l'intrigue, à narrer sa propre existence. Nous nous servons ici de la distinction opérée par Michel de M'Uzan entre le « même » et l'« identique ». Fondée sur la compulsion de

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>14</sup> Kathleen Kirby, « *Resurrection and Murder : An Analysis of Mourning (in memory of my father)* », *American Imago*, 1993, 50/1, p. 67.



répétition de Freud, cette distinction constitue une déformation d'un événement traumatisant dans la « catégorie du passé » où il s'agit non pas de l'événement même, mais de sa « réécriture intérieure »<sup>15</sup>. Dans cette déformation, le même fait référence à la représentation multiple de l'événement, une répétition plutôt classique dans la théorie freudienne, tandis que l'identique porte sur la répétition simulée qui bascule dans la dramatisation, un simulacre délibéré plutôt qu'une tendance inconsciente. Chez Mercier, l'art supplée une réalité incomplète pour la fêter et pour en faire le deuil : l'art de Tito devient une vie plus réelle que la réalité même. L'art n'est plus seulement pour l'art – l'art existe comme tentative de faire naître le non-né. L'art, donc, en tant qu'« identique », finit par obscurcir ce qu'il est censé dévoiler. Pour reprendre le modèle proposé par M'Uzan, le principe de plaisir contrarie la compulsion de répétition – il s'agit néanmoins de deux répétitions qui s'opposent dans cette « catégorie du passé ».

Pour l'observateur d'aujourd'hui, le deuil au XIX<sup>e</sup> siècle semble surformalisé et esthétisé, un spectacle qui dépasse les limites de notre « bon goût ». L'historien de la mort Philippe Ariès soutient qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, « le deuil s'est déployé avec ostentation au-delà des usages », une ostentation qui remonte, selon lui, aux rites funéraires du Moyen Âge<sup>16</sup>. Pourtant, la fin du siècle représente une période de transition où les pays laïcisés commencent à éloigner la mort et les rituels qui l'entourent de la conscience et de la vie de tous les jours. Aux États-Unis, le débat sur la commémoration de la mort prend une dimension encore plus compliquée en Louisiane, un état francophone assimilé, surtout après la guerre de Sécession, et déterminé à garder des liens culturels qui l'attachent à la France et aux Caraïbes. Le deuil en Louisiane à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle apparaît donc à la fois comme une déclaration d'appartenance aux rituels culturels français et une façon symbolique d'aborder les menaces – linguistiques, culturelles et politiques – promulguées par un gouvernement fédéral qui, plus que jamais, veut exercer son autorité pour homogénéiser les parties les plus renégates du pays<sup>17</sup>. Malgré ce qu'Ariès décrit comme une idée américaine et occidentale de la médicalisation de la mort qui l'éloigne du deuil traditionnel, *Johnelle* révèle une fascination pour la transformation du deuil en élan de création artistique<sup>18</sup>. Dans cette optique, l'attelage du deuil à l'art constitue non seulement une mise en valeur de la

---

<sup>15</sup> Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort : Itinéraire psychanalytique*, Paris, Gallimard, 1977, p. 87.

<sup>16</sup> Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 52.

<sup>17</sup> « La Louisiane au XIX<sup>e</sup> siècle est une société perméable composée de plusieurs cultures différentes. Le deuil, comme la plupart des coutumes en Louisiane au XIX<sup>e</sup> siècle, était un mélange complexe de rituels hérités de l'Église catholique et de la société française. Les esclaves de la Louisiane y ajoutèrent leurs propres traditions au sujet de la mort qu'ils avaient amenées d'Afrique et des Caraïbes ». Joanna Tabony, « *Death, Death, I Know Thee Now !* » : *Mourning Jewelry in England and New Orleans in the Nineteenth Century*, La Nouvelle-Orléans, University of New Orleans Theses and Dissertations, 2011, p. 1-2.

<sup>18</sup> Ariès, *op. cit.*, p. 68-69.

représentation, mais également une revendication de la culture créole face à son déclin.

