

Dossier « L'infect et l'odieux »

Paquet, Amélie (dir.)

Pour citer cet article :

Paquet, Amélie (dir.). 2007. *Postures*, Dossier «L'infect et l'odieux», n°9, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/numeros/infect-odieux>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Paquet, Amélie (dir.). 2007. *Postures*, Dossier «L'infect et l'odieux», n°9, 175 p.

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

postures
Printemps 2007

Postures est la revue des étudiants et étudiantes du baccalauréat et de la maîtrise en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants, elle a pour mandat d'assurer la promotion et la diffusion de ceux-ci. Constituant un lieu de réflexion rigoureux et fertile, la revue de critique littéraire *Postures* permet plus largement une participation étudiante active à la vie intellectuelle du milieu littéraire. La publication de cette revue est rendue possible grâce au soutien financier et à l'encouragement constant des associations étudiantes du baccalauréat et de la maîtrise en études littéraires, du Module et du Département d'études littéraires, et de l'AFELLC-UQAM.

Directrice	Amélie Paquet
Rédactrice en chef	Amélie Langlois Béliveau
Comité de rédaction	Shawn Duriez Virginie Harvey Jozéane Malette Simon St-Onge Émilie Théorêt
Correctrices en chef	Alexandra Soyeux Hélène Taillefer
Comité de correction	Cécile Amalvi Jacinthe Boivin-Moffet Joëlle Bouchard Julie Boulanger Dominique Lemay Marie-Eve St-Onge Sophie St-Pierre Martin Tailly Aude Weber-Houde
Responsable à la logistique	Gabrielle Demers
Infographe	Mireille Laurin-Burgess
Photographe	Meryem Yildiz
Illustrateur	Dominique Ferland

Postures, critique littéraire

Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires, local J-4205
Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) CANADA H3C 3P8

ISSN : 1496-7715

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2007

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2007

postures
critique littéraire

L'infect et l'odieux

Numéro 9
Printemps 2007

Présentation	9	Amélie Langlois Béliveau et Amélie Paquet
Avant-propos	13	Anne Élane Cliche

Dossier

Au cœur de l'abject contemporain

« Vous avez joué ! »	19	Julie Boulanger
Les déflagrations de <i>Féerie pour une autre fois</i>		
La passion de disparaître	33	Shawn Duriez
À propos de <i>L'Art, le suicide, la princesse et son agonie</i> , de Bernard Lamarche-Vadel		
Entre le péril et l'affirmation de soi : un jeu dangereux	37	Mercédès Baillargeon
L'abject dans <i>Baise-moi</i> de Virginie Despentes		
Sniper ou l'art de la guerre selon Pavel Hak	49	Amélie Langlois Béliveau
La dramaturgie de l'ignoble	53	Bassidiki Kamagaté
dans <i>Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku Prince qu'on sort</i> de Tchicaya U Tam'si		
Sang d'encre et rire	67	Émilie Théorêt
dans <i>La Vie et demie</i> de Sony Labou Tansi		
Blue Velvet de David Lynch	71	Aude Weber-Houde
Scènes odieuses, genres infectés		
De l'imbécile congénital grand format	85	Amélie Paquet
<i>Le Dégoût</i> de Horacio Castellanos Moya		

Utopies odieuses

- La misère de Job** 93 Céline Huyghebaert
sous l'éclat de la plume de
Sylvie Germain
- Palais désenchanté,
odieuse littérature** 107 Gabrielle Demers
Nelly Arcan et son palais des miroirs
- L'utopie moderne ou
le rêve devenu cauchemar** 113 Hélène Taillefer
Portrait de la transformation d'un genre
- Seuls les cœurs purs
et les fées vont au paradis** 131 Geneviève Fournier-Goulet
L'humanité odieuse dans
deux nouvelles de René Barjavel

Retour dans l'histoire de l'infect

- La figure du vampire féminisée** 145 Sébastien Roldán
Enjeux
- Le double : de l'inquiétante
étrangeté à l'abjection** 159 Caroline Charette
*L'Étrange Cas du docteur Jekyll
et de M. Hyde*
de Robert Louis Stevenson

-
- Notices biobibliographiques** 171
- Remerciements** 175
- Numéros déjà parus** 177
- Bon de commande** 179

Présentation

Dans un entretien intitulé « La Critique du ciel », Philippe Muray, répondant à une question sur l'utilité de la littérature, énonce qu'elle ne sert qu'« à nous dégoûter d'un monde que l'on n'arrête pas de nous présenter comme désirable ». Il y aurait ainsi une importance capitale, pour les écrivains, de s'élever constamment contre l'oblitération généralisée, dans la société contemporaine, du Mal par le Bien. En reprenant ce constat, ce neuvième numéro de *Postures* explore deux versants du Mal : l'infect et l'odieux. Les auteurs des articles que nous présentons cette année se questionnent donc, à travers leur analyse, sur la manière dont la littérature ou le cinéma prennent à leur charge les relations entre le Bien et le Mal, sur la place donnée à l'un et à l'autre.

L'abject contemporain

L'article qui ouvre la revue porte sur un roman de Louis-Ferdinand Céline. Même si *Féerie pour une autre fois*, qui a été publié peu après la Seconde Guerre mondiale, n'est plus très contemporain, le travail de

Céline a profondément marqué les générations d'écrivains qui l'ont suivi. L'écriture célinienne inaugure, baptise cette ère de destruction qui est la nôtre, tout en se situant continuellement à l'extérieur d'un discours qui se voudrait rassembleur, unificateur. Julie Boulanger montre comment Céline prend le contre-pied de l'idéologie de l'irreprésentable qui a eu cours après la Seconde Guerre mondiale, en racontant sans les masquer la douleur et la violence, mais également « la jouissance et la fascination de la guerre ».

Au-delà de la guerre, l'abjection, présentée du point de vue de l'intime, est toujours au plus près de la jouissance. Mercédès Baillargeon soulève l'aspect organisateur de l'abject sexué dans *Baise-Moi* de Virginie Despentes. L'abjection, devenue moteur du récit, tient lieu d'un « féminisme brutal » dans ce roman qui ne fait pas la part belle à la société patriarcale.

Tchicaya U Tam'si, dans sa pièce de théâtre *Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku Prince qu'on sort*, travaille au sein de sa dramaturgie un érotisme rude afin de porter jusqu'au bout sa critique de l'ordre établi. La grossièreté inévitable de la langue chez U Tam'si libère le langage des pouvoirs d'autrefois. Bassidiki Kamagaté expose la « frénésie sexuelle » inhérente au portrait de l'époque contemporaine, à la fois cru et burlesque, que construit la pièce. Cette langue qui se présente de manière brutale ne masque rien. Elle offre de façon cruelle au lecteur/spectateur, comme chez Céline et Despentes, la réalité représentée.

La sobriété de l'odieux dans le film *Blue Velvet* de David Lynch se démarque par rapport aux œuvres étudiées dans cette première partie de notre dossier. L'infect présent chez Lynch, même s'il ne s'inscrit pas avec la même vulgarité que chez Despentes ou U Tam'si, se révèle au demeurant incompatible avec les canons hollywoodiens, comme nous le montre Aude Weber-Houde. Au lieu de placer son spectateur directement dans l'horreur, le film procède par un renversement de la petite banlieue américaine tranquille vers un désordre intérieur des relations humaines. Pour Weber-Houde, cette dualité décrit la « conscience inquiète » qui caractérise la position de Lynch aux prises avec la prépondérance de codes dans le cinéma étasunien.

Pour une deuxième année, l'équipe de *Postures* complète cette publication par des comptes rendus d'œuvres littéraires pertinentes avec le thème du dossier. Dans cette perspective, Shawn Duriez présente le recueil de Bernard Lamarche-Vadel, *L'Art, le suicide, la princesse et son agonie*, où le beau et la mort se lient dans une indissociable synthèse. Sous fond de guerre, le roman *Sniper* de Pavel Hak met en scène des personnages victimes qui doivent compter sur une forte détermination afin de vaincre la violence ambiante. À travers les atrocités vécues par les victimes, Amélie Langlois Béliveau décrit la voix inédite du tireur d'élite qui émerge pour réfléchir aux événements et saisir le lecteur. Un sang noir se déverse de « l'écriture de la résistance » dans le

roman *La vie et demie* de Sony Labou-Tansi. Émilie Théorêt observe la correspondance du rire et du sang, en tant que trace, dans l'horreur de plus en plus envahissante au sein de l'univers de Labou-Tansi. Devant la médiocrité de sa terre natale, Vega, le personnage principal du *Dégoût* de Horacio Castellanos Moya, profère des insultes envers ses semblables. Amélie Paquet positionne la misanthropie de Vega dans son rapport à la proximité.

De l'utopie à la dystopie

La présence du Mal dans la société et sa possibilité – ou non – d'annihilation sont une source importante d'inspiration et de questionnement pour certains auteurs. Sylvie Germain, par exemple, écrit depuis longtemps sur les raisons de la douleur et de la souffrance humaines. La possibilité même de l'existence du Bien semble mince dans un monde de guerre et de misère, où il n'existe aucun signe de la présence de Dieu. Dans son texte, Céline Huyghebaert explore la figure de Job telle qu'elle est décrite par Germain et qui s'avère récurrente dans son œuvre.

L'élaboration d'une société idéale dans laquelle seraient éradiquées l'injustice et la souffrance est l'œuvre d'écrivains et de philosophes tels Thomas More ou Louis-Sébastien Mercier. L'article d'Hélène Taillefer rend compte de l'évolution de l'utopie comme genre littéraire, de ses débuts, de ses questionnements, et finalement, de ses écueils : pour faire éclore une société meilleure pour tous, la liberté et l'aspiration au bonheur individuel sont souvent les premières sacrifiées. Le déplacement progressif vers la dystopie, aux XIX^e et XX^e siècles agit donc comme un miroir sombre de l'utopie, et il est directement en lien avec l'arrivée au pouvoir des différents fascismes.

L'utopie et la dystopie partagent toutefois la prémisse que la meilleure place pour vivre est toujours la communauté, la « civilisation ». Cette prémisse est remise en question par ceux qui croient que la civilisation a eu un effet malsain sur l'humanité, qu'elle a corrompu la nature originelle des humains. Geneviève Fournier-Goulet analyse deux nouvelles de René Barjavel, dans lesquelles l'amélioration du sort des êtres humains ne se trouve pas dans le progrès et la technique, mais dans un retour à la nature, à un état antérieur à la civilisation.

Dans sa critique de la nouvelle « La Ride » de Nelly Arcan, Gabrielle Demers nous raconte de quelle manière une simple ride qui s'installe dans la vie de la narratrice provoque un grand bouleversement dans son univers auparavant tranquille. Sans constituer une utopie, la nouvelle reprend de façon intime le renversement qui s'opère dans le passage à la dystopie.

Les précurseurs

L'attrait des écrivains pour le Mal, pour une écriture de l'infect et du dégoût, remonte à beaucoup plus loin que la période contemporaine. Nous n'aurions donc pu clore ce numéro sans présenter des textes qui donnent un aperçu de quelques prédécesseurs des auteurs dont le travail est analysé dans ce numéro. Sébastien Roldán montre les enjeux de la féminisation, au XIX^e siècle, de cet archétype littéraire qu'est le vampire féminin, à travers des œuvres de Théophile Gautier et de Rachilde. La transformation de cette figure maléfique permet de remettre en question les valeurs véhiculées par la société de l'époque, que ce soit le pouvoir, l'influence du clergé chez Gautier ou encore les tentatives d'émancipation des femmes chez Rachilde.

Enfin, finalement, Caroline Charette analyse la figure du double dans *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde* de Robert Louis Stevenson. La métamorphose du docteur Jekyll permet d'explorer la figure du double en la liant à l'abjection et à l'inquiétante étrangeté.

Avant-propos

I Le matériau

Supposons ce lieu commun : la littérature et l'art en général entretiennent des rapports étroits avec le Mal ; c'est ce qu'enseignait calmement Marcel Proust à Maman dans le *Contre Sainte-Beuve*. Comme si l'acte même de créer plaçait inmanquablement le sujet dans la perspective oblique, profanatrice et cruelle de crever l'amour maternel au lieu même de l'engendrement. De là, ce n'est pas la morale des peuples (ni celle des médias) qui, posant son verdict sur l'œuvre, qu'elle soit texte ou tableau, peut changer quoi que ce soit à cette exigence qui est en fait une condition. Car cette trahison est bien une condition d'existence, pour ne pas dire une loi, qui arrache le travail de création au registre de la morale.

La leçon proustienne, en posant qu'on ne fait pas de bonne littérature avec de bons sentiments, n'affirmait pas pour autant qu'on en ferait une excellente avec les plus vils. Révéler le secret de l'art en exhumant les profondeurs du vice, c'était en fait révéler que ces profondeurs ne sont ni immorales ni vicieuses, mais constituent le *matériau* d'un dire et

d'un voir au même titre que l'amour et les vertus. Au même titre, c'est-à-dire au delà du principe de moralité ; celle-ci venant toujours de surcroît, et changeant d'une époque à l'autre. Le Mal, la profanation qu'effectue l'acte même de créer, entendez de mettre au jour un corps inédit qui n'est pas moi, et qui détourne ainsi la représentation de sa fonction sociale, mais aussi sexuelle et filiale, vient habiter, *occuper* le nom, sans égards pour l'ordre familial, le code des générations. Créer, c'est toujours usurper un droit, une place, un nom. Cette violence ne se mesure pas à la qualité morale ou immorale de l'objet créé ; elle ressemble au dévoilement d'une vérité, d'une jouissance qui échappe au relativisme des jugements. On comprend ainsi que ces termes : l'infect et l'odieux, ne sont pas des valeurs ajoutées à une œuvre, mais bien des *matériaux* parmi d'autres avec lesquels elle fabrique son regard et son Savoir.

Il est vrai que notre époque aimerait parfois que ce soient les œuvres elles-mêmes qui se voient frappées, saisies, glorifiées par ces noms. On peut jouir beaucoup de la perversion ou de l'inversion des valeurs. Peut-être est-ce d'ailleurs cette jouissance-là plutôt qu'une autre qui caractérise notre temps ; ce qui nous rend la lecture de Genet, de Bataille, par exemple, d'autant plus difficile aujourd'hui que nous croyons les rejoindre et communier avec le Mal à travers eux. Nombreux sont les écrivains contemporains qui se réclament de l'injure, de l'abject et du Mal. Ces écrivains ne sont plus seuls contre tous, ni ne sont mis au ban de la société médiatique, ils ne sont ni craints ni détestés, mais plutôt immédiatement dévorés, comestibles, dirait-on, par une sorte de transmutation étonnante qui a fait du Mal, de l'inceste, de la prostitution, de l'inversion, de la trahison, de la misère sexuelle, une plus-value sur la scène commerciale, qui domine désormais toutes les autres. On dira que c'est une façon comme une autre de ne pas recevoir ni reconnaître. Peut-être. La censure, en effet, si elle a changé de visage, n'en est pas moins agissante.

Infect, odieux. On devrait pourtant garder ces termes en réserve pour désigner ce qui n'accède pas à la dignité ou à l'indignité littéraire, et reste dans la vase mesquine des actes sans vergogne. Car il y en a. Ainsi, à confronter les pamphlets de Céline aux brûlots antisémites qui furent vendus à pleins kiosques dans le Paris de son époque, on est forcé de reconnaître que ces mots, « infects et odieux », résistent au déplacement, et que ce n'est justement pas aux écrits de Céline qu'il convient de les appliquer. Si Céline fraye avec l'infect et l'odieux, c'est en les transposant en délire verbal, ce qui est une sorte de traitement propre à révéler l'essence particulière de cet odieux par excellence qu'est l'antisémitisme : odieux par platitude, manque d'imagination, jalousie et inaptitude au verbe, par haine du sens, idolâtrie envers la morale.

Qu'un écrivain puise dans cette vase, tel un sculpteur, la matière même de son œuvre, il la fera changer de sens et de substance, la transmutant en

écriture, en littérature, qui est par définition éclatement du sens, exigence de l'interprétation, folie du voir et du dire, inceste avec le nom, viol du verbe, ou délire. Encore faut-il soumettre le matériau à la puissance de la lettre. Impure est la langue littéraire qui s'*étrange* à elle-même, sort de ses gonds en rassemblant ce qui, en elle, était fait pour rester séparé, en déliant ce qu'elle ne concevait que lié, en perforant sa texture de voile. C'est cette contamination *en langue* qui est sans doute le vrai scandale, et que Proust, encore lui, voulait inscrire au chapitre des *Mères profanées*.

L'infect et l'odieux. En plaçant ces termes en exergue du numéro 9 de la revue *Postures*, on a apparemment voulu provoquer la mise en examen d'une rencontre entre la matière littéraire et la morale de notre temps. C'est une confrontation toujours difficile à déchiffrer, et la méthode consistait peut-être, pour connaître l'époque, à saisir sur le vif ce qu'elle trouve *inavalable* et outrageant. Le problème est que notre époque se targue de pouvoir tout entendre, et que ce qu'à l'occasion elle dit ne pas vouloir entendre n'est pas du tout ce qu'elle n'entend carrément pas.

Quoi qu'il en soit, le moraliste entrera toujours en contorsions chaque fois qu'il essaiera de départager le bien du mal et le mal du bien dans le tissu conjonctif de l'art.



Au cœur de l'abject contemporain

« La mort, maintenant, je l'ai comprise ;
je ne crois pas qu'elle me fera beaucoup de mal.
J'ai connu la haine, le mépris, la décrépitude et
différentes choses ; j'ai même connu de brefs
moments d'amour. Rien ne survivra de moi,
et je ne mérite pas que rien me survive ;
j'aurai été un individu médiocre,
sous tous ses aspects. »

MICHEL HOUELLEBECQ, *Plateforme*

« Vous avez joué ! »

Les déflagrations de
Féerie pour une autre fois

Aux suites de la Deuxième Guerre mondiale s'est progressivement mise en place une idéologie de l'irreprésentable, en vertu de laquelle s'imposerait à chaque écrivain l'impossibilité de représenter les horreurs de cette catastrophe sans précédent. Ainsi, non seulement l'entreprise littéraire serait-elle vouée à l'échec, elle devrait rechercher cet échec afin d'obéir aux impératifs de la pudeur devant la douleur des victimes. Il y aurait lieu de se demander si, tout en ressasant la nécessité de la mémoire, on ne tenterait pas alors de se préserver des atteintes de celle-ci à travers une apparente résignation quant à la défaite des moyens de la représentation. Prendre le parti de l'irreprésentable, n'est-ce pas refuser d'aller jusqu'au bout de la mémoire ?

À rebours de ce mouvement, *Féerie pour une autre fois* de Louis-Ferdinand Céline plonge le lecteur directement au cœur du désastre. Sans considération quant à la pudeur à laquelle contraindrait la douleur

et non sans infliger à son lecteur une violence indéniable, *Féerie* refuse de corroborer l'idéologie de l'irreprésentable. Cette violence et cette impudeur profondes expliquent d'ailleurs, à mon sens, l'échec commercial et critique de *Féerie*, qui, dès sa sortie, fut confinée au rang d'œuvre irrecevable et y demeure encore à plusieurs égards. Philippe Muray analyse dans son essai consacré à Céline le rapport de l'écrivain à l'irreprésentable :

Les camps, les charniers, les continents basculant l'un après l'autre dans l'horreur dépassaient toutes les possibilités de représentation de l'enfer, a-t-on dit alors. Et devant ce qu'il faut appeler l'interdit de la représentation de l'ensemble qu'aura été le XX^e siècle, beaucoup ont baissé les bras. Céline est de ceux qui n'ont pas cédé à la nouvelle loi qui disait : tu ne me prononceras pas, tu ne me calculeras pas et ne m'arpenreras pas, tu ne me dénombreras pas et ne me nommeras pas, afin que je continue à passer pour l'infini invisible. Il ne s'est pas courbé sous le commandement de l'abstraction. Il n'a pas obéi à la pleutrerie de la non-représentation de l'irreprésentable. Il n'a pas abstractisé, surréalisé, naturalisé, occultisé, psychologisé. (Muray, 2001, p. 24-25.)

Le rejet de la non-représentation est constitutif de la restitution de l'Histoire que l'ensemble du texte désire accomplir. *Féerie* s'approprie le *devoir de mémoire* et en fait même un de ses leitmotivs : « [...] je dis ! toute l'histoire ! » (Céline, 1995, p. 202), « je vous dois l'Histoire ! » (*ibid.*, p. 415). Ce n'est qu'en assumant jusqu'au bout la nécessité de la représentation et en ne succombant jamais à l'économie des détails, affirme Ferdinand, qu'il est possible de parvenir à nous rendre l'Histoire. Avec toute la brutalité dont il est capable, Céline opère avec l'Histoire une confrontation directe qui procède d'une mise en contact de son lecteur avec les chairs abîmées, les déflagrations et les décombres. L'Histoire n'est plus une immense machine que l'on tient à distance. Elle est une affaire d'intimité. Dans un même mouvement, Céline met en relation l'histoire intime de Ferdinand, son lecteur – qu'il souhaite, de son propre aveu, saisir dans « l'intimité de ses nerfs ! en plein dans son système nerveux ! » (Céline, 2002, p. 99) –, et l'Histoire.

Infamies

On connaît les démêlés de Louis-Ferdinand Céline avec la justice à la suite de la Libération. La nature précise des accusations portées contre Céline demeure toutefois un fait moins répandu. Ce dont est d'abord accusé Céline, c'est d'avoir trahi la France. La première partie de *Féerie* raconte, dans une chronologie fracturée, la période de l'Épuration des collaborateurs et l'emprisonnement de Céline. Elle se termine sur le début du bombardement de Paris par les Alliés pendant la nuit du 22 avril 1944, que la deuxième partie relate, pour sa part, dans ses moindres détails. C'est donc une période assez trouble de l'Histoire de la France que Céline entend décrire dans

Féerie. Deux moments culminants de l'histoire intime de Ferdinand et de l'Histoire de France surviennent simultanément à la fin du premier volume : l'outrage de Jules contre Ferdinand et le début des bombardements sur Paris. Dans cette scène au cœur de mon analyse, Jules Larpente, l'artiste amputé qui se déplace grâce à une caisse à roulettes, s'engouffre, en pleine rue, sous la jupe d'Arlette, l'épouse de Ferdinand. Tandis que s'entame le « combat aux nuages », Arlette accorde à Jules des privautés. Il n'est pas anodin que les deux événements se produisent au même moment. Ils sont confondus. Ainsi, lorsque Ferdinand s'exclame : « Ah ! remémorer ces forfaits ! quel traquenard ! » (Céline, 1995, p. 202), une incertitude demeure quant à la nature des forfaits annoncés. Évoquent-ils l'outrage contre Ferdinand ? Ou les bombardements sur Paris seraient-ils plutôt désignés comme un crime commis contre la France ? Il faut également s'interroger sur la nature du traquenard mentionné par Ferdinand. Il pourrait tout autant s'agir du piège qui risque de se refermer sur le narrateur par la remémoration de « ces forfaits » que d'un piège tendu au lecteur, pris à partie dans cette mise en récit de la mémoire.

De même, une indétermination se glisse dans le discours rapporté de la foule lorsque s'entame le « combat aux nuages » : « Les gens regardent pas, heureusement ! Ils regardent en l'air ! et ils s'injurient ! ils se traitent de fias ! d'aveugles ! de sourds ! qu'ils se laissent pas passer ! que c'est infâme ! que ç'a pas de nom !... » (*Ibid.*, p. 203.) L'accusation d'infamie occulte la source de la parole. La voix de la foule est amalgamée à celle du narrateur. Nous ne sommes pas certains si l'infamie est une injure lancée par la foule ou si elle provient de Ferdinand, tout comme il nous est impossible de déterminer si ce jugement est posé sur le spectacle de la foule, sur le « combat aux nuages » ou sur l'étreinte de Jules et Arlette. Le qualificatif se substitue aisément à l'un ou l'autre de ces éléments. Le bombardement de Paris est ainsi rapproché de l'infidélité d'Arlette avec Jules.

La maîtrise des signes

Avant d'analyser plus profondément ce rapprochement, il importe d'étudier les personnages d'Arlette et de Jules. L'épouse de Ferdinand est d'abord définie par son art, le ballet, louangé par le narrateur à plusieurs reprises. Elle incarne ce que Ferdinand nomme sa « petite religion de la danse » (*ibid.*, p. 201). Elle est tout en muscles, en équilibre et en souplesse. Grâce à ces attributs, elle possède une maîtrise absolue des signes : « Oh, elle a les signes Arlette, heureusement !... les danseuses, les vraies, les nées, elles sont faites d'ondes pour ainsi dire !... [...] C'est utile dans les heures atroces... hors des mots alors ! plus mots ! Les mains seulement ! » (*Ibid.*, p. 124.) Une telle maîtrise ne représente évidemment pas peu de choses pour un écrivain dont le rapport aux signes s'avère toujours conflictuel.

En plus d'accuser, dans le roman, l'insuffisance de la parole¹, Céline y rappelle la tension insoluble que contient toute son œuvre entre la nécessité de la parole et la tentation du silence, condensée magnifiquement dans l'incipit de *Mort à crédit* :

Je pourrais moi dire toute ma haine. Je sais. Je le ferai plus tard s'ils ne reviennent pas. J'aime mieux raconter des histoires. J'en raconterai de telles qu'ils reviendront, exprès, pour me tuer, des quatre coins du monde. Alors ce sera fini et je serai bien content. (Céline, 1952, p. 14.)

Dans *Féerie*, Ferdinand souligne le péril dans lequel l'écriture nous entraîne : « Le roman est venu... J'ai continué, alas ! alas ! tout petits bénéfices d'abord et puis menottes ! cachots ! haines ! n'écrivez jamais ! » (Céline, 1995, p. 43.) Si elle s'impose comme une nécessité, l'écriture n'en devient pas moins un geste héroïque dans un tel contexte : « J'ai écrit tout ce qu'il fallait, j'ai donné tout ce que je pouvais. » (*Ibid.*, p. 220.) Remarquons toutefois que cet héroïsme de l'écrivain n'est jamais que suggéré. La danseuse seule se voit gratifiée d'un héroïsme nommément désigné : « Elle a pas besoin de mes conseils ! Je parle de ma bravoure, moi, faraud ! mais alors Lili un petit peu ! elle parle pas elle de sa bravoure, elle est, et c'est tout ! » (*Ibid.*, p. 312-313.)

Si la danse est qualifiée d'héroïque, elle n'expose toutefois pas aux mêmes dangers que l'écriture. Ce sont les mots qui provoquent les pertitions : « Tous les malheurs viennent d'un mot de trop !... » (*Ibid.*, p. 70.) La maîtrise des signes que possède Arlette lui octroie, de plus, une maîtrise dans son rapport au monde. Au contraire, Ferdinand souffre de sa propre maladresse à manipuler les signes. De là découle son malheur. Bien qu'ils ne soient pas mentionnés de façon explicite dans le roman, les pamphlets se profilent derrière les accusations que Ferdinand évoque, mais dont il ne précise jamais la nature à l'intérieur du roman. Après avoir relaté les innombrables menaces auxquelles il est confronté en raison de ces accusations, Ferdinand soutient cette défense :

En sorte surtout de la guerre 14 ! Pour ça que je me suis insurgé ! que j'ai piqué la colère ! la Nom de Dieu ! que ça recommence pas ! Je voulais empêcher l'Abattoir ! Ah, merde alors qu'est-ce que j'ai pris ! Il m'a montré l'Abattoir de quel bois il se chauffe ! Si ça se dresse les évangélistes ! mon petit stylo subversif ! (Céline, 1995, p. 79.)

La faute de Ferdinand est ainsi rattachée à la colère qu'il a exprimée à l'aide de son « petit stylo subversif ». Deux éléments ressortent de cette défense : il a agi par pacifisme, afin d'« empêcher l'Abattoir », et il a échoué à contrôler les effets de ses textes. Ferdinand n'a pas su manipuler les signes pour ordonner, comme il l'espérait, le déroulement de l'Histoire.

1. Non seulement Ferdinand situe-t-il l'écriture dans une position d'infériorité par rapport à la danse, mais il prétend également que les arts plastiques constituent un meilleur moyen de représentation que l'écriture : « [...] c'est que je suis pas artiste peintre, je vous rends mal l'effet... les effets ! je suis insuffisant pour déluges ! faudrait du genre pictoral... j'ai que du petit don de chroniqueur... » (Céline, 1995, p. 294.)

Une classique

Une constante se dessine dans ce rapport antagoniste aux signes. Arlette posséderait toutes les habiletés qui font défaut à Ferdinand. Elle est constituée, à travers le discours de Ferdinand, comme une figure idéale :

Heureusement Arlette, raison même ! Pas divagante, pas hystérique, jamais !... [...] C'est une classique... elle a l'héroïsme comme elle danse et l'élégance et la gentillesse... La tenue suprême... Jamais à trouver maladroite hésitante au son de son cœur... (Céline, 1995, p. 123.)

Elle personnifie plusieurs vertus qu'on ne trouve ailleurs, dans *Féerie*, que dans le personnage d'Ottavio², et qui demeurent très rares dans l'ensemble de l'œuvre de Céline. Dès *Voyage au bout de la nuit*³, l'impossibilité de l'héroïsme est décrétée, et les hommes se distinguent par une méchanceté irrévocable. Arlette est représentée comme l'unique gardienne de la raison contre l'hystérie collective. La folie ne constitue plus la sanction portée contre quelques individus marginalisés. Elle est plutôt l'apanage de la collectivité, comme Ferdinand le stipule d'emblée au début du roman :

Le même il oserait pas me buter, là tout de go ! d'autor et plaff ! [...] Il a l'air sournois mais pas fou... Il faut être fou pour tuer un homme de face, bout portant... Ça demande un certain délire... il a pas le délire... Je le verrais... S'ils étaient venus à trois ou quatre ils auraient le délire... Tout seul, il est con, et c'est tout... con !... (Céline, 1995, p. 25.)

Ce délire caractérise plus particulièrement la France de la Libération alors que l'épuration des collaborateurs est qualifiée d'« équarrissage public des traîtres » (*ibid.*, p. 28), de règlement de compte qui s'apparente, tout autant que la guerre, à une boucherie. Le caractère dément de cette justice, selon l'interprétation qu'en fait Céline, est dénoncé explicitement : « Folie, cohue, les mêmes en Grève à l'équarrissage national ! à l'arrachage des yeux des vaincus ! Les grands orgasmes des Prudents ! » (*Ibid.*, p. 52.) Par une métonymie, la folie est rapportée à la Patrie : « [...] la France est folle !... » (*Ibid.*, p. 68.) La France est personnalisée sous les traits d'une hystérique.

Impuissance et vertu

Nous nous retrouvons ainsi en présence de deux femmes : la France, folle, et « Arlette, raison même ! » Dans l'extrait qui relate l'outrage de Jules contre Arlette, et dont j'ai entamé plus tôt l'analyse, Arlette est également

2. Dans le deuxième volume de *Féerie*, Ottavio est présenté par Ferdinand, pendant son absence, comme l'homme de la situation, le seul qui parviendrait à rétablir enfin l'ordre éclaté. Ferdinand espère ainsi, à travers une multitude de souhaits, le retour d'Ottavio, tout en remettant la moralité de celui-ci en question, le soupçonnant notamment d'être au bordel, jusqu'à ce qu'il apprenne qu'Ottavio s'occupe d'alimenter la sirène.

3. Je rappelle que *Voyage au bout de la nuit*, paru en 1932, est le premier roman de Céline. Lui ont succédé *Mort à crédit* (1936), *Guignol's Band* (1944, 1964), *Féerie pour une autre fois* (1952, 1954), *D'un château l'autre* (1957), *Nord* (1960) et *Rigodon* (1969).

définie comme une figure maternelle, dont Ferdinand ne manque pas de souligner la vertu :

Il s'en prend donc à Arlette ! [...] qu'était comme une sœur en somme, ma femme, et pas gringueuse ni rien, gigolette, croche-cœur !... Oh là, non ! seulement gentille avec lui, très gentille.

– Pauvre Jules ! Pauvre Jules !

[...] plus indulgente que moi, certes !... maternelle ! je dirais... Sororale ! Une sœur ! [...] la charité... (Céline, 1995, p. 202.)

Un glissement s'opère cependant, sur lequel Ferdinand ne revient à peu près jamais. À un moment précis, immédiatement après avoir plaidé pour la vertu d'Arlette, alors que Jules s'engouffre sous la jupe de cette dernière, Ferdinand remet en cause sa confiance en la vertu de son épouse : « Arlette peut pas bouger, remuer... elle peut !... elle pourrait !... elle est forte des cuisses !... elle pourrait y écraser le visage ! » (*Ibid.*, p. 204.) La vertu est ainsi réduite à une simple impuissance du sujet. En considérant la puissance des cuisses de la danseuse, nous en concluons que celle-ci consent délibérément à l'assaut de Jules. Lorsqu'un peu plus loin Jules demande à Arlette de poser nue pour lui, Ferdinand réitère son plaidoyer en faveur de la vertu de son épouse. Arlette hésite malgré l'insistance de Jules et n'accepte, apparemment, qu'après que Ferdinand lui a accordé la permission de le faire.

Une complicité avec Jules dans l'outrage contre Ferdinand s'établit cependant quelques instants plus tard. Au moment où Ferdinand s'apprête à attaquer Jules, Lili s'esclaffe :

J'y entrais entier dans la gueule !... Il relève le tarin... l'ouvre grande sa gueule ! exprès !... exprès !... Il me défie !... [...] L'Arlette sur le lit-cage, là, nue écartée... elle se met à rire ! Ah mais à rire ! rire !... les éclats !... et tous les deux !... rire ! rire ! [...] Ah que je suis drôle ! Ils gloussent esclaffent !... tous les deux !... (Céline, 1995, p. 212.)

Ce rire, qui les ligue contre Ferdinand, scelle leur complicité : « Ils m'ont assez vu tous les deux !... Ce qu'on a rigolé !... Oh oui ! / – Allez maintenant, carre ! / Il répète... là lui cul-de-jatte chiote !... sournois !... bon !... bon !... en effet ! Je vois... ils sont d'accord... » (*Ibid.*, p. 213.) Arlette devient ainsi complice des forfaits de Jules. L'outrage n'est plus dirigé contre elle, mais bien contre Ferdinand.

Une France idéale

À l'exception de cette scène centrale, la figure d'Arlette demeure quant à elle préservée de toute souillure. De même que la France est représentée comme une femme, Arlette possède certaines caractéristiques de la

femme-nation, de la mère patrie, précisément par le caractère maternel que Ferdinand lui prête, mais également par son héroïsme. Elle se voit octroyer les attributs d'une France idéale : élégante, tout comme la langue française est qualifiée par Ferdinand de « royale » (*ibid.*, p. 68), raisonnable et classique.

La mise en relation du personnage d'Arlette et de ce patriotisme soudain produit une figure idéale de la France, ancrée dans l'âge classique. Ferdinand exprime sa nostalgie de la monarchie :

Avant l'ère des Libérations un prince vous sortait de cellule d'un mot ! un Noël ! Maintenant ! allez voir ! Ah la situation est toque ! Le roi Oluf, là d'où je me ronge, il pourrait pas me sortir d'un mot ! Il se ferait fesser par la foule si il lui venait la moindre fredaine. (Céline, 1995, p. 36)

La Révolution française et la Libération de la France sont confondues en une expression : l'ère des Libérations. Elles poursuivent toutes deux un même processus de déchéance par rapport au classicisme. Arlette représente par ailleurs tout un registre esthétique tendu entre l'Antiquité – Ferdinand se qualifie lui-même d'Athénien (*ibid.*, p. 24) – et le classicisme français. L'esthétique à laquelle s'associe Arlette est définie par son élégance, sa force et son équilibre. Arlette voltige au-dessus du désastre sans s'y abîmer à aucun moment.

Tout jouissant d'être affreux

À l'extrême opposé de ce classicisme se situe le personnage de Jules Larpente, l'artiste à moitié amputé, satyre autant par sa lubricité que par sa constitution physique. Une caisse à roulettes qui lui permet de se déplacer remplace la partie inférieure de son corps et se substitue aux pattes de chèvres que possèdent habituellement les satyres. La comparaison mythologique, loin d'être farfelue, restitue très bien le ton donné dans les descriptions de Jules. Celui-ci nous situe d'emblée dans le mythe. La féerie évoquée dans le titre acquiert ainsi le sens d'une mythologie qui réunit sans distinction les univers mythologiques antiques, bibliques et modernes. Sous plusieurs aspects, les personnages de *Féerie* se rapprochent davantage des acteurs du mythe que du roman. Ils sont préservés de toute tendance psychologisante, possèdent un caractère typé et sont également confrontés à un événement d'une grandeur sans égale⁴.

Parallèlement à cette dimension mythique, Jules est caractérisé presque exclusivement par son art, sa lubricité, son alcoolisme et son caractère abject. Ferdinand le décrit « tout jouissant d'être affreux » (*ibid.*, p. 184). Jules n'est d'ailleurs pas le seul ! Un large cercle d'admirateurs gravite autour de lui, et les élèves d'Arlette se bousculent à sa porte pour poser nues pour lui. Ferdinand lui-même déploie une verve déroutante pour décrire dans ses moindres

4. Ferdinand affirme sans ambages : « [...] j'aurai vu ce qu'on reverra jamais ! » (Céline, 1995, p. 298.)

détails l'abjection de Jules. Il témoigne d'une inventivité et d'une passion impressionnantes dans les insultes proférées contre lui. L'abjection de Jules lui procure une source de jouissance inégalée. Ferdinand jouit véritablement des êtres affreux, de l'abjection des autres – de celle de Jules, plus que tout autre –, et de la sienne propre.

La condition physique de Jules, loin de lui être défavorable, est un outil de séduction auprès des femmes. Ferdinand désigne « son malheur [comme] son terrible atout !... » (*ibid.*, p. 202). Bien plus important encore, ce malheur de Jules autorise précisément sa jouissance. La question du prix à payer parcourt *Féerie*, de même que l'ensemble de l'œuvre de Céline. Selon la conception cêlinienne du monde, chacun doit payer de sa vie et de son œuvre. Jules possède cette condition exceptionnelle qui, l'ayant amené à rembourser sa dette, lui permet de jouir désormais sans limite. Il est affranchi d'avance de toute culpabilité.

Ce qui n'empêche pas Ferdinand d'inculper Jules, lequel se voit conférer la fonction d'instigateur de la catastrophe. Dans la scène qui nous intéresse plus particulièrement, la déclaration de Jules à Arlette remplit la fonction d'une déclaration de guerre. Immédiatement à sa suite s'entament les bombardements :

– Je t'aime ! Je t'aime ! Pars pas Arlette ! Pars pas ! Je t'adore.

La déclaration. Il l'enserme, l'enserme dans ses bras... sur le trottoir que ça se passait... vous voyez !...

– Attends chérie ! Attends ! Attends !

C'était chouette pour les gens de l'avenue ! Heureusement ils regardaient en l'air, y avait juste un combat aux nuages ! Enfin, on croyait... (Céline, 1995, p. 203.)

Les forfaits et l'infamie perpétrés par lui ne sont cependant pas tout de suite associés explicitement au cataclysme qui secouera Paris. L'imputation à Jules de la responsabilité de ce désastre ne provient au départ que de la simultanéité des deux actions et de la confusion entre les deux événements. Ferdinand rappelle cependant plus tard à quelques reprises que Jules « commandait » la scène (*ibid.*, p. 208 et 209).

Compromissions

Un autre processus d'inculpation traverse le roman par le biais de l'intégration et de la mise en scène du narrataire. Une des premières évidences qui nous frappent à la lecture de *Féerie* repose dans cette interpellation

5. Diderot, pour ne nommer que lui, l'avait fait bien avant dans *Jacques le fataliste et son maître*.

constante du lecteur qui, sans être nouvelle⁵, prend une forme et occupe une fonction radicalement différentes de celles qu'elle avait pu remplir jusqu'à maintenant. Les relations avec le lecteur étaient jusque-là demeurées relativement courtoises. *Féerie* transforme quelque peu cette approche. Ferdinand ne se contente pas de s'adresser à son lecteur, il le fait parler en lui prêtant un ton le plus souvent accusateur : « Vous avez les droits du plus fort, lecteur vengeur ! Vous dites "Ce fraude nous induit" ! [...] Eh bien, dites donc alors Augsburg ! » (*Ibid.*, p. 56.) Le lecteur est de ce fait associé à la foule enragée des accusateurs, dont la représentation violente et grotesque nous conduit plutôt à vouloir nous en dissocier.

Un autre procédé plus étonnant se déploie dans les insultes préférées par Ferdinand contre le lecteur : « [...] d'abord y a votre ignoble façon de lire... vous retenez pas un mot sur vingt... vous regardez au loin, fatigués. » (*Ibid.*, p. 227.) Utilisant un ton provocateur, il va même jusqu'à le défier : « Mon style vous heurte ? » (*Ibid.*, p. 227.) Une telle approche surprendrait si nous postulions que Ferdinand tente de se disculper aux yeux du lecteur vengeur, institué comme juge. Je l'affirmais cependant plus haut, sa révérence occasionnelle devant le lecteur relève plutôt d'un jeu. Ferdinand porte plainte devant un tribunal qui outrepassa le lecteur⁶. Il peut alors à sa guise invectiver ce dernier.

Ferdinand choisit donc d'exercer une violence plutôt qu'une séduction à l'égard du lecteur. Il tente de le faire passer aux aveux, de le faire parler. Et il le fait d'ailleurs, concrètement. Ferdinand fantasma la parole du lecteur, il l'incorpore au texte. On ne peut manquer de remarquer le caractère totalitaire du procédé, qui impose d'avance au lecteur une parole. L'humour qui y est associé ne change rien à son effet pragmatique. Ferdinand tente également d'arracher des aveux, et c'est là toute l'action du texte, de soutirer au lecteur l'aveu de sa jouissance et de sa fascination. Le premier dialogue imaginé entre le lecteur et Ferdinand repose d'ailleurs sur l'exhortation à l'aveu de la jouissance :

- Vous avez joui !
- C'est possible !
- Vous avez raison !
- Quel mérite ?

Grand bien leur fasse ! (Céline, 1995, p. 32-33.)

Il est difficile d'identifier l'instigateur de ce premier aveu. Une confession du partage de la jouissance découle de cette indétermination.

6. Anne Éline Cliche remarque avec justesse : « Céline ne pleure pas sur son sort, loin s'en faut. Il porte plainte devant l'absolu qu'il appelle la Vérité, contre les idéaux de pacotille qu'il ne cessera jamais de dénoncer. » (Cliche, 2005, p. 68.)

Un long processus d'extraction de l'aveu de la fascination est également mis en place, particulièrement dans le deuxième volume du texte. Les innombrables évocations du caractère esthétique saisissant des bombardements ne procèdent pas, à mon sens, à une exaltation de la beauté de la guerre comme l'affirme Denis Ferraris dans son article « La guerre en ses atours : esthétique du charivari » (1986). Elles tentent explicitement en quelques occasions d'entraîner le lecteur dans le partage de l'éblouissement :

[...] un jour jonquille, d'un vif, d'un vif !... tout l'air ! tout le ciel !... les toits... tout Paris ! si vous seriez éblouis !... rien que les toits ! le miroitement des tuiles !... bijoux ! diamants !... les bombes éclatent là-dedans en fleurs ! rouges ! rouges ! en œillets ! (Céline, 1995, p. 253.)

En témoignant de sa propre fascination, Ferdinand réussit plus efficacement à contraindre le lecteur à confesser la sienne, soulignant, du coup, leur complicité :

[...] la Butte est plus qu'un cratère en pleine éruption ! on peut pas dire que c'est laid... non !... même moi qui suis pas peintre du tout, je suis éberlué des coloris !... je me dis : c'est une somptuosité !... ça arrive pas tous les jours !... je me dis : quelle violence ! et quels frais !... je regarde aux frais... (Céline, 1995, p. 257.)

Sans lui assigner une position précise, le narrateur entraîne le lecteur à s'emparer de la position que lui-même occupe, à devenir ainsi à la fois un spectateur et un acteur de cette féerie.

Au-delà de l'aveu de la jouissance et de la fascination, la compromission générale du lecteur apparaît comme le principal enjeu de ces procédés :

– Mais vous m'aidez pas non plus ! vous me laissez étouffer, râler !... et sous quoi ? je sais plus !... sous les locataires ? sous les meubles ?... vous me tirez de rien !... et vous imitez rien non plus !... pas un seul *brroum* !... je suis obligé de faire tout seul ! cyclones !... phosphores !... jusqu'aux passes magiques du Jules !... ses fantasmagories mimées... je ferais sa gondole un peu plus !... vous découragez le chroniqueur le chroniqueur... de mèche !... de mèche ! y aura plus de récit ! et voilà ! y aura plus d'Histoire !... [...] vous aurez été complices ! [...] Ah, souvenirs ! si vous en foutent ! vous m'aidez pas à rien retenir !... je vais tout perdre ! tant pis ! vous voulez pas être compromis ? vous avez tort !... (Céline, 1995, p. 391-392.)

La compromission est énoncée comme le seul mode de lecture envisageable. Voilà le sens des innombrables invitations à acheter *Féerie*, à l'intérieur même du texte, soutenues notamment par le convaincant slogan « Qui lit *Féerie* dine ! Qui lit *Féerie* n'a plus faim ! Jamais ! » (*Ibid.*, p. 158.) Stéphane Zagdanski démontre fort bien dans son essai *Céline seul* (1993) la rivalité entretenue par Céline avec la Bible. Ainsi, le récit de Céline ne doit pas seulement

s'imposer contre les autres récits portant sur la Deuxième Guerre mondiale. Il doit surpasser l'ensemble des autres récits, et d'abord le récit fondateur de la civilisation dans laquelle il évolue. C'est là le geste le plus violent posé contre à la fois le judaïsme et le christianisme, dont il intègre les textes pour mieux les liquider. Il ne reste plus alors au lecteur qu'à absorber le Livre, à le manger, comme l'auteur de l'Apocalypse (Ap 10,8-10). Si l'auteur doit payer de ses livres et de son existence, le lecteur doit, quant à lui, payer de ses lectures et de son existence. Il doit de son existence payer ses lectures.

Une drôle de fête

Un refrain traverse le roman : « Faut-il dire à ces potes que la fête est finie ? » *Féerie* marque simultanément l'apogée et la fin de cette fête. Alors que le début de la Deuxième Guerre avait été désigné comme la *drôle de guerre*, cette nuit des bombardements telle que la représente Céline pourrait être nommée la *drôle de fête*. Cette figure, apparue dans *Voyage au bout de la nuit*, caractérise la représentation de la guerre dans l'ensemble de l'œuvre célienne :

On avait remarqué ça nous autres, une nuit qu'on savait plus du tout où aller. Un village brûlait toujours du côté du canon. On en approchait pas beaucoup, pas de trop, on le regardait seulement d'assez loin le village, en spectateurs pourrait-on dire, à dix, douze kilomètres, par exemple. Et tous les soirs ensuite vers cette époque-là, bien des villages se sont mis à flamber à l'horizon, ça se répétait, on en était entourés, comme par un très grand cercle d'une drôle de fête de tous ces pays-là qui brûlaient devant soi et des deux côtés, avec des flammes qui montaient et léchaient les nuages. (Céline, 1996, p. 29.)

La drôle de fête n'est pas tout à fait une fête. Elle n'en est déjà plus une. Elle est le lieu d'une jouissance angoissée, devant son objet et devant sa fin. La posture de Ferraris, que j'examinais plus haut, m'apparaît inexacte dans la mesure où elle fait commodément l'économie de cette angoisse qui saisit le lecteur à la lecture de *Féerie pour une autre fois*, ainsi que de l'ambiguïté profonde qui la structure. De même que le ferait une lecture axée sur le carnavalesque, l'analyse de Ferraris opère un renversement du négatif vers le positif, des horreurs de la guerre vers la beauté, tandis que le texte de Céline maintient, au contraire, la dialectique entre la beauté et l'horreur, l'exaltation et l'angoisse.

Cette drôle de fête est indissociable de l'infect qui touche tous ses participants. Ici, comme partout dans l'œuvre de Céline, l'infect a tout à voir avec l'infection. Muray a d'ailleurs relevé l'importance du motif de la contamination dans l'ensemble des textes de Céline, de sa thèse de médecine *Semmelweis*, en passant par ses pamphlets, son œuvre romanesque, jusqu'à sa

correspondance. Dans *Féerie*, l'infection se déploie dans tous les sens. Elle concerne à la fois la foule « en rut d'atrocités » qui désire la mort de Ferdinand (Céline, 1995, p. 74), la figure abjecte de Jules, « chef d'orchestre » des bombardements (*ibid.*, p. 277), et le lecteur que Ferdinand tente de compromettre en l'entraînant au cœur de la catastrophe. Elle prend également la forme de ces corps qui se heurtent et s'amoncellent, sous l'effet des déflagrations, se mêlant aux décombres de l'édifice effondré. Cette masse compacte de corps est sans doute la représentation la plus achevée de la fête, où s'abolissent toute individualité et, peut-être, toute humanité, mais dont tente de s'extraire un corps, celui de Ferdinand, afin de nous livrer l'Histoire, dira-t-il.

Bibliographie

Texte étudié

CÉLINE, Louis-Ferdinand. 1995 [1952, 1954]. *Féerie pour une autre fois*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 633 p.

Textes de référence

CÉLINE, Louis-Ferdinand. 2002 [1955]. *Entretiens avec le professeur Y*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 124 p.

_____. 1952 [1936]. *Mort à crédit*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 622 p.

_____. 1996 [1932]. *Voyage au bout de la nuit*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 542 p.

CLICHE, Anne Éline. 2005. « Féerie pour un temps sans mesure. Louis-Ferdinand Céline, chroniqueur du désastre ». Chap. in *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, sous la dir. de Jean-François Chassay, Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais, p. 59-113. Coll. « Figura », n° 12, Montréal : Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire.

FERRARIS, Denis. 1986. « La guerre en ses atours : esthétique du charivari ». *Revue des sciences humaines*, vol. 75, n° 204, p. 5-21.

MURAY, Philippe. 2001 [1981]. *Céline*. Coll. « Tel », Paris : Gallimard, 252 p.

ZAGDANSKI, Stéphane. 1993. *Céline seul*. Coll. « L'infini », Paris : Gallimard, 127 p.

La passion de disparaître

À propos de *L'Art, le suicide, la princesse et son agonie*, de Bernard Lamarche-Vadel

Rassemblement d'une dizaine de courts textes hétéroclites remuant une matière où le beau se mêle à l'odieux, et la grandeur à la médiocrité, *L'Art, le suicide, la princesse et son agonie*, de Bernard Lamarche-Vadel, est l'expression d'une étroite relation entre l'art et la mort. Plus précisément, si l'on en croit le préambule que constitue le premier chapitre, l'œuvre est le fruit d'une expérience médicale consistant à arracher un écrivain sans talent, et de surcroît suicidaire, à ses élans autodestructeurs en transformant son désir de mort en une authenticité artistique mue par l'esthétisation de l'abject. Le raisonnement du praticien est simple : confronté à « un objet où le Beau et la mort, l'exquis et l'agonie, la curiosité et l'hémorragie à jamais se

confondraient » (Lamarche-Vadel, 1998, p. 18), le patient, par mimétisme, éprouverait le besoin d'investir sa propre pratique artistique de l'inférieure mécanique de sa maladie, purgeant *de facto* ses plus funèbres affects dans la production d'une œuvre d'art authentique. En l'occurrence, l'objet est un album composé de 442 photographies d'une princesse désarticulée, agonisant au sein des décombres de sa voiture écrasée contre le treizième pilier du souterrain de l'Alma. Inspiré de ces abominables portraits, le patient rédige, en quelques semaines seulement, l'œuvre que nous connaissons sous le nom de *L'Art, le suicide, la princesse et son agonie*.

D'emblée, l'authenticité de l'art est envisagée hypothétiquement comme synthèse irréductible du beau et de l'abject : l'art n'est vérita-

blement art que dans la mesure où sa mise en œuvre procède d'une expérience accrue de la mort. Si l'hypothèse n'est pas des plus insolites, ses prémisses, au contraire, sont plutôt étonnantes. En fait, la genèse de l'expérience thérapeutique menée à l'endroit du patient suicidaire prend la forme d'un double constat : d'une part, une série d'articles publiés dans le *Quotidien du praticien* confirme que la France ne compte plus, en quelque discipline que ce soit, aucun artiste qui ne soit parvenu à s'imposer durablement, et ce, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale ; d'autre part, une éminente étude médicale, malheureusement demeurée interdite de publication, rend compte d'une inquiétante homologie entre le nombre d'artistes ratés recensés chaque année par les organisations qui les encadrent et le nombre de suicides avérés la même année par l'administration française. Plus encore, le praticien relate que « le nombre des formes de suicide des Français recoupe, chiffre par chiffre, le nombre des modes d'expression généralement reconnus pour leur appartenance à une pratique artistique dans l'Hexagone » (Lamarche-Vadel, 1998, p. 15). Or, l'extravagante adéquation des nombres de suicidés et d'artistes manqués n'illustre que trop bien l'espace qui les sépare : d'un côté, ceux qui optent pour leur propre disparition ;

de l'autre, ceux qui tentent en vain de s'imposer durablement par la voie de l'art. En revanche, les résultats favorables de l'expérience du praticien viennent souligner et appuyer l'idée selon laquelle la *valeur* de l'œuvre artistique ne devient manifeste qu'à travers une relation directe et synthétique entre la pulsion de mort et le désir d'affirmation du sujet dans et par la pratique de l'art.