### Menaces malthusiennes

De l'art à l'hallucination, au moins dans *Johnelle*, il n'y a qu'un pas, et dans l'économie textuelle du roman, les deux fonctionnent comme symptômes de la même maladie. Comme le dit M<sup>me</sup> Roséma, « confrère » du D<sup>r</sup> Plana, sage-femme et garde-malade qui s'occupe de Tito : « [M]aladi cilala pas comme lé zote ; kichoge caché laddan ka donnin nou tou plin traca, va oir ça. »<sup>19</sup> La « maladie » de Tito dépasse le manque de sa sœur – l'art ne lui suffit guère à suppléer cette lacune et il en devient aliéné. La fièvre et les hallucinations s'installent, des hallucinations qui viennent suppléer le supplément qui est la représentation artistique. La Johnelle que Tito hallucine souffre du même problème que les portraits qu'il en fait – il n'existe aucun modèle dans la réalité pour en faire le simulacre. Dans cette mesure, l'hallucination de Johnelle qui rend visite à Tito lors de ses crises fébriles ressemble au dernier portrait qu'il en fit, créant ainsi un mimétisme du mimétisme, une re-représentation qui lance Tito, à cause de la prolifération d'hallucinations qui en résulte, dans une mise en abyme de dédoublement. Une fois commencé, le dédoublement ne reste jamais un simple dédoublement ; le dédoublement devient abyssal. Une fois que la dichotomie entre réel et représentation s'écroule, la représentation est libre de se cannibaliser et de se reproduire *ad infinitum*. La première apparition de Johnelle, alors, reprend l'imagerie mise sur la toile par Tito :

Tito se leva, ouvrant de grands yeux, les bras étendus, le corps penché vers la porte : une jeune fille, vêtue de mousseline blanche, la tête couronnée de fleurs d'oranger, la taille se dessinant dans une ceinture bleue, était debout sur le seuil, les yeux dirigés sur les siens. C'était Johnelle<sup>20</sup>.

La vision de Johnelle porte le même costume que dans ses portraits. La narration cependant est notable ici, car elle glisse sans interruption de la forme d'une histoire racontée, utilisée au fil du roman, à l'hallucination. C'est une jeune fille qui *était* sur le seuil, non pas une jeune fille qui *apparaissait* aux yeux de Tito. La narration semble vouloir inclure le lecteur dans l'expérience de Tito, brouillant les lignes de démarcation entre rêve et réalité, même pour celui qui est censé être entièrement en dehors du texte.

Le fait que l'hallucination de Johnelle reprenne l'image des portraits n'a rien de surprenant car ils reprennent, eux aussi, l'image du premier et dernier regard jeté par Tito sur le corps de Johnelle. Donc, l'hallucination se métamorphose en

---

<sup>19</sup> Traduction de Mercier : « [C]ette maladie n'est pas comme les autres ; il y a là quelque chose de caché qui nous donnera beaucoup de tracas, vous verrez ». Mercier, *op. cit.*, p. 36.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 59.

recréation de cette image originale de l'obsession de Tito, remontant dans le passé et, par conséquent, résumant le passé :

L'ombre ne disparut pas tout d'un coup ; d'abord, elle se rapetissa jusqu'aux proportions d'un enfant naissant ; alors, Johnelle redevint telle qu'elle était le jour où man Délaïde la montra à son frère, exposée au salon ; puis, elle s'éloigna comme une luciole dans l'obscurité<sup>21</sup>.

Traitant de l'importance de l'ombre comme symbole dédoublé dans la conscience humaine, Otto Rank souligne que « Ceci n'est pas seulement une image pour la personnalité devenue immatérielle par la mort, mais signifie aussi littéralement ombre de l'homme. »<sup>22</sup> L'hallucination de Johnelle est une ombre dans le sens classique du mot grec, εἰδωλον, ce qui veut dire à la fois double, fantôme, et image idéalisée d'une personne, une représentation faite volontairement pour transformer l'idée d'un être humain en vision perfectionnée<sup>23</sup>. L'*eidôlon* de Johnelle n'est pas qu'une hallucination involontaire d'une idée, il constitue une œuvre d'art en soi, une projection idéale qui remplace lentement la représentation statique du portrait.

Pour considérer l'hallucination de Tito provoquée par un traumatisme original, il faut revenir au caractère de ce traumatisme. Jean-Yves Le Naour et Catherine Valenti traitent de l'importance de l'avortement comme question sociale vers la fin du siècle. Soulignant le lien entre le néo-malthusianisme, qui voyait dans la croissance exponentielle de la population une menace existentielle à la société, et le socialisme qui revendiquait une limite des naissances comme arme contre le capitalisme, les auteurs représentent également le tournant du siècle comme période où « l'avortement quitte la sphère des sociétés savantes pour devenir un problème social et politique »<sup>24</sup>. Le raisonnement eschatologique de Malthus et la question du progressisme introduite par les revendications socialistes rappellent la vision apocalyptique offerte par Mercier, seulement dans une perspective opposée<sup>25</sup>. Là où les socialistes néo-malthusiens voient une façon

---

<sup>21</sup> Man Délaïde est la nourrice de Tito qui, malgré l'émancipation générale mise en place au Sud après la guerre de Sécession, reste avec la famille Metelli par dévotion à Tito. *Ibid.*, p. 60.