En dépit du constat négatif qu'il exprime à l'égard de la production artistique de la seconde moitié du XX^e siècle, *L'Art, le suicide, la princesse et son agonie* met de l'avant un raisonnement qui nous paraît souscrire entièrement à cette formule lapidaire de Maurice Blanchot rendant compte d'une préoccupation majeure des artistes de cette époque : « Je suis, je suis seulement parce que j'ai fait du néant mon pouvoir, parce que je puis ne pas être. » (1973, p. 215.) Entretenant un rapport paradoxal au nihilisme postmoderne, l'œuvre de Lamarche-Vadel inscrit la spécificité de l'art contemporain dans une problématique de la dépossession de soi que l'on nommera, à l'instar d'Enrique Vila-Matas, la *passion de disparaître* (Vila-Matas, 2006, p. 98) : elle fait de la tentation du néant l'unique voie vers l'authenticité de l'art, et de la mort du sujet la condition même de ses plus retentissantes manifestations d'affirmation.

Bibliographie

BLANCHOT, Maurice. 1973. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 382 p.

LAMARCHE-VADEL, Bernard. 1998. *L'Art, le suicide, la princesse et son agonie*. Paris : Éditions méréal, 141 p.

VILA-MATAS, Enrique. 2006. « Écrire pour disparaître ». *Magazine littéraire*, hors-série n° 10, octobre-novembre, p. 98.

Entre le péril et l'affirmation de soi : un jeu dangereux

L'abject dans *Baise-moi*
de Virginie Despentes

Quel est donc ce curieux mal qui projette les héroïnes de *Baise-moi* vers l'avant en les poussant de plus en plus près du gouffre ? Que pourchassent-elles sans cesse en tentant de se fuir elles-mêmes ? De quoi ces femmes sont-elles dégoûtées au point d'en vouloir à l'humanité tout entière ? Il s'agit de l'« abject », qui, omniprésent, ébranle continuellement nos plus profondes convictions. Ce n'est pas sans raison qu'au moment de sa publication en 1994 et, plus récemment, lors de la sortie du film, *Baise-moi* de Virginie Despentes a provoqué la controverse. En effet, le film a reçu un accueil mitigé, certains le qualifiant comme étant « *Un Justicier dans la ville* avec Charles Bronson, version vagin » (Rolandeau, consulté le 13 octobre 2005), et d'autres le considérant comme une sorte de « manifeste de la génération zéro » (Azoury, 2000, p. 35). L'histoire de *Baise-moi* met en scène deux jeunes femmes issues d'un milieu français malfamé, qui entreprennent une croisade de sexe et de sang à travers la Bretagne, décidant de ne

pas subir la vie et de forcer le destin à accomplir leur volonté. Ainsi, le lecteur se trouve plongé dans un monde abject dans lequel s'enchaînent une série de crimes sordides motivés par une soif de vengeance et de destruction. L'abjection occupe donc une place centrale dans le roman en servant à la fois de prétexte et de moteur au récit.

L'abjection selon Kristeva : ce curieux louvoisement...

Cette chose qui vient nous projeter à l'extérieur de nous-mêmes, nous, dégoûtés et apeurés, voilà ce qu'est l'abjection. Pour Julia Kristeva, l'abjection est une réaction humaine provoquée par une perte de sens et causée par un brouillage entre sujet et objet, lorsqu'on n'arrive plus à faire la distinction entre soi et l'Autre. Comme cette peau qui se forme à la surface du lait réchauffé et qui, pour une raison obscure, vient provoquer chez celui qui la regarde un sentiment de dégoût si profond qu'il se fait ressentir jusque dans ses entrailles (Kristeva, 1980, p. 10). Ce qui est abject n'a pas de nom, ce n'est ni sujet ni objet, cela se situe avant le passage dans l'ordre symbolique : « [...] de l'objet, l'abject n'a qu'une seule qualité – celle de s'opposer à *je*. » (*Ibid.*, p. 9.) Ainsi, l'abject vient mettre en péril le sujet, remettant en cause les limites mêmes de sa subjectivité. Devant l'abject, le sujet est projeté hors de soi pendant quelques instants, comme s'il se trouvait réellement hors de son corps. L'abjection est telle la chute d'un sujet attiré vers un abîme sans fond : « [...] l'*abject*, objet chu, est radicalement un exclu et me tire là où le sens s'effondre. » (*Ibid.*, p. 9.) L'abject est tout ce qui rappelle la fragilité de l'ordre dans lequel nous vivons, tout ce qui met en doute notre système et, par extension, notre identité. Tout crime est donc abject : « [...] l'abjection [...] est immorale, ténébreuse, louvoyante et louche. » (*Ibid.*, p. 12.)

Entre moi et l'Autre

Par ailleurs, il est encore plus horrible pour le sujet de découvrir que ce qu'il y a de plus abject, de plus écœurant, ne prend pas sa source à l'extérieur de lui, que c'est son être lui-même : « [...] l'abjection de soi serait la forme culminante de cette expérience du sujet auquel est dévoilé que tous ses objets ne reposent que sur la *perte* inaugurale fondant son être propre. » (*Ibid.*, p. 12.) Ainsi, l'abjection de soi viendrait confirmer le fait que toute forme d'abjection reconnaît le manque fondateur de l'être. Le sujet effondré peut donc en arriver à offrir son corps comme le non-objet par excellence, « son propre corps, son propre moi, perdus désormais comme propres, déchus, abjects » (*ibid.*, p. 13), plutôt que de s'enfuir vers d'autres échappatoires perverses. Kristeva appelle « jeté » celui par lequel l'abject existe, celui qui est condamné à errer au lieu de se reconnaître et de s'assumer en tant

que sujet. Son identité prenant appui sur le non-objet, sur l'abject, le jeté est sans cesse forcé à redéfinir son univers, « dont les confins fluides [...] remettent constamment en cause sa solidité et le poussent à recommencer » (*ibid.*, p. 16). Bref, le jeté est un égaré qui erre sans lieu donné.

Mais le sujet, dégoûté par la vision de l'abject, ne peut s'empêcher de le fixer, de s'en approcher, de tenter le diable, cet « ailleurs » où l'abject le projette étant aussi attirant que condamné. De cet égarement en un lieu interdit, le sujet tire une jouissance : « [...] on ne connaît pas [l'abject], on ne le désire pas, on en jouit. Violamment et avec douleur. Une passion. » (*Ibid.*, p. 17.) Selon Kristeva, l'abject aurait été, à un moment lointain de notre vie, un objet de convoitise. Les deux temps (présent et passé immémorial) coïncidant à nouveau, l'abject provoque la crise puisqu'il renvoie à un moment où le sujet n'était pas encore sujet, mettant en doute la construction et la délimitation mêmes de son identité. Mais, plus encore qu'une simple frontière, l'abjection est surtout ambiguïté, ambivalence, incertitude « parce que, tout en démarquant, elle ne détache pas radicalement le sujet de ce qui le menace – au contraire, elle l'avoue en perpétuel danger » (*ibid.*, p. 17). Lorsque « je » jouit, c'est en tant que sujet hétérogène, morcelé, non entier : « [...] gêne, malaise, vertige de cette ambiguïté qui, par la violence d'une révolte *contre*, délimite un espace à partir de quoi surgissent des signes, des objets. » (*Ibid.*, p. 17.)

Le rejet de la mère

L'abject se situe donc dans « l'entre-deux, l'ambigu, le mixte » (*ibid.*, p. 12) : il met en évidence la fragilité de la distinction entre moi et l'Autre, projetant le sujet dans un stade prélangagier. Il nous rappelle, d'une part, la vulnérabilité de l'humanité alors qu'elle se trouvait à l'état animal, puisqu'il lui a permis de se détacher de ce monde de meurtre et de sexe. D'autre part, l'abject nous renvoie au moment crucial où le sujet doit, afin justement de se constituer comme sujet, se séparer de la mère, séparation violente mais nécessaire pour le développement de sa subjectivité : « [...] the abject marks the moment when we separated ourselves from the mother, when we began to recognize a boundary between "me" and "other", between "me" and "(m)other". » (Felluga, consulté le 21 octobre 2005.) La peur de retomber dans cette dépendance à la mère hante toujours le sujet, le pouvoir de la mère étant aussi sécurisant qu'étouffant. Il est nécessaire que l'enfant, afin de passer dans l'univers du langage et d'exister en tant que sujet, rejette le corps de la mère auquel il est rattaché, ce corps devenant, de ce fait, abject.

L'abjection et l'oppression des femmes

La théorie féministe anglo-américaine s'est ensuite approprié le concept d'« abjection », afin d'exposer la situation d'oppression dans laquelle la

séparation d'avec la mère enferme la femme. En effet, en étant réduite à sa fonction reproductrice par nos sociétés occidentales, la femme devient abjecte – la femme, la féminité et la maternité. Pour devenir sujet, elle doit donc rejeter le corps d'une autre femme, de la mère, à qui elle s'identifie aussi, et du même coup repousser son propre corps. Dans ce contexte, devenir sujet tient du non-sens puisque rejeter la mère, c'est aussi se rejeter soi-même. Kristeva propose alors une nouvelle forme de subjectivité, une subjectivité féminine, qui, révisant les relations mère-fille, prendrait l'amour lesbien pour base (Oliver, consulté le 21 octobre 2005). Par ailleurs, dans *Histoires d'amour*, Kristeva explique qu'une abjection déplacée du corps féminin peut permettre de justifier les pires atrocités envers les femmes puisque, toutes mères, elles sont toutes abjectes. La société patriarcale peut ainsi déprécier les femmes de façon tout à fait légitime, la femme et la mère étant devenues l'ennemi numéro un du sujet. Dans ce sens, Despentès souligne la portée féministe de son roman, en déclarant qu'« il est temps pour les femmes de devenir les bourreaux, y compris par la plus extrême violence » (Lancelin, 2000, p. 50).

***Baise-moi* de Virginie Despentès : un nouveau féminisme ?**

Par ses propos « trash », *Baise-moi* de Virginie Despentès semble répondre à la théorie de Kristeva. On parle, chez Despentès, d'« une nouvelle forme de féminisme dur » (de Bruyn, 2000, p. 125) ou encore d'un « féminisme brutal et désespéré » (Kaganski, 2000, p. 40-41). On reconnaît donc son apport à la cause des femmes, elle-même avouant qu'en écrivant son roman « [elle avait] le sentiment d'avoir une mission à remplir » (Armanet, 2000, p. 28-30) : « [...] j'allais dire une mission de vengeance mais ce n'est pas ça. Il faut faire éclater les choses. » (Jordan, 2002, p. 128.) Despentès entreprend d'inverser la relation de domination homme/femme, mettant l'arme de la violence entre les mains des femmes. On dit souvent de *Baise-moi* qu'il s'agit d'une œuvre fortement politisée, les personnages féminins évoluant dans un milieu où la violence, qui sert à maintenir leur subordination, est telle qu'elles en arrivent à se la réapproprier à leurs propres fins. Que l'on pense à la gifle correctrice que Manu reçoit de Lakim, son petit ami, ou encore à la façon dont les personnages masculins parlent des femmes – « De toutes façons, ces radasses-là, ça baise comme des lapins... » (Despentès, 1999, p. 53), « Une suceuse de première » (*ibid.*, p. 53) –, voilà toutes des situations qui mettent en évidence la domination des hommes sur les femmes. De plus, comme l'explique Gill Allwood dans *French Feminisms: Gender and Violence in Contemporary Theory*, « la violence masculine est perpétrée par l'homme contre la femme *en tant que femme* constituant ainsi un acte politique, non pas un incident entre individus¹ » (1998, p. 129), ce qui donne une nouvelle portée

1. Citation traduite par Shirley Jordan (2002).

universelle et dénonciatrice à l'œuvre de Despentès. Aussi l'histoire de *Baise-moi* prend-elle racine dans la sauvagerie du viol de Manu et de son amie Karla, événement sur lequel s'ouvre pratiquement le roman (Despentès, 1999, p. 51-57), « toute rencontre sexuelle [étant] désormais marquée par le sceau de la violence déclenchée dans ce viol » (Jordan, 2002, p. 132).

La subversion des positions masculin/féminin : comment les femmes ont repris le pouvoir dans leur vie

Outre son aspect politique, le roman de Despentès a pour effet de mettre en lumière l'abjection déplacée des hommes envers les femmes, cette théorie de Kristeva expliquant la cause de l'oppression féminine. Autrement dit, le climat de violence et le mépris des personnages masculins envers les héroïnes et, par extension, envers le genre féminin en général trouvent leur origine dans l'abjection du corps maternel. *Baise-moi* vient, effectivement, problématiser la question de la femme comme sujet fertile et reproducteur en la présentant comme objet sexuel. Par exemple, on retrouve une scène où Manu, totalement nue et ne portant que des souliers à talons hauts, décrit avec force détails ses menstruations (Despentès, 1999, p. 152) – symbole de la maternité et abject par excellence. Cette image subversive juxtapose l'image de la femme comme objet sexuel à celle de la mère tout en jouant sur le tabou entourant le sang menstruel, considéré comme polluant dans la tradition occidentale (Kristeva, 1980, p. 86). Tentant de rendre à la femme le pouvoir dont l'homme la prive, Nadine et Manu « tuent par revanche généralisée de démunies et nous sommes témoins d'un apprentissage progressif de l'exercice du pouvoir violent par des femmes qui finissent par y prendre goût » (Jordan, 2002, p. 133). Par contre, en cherchant à inverser les rôles de domination, Despentès ne fait que déplacer le problème puisque c'est le corps des hommes qui devient abject : le récit met en scène des personnages masculins pathétiques qui sont décrits de façon tout aussi négative que le sont les femmes, tel le client de Nadine, ressemblant à « un gros poulet triste, à cause des petites cuisses et du gros bidon » (Despentès, 1999, p. 58). En définitive, on peut dire que le renversement extrême des positions de domination homme/femme mis en scène dans *Baise-moi*, en plus d'être politique, souligne, voire même dénonce, la situation d'oppression dans laquelle l'abjection emprisonne les femmes.

L'abjection comme fuite en avant

Par ailleurs, cette abjection inversée non seulement sert de point de départ au récit, mais alimente aussi l'évolution de l'histoire : à travers le crime, ces deux tueuses vivent leur quête identitaire par l'abjection, d'une certaine façon.

D'abord, il est possible de constater, plus particulièrement dans le film, que les personnages de Manu et Nadine vivent une sorte de relation amoureuse, cette passion mutuelle leur permettant de construire une forme de subjectivité féminine, selon Kristeva. De cette façon, le corps féminin n'est plus un lieu d'abjection associé à la maternité ; il retrouve sa dignité dans l'amour lesbien. Cette réalité est particulièrement évidente lors de la scène de la danse dans la chambre d'hôtel, la caméra mettant l'accent sur la sensualité, voire la sexualité, qui se dégage de cette performance. Quoique cela soit plus subtil dans le roman, les sentiments que partagent les deux personnages restent ambigus, et on peut y retrouver un certain amour – notamment lorsque, à la vue d'un barrage policier sur la route, Nadine prend la main de Manu dans la sienne et qu'« elle a honte de son geste en même temps qu'elle le fait » (Despentes, 1999, p. 165). De manière quelque peu contradictoire, c'est précisément cet amour qui leur donne la force de continuer dans la voie de la perversion et de la destruction, leur identité se créant en opposition aux autres et au monde. Ainsi, nos deux « jetées » sont condamnées à errer dans un monde flou empli de violence et de drame, monde dans lequel elles doivent régulièrement remettre en cause la solidité des limites de leur subjectivité.

D'objet à sujet

Poussant l'expérience de la subjectivité féminine à son extrême, les crimes sanglants des deux femmes leur permettent aussi de se poser comme sujets dans un monde qui est normalement dominé par les hommes. Comme si c'était à travers ce jeu de sang et de sexe qu'elles parvenaient à s'inscrire comme sujets ultimes, revenant « à leur sexualité agressive de façon quasi obsessionnelle, comme si celle-ci représentait la pierre de touche d'une nouvelle espèce d'héroïne post-féministe » (Jordan, 2002, p. 125). On le remarque particulièrement dans l'épisode où Nadine et Manu entraînent un homme dans une chambre d'hôtel et finissent par le tuer à coups de pied. Cet extrait démontre bien le renversement de la domination homme/femme tel qu'il est représenté par Despentes tout au long du roman, l'homme devenant un objet soumis aux ordres des héroïnes. Ainsi, elles choisissent de draguer par perversité « un type bedonnant et à moitié chauve » (Despentes, 1999, p. 199), cherchant à séduire l'abject comme s'il s'agissait d'un jeu pour ensuite jouir par la mort de l'homme. On sent bien que l'homme est décontenancé par l'attitude de Manu et Nadine qui lui font du charme, Manu « se [plaignant] de la chaleur en aggravant l'échancrure de son corsage pour s'éventer comme une brute » (*ibid.*, p. 199), au lieu d'agir de façon passive et désintéressée comme il s'y serait attendu. Elles viennent donc bouleverser les rôles habituels, l'homme se disant que « ça aurait été mieux s'il avait dû les baratiner un peu, avoir l'impression de les forcer un peu » (*ibid.*, p. 202). Les filles définissant les règles du jeu, Nadine lui explique gentiment : « Si ça

ne te dérange pas, chéri, on va baiser plutôt que discuter ; on a plus de chances de s'entendre. » (*Ibid.*, p. 201.)

L'homme, pourtant, ne se rend pas compte de ce qui l'attend ; il ne réalise pas que Nadine et Manu entreprendront « quelque chose de sérieux et d'important » (*ibid.*, p. 204) en vengeant le sexe féminin. Tout se passe comme si elles voulaient se venger du viol originel, de celui qui leur a volé leur identité à jamais. La structure du roman renvoie à la scène d'ouverture du texte, alors que Manu, violée, se trouve dépossédée d'elle-même, comme morte (*ibid.*, p. 55) : « [Les deux femmes] opèrent une inversion systématique et méthodique du jeu de pouvoir qui se manifeste dans le viol, jeu qui d'ordinaire humilie la femme mais laisse intacte la virilité de l'homme. » (Jordan, 2002, p. 135.) Ici, ce sont les personnages féminins qui rejettent le corps de l'homme, devenu abject. Elles insultent et critiquent leur victime entre elles, sans lui accorder d'attention, s'exclamant : « Putain, c'que ça transpire par cette chaleur, il est tout visqueux, ce gros con » (*ibid.*, p. 202), ou encore : « Tu bandes mou. Ça me fatigue. » (*Ibid.*, p. 205.) L'homme garde les yeux baissés, et ce sont elles qui, portant sur lui un œil dégoûté, détiennent le pouvoir du regard, la « puissance d'agir », dans les termes de Judith Butler (2004, p. 275-276). Lorsque le pauvre homme essaie de prendre un peu le contrôle de la situation en proposant de mettre un préservatif, Manu lui ordonne, dans un mouvement presque suicidaire : « Que ta bite. Sans rien. » (Despentes, 1999, p. 204.) La scène dégénère assez rapidement par la suite, l'abjection du corps de l'homme devenant physique, Manu « lui [gerbant] entre les jambes » (*ibid.*, p. 205) en lui faisant une fellation. Ce geste hautement symbolique permet à la femme de s'affirmer en tant que sujet possédant l'homme objet.

D'un autre côté, cette prise de position reconnaît l'homme comme une menace à l'identité propre de la femme. L'homme tente de trouver un moyen de soumettre ces deux femmes à son pouvoir : « [III] la tient fermement. Elle cherche à se dégager, mais il a bonne prise et envie de lui cogner la glotte avec le gland. » (*Ibid.*, p. 205.) Ce faisant, il agit comme l'Autre qui veut venir en soi. Mais les filles ne se laisseront pas faire. Dans une tentative ultime d'affirmation de soi, Nadine et Manu lui répètent l'avertissement fait à des générations de filles, subvertissant le stéréotype : « On suit pas des filles qu'on connaît pas comme ça, mec. » (*Ibid.*, p. 205.) Puis, elles tuent l'homme de manière sauvage, le piétinant avec leurs souliers à talons hauts – symbole criant –, ne prenant conscience d'elles-mêmes et de leur corps qu'à ce cruel instant : « Plus elle tape et plus elle tape fort, elle sent parfois des trucs qui cèdent. À force, elle sent les muscles de ses cuisses travailler. » (*Ibid.*, p. 207.) Les filles sont donc sans cesse appelées à redéfinir les contours de leur propre subjectivité devant l'homme, éliminant de manière brutale l'objet d'abjection qui les entraîne vers la perte de sens, là où la femme serait soumise à la domination masculine.

Le langage comme lieu d'affirmation de soi

D'autre part, l'utilisation du langage permet aux deux héroïnes de s'inscrire dans le monde en tant que sujets agissants. Ainsi, les dialogues revêtent une importance particulière : « Merde, on est en plein dans le crucial, faudrait que les dialogues soient à la hauteur. » (*Ibid.*, p. 121.) Cette remarque, tout de suite suivie par un commentaire métatextuel, met l'accent sur le côté plus oral, plus « trash », du récit, fortement marqué par la culture populaire : « Moi, tu vois, je crois pas au fond sans la forme. » (*Ibid.*, p. 121.) Au moment de commettre un nouveau crime, Manu et Nadine prennent l'habitude de lancer une réplique tranchante, comme lorsque Nadine entre chez un armurier, prétendant que son mari est amateur de tir, et que Manu lance au vendeur, l'arme levée : « Et si sa femme est amatrice de tir au connard ? » (*Ibid.*, p. 143.) Bien que la qualité des dialogues de Despentes soit discutable – on dit notamment qu'elle « donne l'impression d'avoir écrit un brouillon » (Morin, consulté le 13 octobre 2005) –, il est évident que le langage populaire occupe une place centrale dans son œuvre, que ce soit sur le plan des dialogues ou encore sur celui de l'intertextualité. On retrouve effectivement de nombreux textes de chansons anglophones rock ou punk qui viennent ponctuer le récit, comme une prémonition de la fin tragique qui attend nos héroïnes. Plusieurs chapitres se terminent sur une note un peu glauque dans laquelle on sent la mort transparaître : « *Suicidal tendencies* » (Despentes, 1999, p. 141), « *DEATH ROW. HOW LONG CAN YOU GO.* » (*Ibid.*, p. 131.)

En attente de la mort : l'abjection de soi

Ces incursions dans la musique populaire insistent sur les envies presque suicidaires des personnages, qui sombrent facilement dans l'autodestruction. Non seulement le corps des hommes est-il abject, mais celui des femmes aussi, Nadine et Manu agissant souvent sans respect de soi. En effet, plusieurs incidents remettent en question les rapports que la femme entretient avec son propre corps. Par exemple, Manu se fait vomir pour pouvoir continuer à s'empiffrer de Mac Do (*ibid.*, p. 141), ou encore Nadine, se prêtant à des jeux de sadomasochisme avec un de ses clients, voit son dos se couvrir de marques rouges (*ibid.*, p. 98). Plus encore, Despentes met en scène des personnages qui sont vidés de leur intériorité, comme étrangers à eux-mêmes et à ce qui les entoure. Même si on reproche à l'auteure d'avoir créé des personnages sans psychologie (Morin, consulté le 13 octobre 2005), il semble que ce côté déshumanisé démontre comment les femmes, elles aussi, portent les marques de la société patriarcale et peuvent arriver à une sorte d'abjection de soi, s'offrant comme non-objets. Dans ce sens, Manu explique sa réaction par rapport au viol initial :

[...] j'en ai rien à foutre de leurs pauvres bites de branleurs [...]. C'est comme une voiture que tu gares dans une cité, tu laisses pas des trucs de valeur à l'intérieur parce que tu peux pas empêcher qu'elle soit forcée. Ma chatte, je peux pas empêcher les connards d'y rentrer et j'y ai rien laissé de précieux. (Despentes, 1999, p. 57)

Il apparaît clairement qu'« à travers son personnage Manu expose une négation de soi, de son corps au point où sa propre intimité a été vidée de toute substance et de toute humanité » (Rolandeau, consulté le 13 octobre 2005). Les personnages de Nadine et Manu oscillent donc constamment entre sujet et objet, entre abjection de soi et construction d'une subjectivité propre.

En définitive, quoiqu'on accuse le roman de jouer « dans la psychanalyse de bazar à son insu » (*ibid.*), l'abjection joue un rôle majeur dans le récit. Omniprésente tout au long de *Baise-moi*, elle projette les personnages dans une espèce de fuite en avant permettant la progression du récit. En effet, puisque l'abject avoue que le sujet est toujours menacé, Nadine et Manu doivent sans cesse redéfinir les frontières de leur subjectivité, ce qu'elles font par l'entremise du crime. De plus, la situation de base permettant le développement de l'histoire fait aussi appel à l'abjection : Despentes dénonce l'oppression dont les femmes sont victimes dans la société occidentale – injustice qui prendrait racine dans le rejet du corps de la mère, nécessaire à la constitution du sujet. Par ailleurs, la force dynamique qui pousse les personnages à aller toujours plus en avant s'apparente beaucoup à ce que Lacan appelle, à la suite de Freud, la « pulsion de mort ». Bien que les personnages se garantissent une fin tragique, ils continuent tout de même sur la voie de l'abjection, comme si la mort était l'ultime objet de satisfaction : les pulsions de mort sont toujours associées aux pulsions sexuelles, « consist[ant], en somme, en la sourde jouissance trouvée dans la mort » (Pelletier, 1992, p. 27).