<sup>22</sup> Otto Rank, Charles Francis Atkinson, trad., *Art and Artist : Creative Urge and Personality Development*, New York, Agathon Press, 1975 [1932], p. 62.

<sup>23</sup> Le mot *eidôlon* est aussi la source étymologique du mot « idole ». Le mot εἶδος figure parmi les mots employés par Platon, ainsi que les philosophes présocratiques pour indiquer une Forme.

<sup>24</sup> Jean-Yves Le Naour et Catherine Valenti, *Histoire de l'avortement : XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 37.

<sup>25</sup> Dans le premier chapitre de son *Essai sur le principe de population* (1798), Malthus se révèle conscient des mêmes enjeux qui seront mis en cause un siècle plus tard par Mercier : « Les effets de cet obstacle sont, pour l'homme, bien plus compliqués. Sollicité par le même instinct, il se sent arrêté par la voix de la raison qui lui inspire la crainte d'avoir des enfants aux besoins desquels il ne pourra point pourvoir. S'il cède à cette juste crainte, c'est souvent aux dépens de la vertu. Si au contraire l'instinct l'emporte, la population croît plus que les moyens de



de contourner le labeur et d'éviter une surpopulation dangereuse, Mercier voit la soumission volontaire d'un peuple minoritaire à l'homogénéisation dans la république américaine, une menace de disparition qui commença avec la vente de la Louisiane aux États-Unis par Napoléon en 1803 et qui s'établit dans une large mesure après la guerre de Sécession. Dans cette optique, la violence maternelle chez Mercier fonctionne comme une sublimation d'anxiétés plus larges, cachant sous une esthétique poe-esque l'impossibilité d'un avenir culturellement authentique.

Une des hallucinations fébriles de Tito reprend ce thème, mettant en scène un banquet présidé par un vieillard exposant les théories malthusiennes et entouré d'un groupe d'hommes et de femmes célébrant leur indépendance envers toute génération future. La grand-mère de Tito entre en scène avec une foule de mères et, dans une scène de carnage, elles descendent sur les convives :

Tito entendit, dans les ténèbres, un bruit confus de blasphèmes, de gémissements, de hoquets et de râles. Puis, tout redevint tranquille. La lune se leva ; sa paisible lumière éclaira un tableau bien différent d'une fête. Des cadavres d'hommes et de femmes étaient suspendus aux branches des arbres, les uns balancés par le vent, les autres tenus immobiles par des sacs attachés à leurs pieds, et dans lesquels était l'argent qui avait payé les infâmes services des avorteurs. Au premier plan, la face violacée du vieillard, du grand pontife de l'infanticide, grimaçait dans les contorsions de l'agonie<sup>26</sup>.

Vision apocalyptique où la célébration d'un banquet de luxe finit par un meurtre de masse ; or, l'horreur de ce spectacle fait écho aux peurs énoncées par le vieillard comme justification de son programme :

[L]a terre ne suffirait plus à nourrir ses habitants. La famine, la hideuse famine sèmerait partout la mort ; il n'y aurait plus assez de bras pour cultiver les champs, le riche périrait de faim à côté de l'indigent<sup>27</sup>.

Des deux côtés, l'apocalypse attend. Chez Mercier, le pessimisme qui hante le roman se confronte à la mise en scène de la recherche du plaisir. Les mères condamnent le vieillard car il met le plaisir personnel au-dessus du devoir envers la communauté : « Jeunes hommes, jeunes femmes, accordez-vous tous les plaisirs ; exemptez-vous du tracassas que donnent les enfants. Je bois au triomphe de ma doctrine et de l'intérêt personnel. »<sup>28</sup> L'hédonisme contre la conservation, tels sont les enjeux de l'avortement dans ce contexte et, pour Mercier, la conservation reste inéluctablement liée à la création artistique. Avec la destruction de l'avenir, Mercier s'inquiète de la perte de la langue et la culture françaises en Louisiane.

---

subsistance. Mais dès qu'elle a atteint ce terme, il faut qu'elle diminue ». Thomas Malthus, *An Essay on the Principle of Population*, MM. Prévost, trad., Paris, Guillaumin & C<sup>ie</sup>, 1852, p. 6.

<sup>26</sup> Mercier, *op. cit.*, p. 87.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 86.

Si la civilisation créole en Louisiane meurt, la création, surtout la création francophone, mourra avec elle.

Dans l'optique de l'hallucination comme œuvre d'art, l'hallucination devient, dès le moment de sa naissance, graduellement autonome, se créant sa propre vie qui se manifeste sous la forme d'une hallucination. Comme Rank l'explique :

Avec la création, l'artiste essaie d'immortaliser sa vie mortelle. Il désire transformer la mort en vie, pour ainsi dire, tandis qu'en réalité il transforme la vie en mort. Car non seulement l'œuvre créée ne continue-t-elle pas à vivre ; elle est, dans un sens, morte<sup>29</sup>.

Toute œuvre d'art est, selon la formulation de Rank, mort-née ; c'est-à-dire, elle reste figée dans le temps. Avec la *mise en art* de Johnelle, Tito ne réussit qu'à peupler sa réalité perçue de Johnelles mortes, d'où viennent ses hallucinations. Dès que l'hallucination remplace la vie, et le rêve remplace la réalité, l'art s'achève, et le manque se rétablit.

Dans *Deuil et mélancholie*, Freud suggère que le deuil n'a rien de pathologique, à la différence de la mélancolie, qui est caractérisée par l'incapacité d'identifier la source de la sensation de perte ou de remplir le vide qu'elle laisse. Pourtant, selon Philippe Ariès, une transformation s'opère au fil du XIX<sup>e</sup> siècle où : « Le deuil n'est donc plus le temps nécessaire et dont la société impose le respect, il est devenu un état morbide qu'il faut soigner, abrégé, effacer. »<sup>30</sup> Selon les deux perspectives, il existe en revanche la suggestion que la frontière entre le deuil et la pathologie reste floue, voire poreuse. Le couplage de l'œuvre d'art et de l'hallucination rend encore moins déchiffrable cette ligne entre maladie et imagination. Aussi clichée que soit cette polarité folie-créativité, la mise en scène de Mercier laisse ouverte la possibilité de deux lectures : l'une qui ne repose que sur une interprétation du récit comme roman néo-gothique, voire « Southern gothic »<sup>31</sup> ; l'autre qui permet néanmoins, grâce aux glissements dans la narration et l'omniprésence de l'art, une lecture plutôt méta-narrative, où la représentation elle-même est mise en cause<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Rank, *op. cit.*, p. 39.

<sup>30</sup> Ariès, *op. cit.*, p. 70.

<sup>31</sup> Style néogothique du Sud des États-Unis.

<sup>32</sup> Bien que cette expression soit difficile à élaborer, et encore plus difficile à traduire, une citation de Teresa Goddu issue du *Palgrave Handbook of the Southern Gothic* suffira pour ce que nous proposons dans notre lecture de *Johnelle* dans son contexte socio-historique : « Le gothique américain est le plus reconnaissable comme une forme régionale. Identifié avec la morosité et le pessimisme, le Sud des États-Unis sert comme l'« autre » de la nation, devenant le dépôt de tout ce dont la nation souhaite se dissocier. Le Sud, plongé dans l'arriération et l'ignorance, est capable de soutenir les pulsions irrationnelles que la nation, dans son intégralité née des idéaux des Lumières, ne peut pas soutenir ». Susan Castillo Street & Charles C. Crow (dir.), *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*, London, Palgrave Macmillan, 2016, p. 2.

Comme l'hallucination de Tito, la guérison tentée par le D<sup>r</sup> Plana et M<sup>me</sup> Roséma constitue aussi une œuvre d'art et un dédoublement. Demandant à une patiente, Dolorite – dénomination appropriée – de remplir le « rôle » de Johnelle afin de convaincre Tito de se séparer de ses obsessions, ils la transforment en une seconde image de Johnelle, un pantin vivant qui, grâce au fait qu'elle ressemble à la Johnelle fantasmée, en devient d'autant plus étrange et inquiétante. Or, ce remède, ajoutant au dédoublement étrange de Johnelle, échoue, car le dédoublement est reconnu comme tel par Tito : « Oh ! comme vous ressemblez à ma sœur ; mais ce n'est pas elle ; Johnelle est à côté de vous »<sup>33</sup>. Le double halluciné et le double créé pour guérir l'hallucination se trouvent donc côte à côte, mélangeant davantage la réalité et le fantasme ; et Tito en est conscient car il continue : « Dolorite ! Johnelle ! vous vous ressemblez comme deux jumelles ; je vois que vous avez la même manière de sentir et de penser ; vos deux âmes n'en font qu'une pour aimer votre frère Tito »<sup>34</sup>. Voici le commentaire ultime fait par Mercier sur le dédoublement comme deuil : la réalité et le fantasme s'interpénètrent – les doubles prolifèrent et pullulent jusqu'à ce que tout devienne double. Pour mettre l'accent sur cette mise en abyme, la narration de Mercier glisse encore entre le monde physique et le rêve métaphysique : « Johnelle prit Dolorite par la main ; elles reculèrent ensemble dans l'ombre ; elles pâlirent comme deux lumières qui vont s'éteindre, elles disparurent »<sup>35</sup>. L'ombre prend le simulacre par la main ; l'*eidôlon* et la réalité simulée se touchent et reculent dans les ténèbres, jusqu'à ce qu'ils ne se distinguent plus, le fantôme du simulacre, ainsi que son double ne se distinguent plus des ténèbres qui les entourent.