Bibliographie

- ALLWOOD, Gill. 1998. *French Feminisms : Gender and Violence in Contemporary Theory*. London : UCL Press, 165 p.
- ARMANET, François, et Béatrice VALLOEYS. 2000. « Catherine Breillat – Virginie Despentes : le sexe à cru ». *Libération*, 13 juin 2000, p. 28-30.
- AZOURY, Philippe. 2000. « Affreuse, sale et méchante ». *Libération*, 18 mai 2000, p. 35-36.
- BUTLER, Judith. 2004. *Le Pouvoir des mots : politique du performatif*. Paris : Éditions Amsterdam, 287 p.
- BRUYN, Olivier de. 2000. « Le marécage porno ». *Le Point*, 23 août 2000, p. 125.
- DESPENTES, Virginie. 1999. *Baise-moi*. Coll. « Nouvelle génération », Paris : Éditions J'ai lu, 248 p.
- FELLUGA, Dino. Consulté le 21 octobre 2005. « Modules on Kristeva: On the Abject ». *Introductory Guide to Critical Theory*. <http://www.cla.purdue.edu/academic/engl/theory/psychoanalysis/kristevaabjectmain.html>
- JORDAN, Shirley. 2002. « “Dans le mauvais goût pour le mauvais goût ?” Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes ». Chap. in *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?*, sous la dir. de Nathalie Morello et Catherine Rodgers, p. 121-139. Amsterdam ; New York : Rodopi.
- KAGANSKI, Serge. 2000. « Porno futur ». *Les Inrockuptibles*, 27 juin 2000, p. 40-41.
- KRISTEVA, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur*. Coll. « Points essais », Paris : Seuil, 247 p.
- LANCELIN, Aude. 2000. « Despentes à sang pour sang ». *Libération*, 18 mai 2000, p. 50-51.
- MORIN, René. Consulté le 13 octobre 2005. « Un raté ». *L'Écho du Village*. <http://echo.levillage.org/297/5799.cbb>
- OLIVER, Kelly. Consulté le 21 octobre 2005. « Kristeva and Feminism ». *Center for Digital Discourse and Culture*. <http://www.cddc.vt.edu/feminism/Kristeva.html>

PELLETIER, Pierre. 1992. « Pulsions de vie, pulsions de mort ». *Frontières*, hiver, p. 24-27.

ROLANDEAU, Yannick. Consulté le 13 octobre 2005. « De la sexualité comme confession égotiste ». *Hors-champ*.
<http://www.horschamp.qc.ca/cinema/avril2002/baisemoi.html>

Sniper ou l'art de la guerre selon Pavel Hak

L'épuration ethnique, la torture et le viol sont le lot des personnages qui peuplent *Sniper*, court roman de Pavel Hak. Le récit se situe dans un pays qui n'est jamais nommé, là où il y a la guerre, une guerre civile qui ressemble fort à celle qui a déchiré l'ex-Yougoslavie. Quatre récits s'entrecroisent : celui de fugitifs qui veulent traverser la frontière ; celui de femmes torturées et violées qui parviendront finalement à échapper à leurs tortionnaires ; celui d'un homme qui part déterrer sa famille assassinée, ensevelie dans une fosse commune ; et, finalement, celui du sniper qui donne son nom au titre du roman. La narration passe d'un récit à l'autre, entremêle les histoires, laissant une impression de surenchère dans la violence et l'horreur. Ici, pas de

bons sentiments, pas de vision porteuse d'espoir. L'écriture exprime le malheur, la souffrance des protagonistes ; elle dit avec des mots crus, à la limite de la froideur clinique, ce que d'autres auraient considéré comme indicible.

Les victimes dont *Sniper* raconte l'histoire, bien que confrontées à une violence inouïe, semblent posséder des ressources presque infinies de force et de détermination qui les amènent à poser des gestes radicaux pour se libérer de leurs bourreaux. Des femmes tuent toute une garnison pour parvenir à s'échapper ; un homme déterre à coups de hache les membres de sa famille, assassinés puis emprisonnés dans le sol gelé, afin qu'ils ne soient pas des victimes anonymes, oubliées de cette guerre. Les bourreaux, pour assurer leur domination, doivent écraser toute

résistance, tout désir ou toute possibilité de rébellion qui pourrait naître dans la population ; ils savent que le contrôle de la population passe par la prise de pouvoir sur les femmes, par le viol et la torture sexuelle. Un commandant dit à ses hommes, devant une rangée de prisonnières :

“ Les femmes seront détenues dans des caves, soumises à des humiliations et des sévices sexuels. [...] Notre dictature montrera qu’un État fort reste impuni quels que soient les crimes qu’il commet ! ” Les officiers (comme un seul homme) déboutonnent leurs braguettes et empoignent leurs queues bandées. (Hak, 2002, p. 16¹.)

Le sniper est un personnage à part dans le récit. Comme tous les tireurs embusqués, il est seul, alors que les autres, les victimes, font partie d’un groupe uni dans la révolte et dans la fuite. Son histoire est d’ailleurs la seule narrée à la première personne, nous donnant ainsi une impression de proximité plus grande avec lui qu’avec les autres personnages. Cette position narrative force en quelque sorte l’établissement d’une connivence, d’une intimité inconfortable entre les lecteurs et le meurtrier. Le récit du sniper nous offre la vision d’un bourreau qui se veut ici philosophe lorsqu’il nous explique les raisons qui le motivent à exercer son métier.

Traquer les hommes vivants (ces porteurs de liberté caractérisés par des pulsions incontrôlables, la capacité d’agir de façon autonome, et un imaginaire débordant les lois physiques) est mon métier. [...] Ma mission ne consiste-t-elle pas à extirper ces mauvaises herbes de la surface du globe ? Je charge mon fusil. En joue. Feu. (p. 68.)

Ainsi, le sniper se pose comme celui qui rétablit l’ordre, qui empêche l’État (l’humanité) de sombrer dans le chaos. Au-delà de ses positions morales et idéologiques, c’est son arme qui le distingue des autres humains, de ses victimes. Son fusil et ses munitions, ainsi que sa position de tireur embusqué, lui permettent de s’isoler du reste de l’humanité. Il en est conscient, et lorsque les munitions viennent à manquer, voyant venir sa capture, la seule issue qu’il envisage est le suicide, avec sa dernière balle.

Sniper est un récit de guerre qui ne laisse que peu d’espoir sur les temps à venir, mais qui, paradoxalement, laisse la vie sauve à tous les protagonistes des différents récits, à l’exception du *sniper*...

Bien qu’il soit assez intéressant sur le plan formel, ce roman laisse finalement une impression de moralisme naïf, qui détonne à la fois dans la complexité du sujet abordé et dans le ton très dur et cru utilisé tout au long du texte.

1. Toutes les citations sont tirées du roman *Sniper* de Pavel Hak, Auch, Éditions Tristram, 2002.

La dramaturgie de l'ignoble

dans *Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku Prince qu'on sort de Tchicaya U Tam'si*

Dans son intention louable de faire du Noir un « homme à part entière », la négritude a voulu l'Afrique antécoloniale idyllique et vertueuse. Seule l'arrivée du Blanc aurait instauré le désordre, le chaos et la perte. Cette vision idéalisante et idéalisée du monde africain se trouva contrariée par le roman *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem. L'Afrique protocoloniale s'y apparente à une jungle où « la loi du plus fort est toujours la meilleure ». La description du sort réservé aux captifs des nombreuses guerres est édifiante :

Et l'époux castré, paralysé par la douleur, cuisses gluantes de sang, regardait impuissant, ses femmes devenir – debout, puis roulées à la seconde même dans la poussière – filles de joie du village vainqueur, dévêtues puis tour à tour possédées [...] par chaque villageois, chaque villageoise... (Ouologuem, 1968, p. 21.)

Au-delà de la polémique créée par ce roman, c'est l'aspect odieux, cruel, de la scène qui répugne. La langue est d'une grossièreté inouïe. Ce faisant, Ouologuem venait de rompre non seulement avec la thématique « négritudienne », mais aussi avec la bienséance langagière qui avait plus ou moins prévalu jusqu'alors dans la littérature africaine.

Cette écriture érotique et crue fera date et suscitera de nombreux émules, dont le dramaturge Tchicaya U Tam'si. Sa pièce *Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku Prince qu'on sort* se révèle à bien des égards héritière de l'expérience de Ouologuem. Le dramaturge dit les faits tels qu'ils se présentent sans se préoccuper de la sensibilité ou de l'éducation morale du lecteur-spectateur. Dès lors, sa pièce nous fait pénétrer dans un univers où l'infesté et l'odieux règnent en maîtres absolus puisqu'elle n'embellit pas ou n'expose pas uniquement les merveilles de la réalité quotidienne. Elle dévoile tout ce qui se pense, se voit, se fait ou se dit même si c'est détestable, désagréable et choquant. L'artiste entend ainsi libérer le langage, ce qui influera indubitablement sur sa dramaturgie ; d'où le titre de cette analyse, *La dramaturgie de l'ignoble dans Le Destin glorieux de Nnikon Nniku*. Ainsi, comment l'ignoble se manifeste-t-il dans la pièce de U Tam'si ? Quelles sont ses fonctions et ses implications dramaturgiques ?

Une poétique de la réalité crue : un langage scatologique et foncièrement obscène

Chez Tchicaya U Tam'si, le langage familier constitue l'essentiel du registre des personnages. Il semble que ce registre est plus apte à dire les choses telles quelles, dans toute leur laideur et dans toute leur nudité exécrationnelle, choquante. Le langage chez U Tam'si est le signe ostentatoire de l'atteinte volontaire et voulue aux bonnes mœurs.

Dans *Le Destin glorieux de Nnikon Nniku*, il existe une énonciation référent au sexe, car le langage traduit ici la frénésie sexuelle, l'obsession sexuelle des personnages. Le sexe n'est plus un tabou : il est désacralisé. Pour des sociétés puritaines telles les sociétés africaines, il n'y a pas plus ignoble personnage que celui qui n'a aucune vergogne. Cette obscénité ambiante fait le lit de l'ignoble.

Le texte de U Tam'si est truffé de truculences sexuelles exprimées de la façon la plus vulgaire possible afin de les rendre accessibles à un plus large public. Avec lui, on est bien loin du langage imagé et presque initiatique dont Zadi Zaourou entoure l'acte sexuel :

Quand tu seras seule avec l'homme avec qui tu passeras ta première nuit, observe bien sa nudité. À la lisière de sa prairie qui est à tous points semblable à la nôtre, tu découvriras un arbre sans feuillage. Il porte un fruit qui ren-

ferme deux fèves. Ne t'acharne pas sur le fruit [...]. Caresse plutôt l'arbre. Il grandira et grossira subitement [...]. Couche toi sur le dos. Amène ton double à s'allonger sur toi, de tout son long. Les tisons que tu portes là sur ta poitrine, le brûleront d'un feu si doux qu'il roucoulera comme une colombe. Il s'abandonnera à toi. Engage alors son arbre dans ton sentier ; fais en sorte que lui-même lui imprime un rythme :

Haut-bas !

Haut-bas !

Haut-bas !

(Zaourou, 2001, p. 35.)

Chez U Tam'si, le grossier et le burlesque l'emportent sur les allégories et autres métaphores. Le langage érotique et puéril s'invite dans la création dramatique par le biais de la récurrence d'un verbe comme « baiser », employé neuf fois dans le texte. La langue est indéniablement ordurière, salace, avec des termes et des expressions aussi vulgaires les uns que les autres à l'instar de « bander » et de son synonyme « raïde » (avec un emploi cumulé de 7 fois), ainsi que leurs pendants féminins « chaude » et « humide » (avec une récurrence totale de 7 fois). À ces termes s'ajoutent : « Mon Dieu, que ça va être bon ! » (U Tam'si, 1979, p. 33), « Salope, ouvre-lui la bragette » ainsi que « Ta putain de sœur » (*ibid.*, p. 33), « foutre » et « couilles » (3 fois). On retrouve également, dans une autre catégorie, les mots « sperme » (9 fois), « mamelles » (3 fois), « jouir » (5 fois) ; ici, c'est la crudité quasi triviale de ces termes qui interpelle. Par ailleurs, la surprise émane de la présence d'expressions à connotation libidineuse dans l'incantation sacrée du Sorcier dont le refrain est : « Pipi de sang de vierge » (4 fois à la page 74).

En fait, ce qui guide U Tam'si, c'est son refus de censurer son langage comme l'attestent ces propos du personnage féminin Nniyra, nullement intimidée ni effarouchée par le langage peu moral de Nkha Nkha Dou :

Nkha Nkha Dou : [...] Forcés d'aller au bordel sous prétexte de renseignements, ils y perdent leurs couilles, pardon Mesdames.

Nniyra : Capitaine, il faut le langage qu'il faut. (*Ibid.*, p. 51.)

Tous les personnages, hommes ou femmes, paraissent s'accommoder de la lubricité. Il ne pouvait en être autrement dans ce texte puisque la sexualité y est un programme de gouvernement. Ainsi, peut-on lire sur une pancarte :

MALHEUR À QUI RÉSISTE AU SEXE
IL PERD LE POUVOIR D'ÊTRE
NOUS VAINCRONS

(Extrait du Livre Gris du Maréchal Nnikon Nniku) (*Ibid.*, p. 48.)

Nous sommes édifiés sur l'état d'esprit des tenants du pouvoir dramatisé. On s'aperçoit que le langage précédemment décrit est commun aux dirigeants et au peuple. Et c'est cela qui exaspère et qui a sans nul doute poussé le dramaturge à en parler de façon crue et ouverte. La pièce se rapproche alors des sottises du XVI^e siècle, car comme elles, l'obscénité du langage en fait, selon les mots de Madeleine Lazard, « [l']expression d'une agressivité bouffonne, violemment insolente, qui tend à une libération des interdits et des contraintes » (Lazard, 1980, p. 59). Sans doute, le langage vulgaire manifeste une volonté du dramaturge de briser les tabous et les interdits établis par certaines sociétés faussement moralistes et de désacraliser un pouvoir dictatorial, véritable anti-modèle. Mais encore l'expression vulgaire des personnages peut s'appréhender comme une parabole. L'éloge de la vulgarité servirait alors de prétexte au dramaturge pour dénoncer la décadence morale de toute société en perte en lui offrant le miroir schématisé et caricaturé d'elle-même. Par le biais de la langue, Tchicaya U Tam'si donne à voir l'image peu reluisante des collectivités immorales et amORALES où débauche et sexualité se sont érigées en valeurs, en vertus. Il y a risque de chaos vu la disparition des valeurs socio-morales devant l'invasion submergeante de la lubricité et de son corollaire l'immoralisme :

Lekhi : Ben quoi, on résiste comme on peut.

Nniyra : Avec le sexe, c'est plus sûr. (U Tam'si, 1979, p. 48.)

Le dramaturge stigmatise le pouvoir grandissant du sexe dans quelques sphères de nombreuses sociétés : c'est la marchandise la plus vendue et aussi la plus demandée dans plusieurs sociétés africaines modernes à cause de la paupérisation continue des masses. Toujours est-il que, si le sexe a perdu de sa sacralité, il va de soi que c'est l'homme lui-même qui a perdu de son humanité puisque son côté bestial et lubrique supplante sa raison. Certains noms de personnages le laissent penser.

Une onomastique¹ grotesque et dérisoire

À travers *Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku*, Tchicaya U Tam'si tente d'échapper à la trivialité et aux archétypes du monde réel par la construction de personnages qui, apparemment, refusent toute possibilité de transposition. Cette réalité transparait à travers l'onomastique. Pour traduire cet état de fait, nous nous appuyerons sur trois personnages représentatifs de cet imaginaire.

D'abord, il y a le personnage de Nnikon Nniku dont la trivialité, la bassesse et l'obscénité résultent du sens de son nom.

1. Pour l'onomastique, nous avons eu recours aux définitions d'amis congolais qui ne sont parfois pas de la même aire linguistique que l'auteur.

Nnikon Nniku : Pas Nnikiou mais ku comme c.u.l. (*Ibid.*, p. 77.)

En fait ce nom découle d'une expression grossière du langage familial français : le mot « con » désigne le sexe de la femme. En somme, Nnikon Nniku est un être « qui n'a ni con ni cul ». Il est une créature bizarre, peut-être un dieu. De cette éventualité, il détiendrait le pouvoir absolu qu'il exerce, les autres n'étant que des faire-valoir.

Effectivement, en langue congolaise lari, « nkha nkha » signifie « grand-père ». Le personnage de Nkha Nkha Dou serait donc l'émanation de l'aposition de cette expression locale et du mot français « doux ». Ce nom pourrait ainsi désigner un « grand-père gâteau ». Dans le contexte de l'œuvre, nous décelons non seulement la sénilité du personnage, mais également son impuissance, son caractère amorphe, son flegmatisme et son manque d'initiative. Son nom explicite son éternelle dépendance, sa subordination et aussi son inefficacité. Il serait bourreau (il est ministre au gouvernement) et victime du pouvoir (il n'a aucun pouvoir de décision).

En outre, Mphi Ssan Po pourrait signifier « tête en l'air, crâne brûlé ou encore brute ». On perçoit en filigrane le manque de pitié, la cruauté et la brutalité du personnage. Il se définit par le mal. Conçus dans une logique essentialiste, ces personnages semblent éloignés de toute humanité ou de toute socialité, conformément à ce point de vue de Michel Corvin : « La vision immédiate est suffisamment parlante par elle-même pour qu'on n'ait pas recours à un alibi rationnel. » (Corvin, 1963, p. 24.) Ainsi, U Tam'si produit des actants allégoriques, prétextes servant à porter un regard critique, sévère et acerbe sur les nouveaux régimes politiques africains. Ces noms phonétiquement barbares et laids participent d'une volonté de théâtralisation de l'existence de la part du dramaturge. Fataliste, il semble indiquer que nul ne peut échapper à sa destinée. Vu leurs noms, les tenants du pouvoir dans cette pièce sont prédestinés à l'ignominie. Ils n'ont fait qu'exécuter le programme de gouvernement inscrit dans leurs noms le jour de leur baptême. Le nom influence le faire et l'être de l'individu qui le porte.

Il reste que, si l'auteur singularise ces personnages, c'est pour pouvoir mieux les ridiculiser, les démystifier, dans la mesure où leur aspect grotesque leur enlève toute possibilité de mythification puisqu'ils ne sont pas réels. Par ricochet, le pouvoir par eux exercé se retrouve sans consistance, sans contenu car véritable farce. Les nouveaux pouvoirs africains, avec leurs nombreux pères de la nation, ne sont donc que des parodies de pouvoir ; d'où l'usage de tout le folklore mystificateur dont certains dirigeants s'entourent pour se maintenir au pouvoir. À l'image de Nnikon Nniku, ils font courir la rumeur de détenir des pouvoirs mystiques exceptionnels, preuves qu'ils ne sont pas des humains, mais plutôt la réincarnation de Dieu sur terre. Telle est l'origine des dictatures en Afrique avec son corollaire de tragédie.

En somme, les pouvoirs africains ne sont que de tristes farces à l'instar de l'œuvre elle-même.

En effet, à cause des personnages, *Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku* s'apparente aux farces du Moyen Âge qui, par le biais de personnages allégoriques, s'attaquaient à certains aspects de leur société. Mais ici, il s'agit d'une farce triste, car il y a avènement d'un type tragique : le mystificateur. Et même si les personnages principaux de l'œuvre sont empruntés à l'imaginaire, leur possible actualisation fait de la pièce le miroir de la haine sociale. Le dramaturge congolais s'approprie alors la distanciation brechtienne, car le lecteur-spectateur se retrouve en face d'une situation d'étrangéisation, processus d'éloignement par rapport au fait dramatisé. C'est cet éloignement du quotidien du fait de l'étrangéité des actants qui donne à la pièce ses relents épiques. Ne se sentant pas directement concerné, le lecteur-spectateur est donc à même de mieux la pénétrer afin de la soumettre au moule de son esprit critique, tout processus d'identification étant impossible avec des personnages qui n'existent pas dans les faits. Comme dans la farce, U Tam'si ne recherche pas l'adhésion du lecteur-spectateur à l'attitude d'un quelconque personnage, aucun de ceux-ci, vu l'onomastique, n'étant réellement sympathique. Son but s'avère la peinture d'un tableau noir, peu optimiste, des hommes et surtout des dirigeants qui ressemblent à différents niveaux à des monstres, des vampires et qui, comme des sangsues, s'emploient à pénétrer insidieusement le corps de leur victime, le peuple, pour pouvoir la vider de son sang. Dès lors naît la tragédie puisque l'horreur constitue désormais le quotidien des peuples.

Un théâtre de l'humainement horrible : la néantisation de l'homme

Dans une société dirigée par des êtres tels Nnikon Nniku, Nkha Nkha Dou et Mphi Ssan Po, il ne peut régner que la terreur, à l'origine de la tragédie. L'homme n'y est rien, et l'espace est étouffant.

Dans *Le Destin glorieux de Nnikon Nniku*, l'homme n'a aucune valeur, aucune importance, car dépouillé de son épaisseur d'humanité. À l'image des personnages du théâtre de l'absurde, les concitoyens de Nnikon Nniku, Nkha Nkha Dou et Mphi Ssan Po subissent les aléas de leur mépris de la vie d'autrui. Aussi, « [r]éduits à l'état larvaire, [leurs compatriotes] sont physiquement soumis à toutes les humiliations, à toutes les dégradations » (Pruner, 2003, p. 116). La souffrance et l'oppression élucident ce non-respect de la personne humaine. Ces didascalies l'expriment de façon éloquente :

La scène représente une cellule de prison. Il y a deux lits défoncés. Les lits sont maculés de taches douteuses. Restes de tortures. Instruments de torture dans un angle. Une devise au mur :

« DÉLIE TA LANGUE OU LIE TON
CORPS À LA SOUFFRANCE » (U Tam'si, 1979, p. 15.)

Avec ces indications, aucun mystère n'est fait sur le règne du macabre, de l'odieux. La violation de la dignité humaine est érigée en doctrine, en dogme.

De ce fait, le mot « sang » est récurrent dans l'œuvre avec une occurrence d'emploi de vingt-neuf fois. Devenu un leitmotiv, « sang » dévoile le triomphe de la terreur et de la violence conformément à ce constat d'un des personnages de la pièce :

La femme : Pour ton mari aussi. Le jeu des hommes, c'est rarement sans le sang. (*ibid.*, p. 81.)

Désormais, l'homme ne représente rien pour son semblable qui se réjouit de sa misère inhérente à la déchéance du corps :

Entre le geôlier, tel un zombi ; il a une corde au cou qui traîne et entrave sa marche. [...] Cette scène mimée se termine par une scansion :

« À MORT ! À MORT ! À MORT ! »

La foule de jeunes filles et de jeunes gens se retire, comme aspirée. On retrouve le geôlier ficelé comme une momie. Les deux soldats en faction ont un crâne au bout de leur fusil. (*Ibid.*, p. 25.)

L'*homo sapiens* semble avoir laissé la place au primate qui manifeste ses ascendances animales, bestiales. Telle est la tragédie sous-jacente à l'odieux dramatisé par Tchicaya U Tam'si. Rien ne paraît être réel malgré les certitudes. Cette tragédie naît de l'incertitude des certitudes, c'est-à-dire de l'absence de référent ontologique. Tout est à la fois vrai et faux, à en croire le geôlier :

Le geôlier : Cette mort-ci est un fait divers. Cette mort-là est un drame national. Laquelle des deux n'est pas fausse ? Le chagrin de ce peuple est une colère. Cinq doigts pour un poing levé, quelle arme est-ce ? (*Ibid.*, p. 43.)

Les interrogations stigmatisent le trouble dans lequel baignent les hommes. En réalité, le geôlier indique implicitement la question fondamentale à l'origine du tragique conçu par le dramaturge congolais : l'homme existe-t-il dans une société de violence et de barbarie ?

Il n'en reste pas moins que, lorsque l'on en arrive à s'interroger sur des certitudes telle la mort, c'est sa propre existence qui se trouve remise en cause. Le théâtre de Tchicaya U Tam'si mène à se demander si l'homme lui-même existe. La subsistance de doutes sur une réalité quasi futile exprime la tragédie de la personnalité de l'homme : est-il ange ou démon ? La superposition du réel et de l'irréel, du vraisemblable et de l'invraisemblable, amplifie

cette angoisse relative à la double nature de l'homme. L'homme est-il un mythe ou une réalité ? La tragédie, c'est l'idée même de toute possibilité liée à la matérialité et à l'immatérialité des êtres et des choses chez Tchicaya U Tam'si. En effet, l'indétermination est pesante et tragique. Et nulle part ne point un quelconque refuge.

L'espace : une réalité affligeante

Dans *Le Destin glorieux de Nnikon Nniku*, l'espace témoigne d'un certain réalisme. Il est vraisemblable car composé de lieux « matérialisables », référencés tels « une cellule de prison », « un bar », « une salle de conférence », « le cabinet de travail du Maréchal », « la salle d'apparat du Palais », « une tribune ». Ces lieux se découpent en trois catégories avec des fonctions diverses.

D'abord, l'espace est fermé comme le sous-entend « une cellule de prison ». Évidemment, cet espace explicite l'enfermement, la privation de liberté, puisque signe de l'oppression et de la barbarie :

Entre Shese, mitraille au poing. Il examine la cellule, s'assure de la solidité des barreaux d'une fenêtre haute. Va au pied de chaque lit, s'assure également des chaînes qui sont fixées aux murs. Considère les instruments de torture avec effroi. (*Ibid.*, p. 15.)

Tel qu'il est présenté, ce lieu incarne le ravalement de l'homme à la bête, sa réification. Partant, c'est un espace tragique. L'homme n'y est plus homme. Quel qu'en soit le motif, une privation de liberté est une tragédie, surtout lorsqu'elle s'accompagne de tortures, symboles de l'arbitraire et du manque de liberté d'expression. Cet espace fermé déshumanisant a son pendant de liberté qui est « [l]e cabinet de travail du Maréchal ». Ce lieu se charge de l'intimité, de l'arrogance et du narcissisme de Nnikon Nniku :

Accessoire : Le cabinet de travail du Maréchal. Un grand portrait en pied du Maréchal dont tout le buste est couvert de médailles. Dans un coin-repos du cabinet on voit le Maréchal vautré dans un canapé. Il est flanqué de deux jeunes filles qui lui font des mamours. Le Maréchal ronronne de plaisir. Les filles gloussent de plaisir. (*Ibid.*, p. 63.)

Ce symbole du pouvoir est désacralisé par son locataire. Ce n'est plus un espace de décision, mais celui de la dépravation des mœurs, de la débauche et du manque de sens du devoir. Nnikon Nniku n'a aucune idée des responsabilités qui lui incombent en sa qualité de président. Subséquemment, cet espace aussi devient tragique. Le peuple a à sa tête un président libertin et peu enclin au travail. Seul l'occupe le plaisir charnel. C'est un pouvoir fanfane qui ne peut que conduire le peuple à la ruine.

Ensuite viennent deux espaces semi-ouverts. Le premier espace de ce type est « la salle de conférence », qui matérialise la prise de pouvoir de Nnikon Nniku. La description de ce lieu donne des sueurs froides et présage déjà ce qui attend le peuple. L'aspect macabre des accessoires qui s'y trouvent annonce la tragédie à venir. Le nouveau pouvoir s'affirmera au mépris de la vie d'autrui :

Une salle de conférence de presse. Au premier plan, des chaises ou des bancs. Au fond, sur une estrade, le siège est un squelette géant, dans la posture d'un homme assis. (*Ibid.*, p. 34.)

On assiste ici à l'officialisation de l'illégal : Nnikon Nniku a pris le pouvoir par la force. On pressent aussi la tragédie que représente l'avènement des militaires au pouvoir. Nnikon Nniku est maréchal. Pour sa part, le second espace semi-ouvert qu'est « la salle d'apparat du Palais » abrite les cérémonies de l'intronisation rituelle de Nnikon Nniku. En tant que tel, c'est un lieu de mystification et de confiscation du pouvoir. L'exigence de vénération qu'implique ce rituel sous-tend la tragédie future. Les hommes ne sont plus dirigés par un humain mais par un dieu. Comme tel, ce dieu aura droit de vie et de mort sur eux ; il fera et défera les destins. Nous sommes de plain-pied sous l'ère des grands timoniers.

Enfin, deux espaces ouverts s'offrent à l'analyse. Nous avons « le bar », lieu de retrouvailles du peuple. Mais cet espace revêt une connotation négative, car il dévoile l'insouciance du peuple à travers la perte. C'est un espace tragique puisqu'il donne à voir les hommes dénués de toute faculté intellectuelle ; la boisson ayant annihilé tout bon sens.

Le Barman : Là, petit, tu vas un peu fort.

Nniyra : Non. Vas-y, Bruce Lee. Te laisse pas faire. On lui amène les clients qui se marrent. Ils se marrent et ont une soif de gouffre du tonnerre, après. Vas-y, sinon on le taxe : 15 %.

Un Buveur : Ha, ha ! 15 % Hi, hi ! 15 %.

Le Barman : C'est fini, oui !

Voix : Ha, ha, ha ! 15 %, 30 %. Non, 100 %.

Nniyra : Et alors ? La liberté, c'est pas pour s'emmerder, non ?

Le Barman : Alors, foutez le camp. (*Ibid.*, p. 28.)

Toute situation constitue matière à rire, à se distraire de sorte qu'on n'a plus une saine et juste appréciation des choses. Or, le pouvoir s'organise de manière à endormir la conscience des hommes. Cela se perçoit avec l'espace « une tribune ». La propagande se cache derrière ce terme. L'on y décèle l'endoctrinement, la démagogie. Néanmoins, cet espace se caractérise par l'insécurité qui y règne :

Ovations frénétiques, tonnerre d'applaudissements et on voit la tribune trembler, ses occupants donner des signes de détresse. Des cris d'effroi, puis soudain, l'obscurité se fait sur le plateau. (*Ibid.*, p. 91.)

Partout règne l'insécurité, car les activistes sèment la terreur et ne font pas de tri entre tenants du pouvoir et victimes du pouvoir. Voilà l'absurdité des attentats aveugles. Quel que soit l'espace, le quotidien du peuple rime avec tragédie. Les uns s'emploient à le dominer, et les autres, qui veulent le libérer, en font des hécatombes. Tchicaya U Tam'si élabore ainsi une dramaturgie de la douleur aux relents politiques indéniables.

La pertinence idéologique et politique de l'ignoble chez Tchicaya U Tam'si

La présence de l'ignoble dans la pièce de Tchicaya U Tam'si influe sur la finalité qu'il assigne à sa création. Avec lui prend forme le théâtre politique.

Dans *Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku*, les didascalies foisonnent. Derrière leur fonction d'indicateurs scéniques, elles dévoilent bien souvent la vision du monde de l'auteur puisque « [l]es didascalies sont dans le texte dramatique la seule partie où l'auteur s'exprime directement » (Duchâtel, 1998, p. 12). Dans cette optique, la gestuelle joue un rôle important chez Tchicaya U Tam'si comme le montre cette pantomime :

Entre le geôlier, tel un zombi ; il a une chaîne au cou qui traîne et entrave sa marche. Il jette derrière lui des regards furtifs. Il va à chaque cloison de la cellule, les mains et le corps dans la posture de celui qui demande grâce. Chaque mur lui offre un refus menaçant. Il se protège le corps, la tête les pieds de ses mains. Il en est de même de la porte par laquelle il ne peut plus sortir. (U Tam'si, 1979, p. 25.)

La claustrophobie sous-jacente aux gestes dénonce tous ces pouvoirs liberticides, déshumanisants et machiavéliques qui finissent par faire de l'homme l'ombre de lui-même, véritable mort en sursis. Partout le danger guette. Même les prisons n'échappent pas à cette atmosphère de suspicion généralisée : « Entre le geôlier, tel un zombi ; il a une corde au cou qui traîne et entrave sa marche. Il jette derrière lui des regards furtifs. » (*Ibid.*, p.25.) Le décor cauchemardesque explicite la terreur qu'inspire la dictature instaurée par Nnikon Nniku et ses semblables qui règnent sous les tropiques.

De nombreuses didascalies précisent cette soumission de l'homme à un ordre mystificateur, grotesque et absurde. Même les objets contribuent à montrer un homme paranoïaque, névrosé : « Le Barman est hagard et regarde de tous côtés et aussi furtivement du côté de l'œil. L'œil placé là pour tout voir, tout entendre, tout noter. » (*Ibid.*, p. 28.) En fait cette divinisation

de l'œil sert de prétexte à Tchicaya U Tam'si pour critiquer véhémentement la couardise d'un peuple martyrisé qui se sert de motifs fallacieux pour justifier son inaction et se complaire dans une insouciance aliénante. Chaque peuple a le pouvoir qu'il mérite. Tant qu'il y aura des peuples lunatiques, des régimes comme celui de Nnikon Nniku prospéreront. Partant, le dramaturge exprime sa soif de liberté et aussi son désir de voir toutes les victimes des dictatures, résignées, sortir de leur torpeur pour engager le combat de la liberté.

En effet, quand la lutte est hardie, ces dirigeants se retrouvent très vite débordés et isolés, leurs sbires ne leur étant d'aucun secours.

Shese (ahuri) : Qu'est-ce que tu fais là, Mheme ? (Il se retourne et voit derrière lui le portrait en pied de Nnikon Nniku qui pend de travers. Il essaie en vain de le remettre droit.) (*Ibid.*, p. 107.)

La chute devient inévitable. Rien ne peut s'opposer à la volonté et à la détermination d'un peuple : « De sinistres craquements précèdent la chute fracassante du portrait en pied de Nnikon Nniku. Il y a un silence puis les drums, tambours, tam-tams éclatent. » (*Ibid.*, p. 108.) Les objets traduisent la victoire du peuple sur Nnikon Nniku. Comme lui, tous les dictateurs chuteront lorsqu'ils prendront conscience de leurs forces.

À travers les didascalies, nous notons l'engagement politique de Tchicaya U Tam'si. Il condamne à la fois les dictatures et les peuples qui les acceptent sans broncher. Même s'il finit par chasser Nnikon Nniku, il n'en demeure pas moins que le peuple a longtemps été complice des affabulations et des errements de ce pouvoir. Malgré l'in vraisemblance des tenants du pouvoir dans l'œuvre, le dramaturge indique les préoccupations quotidiennes de certains peuples. La dénonciation du totalitarisme de Nnikon Nniku affirme l'ancrage de l'auteur dans les réalités socio-politiques de son époque et de sa société. Indéniablement, son théâtre aspire à une vocation politique d'autant plus qu'il semble avoir, à l'image des partisans de ce théâtre didactique et militant, « puisé dans l'actualité les situations, les décors et les sujets propices à l'expression d'un parti pris idéologique et politique » (Lioure, 1998, p. 91). En invitant le peuple à prendre en main son destin avec sa victoire sur Nnikon Nniku, l'auteur dévoile son penchant pour la démocratie. À l'autorité de quelques politiciens qui confondent pouvoir et écrasement – pouvoir dont le peuple est le véritable détenteur – il préfère la dictature de celui-ci.

L'ignoble, une dynamique ambivalente

La présence de l'ignoble dans *Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku Prince qu'on sort* a donné naissance chez Tchicaya U Tam'si à ce que Georges Versini a appelé « le théâtre de violence » avec des auteurs tels Henry Bernstein,

Stève Passeur, Paul Raynal et H. R. Lenormand. Comme dans la plupart des œuvres de ces auteurs, les personnages du dramaturge congolais « sont vrais d'une vérité médiocre, sans profondeur ni poésie », car « il nous dépeint des hommes livrés aux forces obscures de l'inconscient, obéissant à l'instinct plus qu'à la raison » (Versini, 1970, p. 18). Véritable pièce grinçante, cette œuvre se veut l'expression de la déchéance de l'homme, marionnette des inepties de certaines contingences socio-politiques. La tristesse qui emplit cette création souligne le pessimisme de l'auteur quant à l'avènement de leaders politiques africains mus par les seuls intérêts des peuples. Ce cri de détresse s'accompagne chez lui d'une révolution dramaturgique. La complexité du genre de sa pièce laisse tout aussi perplexe que l'imbroglio et l'ambiguïté politiques et sociales pourfendus : *comédie-farce-sinistre*. Néanmoins, son pessimisme est sans désespoir. Les malheurs ne sont pas une fatalité, car il existe une solution à tout, pourvu que les uns et les autres acceptent de rechercher leur propre bien-être. En somme, il faut refuser de chuter. Quand on chute, on tombe. Et quand on tombe, c'est la tombe.

Bibliographie

CORVIN, Michel. 1963. *Le Théâtre nouveau en France*. Coll. « Que sais-je ? », Paris : PUF, 126 p.

DUCHÂTEL, Éric. 1988. *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*. Paris : Armand Colin/Masson, 95 p. LAZARD, Madeleine. 1980. *Le Théâtre en France au XVI^e Siècle*. Paris : PUF, 253 p.

LIOURE, Michel. 1998. *Lire le théâtre moderne de Claudel à Ionesco*. Paris : Dunod, 190 p.

OUOLOGUEM, Yambo. 1968. *Le Devoir de violence*. Paris : Seuil, 206 p.

PRUNER, Michel. 2003. *Les théâtres de l'absurde*. Paris : Nathan/VUEF, 154 p.

U TAM'SI, Tchicaya. 1979. *Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku Prince qu'on sort*. Paris : Présence Africaine, 108 p.

VERSINI, Georges. 1970. *Le Théâtre français depuis 1900*. Coll. « Que sais-je », Paris : PUF, 126 p.

ZAOUROU, Zadi. 2001. *La Guerre des femmes, suivi de La Termitière*. Abidjan : NEI/Éditions Neter, 144 p.

Sang d'encre et rire

dans *La Vie et demie*
de Sony Labou Tansi

Le véritable rire, ambivalent et universel, ne récuse pas le sérieux, il le purifie et le complète. Il le purifie du dogmatisme, du caractère unilatéral, de la sclérose, du fanatisme et de l'esprit catégorique, des éléments de peur ou d'intimidation, du dictatisme, de la naïveté et des illusions, d'une néfaste fixation sur le plan unique, de l'épuisement stupide.

Le rire empêche le sérieux de se figer et de s'arracher à l'intégrité inachevée de l'existence quotidienne.

MIKHAIL BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais*.

La Katamalasie est sous le régime de la terreur infligé par le Guide Providentiel. Au-delà de la liberté, c'est la vie qui est devenue impossible. Martial, chef de la rébellion, est conduit avec sa famille dans la salle des repas du dictateur sanguinaire :

[...] s'approchant des neuf loques humaines [...], le Guide Providentiel eut un sourire très simple avant de venir enfoncer son couteau de table qui lui servait à déchirer un gros

morceau de la viande vendue aux Quatre Saisons, le plus grand magasin de la capitale [...]. La loque-père sourcillait tandis que le fer disparaissait dans sa gorge. Le Guide Providentiel retira le couteau et s'en retourna à sa viande des Quatre Saisons qu'il coupa et mangea avec le même couteau ensanglanté. Le sang coulait à flots silencieux de la gorge de la loque-père. (p. 11-12¹)

Ce sang qui commence à couler dès le début du récit se déverse tout au long du roman, le constitue. Il coule

tel un plaidoyer contre cette mort inhumaine, absurde. Ce sang noir de Martial, pareil à de l'encre, laisse des traces ineffaçables :

Le soir du septième jour de viande [où Chaïdana et Tristansia, filles de Martial, durent manger la viande de leur parents décapités], elles remplirent la salle d'un tapis de vomis noirs d'encre de Chine où le Guide Providentiel glissa et tomba, il salit le côté gauche de son visage d'une tache indélébile, [...] tache qu'il allait porter jusqu'au jour des obsèques nationales prévues par la Constitution, tache que les gens eurent bien raison d'appeler « noir de Martial ». (p. 19.)

Or, la mort n'arrête pas ce noir de couler. Au contraire, elle l'exacerbe. Le sang du mutilé fait foi de l'abominable et, par le fait même, devient le lieu de la résistance. C'est avec ce *noir d'encre* que Martial et Chaïdana mènent une « campagne d'écriture » (p. 44) contre le pouvoir dictatorial.

À l'image du *noir de Martial*, l'écriture de Sony Labou Tansi constitue une écriture de la résistance : résistance dans son flot excessif ; résistance dans le rire qu'elle suscite. Le roman fait d'abord naître l'effroi. Il apparaît comme un immense charnier où s'accumulent les chairs humaines : découpées, violées, décapitées, perforées, dévorées, mutilées, etc. Le récit est saturé de ce surplus de violence, de cette guerre absurde à la vie, menée par le Guide Providentiel et par ses successeurs. C'est en précipitant sans cesse des corps humains dans le néant que Sony

Labou Tansi montre la profondeur du trou que creuse la dictature.

Paradoxalement, sous ces amoncellements de viandes se cache un rire. Comment faire autrement devant cette « marée des corps fuyants » :

[...] tout le monde fuyait, les vivants, les morts, les près-de-mourir, les vaps-s'en-tirer, les entiers, les moitiés, les membres, les morceaux, que la rafale continuait à poursuivre. Des régions humaines fuyantes criaient « Vive Martial » et leur marée était inhumaine. Ces régions tombaient, se relevaient, couraient, tournaient, laissant des lambeaux de viande exsangue. (p. 40.)

« Cette vase de viande fuyante » (p. 40) s'acoquine au réalisme grotesque. Dans son excès, l'horreur fait émerger un rire. Voilà une des forces de l'écriture de Sony Labou Tansi : elle « invente un poste de peur en ce vaste monde qui fout le camp » (p. 9) et, en même temps, échappe à cette même peur. Elle refuse de se laisser figer par l'angoisse qu'elle provoque. Et c'est grâce au rire que l'écriture se dérobe à la terreur, se détache de ses liens et s'inscrit sur le papier. Dans *La Vie et demie*, l'encre, comme le sang, déborde de partout. Elle témoigne de l'horreur, mais provoque un rire libérateur. L'écriture au sang d'encre appelle ainsi le lecteur au mouvement et à la résistance face à la crainte aliénante. Voilà d'ailleurs ce qu'exprime l'auteur dans le paratexte : « À ceux qui cherchent un auteur engagé je propose un auteur engageant. » (p. 9.)

1. Toutes les citations sont tirées du roman de Sony Labou Tansi *La Vie et demie*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1979.

Blue Velvet de David Lynch

I Scènes odieuses, genres infectés

Si la littérature ne sert qu'« à nous dégoûter d'un monde que l'on n'arrête pas de nous présenter comme désirable » (Muray, 2002, p. 277), qu'en est-il du septième art ? Cet univers attirant ne serait-il pas, justement, incarné par Hollywood, cette machine qui fabrique le rêve ? Et, surtout, qu'en est-il du cinéma d'auteur ? Ce cinéma marginal existe-t-il pour nous dégoûter de ce que Hollywood a à offrir ?

En fait, un certain cinéma se nourrit de Hollywood tout en s'en démarquant. D'aucuns diront que c'est le propre du cinéma dit « postmoderne ». Les œuvres issues de ce courant semblent ainsi porter en elles un conflit lié à l'idée de « norme ». C'est que le cinéma d'auteur américain, précaire face à l'industrie cinématographique hollywoodienne, cherche à se démarquer de celle-ci, mais en demeure dépendant. En effet, les enjeux qui confrontent les modalités créatrices de l'auteur au système (tant social, normatif que culturel) qui voit naître l'œuvre s'organisent autour d'une logique paradoxale, c'est-à-dire que la tradition

hollywoodienne, celle censée faire rêver, est tout à la fois glorifiée, rejetée et critiquée.

Un film, odieux par son propos, infect par sa logique, nous semble être particulièrement porteur des tensions présentes dans le champ cinématographique américain : *Blue Velvet*, réalisé par David Lynch en 1986. Si les forces dichotomiques entre le Bien et le Mal, articulant tout film de genre, y sont bien présentes, elles n'y sont pas délimitées clairement pour autant ; le spectateur a donc bien du mal à tracer la frontière entre rêve et réalité diégétiques, entre respect de la tradition et rejet des normes, entre réitération et transgression des codes hollywoodiens.

Un portrait rétrospectif et général de la situation du cinéma américain nous aidera à mieux comprendre la position qu'occupe cette œuvre vis-à-vis de Hollywood. Ensuite, l'analyse d'aspects narratifs et esthétiques, l'étude du système de représentation présent au sein de l'œuvre, ainsi qu'un travail de déconstruction des genres permettront de détecter l'omniprésence du conflit s'opérant à l'intérieur de l'œuvre, en tant que réaction à la tradition hollywoodienne. Ultimement, nous tenterons de voir pourquoi ce film résiste et mène ailleurs, vers l'excès et l'indétermination.

La logique des genres du cinéma américain : mise en contexte

La période de la Deuxième Guerre mondiale et les années qui suivent sont primordiales pour le développement de Hollywood, dont les studios de production dédiés à des genres précis prolifèrent. Ainsi, pendant la guerre, et surtout au cours de la période de l'après-guerre, pratiquement chaque compagnie de production se spécialise dans un genre particulier. C'est l'âge d'or des grands genres cinématographiques : western, comédie musicale, mélodrame, film noir, film policier. À chaque genre sont associés des studios, des décors, des personnages archétypaux, des schèmes narratifs précis, des acteurs – d'où la naissance de lieux communs, ainsi que d'une « logique hollywoodienne des genres », basée sur la réitération de conventions et de codes bien établis. C'est la période classique du cinéma américain, où plusieurs films aujourd'hui considérés comme des chefs-d'œuvre voient le jour. Parallèlement se développe, toujours aux États-Unis, mais en dehors des grands studios, une façon différente de faire les films. Ce sont les films de série B, réalisés avec peu de moyens, mais souvent très créatifs. Ces œuvres se tournent donc en marge de Hollywood, mais certaines auront une influence majeure sur la production à venir.

Aujourd'hui, le cinéma « postmoderne » repose, comme nous l'avons évoqué, à la fois sur un hommage à la tradition et sur le rejet de celle-ci. Or,

Hollywood fonctionne encore de nos jours selon une logique générique. Par conséquent, les cinéastes considérés comme « auteurs » travaillent souvent sur le renouvellement des genres filmiques, en y apposant leur griffe personnelle. Ainsi, il semble difficile pour ces réalisateurs américains de se dégager des systèmes normatifs hollywoodiens « autrement qu'en adoptant vis-à-vis [de la tradition cinématographique] une *posture critique négative*, c'est-à-dire le plus souvent en usant des formes génériques existantes comme d'un cadre pour dire des choses nouvelles ou différentes » (Barrette, 1997, p. 144). D'ailleurs, l'une des caractéristiques principales de la période cinématographique « postmoderne » consiste à mélanger et à juxtaposer des genres qui, autrefois, étaient bien distincts. D'un côté, ces films s'inscrivent dans la tradition générique hollywoodienne, mais ils s'y opposent aussi, en subvertissant les mêmes codes auxquels ils se rattachent.

Si l'on se fie à ce qu'affirme Pierre Barrette, on pourrait attribuer à ces œuvres une conscience « inquiète », de par leur statut précaire face à Hollywood : « De telles préoccupations sont partout dans le cinéma d'auteurs américain, et elles semblent indiquer que les cinéastes sont inquiets de ce qui adviendra à plus ou moins long terme du capital culturel "cinéma". » (*Ibid.*, p. 239.) Or, cette « conscience inquiète » semble camouflée sous une certaine désinvolture, un cynisme ambiant, qui émanent des œuvres. S'il ne porte pas, de façon directe, les marques de la lutte du cinéma d'auteur vis-à-vis de Hollywood, *Blue Velvet* en conserve toutefois une trace perceptible dans ses procédés, que nous verrons plus loin, et qui tendent à exhiber de façon excessive les clichés et les stéréotypes des grands genres de l'époque classique.

Le portrait contextuel que nous venons de brosser est loin d'être complet et exhaustif ; il évoque néanmoins certaines modalités de production qui sont des repères centraux pour l'analyse qui va suivre. Ainsi, l'œuvre que nous nous proposons d'étudier porte très certainement les marques, d'une part, d'un hommage à la tradition cinématographique de Hollywood et, d'autre part, du rejet de celle-ci.

Blue Velvet : bref résumé

Le film débute par une série de scènes typiques de la vie de banlieue américaine : on nous présente de beaux jardins parfaitement entretenus, entourés d'une clôture d'un blanc immaculé, devant laquelle des tulipes d'un rouge écarlate contrastent, tout cela sur un ciel d'un bleu trop bleu... Un homme arrose son gazon, un camion de pompiers passe, les gens se saluent... C'est l'été, il fait beau, et l'univers du rêve américain est étalé à l'écran, le tout filmé au ralenti sur fond musical *fifties*. Quelques instants plus tard, l'homme qui arrosait sa pelouse semble subir un infarctus et s'écroule sur le sol.

L'étudiant Jeffrey Beaumont revient alors dans sa ville natale pour visiter son père, victime de l'attaque cardiaque, à l'hôpital. Lors de son séjour, il trouve par hasard une oreille dans un parc. Il l'apporte au poste de police, où le détective Williams se charge de l'enquête. Un soir, en se renseignant sur les suites de l'investigation, Jeffrey fait la connaissance de la fille de Williams, Sandy, qui lui fournit un indice sur la provenance de l'oreille. Une chanteuse de cabaret nommée Dorothy Vallens serait impliquée dans cette affaire.

De mèche avec Sandy, Jeffrey se glisse en catimini chez la chanteuse. Il découvre que cette dernière est mêlée à un complot d'enlèvement. Un criminel nommé Frank Booth aurait kidnappé son mari et son enfant, et la persécuterait, l'obligeant à avoir des rapports sexuels avec lui. L'oreille coupée appartiendrait en fait au mari, toujours vivant, de Dorothy Vallens. Lorsque Jeffrey, qui espionne, dissimulé dans un placard, est découvert par Dorothy, une relation ambiguë naît entre eux, en même temps que commence, parallèlement, une liaison amoureuse entre Jeffrey et Sandy.

L'enquête se poursuit, tout comme cette double vie que mène l'étudiant. Il se retrouve mêlé à la fois aux affaires du crime organisé, faisant la connaissance des bourreaux de Dorothy Vallens, et au monde adolescent de Sandy, léger et innocent. Lorsqu'à la fin du film, le mystère est finalement résolu par Jeffrey, qui a retrouvé le mari et l'enfant de Dorothy – le détective Williams ayant été totalement inefficace –, Jeffrey épouse Sandy. La fin heureuse se cristallise avec l'image de Sandy et Jeffrey, fraîchement mariés, qui contemplent la cour arrière de leur nouvelle maison. Soulignons que le film ne divulgue jamais les motifs du crime et que le spectateur reste, en quelque sorte, sur sa faim.

Cette description aura permis de souligner l'aspect extrêmement cliché de certains éléments du film, et l'impression de simulacre qui s'en dégage. La longueur parfois lancinante des scènes, la lenteur du rythme ainsi que la saturation des couleurs, déjà très criardes, donnent au spectateur l'impression de se retrouver dans un univers onirique. N'est-ce pas un peu ce que Hollywood cherche à faire, nous faire rêver ? Ici, l'impression est tellement exagérée qu'elle sonne faux.

Personnages et systèmes culturels : le choc des clichés

Le film comporte cinq personnages importants, très typés et tous déterminants dans le développement de l'intrigue. Le personnage principal, Jeffrey Beaumont, guide la diégèse par sa quête, qui a débuté avec sa découverte de l'oreille. Il se doit de boucler l'investigation et de conquérir le cœur de la fille

qu'il convoite, comme le prescrit la formule du récit de « l'étudiant qui s'improvise détective ». L'inspecteur Williams, tout à fait cliché, semble directement issu d'un film de Hitchcock des années 1950. Le policier, figure d'autorité et héros par excellence d'un certain cinéma américain, est ici totalement incompétent, ne faisant aucunement avancer l'enquête. Sandy Williams, la blonde et douce fille du détective, évoque le cliché hollywoodien de l'adolescence américaine, avec l'univers qui lui est associé, soit le « high school » typique, le terrain de football, le « snack-bar », la fête d'amis se déroulant dans un sous-sol en préfini... Ce monde nous est montré comme étant d'une banalité presque monstrueuse. Puis, en opposition à l'univers léger et rassurant de Sandy, Dorothy Vallens, chanteuse de cabaret, fait découvrir au spectateur et à Jeffrey un univers nocturne, inquiétant, voire lugubre. On peut ainsi associer la chanteuse à l'atmosphère souvent glauque du film noir. Enfin, Frank Booth, l'homme qui a enlevé le mari et l'enfant de Dorothy, se caractérise par ses comportements caricaturaux, extrêmement violents, et son langage grossier, vulgaire, ordurier. Il incarne une sorte de parodie du criminel unilatéralement méchant, dégénéré, pervers, mais qui possède paradoxalement un sens moral très défini, tel qu'on a pu le voir dans de nombreux films de gangsters ou dans des films noirs, et rappelle également des personnages de délinquants dépeints dans certaines bandes dessinées.