### À vau-l'eau dans le Mississippi

Parmi les hallucinations qui le poussent à sa mort, Tito voit Johnelle émerger d'un nuage composé des âmes des enfants avortés comme elle. D'une ampleur totalisante, cette vision prend une dimension globale, représentant une terre mourante entourée de fantômes, et c'est dans cette hallucination que l'obsession de Tito, et les soucis qu'exprime Mercier par cette obsession, assument une forme biblique :

C'est par groupes de myriades qu'elles tourbillonnent dans l'immensité. Si elles n'étaient transparentes comme la vapeur de la rosée, elles intercepteraient les rayons du soleil ; il n'y aurait plus de lumière ni de chaleur sur la terre, tout y périrait<sup>36</sup>.

La fin du monde qui s'annonce par une apparition se dégageant d'un nuage est une référence assez claire à l'eschatologie chrétienne. Dans le *Livre de l'Apocalypse* la seconde venue du Christ est annoncée de cette manière : « Voici

---

<sup>33</sup> Mercier, *op. cit.*, p. 102.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 59-60.

qu'il vient avec les nuées, tout œil le verra, ils le verront, ceux qui l'ont transpercé ; et sur lui se lamenteront toutes les tribus de la terre »<sup>37</sup>. Le monde atteint sa fin, certes, mais la fin du monde, ou, pour reprendre l'expression d'Oscar Wilde, la fin du globe, n'est guère la vraie fin du globe<sup>38</sup>.

Dans l'*Apocalypse* la fin inéluctable du monde se récompense par l'éternité de la nouvelle terre et la nouvelle Jérusalem ; dans l'économie des visions apocalyptiques exprimées par Mercier, en revanche, il n'existe aucune force extérieure pour racheter un monde en décadence. Surtout le monde créole en Louisiane semble périr sous ses yeux à la fin du siècle, sans qu'aucune transcendance ne soit possible en dehors de la représentation artistique. Aussi, en même temps le statut de l'art prend des dimensions politiques et tangibles, ainsi que métaphysiques. Plusieurs critiques soulignent les enjeux politiques du texte de Mercier. Catherine Savage Brosman conclut que : « Mercier déplorait la pratique de l'avortement comme néfaste pour la société créole »<sup>39</sup>. Cependant, Marise Bachand voit un blâme plus individuel que social dans le texte :

La Créole dans le roman *Johnelle* (1891) d'Alfred Mercier, était une individualiste égoïste qui, ayant recours à l'avortement pour limiter la taille de sa famille, accélérât l'assimilation de la population française en Louisiane<sup>40</sup>.

Pour sa part, Réginald Hamel suggère qu'« [i]nquiet de la dénatalité chez les Créoles, qui lui laisse prévoir une disparition certaine du groupe francophone créole en Louisiane, Mercier se décide à écrire un roman à thèse dans la veine de ceux de Paul Bourget »<sup>41</sup>. Nous contestons la caractérisation de Hamel car *Johnelle* abonde d'éléments décadents autant que d'éléments du roman psychologique. Le roman lui-même prend une vie à part, résistant à toute catégorisation et toute philosophie esthétique nettes. Dans cette optique, l'avortement prend une dimension presque pathologique chez Mercier, une épidémie endémique qui, comme la fièvre jaune ou la malaria, menace de mettre fin aux jours de la créolité, ainsi que de la création, louisianaises.

---

<sup>37</sup> *Apocalypse* 1 : 7.

<sup>38</sup> Dans *Le Portrait de Dorian Gray*, lors d'une soirée, lord Henry prononce cette phrase :

« — “*Fin de siècle !...*”, murmura lord Henry.

« — “*Fin de globe !...*”, répondit l'hôtesse.

« — Je voudrais que ce fût la *Fin du globe*, dit Dorian avec un soupir. La vie est une grande désillusion ». Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Albert Savine, 1895, p. 253. Remarquons que ces deux phrases en italiques sont en français dans l'original anglais de Wilde.