Ainsi, nous pouvons voir que chacun des personnages est associé à un cliché précis, et qu'il *représente* ce cliché de façon quasi archétypale. Tous ces stéréotypes, issus d'univers filmiques fort différents, fonctionnent de façon étrange lorsqu'ils sont amalgamés et confrontés les uns aux autres dans un même film. Également, chaque personnage semble associé à un genre et à une époque particuliers, amenant avec lui les caractéristiques visuelles qui sont associées à « son » genre ; de ce tout hétérogène et synthétique résulte une confusion à la fois spatiale, temporelle et générique.

Le film entier semble référer à une certaine culture des années 1940, 1950 et 1960 ; il renvoie à la *représentation* de cette culture. En d'autres mots, *Blue Velvet* nous semble mettre en scène les *représentations cinématographiques* de la culture de l'après-guerre, lesquelles se sont formées particulièrement par le biais des genres du cinéma classique américain. Cette culture, c'est la culture mythique du rêve américain des années 1950, avec tout ce qu'elle comporte : habillement, décoration, œuvres d'art, bref, tous les éléments iconiques, en plus de la musique, qui ont forgé cette culture, et qui, aujourd'hui, la représentent et en portent les vestiges. Par exemple, les extraits musicaux, omniprésents dans le film, font référence à une certaine culture musicale des années 1950 et 1960, langoureuse, romantique, mièvre... Ainsi, les célèbres *Blue Velvet* (de Bobby Vinton) et *In Dreams* (de Roy Orbison) reviennent à plusieurs reprises dans le film, comme leitmotifs, et leurs paroles s'imbriquent à la narration.

Hétérogénéité générique

Le film flirte avec trois genres, qui se juxtaposent selon les scènes et les personnages à l'écran. Le genre principal, sur lequel tiennent l'enquête de Jeffrey et toute la trame narrative, est le film de détective, auquel nous pourrions associer également les genres du film policier et du film noir. Nous le désignons comme genre principal parce que l'enquête constitue le moteur du film, et que celui-ci met en scène à la fois un milieu criminel corrompu, un milieu « droit » et « juste », ainsi qu'un triangle amoureux, vecteurs importants de ce genre. L'importance du film noir, auquel *Blue Velvet* fait constamment référence, n'est pas sans filiation avec le statut que ce genre a acquis au sein de la culture cinématographique américaine, particulièrement du point de vue historique. Ce type de film, reconnu comme très innovateur sur les plans stylistique et narratif, a réussi, en période de gloire des genres plus traditionnels, à imposer une vision du monde différente du rêve américain, si prôné à l'époque ; le film noir a renversé, en quelque sorte, le système de valeurs dominant. Ainsi, on voit, tout au long de *Blue Velvet*, que la représentation du rêve américain est constamment menacée par ce monde criminel, issu du film noir ; cela reflète assez bien la posture de ce genre au sein du champ cinématographique américain, genre qui, lors de son émergence, a bousculé les représentations utopiques du rêve américain.

Dans toutes les scènes où ils apparaissent, les criminels semblent pervertir le monde « normal », en apparence serein, du rêve américain, pour en faire un monde totalement disjoncté et grotesque, où se pratique une sexualité particulièrement débridée, atypique, voire choquante, car indéterminée. Ces scènes suscitent tantôt le malaise, tantôt le comique, oscillant constamment entre ces deux registres. Le portrait d'un univers où l'excès module les actes, les paroles et la culture semble vouloir s'opposer totalement au monde banlieusard, tout ce qu'il y a de plus banal, dépeint précédemment dans le film. L'introduction de corps étrangers au comportement désaxé dans cette tranquille banlieue crée par conséquent un effet carnavalesque. Ainsi, la logique dualiste – qui effectue une dichotomie nette entre le Bien et le Mal –, inhérente au film de genre, se trouve ici présente, mais pervertie par l'excès, et « défamiliarisante ». Cela donne l'impression que Lynch a voulu ébranler la notion de normalité, fortement véhiculée par l'idéologie du cinéma classique. Encore une fois, il semble s'être efforcé de souligner la présence de modèles de représentation, en détournant l'idée de « norme » telle qu'elle régit habituellement le cinéma de genre. Nous nous retrouvons donc face à la reprise subvertie de normes génériques, motif qui paraît dicter l'ensemble de l'œuvre.

Le mélodrame se constitue comme genre intercalaire du film, genre auquel nous associons les scènes romantiques avec Sandy. Par extension, nous lui annexerons les sous-genres légers du « summer movie » et du « soap-opera »,

auxquels *Blue Velvet* emprunte aussi. Au mélodrame peut être également lié le cadre contextuel du récit, c'est-à-dire une petite ville américaine, qui se distancie du film noir, dont l'action se déroule habituellement dans les métropoles. Enfin, un autre genre parcourt le film, celui du film d'horreur de série B, avec ses effets violents, grotesques et exagérés, auquel est associé le personnage de Frank Booth, comme figure monstrueuse complètement irréaliste.

Les structures binaires propres aux films de genre sont ainsi exhibées dans *Blue Velvet* ; toutes les oppositions que l'on retrouve habituellement entre le Bien et le Mal y sont soulignées à grands traits, que ce soit par l'opposition blonde/brune, monde criminel/monde étudiant, monde de surface/monde souterrain, ou couleurs pastel/couleurs saturées. Comme si Lynch tentait de faire émerger à la surface et d'exposer ces procédés normalement inhérents aux films de genre et intégrés par le spectateur, cette dualité occupe une place prépondérante.

Nous avons donc droit à un ensemble de genres, à la fois hybrides et déconstruits par leur juxtaposition. Le film procède selon une logique de collage, qui, d'après Annick Bouillaguet, « consiste à rapprocher deux objets dont les sèmes sont incompatibles, ou à insérer dans un texte un fragment d'une autre nature » (1996, p. 6). En assemblant époques, genres et clichés, Lynch crée un tout plus ou moins digeste, qui produit une impression d'étrangeté et d'absurde. C'est en fait l'introduction d'éléments externes aux codes des genres – tels que des personnages, des esthétiques, des atmosphères – qui perturbe la logique de ces genres. Nous parlerons ici d'« infection », parce que les genres, qui fonctionnent normalement lorsque séparés, se contaminent lorsque des corps étrangers s'y insèrent, enflent et « sécrètent » de l'excès. Comme le résume Timothy Corrigan, *Blue Velvet* « is made up of nothing more than fragmentary images that were once meaningfully distinct and motivated but which continually lose those meanings because they are always in the process of decaying into sameness » (1991, p. 74).

Nous postulons que les genres et les époques dépeints dans *Blue Velvet* sont en fait des *représentations de l'image qu'en a donnée le cinéma populaire américain*. Autrement dit, ces genres et ces époques émergent par la juxtaposition des clichés qui leur sont associés : le film semble proposer l'« image » de ces genres, telle qu'elle est cristallisée et imprégnée dans la mémoire collective populaire. Nous ne nous retrouvons pas devant la création de nouveaux codes, mais devant le recyclage, l'amalgame et, par le fait même, la déconstruction de codes anciens et disparates, qui s'infectent lorsqu'en contact les uns avec les autres. Cette infection est causée par l'introduction de logiques qui ne se conforment pas aux cadres de représentation normalement associés à ces anciens codes. La diégèse et l'esthétique du film fonctionnent donc de façon paradoxale, étant, d'une part, fortement marquées par la tradition

des genres cinématographiques hollywoodiens, et travaillant, d'autre part, à les déconstruire. Revendiquant ainsi son autonomie par rapport à ceux-ci, *Blue Velvet* favorise, du coup, la distanciation du spectateur face à la logique des genres traditionnels, à la fois par l'autoréflexivité et par l'autodestruction. Comme le remarque Pierre Barrette,

la multiplication des motifs génériques divergents ne joue pas un rôle cumulatif, mais contribue à ce qu'ils s'éliminent les uns les autres. Autrement dit, si tous ces éléments sont reconnaissables par le spectateur pour ce qu'ils sont, des motifs génériques, leur juxtaposition, elle, annule par le fait même leur fonction régulatrice. (Barrette, 1997, p. 213.)

L'infection de la parodie

Cette juxtaposition de genres et d'époques qui leur correspondent, avec leurs esthétiques respectives, nous l'associons également à une certaine posture parodique vis-à-vis des genres populaires. Cette position contribue à définir et à situer le film dans le champ de la production indépendante américaine, qui propose un métadiscours sur le cinéma et ses enjeux. Or, ici, cette posture parodique est elle-même infectée, puis détruite, comme nous allons le voir.

L'explication que propose Pierre Barrette de la parodie cinématographique nous apparaît particulièrement appropriée :

[La parodie remplit sa fonction] essentiellement par le biais de stratégies d'amplifications, de travestissements, d'inversions des codes génériques propres aux modèles parodiés. En réalité, quelque irrévérencieux que puissent paraître ces films, leur fonctionnement se rapproche énormément, du point de vue pragmatique, de celui du film de genre, à cette différence près qu'ici, la réalité qui est supposée sous-tendre l'univers diégétique est déjà toute cinématographique, renvoyant le spectateur à son encyclopédie et à l'enjeu principal du film, qui est la reconnaissance des motifs génériques et du traitement particulier qu'on leur a fait subir. Le modèle de vérité n'est donc pas tant critiqué ou subverti, que *remplacé* par un autre modèle, filmique celui-là. (Barrette, 1997, p. 146-147.)

C'est justement aux modèles filmiques, y compris à la parodie, que *Blue Velvet* s'attache, puis s'attaque. D'emblée, le traitement exagérément artificiel et rempli de clichés du film annonce la parodie. Par exemple, le début et la fin de l'œuvre, imprégnés de l'imagerie stéréotypée du rêve américain, se posent comme parodies des *systèmes de représentation cinématographique* du rêve américain, particulièrement exploités au cours des années 1950.

Puis, la découverte de l'oreille, élément déclencheur du film, glauque à souhait, guide la caméra dans un chemin en forme de spirale descendante,

jusqu'à l'intérieur de cette oreille, vers le monde souterrain où grouillent des milliers d'insectes. À partir de cet épisode, l'œuvre, qui jusqu'à présent semblait se fixer en tant que mélodrame, bascule dans un tout autre univers, celui du film de détective. Cet élément visuel traduit la transition générique qui s'opère, qui mène le spectateur du genre plus « léger » qu'est le mélodrame vers des bas-fonds véreux. Mais on peut également attribuer à ce mouvement d'appareil un sens plus symbolique, soit une descente aux enfers, vers un monde caché, souterrain, inconnu, primaire et inquiétant, bref, vers les forces du Mal. Cet endroit, c'est l'univers parallèle et sombre qui se cache sous la surface de la petite banlieue américaine immaculée ; c'est l'appartement sans fenêtres, à l'ambiance feutrée et lourde, de Dorothy Vallens ; c'est le monde totalement disjoncté des criminels qui amputent des oreilles. C'est peut-être, également, ce qui se trame derrière l'image parfaite du rêve américain, ce qui pourrit sous les apparences aseptisées. L'oreille désigne en outre tout l'absurde de l'univers fragmenté de *Blue Velvet* : détachée du corps, elle est dépourvue de ses fonctions propres, et n'est significative que dans la mesure où elle n'est plus que l'indice d'un crime. À la fin du film, la remontée hors de l'oreille, cette fois-ci hors de l'oreille de Jeffrey, montre la rédemption, le retour à la normalité et au Bien, parcours inhérent au film de genre et cohérent selon la logique interne de l'œuvre. Mais le Bien triomphe-t-il vraiment ?

Le dénouement, où le détective, totalement inefficace, arrive trop tard sur les lieux du crime et lance un rassurant « It's all over », et où Jeffrey et Sandy s'embrassent spontanément sur place, rappelle les clichés des films de détective. Au plan suivant, lorsque Dorothy a retrouvé son enfant et que les nouveaux mariés contemplant le jardin où des rouges-gorges chantent, Lynch parodie clairement les fins de type « happy end ». Précédemment dans le film, Sandy a décrété que les rouges-gorges qu'elle voyait en rêve préfiguraient l'idée du « bonheur parfait ». Or, à la toute fin du film, l'un des rouges-gorges tient dans son bec un ver de terre, issu du monde souterrain. Le « happy end » parodié est donc lui-même contaminé par un élément absurde, voire horrifique. La logique « symbolique » énoncée par les personnages (les rouges-gorges représentent le bonheur, dit Sandy, et les vers annoncent le malheur, affirme Jeffrey) déconstruit elle-même la logique parodique employée tout au long du film, introduisant l'absurde et l'irrationnel mêmes au cœur de la parodie. Ce système de genres, exposés, juxtaposés, parodiés, déconstruits, crée, encore une fois, une impression d'incongruité.

Retenons qu'il ne s'agit plus simplement d'une parodie de textes ou de genres, mais de modèles généraux de représentation qui, une fois mis en commun, se désintègrent et deviennent inadéquats. Tels des mécanismes incompatibles tournant à vide, ces modèles éclatent lorsqu'ils sont « infectés » par d'autres logiques, qui refusent de se conformer aux limites que la

représentation classique impose. L'irrationalité et l'absurdité résultent alors du conflit entre les cadres de représentation conventionnels, qui visent normalement la justification de l'enquête et la résolution logique du crime. Ici, aucune réponse n'est fournie, ni à travers l'esthétique ni par la narration. L'injection de clichés à profusion parvient donc à saturer l'œuvre, tant esthétiquement que « diégétiquement », et à la rendre absurde, donnant l'impression d'une familiarité forcée et tordue.

Vers la destruction de l'illusion

Telle une infection qui prolifère, où les « membres » atteints que sont les différents genres empêchent l'organisme de bien fonctionner, *Blue Velvet* se veut une mise en lumière des simulacres du Bien et du Mal que le cinéma de genre a engendrés, et qui, par leur contamination mutuelle, deviennent évidents, explicites. En ce sens, nous pouvons affirmer que le film s'oppose à la logique « illusionniste » prônée par Hollywood, en ne présentant que ce que Corrigan a désigné comme des « coquilles vides » (1991, p. 72), qui ne sont formées que de contours et qui semblent sans valeurs propres : « In David Lynch's *Blue Velvet*, there are no politics because there are only illegible social configurations. » (*Ibid.*, p. 71.)

On pourrait donc dégager de ce cinéma une certaine tendance autoréflexive et critique, qui tente d'exprimer l'idée que le septième art est, en soi, un système de représentation qui a créé l'illusion, de par sa trop grande ressemblance à la réalité. Dans ce contexte, la prolifération de clichés devient particulièrement significative, l'excès entraînant la distanciation et contribuant à souligner directement le caractère représentationnel de l'univers cinématographique. Puisque le cinéma traditionnel américain se fonde sur des assises « illusionnistes », et que cette fausse réalité fait partie des œuvres qu'il engendre, le cinéma « postmoderne » travaille à même ces illusions et ces simulacres, afin de les exhiber et de s'en détacher, comme l'explique Gilles Deleuze :

Peut-être les conditions spéciales sous lesquelles [le cinéma classique] produit et reproduit des clichés permettent à certains auteurs d'atteindre à une réflexion critique dont ils ne disposeraient pas ailleurs [...]. Car ce cinéma de l'image-action a lui-même engendré une tradition dont il ne peut plus, dans la plupart des cas, se dégager que négativement. (Deleuze, 1983, p. 284.)

Nous attribuons ici au terme « négativement » l'idée d'une soustraction. En effet, le cinéma « postmoderne », en se confrontant à l'illusion dont est fait le cinéma hollywoodien classique, tente tant bien que mal de se retirer de cette logique. Face à cela, il faut, selon Guy Scarpetta, « assumer le simulacre en tant que tel, [en repoussant] le réel dans l'impossible : tout est artifice, rien

n'est à prendre au premier degré – il n'y a pas de métalangage parce qu'il n'y a que du métalangage » (1985, p. 29).

Ce métalangage, qui porte les traces de ces procédés et qui cherche à les rendre perceptibles pour le spectateur, opère une distanciation qui ne peut que rendre le film réflexif, et le positionner en conflit permanent avec Hollywood – dont les films ont cherché, et cherchent encore, par des moyens « illusionnistes », à cacher leur nature représentationnelle et à demeurer paradoxalement « réalistes ». Ainsi, les codes utilisés dans *Blue Velvet* se posent, selon nous, comme un conflit vis-à-vis de la manière dont Hollywood s'est instauré comme système de représentation « illusionniste » et s'est formé comme simulacre. L'œuvre tenterait d'exhiber le simulacre cinématographique, d'une part par son propos axé sur le rêve américain (simulacre idéologique et culturel s'il en est un), et d'autre part par une esthétique de l'excès et de l'infect qui, par sa prolifération de clichés et d'« hyperréalité » (Chion, 1987, p. 22-23), opère la distanciation. Un peu comme s'il voulait souligner la tendance « illusionniste » de la sphère de grande production cinématographique qu'est Hollywood et, du coup, s'en dégager comme cinéaste indépendant, David Lynch présente un film qui se veut hommage aux grands genres du cinéma classique, mais aussi subversion et destruction de ceux-ci.

Blue Velvet travaillerait donc, selon nous, à rendre compte de ces systèmes de représentation « illusionnistes », de ces simulacres, qui forment ce que nous appelons le septième art. Après tout, celui-ci est, en soi, illusion et simulacre, parce qu'il est « médiation », et c'est ce que, d'après nous, le cinéma d'auteur contemporain tente de rappeler au spectateur.

Bibliographie

BARRETTE, Pierre. 1997. « Cinq films contemporains d'auteurs américains. Analyse sémio-pragmatique. » Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 322 p.

BOUILLAGUET, Annick. 1996. *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage*. Coll. « Fac littérature », Paris : Éditions Nathan, 185 p.

CHION, Michel. 1987. « *Blue Velvet* : ce que couvre l'immobilité des plantes ». *Cahiers du Cinéma*, n° 391 (janv.), p. 22-23.

CORRIGAN, Timothy. 1991. *A Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick : Rutgers University Press, 258 p.

DELEUZE, Gilles. 1983. *L'image-mouvement*. Paris : Éditions de Minuit, 298 p.

MURAY, Philippe. 2002. « La critique du ciel ». Chap. in *Exorcismes spirituels*, tome 3. Paris : Les Belles Lettres, 451 p.

SCARPETTA, Guy. 1985. *L'impureté*. Paris : Éditions Grasset, 389 p.

filmographie

LYNCH, David. 1986. *Blue Velvet*. film 35 mm, coul., 120 min. États-Unis.

De l'imbécile congénital grand format

| *Le Dégoût*
| de Horacio Castellanos Moya

Dans un chapitre de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Hervé Guibert consacre quelques pages à injurier avec une verve incroyable l'écrivain Thomas Bernhard : « Je haïssais ce Thomas Bernhard, il était irrémédiablement un meilleur écrivain que moi, et pourtant, ce n'était qu'un patineur, un tricoteur, un ratiocineur qui tirait à la ligne, un faiseur de lapalissalades syllogistiques, un puceau tubard, un tergiverseur noyeur de poisson [...] » (1990, p. 214.) En prenant le parti de l'insulte, Guibert détruit à sa façon le style d'un écrivain qui l'a influencé. L'insulte, cette pratique odieuse, n'est-elle pas la seule façon de rendre hommage à un grand écrivain ? Même si elle demeure toujours des plus intimes, l'insulte littéraire opère un détachement envers l'insulté.

Le roman d'Horacio Castellanos Moya, *Le Dégoût*. *Thomas Bernhard à San Salvador*, construit, comme chez Guibert, une figure littéraire à partir de l'écrivain réel. La haine d'Edgardo Vega, le personnage principal du roman, est sienne. Elle n'est pas dirigée vers Bernhard, mais contre le San Salvador. Bien que de Bernhard il emprunte le style, la hargne et le nom¹, Vega est l'être le plus dégoûté qui soit. Le San Salvador, sa terre natale, est la plus abjecte. Ce roman, qui reprend admirablement le style de Thomas Bernhard, du moins tant dans la traduction française de Moya que dans celle de Bernhard, s'empare de la haine du personnage principal pour l'ériger comme un absolu. Cette haine est pourtant plus universelle qu'elle semble l'être. Un lien se tisse entre l'Autriche détestée de

Bernhard et le San Salvador maudit par Vega.

La haine que Vega voue à sa nation n'est pas gratuite bien qu'elle soit exagérée. Dans le San Salvador, on n'enseigne plus la littérature à l'université. L'art, comme la littérature, n'y a pas sa place. Le frère de Vega lui propose de quitter le Canada et de revenir au San Salvador pour profiter de ce manque. Il serait, ainsi, le seul professeur d'histoire de l'art du pays. Vega y décèle un piège. Son frère n'a rien compris. Il pense que l'art s'enseigne comme n'importe quel autre domaine et dans n'importe quelle condition : « Mon frère doit être un imbécile grand format pour croire que je pourrais être disposé à abandonner ma chaire d'histoire de l'art à l'Université McGill pour donner des cours dans des bauges infectes d'écoles maternelles qui se sont autobaptisées universités [...] » (*Ibid.*, p. 47.) Vega est là pour l'enterrement de sa mère et il retournera au Canada ensuite.

Cette haine toute portée vers le San Salvador est plus universelle qu'elle ne semble l'être. Elle est d'abord en résonance avec la haine de l'Autriche de Bernhard. Lorsque Vega s'attarde à décrire les particularités de l'imbécillité congénitale de ses concitoyens, ses descriptions pourraient étonnamment décrire bien d'autres pays. (Il s'emploie, par exemple, à démonter de quelle

manière les termes relatifs à l'excrément s'inscrivent dans le discours de ses semblables :

Je n'ai jamais vu de gens avec autant d'excréments dans la bouche que ceux dans le pays, Moya, ce n'est pas pour rien que le mot « merde » est leur principal tic de langage, ils n'ont pas d'autre mot à la bouche que « merde », leur vocabulaire se limite au mot « merde » et à ses dérivés : merdique, emmerder, merdier. [...] Juandro que je vois pour la première fois m'appelle « ma crotte » avec familiarité, je déteste avec une intensité toute spéciale qu'un quincaillier nègre que je viens de rencontrer me dise à tout bout de champ « ma crotte », qu'il m'appelle « ma crotte » comme si j'étais une portion d'excrément humain. C'est horrible, Moya, il n'y a que dans ce pays qu'il peut arriver de pareilles choses, [...] (*Ibid.*, p. 90-91.)

Toute la haine et la hargne de Vega à l'égard de son ancien pays, le San Salvador, est inscrite dans cette merde. Il semble relier ce vocabulaire fécal à l'identité nationale de son pays, alors qu'au fond, le passage aurait pu être écrit par des habitants originaires d'autres contrées.

La scène finale du roman où Vega perd son passeport canadien dans un bordel avec son frère et Juandro expose l'exagération à la base du texte. Il méprise son pays mais, en même temps, Vega espère toujours

1. À la fin du roman, Vega prétend posséder un passeport canadien au nom de Thomas Bernhard : « Même pendant le trajet en taxi, je n'ai pas lâché mon passeport canadien, je l'ai feuilleté, vérifiant bien que le type de la photo était bien moi, Thomas Bernhard, un citoyen canadien né il y a trente-huit ans à San Salvador ». (Moya, 2003, p. 98)

que les habitants de ce pays se secouent. Sa haine exagérée, même si elle ne trouve jamais d'auditeur sinon un ami à Montréal, vise à faire bouger l'ordre du monde. Le dégoût

idéaliste de Vega est bien plus philanthrope que misanthrope. L'entreprise rate sa cible. C'est peut-être justement dans l'échec de ce but inavoué qu'elle devient de la littérature.

Bibliographie

GUIBERT, Hervé. 1990. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris : Gallimard, 267 p.

MOYA, Horacio Castellanos. 2003. *Le Dégout*. Montréal : Les Allusifs, 98 p.



Utopies odieuses

« Je pris même le risque que les gens me trouvent non seulement discourtois, comme on dit à Vienne, mais carrément rébarbatif, voire odieux ; il est tout à fait contraire à ma nature de me montrer mal élevé en société, mais à cette soirée, je dois le dire, je me montrai mal élevé, rebutant, grossier. »

THOMAS BERHARD, *Des arbres à abattre*

La misère de Job

| sous l'éclat de la plume
| de Sylvie Germain

« **N**ous sommes au temps des génocides. » (Germain, 1996, p. 17.) Qui ne dit rien face aux massacres du XX^e siècle se rend coupable d'un tacite consentement, d'une complicité avec les bourreaux, d'une non-assistance aux victimes. Coupable d'indifférence à l'égard des milliards de Job pris dans la Shoah, dans les deux guerres mondiales, ou dans tous les massacres perpétrés depuis. « Nous sommes au temps des génocides », martèle Sylvie Germain dans son essai sur le Livre de Job, *Les Échos du silence*. Depuis *Le Livre des Nuits*, son premier roman, qui lui avait fait remporter six prix littéraires dès sa sortie, jusqu'à son dernier en date, *Chanson des mal-aimants*, l'œuvre de Sylvie Germain est traversée par la question centrale de l'énigme du mal et de la souffrance. Dans ses romans mi-fantastiques mi-réalistes où des personnages sanglants de vie déambulent dans une nuit opaque, avec une écriture poétique saturée de couleurs criardes et d'images bibliques, Sylvie Germain raconte toujours la même histoire : celle de

Job, arraché à son bonheur et à ses certitudes, et plongé dans l'expérience de la misère et du dénuement. Dans l'Ancien Testament, Job était un homme probe et vertueux, dont la foi fut mise à l'épreuve par le satan¹. S'il ne pécha pas malgré les supplices que le messager de Dieu lui infligea (mort de son bétail, de ses enfants, perte de ses terres, de ses richesses, de sa santé), Job exigea néanmoins de Dieu qu'il se présente devant lui pour s'expliquer sur les motifs d'un tel châtement. Condamnée par les quatre sages – Eliphaz, Bildad, Çophar et Elihu, qui soutenaient que tout malheur atteignant l'homme est nécessairement dicté par la justice divine – l'indignation du pauvre homme fut finalement entendue par Dieu. Il blâma les sages pour avoir inventé des lois divines, et invita Job à faire preuve d'humilité devant son œuvre. Mais il lui donna raison de s'être révolté contre la théologie professée par les quatre sages. Enfin, il lui restitua le double de ce qu'il lui avait pris, fortune, biens et enfants.

Aujourd'hui, nulle voix divine ne retentit plus, ni pour punir les impies ni pour reconforter les justes. Seul l'écho des cris des victimes résonne dans un *no God's land* insensé. Alors, face à ce silence, certains désespèrent au point de conclure à l'inexistence de Dieu. Mais Sylvie Germain refuse cette conclusion. Pour elle, il faut « rebrousser chemin, revenir à Job transi de froid et d'abandon, et, à partir de là – de ce nulle part –, repartir à l'aventure dans le silence de Dieu [...] sans le sommer de se briser, sans le clore sur un vide définitif » (*ibid.*, p. 17). Ainsi nous invite-t-elle à emboîter le pas à ses personnages sur le chemin de la pure errance dans le désert du silence. « Et advienne que pourra », comme le dit Job (Jb 13,13).

En égal de Job donc, Prokop Poupa, l'écorché vif d'*Immensités*, est arraché dès les premières pages du roman à sa douce torpeur et plongé dans les affres du doute. Dans la Prague de l'occupation soviétique, il cherche en vain l'éclat éblouissant de la lumière divine et bute sur l'éternelle incertitude du sens de la vie. Comme Job, il interroge Dieu, le somme de se présenter et l'implore d'accorder aux hommes le droit de « vivre en dignité » (Germain, 1993, p. 122). Comme Job, il finit par consentir à la petitesse de sa condition et aux mystères impénétrables des immensités divines. Mais c'est au travers de son expérience du silence de Dieu, et non grâce à l'intervention du Tout-Puissant, que Prokop accède à la patience, puis au bonheur des humbles, le seul qui existe aulinal. Là réside le message du Livre de Job, pour Sylvie Germain. L'orgueilleux panégyrique que Dieu déblatère à Job pour le faire taire n'a pas plus de valeur que l'ultime réparation qui vient balayer de la main l'épreuve que le pauvre homme vient de traverser. Pour reprendre les mots de Simone Weil, il ne s'agit pas « de trouver un remède surnaturel contre la souffrance, mais un usage surnaturel de la souffrance » (1988, p. 96), d'ad-

1. Dans les textes hébraïques, « le satan » ne désigne pas la divinité démoniaque « Satan » – l'autorité divine ne se partageant pas –, mais une fonction. Le satan est en fait un messager de Dieu qui éprouve la foi des croyants afin de l'authentifier.

mettre l'existence de la souffrance, non comme une injustice, mais comme une réalité présente aux côtés de la beauté dans la Création. Alors, une lumière et d'infimes traces de surnaturel peuvent découler de cette épreuve.

La traversée de Job dans la double nuit du mal et du silence de Dieu

Il se voulait prêt à mourir,
il se crut même par instants en train de mourir.
Car c'en était trop, vraiment, de ce porte-à-faux,
de ce dégoût de soi, de cette absolue fadeur d'être.
C'en était trop de cette douleur qu'il ne pouvait pas maîtriser,
pas même nommer, et qui humiliait sa chair et sa raison.

SYLVIE GERMAIN, *Immensités*, p. 55.

L'exégèse religieuse du Livre de Job a souvent relativisé la portée critique de Job en remettant en cause son innocence, afin de faire perdurer la conception classique d'un Dieu juste, omniscient et omnipotent. Dans les œuvres de Sylvie Germain, au contraire, Job est une victime qui représente, comme le dit Sophie Ollivier, « la quintessence de toutes les plaintes adressées à Dieu par des hommes de foi mis à l'épreuve de la souffrance » (2003, p. 56). Ainsi, ses romans mettent en scène des victimes – hommes, femmes, enfants et animaux confondus – déchirés par l'épreuve de la souffrance individuelle ou collective. L'Histoire est la première à être mise au banc des accusés. Dans *Le Livre des Nuits*, l'auteure narre la légende de Victor-flandrin Péniel et de sa descendance à travers le demi-siècle des deux guerres mondiales et de la Shoah. Le roman commence dans un cadre proche de celui de la Genèse et glisse rapidement dans une ambiance apocalyptique d'où seuls le héros et son arrière-petit-fils sortent vivants. Victor-flandrin voit ses enfants brûler, tomber au combat ou sombrer dans la folie à force de souffrances. Certes, l'atrocité omniprésente de l'époque peut être considérée comme un cas particulier, l'apogée du mal dans l'Histoire. Sylvie Germain extrait pourtant le mal de son contexte historique. Il n'est pas dans une époque particulière, mais dans la tache à l'œil de Victor-flandrin, héritage de ses ancêtres qu'il transmet à son tour à ses enfants comme le sceau du péché universel. D'ailleurs, le dernier-né des Péniel, Charles-Victor, a beau être l'enfant de l'après-guerre, il sera lui aussi condamné « à lutter dans la nuit » (Germain, 1985, p. 337) dans le roman suivant, *Nuit-d'Ambre*. En fait, si dans ce siècle « on [meurt] sous les balles, sous les bombes, certains sur les champs de bataille, d'autres dans les camps, de faim et de coups » (Germain, 1993, p. 155), on souffre aussi et depuis toujours de la solitude, de la trahison, de l'humiliation et de l'absurdité inhérentes à la condition humaine. Dans *Immensités*, les hommes subissent l'oppression de l'histoire dans la

Prague de l'occupation soviétique, mais c'est surtout au travers des épreuves du deuil, de la séparation et de la solitude qu'ils s'écorchent le plus. Lorsque Marie le quitte, par exemple, Prokop implore la mort de le délivrer, de la même façon que Job suppliait Dieu de la lui accorder. Ce n'est plus la souffrance qui est vécue comme une punition, mais cette vie même dans laquelle la douleur et le mal sont universels. Ils s'abattent aveuglément sur coupables et innocents, femmes et hommes, enfants et adultes. Ainsi, si la tradition chrétienne pouvait encore clamer la culpabilité de Job, rien ne peut plus justifier le viol que subit la petite Lucie de *L'Enfant Méduse*, viol qui l'arrache aux doux mondes de l'enfance pour la plonger dans la honte et la douleur. Dans *Immensités*, même les oiseaux se plaignent de la dureté de leur sort. Alors que Dieu leur a fait une place de choix dans l'Évangile, alors même qu'ils ne pèchent pas par orgueil comme le font les hommes et qu'ils vivent selon les strictes lois de la nature, ils souffrent du froid et de la faim, de l'âpreté de leur condition et des luttes qu'ils doivent sans cesse mener pour rester vivants. Si bien qu'il leur arrive de se sentir « floués par le dit Bon Dieu qui s'est montré bien négligent à leur égard » (Germain, 1993, p. 119). Toute l'œuvre de Sylvie Germain, en dressant le tableau de victimes broyées par l'histoire individuelle et collective, universalise ainsi le mal et l'injustice.

« Je crie vers Toi et Tu ne réponds pas, / Je me présente sans que Tu me remarques » (Jb 30,20), s'époumone Job dans le silence de Dieu. Si Dieu se présentait, Job trouverait les mots qu'il faut. Mais partout où les yeux du pauvre homme se posent, ce n'est pas Dieu qu'il voit, mais le mal ou le néant². Pareils à Job, qui se tourne vers les quatre points cardinaux pour tenter d'atteindre Dieu³, les personnages d'*Immensités* scrutent tous les recoins de leur univers pour mettre la main sur l'énigme du sens de la vie. Le chemin de croix intérieur de Prokop prend d'ailleurs racine dans une discussion de comptoir pendant laquelle Radomir, un de ses amis, évoque la légende des dieux Lares et conclut à la nécessité d'abriter à domicile « un esprit tutélaire » (Germain, 1993, p. 26). Pour chacun, le dieu devrait se situer dans la pièce la plus importante d'une maison, mais personne ne parvient à s'entendre sur le lieu. Pour Radomir, dont les choix de vie ne l'ont mené qu'à l'éternel échec et à la morosité, le dieu Lare ne peut se trouver que dans la cuisine, seul lieu où ce que l'on produit procure un résultat concret et un plaisir immédiat. Pour Radka, il peut uniquement se situer dans le grenier, dans lequel elle entrepose son atelier d'imprimerie clandestin et communique avec la voix des poètes du passé. Pour Jonas, ancien photographe

2. Dans son essai *Mourir un peu* (2000), Sylvie Germain raconte l'errance de Jésus et des apôtres dans la souffrance de la condition humaine et le silence de Dieu. Comme les personnages de ses romans, et comme Job pour l'auteur, Jésus perd la foi au summum des souffrances qu'il endure lorsqu'il crie : « Eli, Eli, lama sabachtani ? » (Mt 27,45.) C'est à ce chemin de croix, à cette errance dans la nuit, et non au confort des certitudes, qu'est condamné tout homme sage.

3. « Mais si je vais à l'orient, il n'y est pas ; / Si je vais à l'occident, je ne le trouve pas ; / Est-il occupé au nord, je ne puis le voir ; / Se cache-t-il au midi, je ne puis le découvrir. » (Jb 23,8-9.)

reconverti depuis l'occupation, la salle de bain est le seul lieu saint d'une maison : c'est là qu'il a installé son atelier de photographie et qu'il cherche à percer le mystère du Tout-Puissant. Pour la Grande Baba, le balcon est le lieu de prédilection d'un esprit tutélaire. Elle y passe des heures à clamer aux oiseaux la même « prière suppliante et rebelle » sur la question « de la pitié de Dieu. Ou du moins de sa justice et de la douteuse bonté de sa création. » (*Ibid.*, p. 121-122.) Pour Aloïs, le dieu Lare ne pourrait être hébergé que dans le salon, où ce personnage se prend pour Dieu régissant sa petite Création : une gare miniature avec un train électrique et des figurines qu'il a créées. Viktor, lui, le situe dans la cave, seule salle dans laquelle il peut jouer du saxophone et tenter de communiquer avec les esprits. Enfin, pour Prokop, l'esprit tutélaire devrait être logé dans les toilettes, lieu inévitable de la maison car visité par tous ses membres, haut lieu de méditation également, mais surtout lieu qui « confronte chaque homme à sa condition dans toute sa crudité » (*ibid.*, p. 34). Tel Job rabougri sur son tas de fumier, l'homme ne peut communier avec Dieu que dans la conscience de sa misère et de sa finitude.

Mais, qu'il soit dans la cave ou le grenier, dans la cuisine ou les toilettes, l'esprit tutélaire reste silencieux face aux questions des hommes. Selon la Grande Baba, si les oiseaux ne répondent pas, c'est qu'elle ne parle pas assez bien leur langage. Quant à Prokop, il attend patiemment que « la fleur du temps » (*ibid.*, p. 32), cette tache d'humidité qui cloque sur le plafond de ses toilettes, le délivre de ses états d'âme. Il reste des heures assis, les yeux perdus dans le vague, méditant sur le sens de la souffrance et de la vie, tout comme la Grande Baba passe des heures à tenter de communiquer avec les oiseaux. Mais rien ne se passe, répète la narratrice au début de chaque partie. Un peu plus loin, le fils de Prokop, avant de quitter Prague, lui offre la lune pour compenser son absence. Prokop voit dans ce geste d'amour absolu une piste à suivre pour atteindre Dieu. Sous la présence éternelle de cette lune, de cette lumière située dans l'ailleurs, mais rendue présente et accessible par le don de son fils, il reprend espoir. Toutefois, la lune ne fait qu'écarter la brèche dans le cœur du héros, qui prend encore plus conscience de sa finitude et répète inlassablement les vers de David : « Et moi je suis un ver et non un homme, l'opprobre des hommes et le méprisé des peuples. » (Ps 22,7) Sa question reste en suspens et résonne douloureusement dans un silence que Dieu ne rompt pas. Et, même lorsque l'Histoire répare ses torts et que la libération de Prague rend aux personnages la vie que l'invasion soviétique leur avait arrachée, aucun d'eux ne retrouve la paix et le bonheur dans lesquels baigne Job à la fin du Livre. Les personnages d'*Immensités* sont doublement floués comparativement à Job : ils sont floués dans l'attente d'écouter d'une réponse de Dieu et floués dans l'espoir d'une réparation.

En effet, dans le Livre de Job, Dieu finit par rompre le silence, et prendre en pitié la souffrance et la juste révolte de son fidèle. Sylvie Germain refuse

d'offrir à ses personnages cette délivrance. Pour elle, le Dieu qui prend la parole dans le texte biblique est un *deus ex machina* qui fait « bien plus de bruit que de sens, bien plus d'esbroufe que de lumière » (Germain, 1996, p. 23), et son prêche est aussi inadmissible qu'improbable⁴. Tout d'abord, s'il rompt le silence, Dieu n'offre à Job qu'un vide pour toute réponse. Aucune explication, aucune révélation sur le sens de la vie ou de la souffrance, sur l'apparente injustice du monde ou sur les desseins du Tout-Puissant. Juste un « hautain panégyrique de ses œuvres, de sa gloire, de sa puissance et de sa sagesse » (*ibid.*, p. 22), pâle copie des discours d'Eliphaz, de Bildad et de Çophar, dont il dénonce pourtant le sophisme et l'incorection. « As-tu un bras comme celui de Dieu, / Une voix tonnante comme la sienne ? » (Jb 40,4), demande-t-il à Job. Je pense que cette finale pieuse a été ajoutée après coup, pour atténuer la puissance subversive du monologue de Job⁵.

Par ailleurs, l'autoapologie que s'offre ce Dieu, loin de le disculper, aggrave sa responsabilité face aux atrocités commises par l'Histoire. Si Dieu est omniscient et omnipotent, il est complice, de par son silence, de tous les crimes commis par les hommes, depuis Caïn jusqu'aux génocides contemporains. Or, si Dieu existe, « il se doit d'être *bon* comme un Dieu, c'est-à-dire absolument, sans faille ni défaillance, sans restriction. Bon et juste et soucieux de la dignité des hommes. » (Germain, 1996, p. 25.) Enfin, et c'est là une des critiques les plus virulentes de Sylvie Germain à l'égard du texte sacré, la généreuse compensation que Dieu offre à Job pour réparer le mal commis n'est qu'un « baume anesthésiant » (*ibid.*, p. 23) qui met fin aux protestations du pauvre homme et le rend amnésique. Pourtant, le bonheur rendu à Job n'annihile en rien la question de la souffrance. Celui qui avait osé se présenter devant Dieu au péril de sa vie devrait répondre au cadeau de Dieu par un « et alors ? que fais-tu de la souffrance que je viens de traverser ? » Mais non. Son silence est acheté. Alors les Job des romans de Sylvie Germain réparent la paresse du personnage biblique et reprennent sa prière : « Et alors ? Pourquoi ? Pourquoi avoir tué les miens, pourquoi m'avoir pris tout ce que j'avais acquis au prix d'un dur labeur et d'une vie juste ? Pourquoi cette souffrance physique et mentale ? » demandent-ils. Dans *L'Enfant Méduse*, alors qu'elle avait tant souhaité la mort de son violeur, Lucie est plongée dans un désespoir encore plus vaste lorsque cet événement survient : elle espérait retrouver un bonheur absolu, violent, total et immédiat – ce bonheur dans lequel semble baigner le Job des derniers chapitres –, mais elle réalise que la mort de celui qu'elle appelle « l'ogre » ne lui rendra pas son enfance. Dans *Immensités* également, les personnages imaginent

4. Pour la critique que fait Sylvie Germain du discours de Dieu dans le Livre de Job, voir le chapitre « Impro-pères » dans Germain, 1996, p. 13-27.

5. En effet, la version des textes sacrés dont nous avons hérité est le fruit de réécritures et d'ajouts qui se sont étalés sur plusieurs siècles. Selon Jean Lévêque (1981), l'écriture du Livre de Job s'étalerait du II^e millénaire av. J.-C. au III^e siècle av. J.-C., la partie centrale du livre (le monologue de Job, les dialogues des amis et la réponse de Dieu) provenant de la première moitié du V^e siècle av. J.-C. selon les références culturelles, linguistiques et théologiques qui s'y trouvent.

que la libération de Prague va réparer les années d'emprisonnement, de misère et de silence, et leur offrir le bonheur qu'on leur a arraché. La révolution sème effectivement l'euphorie en promettant de ramener la liberté et la dignité d'avant. Mais, après quelques jours, l'amertume refait surface. « Liberté, liberté ! avait crié la foule descendue un beau jour de novembre des hauteurs du cimetière de Vysehrad. Liberté – très bien, mais pour quoi faire au juste ? » (Germain, 1993, p. 150.) Certes, Prokop n'a plus à balayer les rues, mais la solitude, le dépouillement et l'isolement qu'il a connus pendant l'occupation l'ont tellement transformé qu'il ne se sent plus capable d'enseigner quoi que ce soit à des étudiants. Pour Aloïs, la victoire est encore plus amère. Alors qu'il a passé les vingt dernières années à répéter en soliloque les tirades du roi Lear dans l'espoir de pouvoir remonter un jour sur les planches, il est tellement broyé par la misère qu'au moment tant attendu, il ne parvient plus à se hisser dans la peau d'un si haut personnage pour se présenter devant le public : « Une autre vie était là, offerte, mais il ne pouvait franchir le seuil. » (*Ibid.*, p. 173.) Envahi par le doute, désormais silencieux et humilié par l'Histoire, il se pend dans la cave de son immeuble.

Alors oui. Certains torts sont réparés, mais ils ne sont pas effacés. Les personnages, floués et trahis dans leurs attentes, continuent à lancer dans le nulle part des plaintes et des prières. Mais il ne semble pas s'ouvrir d'autres voies que celle de l'inexorable déception à laquelle est condamné le croyant ou que celle de l'insupportable désespoir dans lequel s'emprisonne l'athée :

Puissantes, envoûtantes et tragiques s'imposaient les ténèbres ; aiguë, déchirante et plus tragique encore se montrait la lumière [...]. Il fallait choisir entre les deux, il n'y avait pas de troisième voie, quand bien même la majorité des êtres s'ingéniaient à louvoyer entre les deux. (Germain, 1993, p. 13.)

Job ne remettait pas en cause l'existence de Dieu. Il exigeait de lui qu'il s'explique sur l'ordre du monde. Ici, les êtres broyés par l'histoire individuelle et collective, trahis dans leur espoir d'amour et résignés devant le silence de Dieu, vont plus loin que Job : ils s'abandonnent à « l'inexorable solitude des êtres privés de dieu » (*ibid.*, p. 236). Prokop ne répète plus inlassablement que le temps s'écoule et qu'il ne se passe rien. Il décide de conclure : « Il ne s'était rien passé » (*ibid.*, p. 263), et sombre dans l'athéisme. Pourtant, si son errance à travers cette nuit dense lui a enlevé tout espoir, cette nudité, ce désœuvrement, sème une graine qui mûrit lentement et dououreusement dans son cœur dépouillé. Une troisième voie s'ouvre : celle de l'humble Job qui prend conscience de sa finitude, de ses limites et de son orgueil, dans le désert du silence de Dieu – et non dans l'ordre de la crainte du Tout-Puissant – pour découvrir patiemment quel genre d'amour peut être offert à un Dieu silencieux.

Le chemin de l'absolu dépouillement vers l'amour du silence de Dieu

Viktor, qui jouait seul au fond de son tram, était d'une absolue prodigalité. Il traversait la ville, allait jusqu'aux faubourgs, offrant son chant à qui voulait l'entendre, aux passants, aux statues, aux arbres, aux étoiles ; il donnait tout en se donnant lui-même dans le plus pur élan de générosité, de gratuité.

SYLVIE GERMAIN, *Immensités*, p. 249.

Immensités n'est pas qu'un plaidoyer contre l'existence d'une divinité. Certes, l'auteure se refuse – contrairement au Livre de Job – à clore définitivement cette question avec un argument d'autorité : la voix du *deus ex machina*. Mais elle dessine un chemin dans le dépouillement, vers la patience et l'humilité. Un chemin qui propose d'explorer les traces d'un silence chancelant dans la nuit plutôt que de perdre espoir à trop attendre la lumière aveuglante d'une comète. Ainsi suivons-nous les pas de Prokop sur la route de l'amour de ce Dieu silencieux : d'abord d'un Dieu écorché parmi les écorchés, ensuite d'une divinité incarnée dans chaque cœur humain et chaque infime détail du quotidien, enfin d'un peut-être qui reste malgré tout la plus merveilleuse des éventualités.

Comment concilier l'existence d'un Dieu bon et omnipotent avec l'omniprésence de la souffrance et du mal ? L'auteure propose moins une réponse religieuse qu'une réflexion philosophique sur la responsabilité des hommes et qu'une invitation à la pitié. Pour elle, accuser Dieu de nos maux ne reviendrait qu'à en faire un énième bouc émissaire, une victime. Sylvie Germain propose plutôt d'imaginer que Dieu, après avoir créé le monde, a cédé sa puissance aux hommes – en s'incarnant dans Jésus-Christ – pour qu'ils puissent jouir de leur liberté. Ainsi aurait-il fait un pari vertigineux : celui d'être aimé absolument, gratuitement, juste « pour la splendeur de la geste du cœur » (Germain, 1996, p. 81). Ce Dieu-là est un Dieu écorché, souffrant comme les hommes et à cause des hommes, de la cruauté, du mal et des larmes des victimes. Dans *Les Échos du silence*, l'auteure invite le lecteur à substituer à l'image de Dieu celle du roi Lear, un roi abdiquant de « son plein gré, avec joie même, pour remettre son royaume à ses filles » (*ibid.*, p. 59) en échange de leur amour. Comme le roi Lear, sitôt son renoncement accompli, Dieu se serait heurté à l'ingratitude de ses filles. Dépouillé de sa souveraineté, il se serait retrouvé à mendier un peu d'amour. Dans *Immensités*, lorsque Prokop explore les photographies désertiques de Jonas, cet homme est pris d'une vision : « [...] deux silhouettes accrochées l'une à l'autre, en train de marcher à contrevent dans l'immensité d'une lande désolée. Lear et son fou. » (Germain, 1993, p. 136-137.) Mais il ne parvient pas à distinguer lequel des deux

suit l'autre ; tantôt le fou trotte en trébuchant derrière le roi, tantôt le roi déchu, tête baissée et démarche meurtrie, s'accroche à la ceinture du fou. Si bien qu'après la libération, Aloïs, ayant tant rêvé d'interpréter le roi Lear, ne sait plus s'il doit jouer le rôle du fou ou celui du roi. Car Dieu s'est dépouillé de toute sa gloire et se blesse à l'Histoire. Il tend la main et ne reçoit que des larmes ou des crachats. Il erre, lui aussi, dans la solitude des victimes à qui l'on refuse la compassion, l'amour pur, sans compromis ni enjeu. Dans *Immensités*, Prokop raconte à sa fille, meurtrie par son premier chagrin d'amour, la légende de la croix de pierre qui se dresse depuis des millénaires dans une forêt désertée en quémendant silencieusement de l'amour. Elle n'a reçu que des larmes versées sur elle par des victimes, des plaintes et des prières, puis des cris de haine et du mépris. À présent, elle est seule, délaissée dans l'indifférence la plus totale. Comme la fille de Prokop, elle endure l'horrible blessure d'aimer sans être aimé. « Il y a tant de tentations pour ceux dont l'amour est meurtri », explique-t-il,

[il] y a l'orgueil qui vient offrir sa hautaine splendeur et sa froide insolence. Il y a la haine qui accourt présenter ses armes étincelantes, qui frémit de violence, de colère, de désir de vengeance. Il y a l'oubli qui cherche à séduire par mille ruses pour imposer son néant fade et veule. Et il y a le désespoir qui rôde et rôde et qui dit à tout non, sauf à la mort promue consolation. La croix ne fléchit pas. (Germain, 1993, p. 217.)

La pierre attend patiemment dans le désert de la solitude et du silence qu'une voix surgisse d'outre-tombe pour lui crier comme le fou au roi Lear : « M'n'oncle Lear, M'n'oncle Lear, attends-moi ! Emmène ta folie ! » (Germain, 1996, p. 99.) Elle attend, comme à la fin du chapitre, qu'une jeune femme la prenne sur ses genoux pour la bercer et la consoler de toutes les larmes de compassion et de solitude qu'elle a versées. Elle attend comme Dieu attend d'être aimé gratuitement, en tant qu'être déchu et sans pouvoir, en tant qu'homme. Sylvie Germain propose donc de faire descendre Dieu de son piédestal, non pour blasphémer, mais pour l'aimer absolument, dans toute sa misère. De la même façon, elle invite les hommes à baisser les yeux pour aller chercher l'infiniment grand dans l'infiniment petit : le cœur des hommes et la banalité de la vie.

La critique Sophie Ollivier a interprété la demande de Job de voir le visage de Dieu comme un péché d'orgueil : il exige que Dieu l'écoute et lui parle d'égal à égal (2003, p. 53-59). Pour Sylvie Germain, ce défi serait plutôt une preuve de l'absolu de l'amour que Job voue à Dieu. Car aimer Dieu en égal, c'est aimer un « dieu minuscule et nomade » (Germain, 1996, p. 98) tapi en chaque être, le consoler dans chaque cœur humain, lui offrir un refuge dans l'humilité et l'imperfection de sa propre personne, et lui autoriser le droit à la compassion. Voilà le don absolu dont seuls les hommes conscients de leur finitude et de l'inaccessibilité du mystère de Dieu sont

capables. Le cheminement de Prokop à travers l'épreuve du temps, du silence et de la misère l'aide à abaisser le regard. Il cesse d'interroger l'immensité et accorde toute son attention à l'immanence du présent. Dans les premières pages, il espère que le dieu des Lares lui expliquera les mystères de la condition humaine et du silence de Dieu. Il interroge ensuite la Lune, abaisse encore son regard et tombe sur celui d'une vieille dame qui porte « la vulnérabilité de la chair » et « la tendresse folle pour le monde » (Germain, 1993, p. 113). Poursuivant sa quête d'un merveilleux ailleurs inscrit dans le visible, il scrute les photos de Jonas. Les modèles, dépouillés de tout ornement, recèlent une absence si gigantesque qu'elle en est matérialisée. Descendant encore dans l'abandon et la compassion, il rêve qu'il survole les corps des déçus, des Caïn, des Pilate et des Judas répudiés de tous, même après la mort. Pour eux aussi, il ressent une intense pitié et saisit enfin l'immensité de l'amour qu'il faudrait accorder aux hommes et à Dieu. Le travail de dépouillement fait son œuvre en silence. Il permet à l'homme d'abaisser son regard sur l'homme, les victimes, les enfants, la banalité du monde et, enfin, sur le Très Bas : les bourreaux. Prokop, envahi par la plus haute des compassions, comprend que tous les vivants, y compris lui, « ne sont pas exempts de lâcheté et de trahison, qu'eux-mêmes auraient pu accomplir l'acte de trahison qui avait maudit des hommes, – leurs frères dans la faute et dans la supplication » (*ibid.*, p. 196). L'épreuve de Job trouve un sens : elle le guide vers l'humilité et lui enseigne un amour pur.