<sup>39</sup> Catherine Brosman, *Louisiana Creole Literature : A Historical Study*, Jackson, University of Mississippi Press, 2013, p. 52.

<sup>40</sup> Marise Bachand, « Disunited Daughters of the Confederacy : Creoles and Canadians at the Intersection of Nations, States, and Empires », *Journal of the Civil War Era*, 7/4, 2017, p. 551.

<sup>41</sup> Réginald Hamel, *La Louisiane créole littéraire, politique et sociale : 1762-1900*, Ottawa, Éditions Leméac, 1984, p. 520.

On ne peut par conséquent pas s'empêcher de lire, dans les mots prononcés par Tito lorsqu'il délire, la thèse de l'auteur : « La civilisation est perdue. La barbarie a repris le dessus ; elle a allumé, du nord au sud de la terre habitée, un incendie qui dévore tout »<sup>42</sup>. Les barbares s'agglutinent aux portes de la civilisation et, selon Mercier, l'avortement physique correspond à un avortement culturel, un suicide de la part des Créoles louisianais qui s'assimilent aux États-Unis. Ainsi meurt Tito vers la fin du roman, avec une dernière apparition de Johnelle : « Johnelle apparut ; il la reconnut de loin : elle glissait vers lui, en effleurant l'eau là où miroitait le reflet de la lune »<sup>43</sup>. En traitant de la décadence, Jankélévitch note que : « La conscience qui a une fois pris conscience de son opération découvre en elle-même une ironie réflexive, un pouvoir indéfini de dédoublement »<sup>44</sup>, et c'est selon cette hypothèse que nous interpréterons la réflexion de la lune sous les pieds de Johnelle. Tandis qu'elle ne s'était jamais vue reflétée dans les portraits de son frère, l'hallucination de celui-ci est dédoublée par les eaux afin de réinscrire ce manque dans un nouveau schéma. Aux bords du Mississippi, Tito écoute de loin le son de la musique tapageuse d'un bal donné sur un navire de guerre où les femmes de la Nouvelle-Orléans se rassemblent pour se divertir. Dans le sens que Pascal donne à ce mot – ce qui donne l'illusion d'éloigner l'individu de sa propre mort – la juxtaposition du suicide hallucinatoire de Tito et du bal sur le navire remet ensemble la jouissance et la mort, le principe de plaisir et la pulsion de mort<sup>45</sup>. Lorsque Johnelle dit à Tito : « Dis adieu pour toujours aux misères et aux souffrances de la terre ; viens, la paix inaltérable t'attend », la sensation de déclin et de décadence qui se répand tout au long du roman s'achève<sup>46</sup>. La fin de la vie mortelle de Tito, comme celle de Johnelle, donne accès à un nouveau monde où rien ne périt avec le passage du temps.

En revanche, sur la terre, la vue apocalyptique également exprimée par le D<sup>r</sup> Plana reprend le darwinisme et en fait une source d'horreur et d'appréhension existentielle :

Mais cette vie qui s'alimente de la mort, cette nécessité pour chaque animal, s'il ne veut périr, d'en dévorer un autre, ce massacre général, continu, ce sang qui coule toujours, cette agonie qui râle partout, enfin cet impitoyable combat pour l'existence que Darwin a décrit en naturaliste impassible, finit par m'inspirer une telle horreur, un tel dégoût, un tel

---

<sup>42</sup> Mercier, *op. cit.*, p. 34.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>44</sup> Jankélévitch, *op. cit.*, p. 339.

<sup>45</sup> Lorsque Pascal en parle dans ses *Pensées*, il caractérise le divertissement ainsi : « Ce lui est une peine insupportable d'être obligé de vivre avec soi, et de penser à soi. Ainsi tout son soin est de s'oublier soi-même, et de laisser couler ce temps si court et si précieux sans réflexion, en s'occupant de choses qui l'empêchent d'y penser. » Blaise Pascal, *Pensées de M. Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets, qui ont été trouvées après sa mort parmi ses papiers*, Paris, Guillaume Desprez, 1670, p. 198.

<sup>46</sup> Mercier, *op. cit.*, p. 114.



mépris des atroces et piteuses conditions de la destinée des êtres sur notre globe, que je détournai mes yeux de ce champ de carnage, pour m'appliquer à la matière inanimée<sup>47</sup>.

La matière inanimée, qu'a-t-elle à offrir à un médecin blasé ? En bref, elle est formable et elle reste dans la forme voulue. Contraire aux êtres humains qu'il voit se détruire autour de lui, la « solution » à l'apocalypse proposée par le D<sup>r</sup> Plana est la stase, l'immobilisme de l'art et de la représentation en matière inanimée – à toutes fins pratiques, la nature morte. Et c'est dans l'optique de cette stase qui résiste à l'apocalypse qu'il achète après la mort de Tito le dernier portrait de Johnelle. Ne fût-ce que pour compléter la dualité de Tito et Johnelle, l'assistant du D<sup>r</sup> Plana, l'Aztèque Illud, lui fait aussi cadeau d'une statuette de Tito en cire colorée<sup>48</sup>. Tout comme Tito avait célébré une fausse vie de Johnelle par son expression artistique, Illud lui fait le même éloge, non pas pour inventer une vie qui n'a jamais existé, mais pour figer à tout jamais la vie réelle. Comme l'explore Mercier dans un autre roman, *L'Habitation Saint-Ybars* (1881), on se hante aussi soi-même, son *Leitmotiv* dans le dernier quart du roman étant « On peut mourir plusieurs fois »<sup>49</sup>. À la fin du roman, le D<sup>r</sup> Plana possède l'image de Johnelle, c'est-à-dire son dernier portrait peint par Tito, et la statuette de Tito faite par Illud. La question se pose donc : qui hante qui ? Est-ce Johnelle, dont les représentations artistiques et fantomatiques hantent Tito, ou vice versa ? ou bien, est-ce qu'il est inévitable de hanter tous ceux que l'on aime ? À la fin du roman, Tito et Johnelle sont ensemble dans l'au-delà, ainsi que dans la représentation. Les œuvres qui les représentent semblent occuper le même espace figuratif.

### Conclusion : est-ce la fin du globe ?

La tentation de lire dans *Johnelle* une allégorie du monde francophone de la Louisiane est puissante ; en outre, une telle lecture ajoute aux enjeux explicités dans le roman une dimension politique et réelle. Néanmoins, l'inquiétante étrangeté qui retentit au long du texte, ainsi que la méditation sur l'art qui en résulte, proviennent non pas seulement de l'allégorie que fait Mercier d'une Louisiane en voie de changement, mais aussi de la narration même. Et cette narration, toute comme la statuette de Tito ou le portrait de Johnelle, persiste, malgré la mort des originaux. Parallèlement, *Johnelle* persiste malgré la mort du D<sup>r</sup> Mercier en 1894 ; une réédition du roman a paru en 2008, preuve du fait que la fin prochaine de la francophonie en Louisiane qu'il avait prévue reste à se produire.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>48</sup> Illud, l'assistant et compagnon du D<sup>r</sup> Plana, est un jeune Aztèque hermaphrodite qu'il a sauvé de sa tribu, qui voulait le mettre à mort. Comme l'explique le docteur : « Comme l'enfant n'appartenait ni au genre masculin ni au genre féminin, je l'appelai *Illud*, d'un des pronoms adjectifs qui, en latin, comme vous savez, servent à désigner le genre neutre ». *Ibid.*, p. 78.

<sup>49</sup> Alfred Mercier, *L'Habitation Saint-Ybars*, Shreveport, Les Éditions Tintamarre, 2022 [1881], p. 273.

D'un côté, *Johnelle* persiste comme document historique qui témoigne d'une période crépusculaire où les bouleversements dans la politique et la société hantaient la Louisiane ; de l'autre, en revanche, le roman n'est guère figé dans le temps, car il reflète son « spectateur », celui qui lit, même s'il n'appartient pas au lectorat auquel Mercier le destinait. Au XXI<sup>e</sup> siècle, le roman continue à avoir des retentissements pour la société, servant comme « identique », pour reprendre la terminologie de M'Uzan, qui nous offre le spectacle d'un mélodrame néo-gothique transformé en défi. À un moment clef de l'intrigue, Tito regarde la nuit tomber sur le Mississippi, y voyant une transformation de la nature en image horrificante, miroir de ses propres émotions :

[L]'horizon se dessinait, comme une ceinture écarlate, au bas d'une voûte de nuages noirs. Le fleuve répercutait la lumière rouge du soleil couchant ; on eût dit que c'était du sang qui coulait entre ses rives<sup>50</sup>.

Le fleuve qui coule avec des flots de sang semble, au premier abord, reprendre les thèmes bibliques et apocalyptiques de ses hallucinations. Cependant, la phrase suivante semble exprimée sur un ton insolite : « Tito était là, seul avec ses pensées, parcourant d'un dernier regard le tableau qui se déroulait devant lui. »<sup>51</sup> Image effroyable, sans doute, mais cette vision d'une rivière de sang se transforme, grâce à la narration, en tableau peint, aboutissant, comme le portrait de Johnelle, sous la forme d'une œuvre d'art. Et c'est ainsi que le roman lui-même se présente, reflétant à la fois une vision de la Louisiane fin-de-siècle et les biais du lecteur moderne. Le deuil fait par Mercier d'une Louisiane en voie de disparition, comme le deuil fait par Tito d'une Johnelle fantomatique et non-née, servent la création d'une œuvre d'art qui dépasse la vie du créateur. Tout en se lamentant de la perte de sa Louisiane créole, Mercier en assure la continuation, l'inscrivant dans la littérature afin de pouvoir la fêter à tout jamais. Dans cette optique, le non-né (re)naît à chaque (re)lecture du texte.

Ryan Atticus DOHERTY  
Shreveport, Louisiane

## Bibliographie

ARIÈS Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

---

<sup>50</sup> Mercier, *op. cit.*, p. 82.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 82.

BACHAND Marise, « *Disunited Daughters of the Confederacy : Creoles and Canadians at the Intersection of Nations, States, and Empires* », *Journal of the Civil War Era*, 7/4, 2017, p. 541-569.

BAJU Anatole, « Aux lecteurs ! », *Le Décadent littéraire et artistique* 1/1, 1886, p. 1.

BROSMAN Catherine, *Louisiana Creole Literature : A Historical Study*, Jackson, University of Mississippi Press, 2013.

Les Évêques catholiques francophones, *La Bible – traduction officielle liturgique*, Paris, Mame, 2013.

FREUD Sigmund, Aline Oudoul (trad.), *Deuil et mélancolie*, Paris, Payot, 2014 [1917].

HAMEL Reginald, *La Louisiane créole littéraire, politique et sociale : 1762-1900*, Ottawa, Éditions Leméac, 1984.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, « La Décadence », *Revue de métaphysique et de morale*, 55/4, 1950, p. 337-369.

—, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.

KIRBY Kathleen, « *Resurrection and Murder : An Analysis of Mourning (in memory of my father)* », *American Imago*, 50/1, 1993, p. 55-68.

LAWRENCE D. H., *Apocalypse*, London, Granada, 1981.

LE NAOUR Jean-Yves et VALENTI Catherine, *Histoire de l'avortement : XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

MALTHUS Thomas, MM. Prévost (trad.), *Essai sur le principe de population*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Guillaumin & C<sup>ie</sup>, 1852.

MARSHALL Bill, « *New Orleans, Nodal Point of the French Atlantic* », *International Journal of Francophone Studies*, 10/1, 2007, p. 35-50.

MERCIER Alfred, « Étude sur la langue créole en Louisiane », *Les Comptes rendus de L'Athénée Louisianais*, 1880, p. 378-383.

—, *Johnelle*, Shreveport, Éditions Tintamarre, 2008 [1891].

—, *L'Habitation Saint-Ybars*, Shreveport, Éditions Tintamarre, 2022 [1881].

M'UZAN Michel de, *De l'art à la mort : Itinéraire psychanalytique*, Paris, Gallimard, 1977.

PASCAL Blaise, *Pensées de M. Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets, qui ont esté trouvées après sa mort parmy ses papiers*, Paris, Guillaume Desprez, 1670.

PRAZ Mario, Constance Thompson Pasquali (trad.), *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle : le romantisme noir*, Paris, Éditions Denoël, 1977.

RANK Otto, Charles Francis Atkinson (trad.), *Art and Artist : Creative Urge and Personality Development*, New York, Agathon Press, 1975 [1932].

—, *Don Juan et Le Double : études psychanalytiques*, Paris, Payot, 1932.

SCHREIER Lise, « Madmen and Matriarchs : Gender, Race, and the Reimagining of Creole Identity in *Johnelle*, by Alfred Mercier », *Nineteenth-Century French Studies*, 2025, 53/1&2, p. 32-53.

STREET Susan & CROW Charles (éd.), *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*, London, Palgrave Macmillan, 2016.

TABONY Joanna, « *Death, Death, I Know Thee Now !* » : *Mourning Jewelry in England and New Orleans in the Nineteenth Century*, La Nouvelle-Orléans, University of New Orleans Theses and Dissertations, 2011.

WILDE Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Albert Savine, 1895.

ZIEGLER Robert, *Beauty Raises the Dead : Literature and Loss in the Fin de Siècle*, Newark, University of Delaware Press, 2002.