Le Prokop de la dernière page est un Prokop écorché, un « petit ver rampant sur terre » (*ibid.*, p. 92) se sentant pleinement frère « de cette enfant à tête folle, au cœur volage et aux pas trébuchants, – l'humanité, sa sœur prodigue » (*ibid.*, p. 255). Cette réinterprétation du Livre de Job ne vise pas à conférer au mal une valeur. L'auteure refuse seulement, comme le disait Simone Weil, de le nier en faisant appel à un remède surnaturel. Pour elle, la souffrance reste un mal contre lequel il faut lutter inlassablement. Mais elle peut être la source d'une énergie à condition que l'on se prosterne devant elle dans un total dépouillement de soi, dans l'humilité et l'amour des petits, des pauvres, des victimes, des pécheurs et des saints :

La souffrance est un corps à corps avec la chair, avec la terre, avec la finitude, et d'un même tenant avec le ciel, avec l'Esprit. Une lutte lente et silencieuse entre soi et infiniment autre que soi, tout au long de laquelle s'extrait et croît une énergie insoupçonnée ; dans la communion avec tous les défunts, les pécheurs et les saints. (Germain, 2003, p. 103.)

La question de l'existence de Dieu reste donc ouverte à la fin de l'ouvrage. Mais elle n'est plus en souffrance. Déshabillés de leur orgueil et de leur besoin de certitudes absolues, Prokop et les autres saints d'*Immensités* se consacrent à l'homme, aux petites traces de merveilleux qui effleurent le banal, le visible, l'immédiat et le cœur des hommes. Prokop consent aux

limites de sa condition, « à sa grande indigence dans les amours humaines et à son dénuement encore plus radical dans l'absence de Dieu » (Germain, 1993, p. 251). Il renonce à l'impatience, à la certitude de Dieu et au tourment de cette incertitude. Il accepte le risque de n'aimer qu'un mirage, puisque ce mirage serait le plus admirable de tous.

Pour l'auteure, il faut « accueillir, accepter, consentir ; écouter le silence et scruter l'invisible » (*ibid.*, p. 254) dans l'ici et dans l'instant. Car ce mystère est ce qui nous sort de notre finitude, de notre paresse et de notre contentement. L'immensité nous permet de partir en errance dans un éternel questionnement et d'y saisir le monde, ses noirceurs et ses étincelles, de rencontrer les autres, et parfois des traces aussi fugaces qu'ineffaçables de l'Autre :

Donc je cherche la réponse et la réponse heureusement n'est jamais donnée sinon, à nouveau, on s'arrêterait et cela serait fini et on reprendrait des grosses racines avec tous les risques que cela a. La réponse c'est en fait une myriade de possibilités et de réponses [...]. En un sens, tant mieux qu'il n'y ait pas la preuve de l'existence de Dieu, il y a toujours ce grand doute, ce grand tourment, pour les uns tourment, pour les autres émerveillement. (Germain, consulté le 15 janvier 2007.)

Prendre le risque d'aimer une incertitude, la plus belle des incertitudes, c'est renoncer à la toute-puissance de l'homme et accueillir la beauté du doute et de l'errance. C'est choisir de s'émerveiller devant chaque parcelle de visible, accepter de regarder avec intensité les choses les plus ordinaires pour y déceler des traces de l'infiniment grand. Tel est le message du Livre de Job pour Sylvie Germain : le dépouillement a un sens. Il aiguise le regard pour nous permettre de trouver les « traces aussi discrètes que troublantes qui n'octroient aucune certitude, mais assignent sans fin à l'étonnement, au songe et à l'attente » (Germain, 1993, p. 254).

Le Livre de Job et les œuvres de Sylvie Germain offrent un des plaidoyers les plus virulents contre l'éternel paradoxe de l'existence du mal et de la bonté de Dieu. L'auteur du Livre avait décidé de faire taire Job en invoquant l'immensité du pouvoir du Dieu créateur et en le dédommageant. Sylvie Germain, quant à elle, choisit le chemin de la pitié plutôt que celui de la crainte. Pour elle, il existe un troisième sentier à tracer entre les voies impénétrables du divin et la noirceur du nihilisme : celui de l'éternel questionnement. Justifié par l'omniprésence du mal, ce questionnement peut devenir supportable – et même créateur – s'il se fait dans l'absolu don de soi, avec l'humilité et la patience des saints, et pour l'amour des hommes. « Qui oserait encore souhaiter pour soi seul le salut quand il a entrevu, fut-ce un instant, le regard à jamais halluciné d'effroi des déçus ? » (*ibid.*, p. 229), se demande Prokop après avoir tenté, dans son rêve, de tendre la main vers ses frères morts depuis des siècles sans avoir jamais trouvé la paix. Même si per-

sonne n'entend, même si Prokop, pauvre petit ver qui n'a qu'un rien à offrir à tous ces riens, ne parvient pas à sauver les victimes et les pécheurs, s'il ne parvient même pas à les effleurer, il sait qu'il n'a pas d'autre choix que celui-là, pour ne pas sombrer dans le désespoir. Et peut-être Prokop, Job et tous les autres écorchés qui ont choisi l'errance dans la patience, l'humilité et l'ignorance embrasseront-ils – à force de scruter le visible – d'infimes traces de la beauté de Dieu.

Bibliographie

- GERMAIN, Sylvie. 2003. *Songes du temps*. Paris : Desclée de Brouwer, 109 p.
- _____. Consulté le 15 janvier 2007. Entretien dans l'émission « La Voix Protestante » du 8 janvier 2001, disponible sur le site Internet : www.protestanet.be
- _____. 2000. *Mourir un peu*. Paris : Desclée de Brouwer, 136 p.
- _____. 1996. *Les Échos du silence*. Paris : Desclée de Brouwer, 100 p.
- _____. 1993. *Immensités*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 256 p.
- _____. 1991. *L'Enfant Méduse*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 282 p.
- _____. 1987. *Nuit-d'Ambre*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 360 p.
- _____. 1985. *Le Livre des Nuits*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 338 p.
- LÉVÊSQUE, Jean. 1981. « La datation du livre de Job ». *Supplements to Vetus Testamentum*, n° 32, p. 206-219.
- OLLIVIER, Sophie. 2003. « Le Livre de Job chez Sylvie Germain et Dostoïevski ». Chap. in *Sylvie Germain : rose des vents et de l'ailleurs*, sous la dir. de Toby Garfitt, p. 53-59. Coll. « Critiques littéraires », Paris : L'Harmattan.
- PIGUET, Patrick. 2003. « Le lyrisme et l'expérience de dépouillement ». Chap. in *Sylvie Germain : rose des vents et de l'ailleurs*, sous la dir. de Toby Garfitt, p. 133-145. Coll. « Critiques littéraires », Paris : L'Harmattan.
- WEIL, Simone. 1988. *La Pesanteur et la Grâce*. Paris : Plon, 211 p.

Palais désenchanté, odieuse littérature

| Nelly Arcan et son palais des miroirs

La laideur est une forme de violence.

FRANCINE NOËL, *Myriam première*.

La beauté finit en laideur, le destin de la jeunesse est d'être flétrie, la vie n'est qu'un lent pourrissement, nous mourrons chaque jour.

FRÉDÉRIC BEIGBEDER, *L'amour dure trois ans*.

La génération à laquelle j'appartiens est tumultueuse. Voilà comment Georges Bataille amorce *La littérature et le mal* (1957, p. 9), paru il y a maintenant cinquante ans. Mais quel auteur actuel ne pourrait proclamer la même chose ? Que dit Nelly Arcan, par exemple ? Dans sa nouvelle intitulée « La Ride », tirée du numéro 99 de la revue *Moebius*, elle traite plutôt des conséquences d'un tel tumulte, d'un tel mouvement dérapant... et décapant. De sa

plume singulière mais beaucoup moins rude que dans ses œuvres précédentes, elle lie, par la littérature, l'odieux et la jeunesse, le Mal et la vie.

Nelly Arcan, ancienne ugamienne – qui ne le sait pas encore ? –, est une « jeune femme de son temps à la forte personnalité » (Arcan, consulté le 20 décembre 2006). Elle participe à divers journaux (*ICI, La Presse*, etc.), revues et magazines littéraires (*Moebius, Liberté*, etc.) où elle livre nouvelles, chroniques et billets

d'opinion. Elle nous a également offert deux romans, *Putain* (2001) et *Folle* (2004), dont l'écriture est du genre de l'autofiction, soit ce mélange savoureux et/ou déroutant de l'autobiographie et de la fiction romancée, cette « combinaison des signes de l'engagement autobiographique et de stratégies propres au roman, genre qui se situe entre roman et journal intime » (Wikipédia, consulté le 25 novembre 2006).

« La Ride » peut se résumer ainsi : Mina, une jeune femme préoccupée de son image, se réveille un dimanche matin accablée d'une « étrange et unique ride qui partait du coin gauche pour obliquer vers sa joue rosée de blonde » (Arcan, 2003, p. 9). Elle accuse le pli d'oreillers, puis vaque au train-train matinal. Mais voilà que l'engourdissement annonciateur de la ride revient, « cette ride [qui] n'[est] pas une ride ordinaire [car] la ligne [est] trop droite et trop propre pour que ne s'y cache pas quelque lame de rasoir... » (*Ibid.*, p. 9-10). En panique, elle multiplie les scénarios, appelle sa mère et sa dermatologue, qui ne répondent pas. Elle se souvient alors du *Larousse médical* de son enfance, qui l'avait terrorisée avec ses planches couleurs de maladies épidermiques, et de son père, qui la disait trop belle pour s'en faire avec ces plaies affreuses. Elle repense ensuite sérieusement à sa dermatologue, Mme Anderson, et l'accuse d'un machiavélique complot contre toutes les jeunes beautés de la terre : elle veut les infecter de la ride. Sa mère n'arrivera chez

elle que le lendemain, la trouvant en crise, emmurée dans la noirceur de sa chambre. Puis, Mina écrit une lettre accusatrice à Mme Anderson, directement de l'Hôpital Notre-Dame, où elle atterrit après avoir littéralement perdu la carte et fracassé tous les miroirs de son appartement. Elle continue ce massacre de glaces et tombe en état de stupeur après s'être tailladé la figure à l'aide d'un scalpel.

Bien que ce résumé condensé n'offre que les grandes lignes de la nouvelle, nous avons en mains assez d'éléments pour présenter notre piste d'analyse : il s'agira de voir comment ce morceau littéraire dégoûte le lecteur, l'éloignant du *monde désirable* de Muray¹. Nous nous proposons donc d'explorer le côté odieux du littéraire. En même temps qu'elle brise le consensus joyeux et niais qui introduit un accord discordant, l'écriture de l'odieux infiltre ici un être étranger dans un organisme (qui se voulait) sain, que cet être soit scalpel, idées tordues ou déconsidération de soi-même. Le Mal est toujours présent en littérature, car, en fait, « la littérature est l'essentiel, ou n'est rien. Le Mal – une forme aigüe du Mal – dont elle est l'expression, a pour nous [...] la valeur souveraine », expose Bataille (1957, p. 9).

Si le Bien renvoie à la blondeur et à la perfection de cette jeunesse féminine, jeunesse offerte au regard des Hommes, le Mal, lui, sera tout ce qui entrave l'exposition de cette

1. Dans son entretien « La Critique du ciel », Philippe Muray réfléchit sur l'utilité de la littérature, et il énonce qu'elle ne sert qu'« à nous dégoûter d'un monde que l'on n'arrête pas de nous présenter comme désirable ».

belle et jeune blonde, ou alors, ce qui réduit sa beauté. Du moins, c'est ce que considère la narratrice, qui, comme dans les deux autres romans d'Arcan, refuse « la flétrissure de l'âge » (Tremblay, consulté le 4 janvier 2007). Si Arcan elle-même « est plutôt timide et cérébrale, [elle] se déclare en quête d'une sorte de perfection inaccessible : être la plus belle, la plus désirable. Un idéal très féminin, en somme, qu'elle a poussé à bout, dans sa chair et dans sa vie » (*ibid.*). Son monstre, exorcisé par l'écriture, est cet idéal féminin. Oserions-nous dire l'odieux d'une beauté plastique trop parfaite ?

Ce besoin d'être la princesse entre toutes les princesses témoigne d'une blessure de l'image qui impose ses bases dès l'enfance. Arcan comme Mina se rappellent l'époque où leurs parents leur demandaient d'être une poupée parfaite, leur reprochant une chevelure fatiguée ou un grain de peau imparfait. « À l'âge adulte, je suis allée voir les chirurgiens plasticiens, leur demandant : "Faites-moi belle." Mais ça n'a rien changé à mon image de moi-même. Le regard critique, je le porte en moi. » (*Ibid.*) Si la littérature, c'est l'enfance retrouvée, selon Bataille (1957, p. 10), les textes d'Arcan, et « La Ride » tout autant, mettent en scène une enfance de poupée de cire humaine :

Oublie toutes ces histoires, lui conseillait son père avant de la mettre au lit, car les maladies de peau ne conviennent pas à ta blondeur de princesse ni au vert de tes yeux, et n'attaquent de toute façon que les cœurs durs comme la belle-mère de

Cendrillon ou l'autre encore, la sorcière du miroir qui voulait être la plus belle. (Arcan, 2003, p. 14.)

Or, ce que les enfants retiennent des contes, ce n'est pas tant que la vanité a un cœur de pierre, mais que seule la plus belle ira au bal... D'où le Mal qui s'insinue dans cette supposée laidur, aujourd'hui traitée à coup de pots de crème, de collagène et de chirurgies plastiques. Si la blessure est métaphorisée par la ride qui déforme l'image, le miroir est alors à considérer non plus comme un allié, comme un élément qui rassure sur la beauté et la jeunesse éternelles, mais bel et bien comme un ennemi, car il est le témoin de l'âge qui s'empare du corps : « Elle s'en approcha [du miroir] comme on approche d'un ennemi, en ouvrant le regard sur ce qu'il cache. » (*Ibid.*, p. 9.)

Ces schémas enfantins s'impriment dans l'esprit et créent des compulsions d'*adultes*, des réflexes de beauté, de définition de la beauté et de sa consommation. Cette beauté est ce qui tend à nous rendre uniques, désirables. Arcan explique : « En fait, j'écris sur l'impossibilité de faire le deuil de ma condition d'unique et d'irremplaçable. La folie n'est pas loin, car la non-folie serait d'accepter sa place dans le monde. Entre immense orgueil et immense modestie, l'écriture demeure pour moi une forme très sophistiquée d'autoflagellation. » (Tremblay, consulté le 4 janvier 2007.) Le monde artificiel de la beauté actuelle (chirurgies, transformations extrêmes, image de soi tordue, standards exigeants et idylliques) encourage Mina dans son dérapage. Puisque le regard est ce

par quoi la beauté est confirmée ou déformée, elle fera un Œdipe d'elle-même et censurera ce regard plus fort que les miroirs :

Lorsque, ce lundi-là, la mère de Mina entra dans l'appartement de sa fille après avoir tenté vingt fois de la joindre par téléphone, elle fut accueillie par des cris qui l'imploreraient de quitter l'endroit. Mina était assise par terre, les yeux recouverts d'une large bande de coton blanc, dans une obscurité que le jour naissant avait percée d'un unique rayon, et indiquait du doigt un coin de l'appartement où s'entassaient les débris des dix miroirs qui avaient servi à décorer son trois pièces. (Arcan, 2003, p. 13.)

Ainsi, c'est par le regard que le Mal s'immisce dans la vie de Mina, dans son corps, sur son corps, dans sa tête. Car tout est une question d'image et de regard : Mina accuse sa dermatologue de vouloir se venger, en défigurant chaque jeune femme d'une ride, du regard des hommes qu'elle ne suscite plus à cause de son âge, et elle croit que ce complot vise la jeunesse féminine entière. Cette déformation s'exprime d'abord par le biais du miroir, puis par la comparaison de chaque femme avec toutes les autres. Le

miroir devient donc le symbole absolu du Mal, de son origine et de ses conséquences, d'où le besoin de tous les détruire. Le palais des miroirs de Mina est dévasté à cause de l'image déformée qu'elle reçoit d'elle-même. Cette image relègue l'entité féminine aux simples attributs physiques : « Que je sois si yeux bleus... » (*Ibid.*, p. 14.) Mina n'est pas une jeune femme alerte de vingt-trois ans, dynamique, brillante ou curieuse. Elle est une blonde aux yeux bleu-vert, elle est une peau satinée et rosée. Elle n'est qu'une enveloppe charnelle, pour répondre au regard des hommes et pour répondre aux contes de son enfance de poupée de cire. Aux yeux d'Arcan, « notre monde en est un où l'image prévaut sur l'être. "La femme possède une valeur intrinsèque par sa beauté et sa jeunesse. Toute la société nous ancre ce message-là. Je conteste cette dictature, tout en acceptant de jouer son jeu. Partir en guerre n'est pas mon rôle. Le mien consiste à devenir miroir" » (Tremblay, consulté le 4 janvier 2007). Les miroirs, Mina les explose, cependant dégoûtée, tout à coup, du corps parfait éclatant de beauté dans ce monde désirable, car ce corps porte la marque du Mal, de l'irrégularité, de la vieillesse : une ride.

Bibliographie

ARCAN, Nelly. 2003. « La Ride ». *Moebius. Écritures / Littérature*, « Les Monstres », n° 99, p. 9-16.

BATAILLE, Georges. 1957. *La littérature et le mal*. Coll. « Folio, Essais », Paris : Gallimard, 201 p.

BEIGBEDER, Frédéric. 2001. *L'amour dure trois ans*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 194 p.

NOËL, Francine. 1987. *Myriam première*. Montréal : VLB Éditeur, 532 p.

BLOGUE CANOË, *Blogue Canoë Divertissement*. Consulté le 20 décembre 2006. Page « Nelly Arcan, Accent grave », <http://divertissement.blogue.canoe.ca/?disp=bio&author=150>

TREMBLAY, Odile. Consulté le 4 janvier 2007. « Nelly Arcan : la belle et le dragon », *Le Devoir*, édition des samedi et dimanche 28 et 29 août 2004, <http://www.ledevoir.com/2004/08/28/62384.html>

WIKIPÉDIA. Consulté le 25 novembre 2006. *L'encyclopédie libre*, page « Autofiction », <http://fr.wikipedia.org/wiki/Autofiction>

L'utopie moderne ou le rêve devenu cauchemar

| Portrait de la transformation
d'un genre

À vrai dire, [les utopies] apparaissent comme bien plus facilement réalisables qu'on ne le croyait autrefois.

Et nous nous trouvons actuellement devant une question bien autrement angoissante :

Comment éviter leur réalisation définitive ?

NICOLAS BERDIAEFF, *Un nouveau moyen âge*.

Depuis 1917, aux lendemains de la révolution russe, le nom de Thomas More côtoie ceux de Marx et de Engels sur un obélisque en l'honneur des précurseurs du socialisme, à Moscou (Marie, 2004, p. 261) ; en 1935, ironie du sort, après cette distinction qui l'associe à des hérétiques qualifiant la religion d'« opium du peuple¹ », le même homme se fait canoniser par l'Église catholique (Ramsgate, 1991, p. 484). Cette singularité qui affecte Thomas More, auteur de *L'Utopie ou le Traité de la meilleure forme de gouvernement* (1516), est caractéristique de l'ambiguïté entourant l'interprétation de son œuvre. Les exégètes s'entendent cependant sur un point : qu'il s'agisse d'un

monde où règnent les valeurs chrétiennes de partage et de communion entre les hommes, ou d'un idéal égalitariste d'où la propriété privée, source de tout mal social, a été purgée, More rêve d'une société meilleure par la réforme des institutions de son temps. Considéré comme le fondateur du genre utopique², il inspire par son œuvre de nombreux auteurs, dont on note la parenté des textes avec *L'Utopie* ; ces ouvrages sont à leur tour qualifiés d'« utopies ». Malgré le potentiel séducteur de l'Idéal, au milieu du XIX^e siècle le rêve tourne au cauchemar, avec l'apparition d'écrits exposant l'envers de l'utopie ; on en viendra à les nommer des « dystopies ». Au plus fort de la modernité, le paradigme utopique se fait ainsi contaminer par le pessimisme et la désillusion : le fantasme devient soudain monstrueux, comme si l'on assistait à la résurgence d'une tare atavique. À la recherche des origines de cette tare, nous tenterons de circonscrire la pensée utopique, coïncée entre des visées édifiantes et des valeurs inconciliables. Cette quête nous mènera, dans une perspective plus contemporaine, à une meilleure compréhension de l'horreur dystopique – car le rêve et le cauchemar sont inséparables.

Le rêve utopique

1. Pour une signification d'*utopia*

Il est difficile d'aborder l'utopie sans se pencher sur l'ambivalence du mot *utopia*, forgé par More à partir des racines grecques *eu-/ou-* et *topos*. Dès sa première utilisation en 1516, le terme se révèle imprécis. Comme le souligne Michèle Riot-Sarcey, « [s]a signification porte le signe du doute : *bon lieu* ou *non-lieu* » (2002, p. VI), selon le préfixe auquel on se réfère³. La divergence orthographique est minime, mais l'impact sur le sens s'avère majeur : il pourrait tout aussi bien s'agir d'un lieu idéal que d'un endroit inexistant. D'une part, Simone Goyard-Fabre signale l'utilisation du préfixe *eu-* par More dans les deux éditions de Bâle de 1518 : « Dans le sizain qui [...] précède la carte d'*Utopie*, More donne à son île le nom d'*Eu-topie* : elle est l'île du bonheur. » (« Introduction », in More, 1987, p. 17.) D'autre part, Michèle Madonna-Desbazeille rappelle que *Nusquama* était en fait le premier titre latin de *L'Utopie* avant publication (2002, p. 233), *nusquam* se traduisant en français par « nulle part ».

2. Un phénomène difficile à circonscrire

Conformément à ce flou initial, les formes de l'utopie fourmillent, ce que confirme Frédéric Rouvillois dans son ouvrage intitulé *L'utopie* :

1. « La religion est le soupir de la créature opprimée, l'âme d'un monde sans cœur, de même qu'elle est l'esprit d'un état de choses dépourvu d'esprit. La religion est l'*opium* du peuple. » (Marx, 2000, p. 7)
2. La description de cités idéales en littérature précède la création du genre utopique proprement dit – pensons à *La République*, de Platon.
3. En grec, *eu-* signifie « bon », alors que *ou-* veut dire « non ».

[...] rêve d'une perfection conquise, l'utopie peut prendre n'importe quel visage, elle peut s'insinuer partout, dans les Traités politiques ou philosophiques, les projets de constitution, les poèmes et les chansons, aussi bien que dans des récits de voyages ou des romans initiatiques. (1998, p. 19.)

Ne se limitant pas aux œuvres narratives, le concept d'utopie recouvre un ensemble de textes hétéroclites qui lui sont associés à des degrés variables. Frédéric Rouvillois concède en effet que « certains textes ne sont que *partiellement* utopiques, quand d'autres le sont entièrement » ; il ajoute toutefois du même souffle que « la part utopique du texte en question n'en sera pas pour autant moins intéressante » (*ibid.*, p. 19), évitant ainsi d'établir une hiérarchie entre de « vrais » et de « faux » textes utopiques, pour plutôt s'attacher à l'étude de l'utopie sous toutes ses formes.

À l'image de l'ambivalence entourant la définition d'*utopia*, le statut revendiqué par l'utopie diverge selon les textes. Certains, notamment Étienne Cabet dans son *Voyage en Icarie* (1840), la présentent comme un projet qu'il faut s'ingénier à concrétiser, tandis que d'autres, tel Jonathan Swift dans la quatrième partie des *Voyages de Gulliver* (1726), la rapprochent du rêve impossible à réaliser. La majorité des textes utopiques oscillent entre ces deux pôles, à l'exemple de l'œuvre de More, lequel conclut sur une note ambiguë quant à la réalisation de sa vision : « [...] je reconnais bien volontiers qu'il y a dans la république utopienne bien des choses que je souhaiterais voir dans nos cités. Je le souhaite, plutôt que je ne l'espère. » (1987, p. 234.)

La diversité des utopies se manifeste également par l'évolution du cadre spatiotemporel qui les régit. Décrites comme des mondes contemporains, les premières utopies existeraient, selon leurs auteurs, dans des contrées lointaines et difficiles d'accès – souvent dans le Nouveau Monde. En 1771, le roman *L'An deux mille quatre cent quarante*, de Louis-Sébastien Mercier, déplace en partie le paradigme utopique. Renonçant à l'ailleurs pour situer son utopie dans le futur, Mercier entre de plain-pied dans une logique du progrès qui, plutôt que de rechercher un nouveau monde de perfection par-delà les mers, place le salut de l'humanité dans l'avenir. Selon cette conception, les idées qui gouverneront les temps à venir se trouveraient déjà en germe dans le présent, ce qui permettrait à un homme éclairé de déceler avant même leur éclosion les tendances futures. Cette foi dans le progrès trouve sa voix dans l'épigraphe de Leibniz : « Le temps présent est gros de l'avenir. » (« Épigraphe », in Mercier, 1971, p. 75.) Malgré l'apparente contradiction entre un présent de l'ailleurs et un avenir de l'ici, ces deux cadres spatiotemporels permettent de marquer l'éloignement entre un monde déficient et sa contrepartie meilleure, ce qui investit les deux modèles d'une fonction équivalente : « [...] en l'occurrence, l'espace et le temps sont symboliquement équivalents, dotés d'une même valeur et d'une même fonction. » (Rouvillois, 1998, p. 19.)

Allant de la représentation d'un ailleurs utopique à celle de l'utopie dans le futur, en passant par la chimère invraisemblable et le programme politique à réaliser, le concept d'utopie est étendu, donc difficile à circonscrire. En dépit de cette hétérogénéité, les textes utopiques sont unis par une même soif d'élévation par rapport à la société contemporaine de leur auteur, et par la représentation de cet idéal.

3. L'utopie comme idéal

L'utopie cherche à exprimer le pendant positif, ou du moins amélioré, d'une société et d'institutions indéniablement dotées de défaillances. Le sous-titre de *L'Utopie – le Traité de la meilleure forme de gouvernement* – témoigne de ce désir de progression. Thomas More présente son Utopie comme une île où « tout [...] est raison et mesure » (Goyard-Fabre, « Introduction », in More, 1987, p. 51), et le narrateur se déclare « pleinement convaincu qu'il n'existe nulle part un peuple plus excellent ni un État plus heureux » (More, 1987, p. 185) ; faisant allusion à l'Icarie, Étienne Cabet parle d'un « pays de merveilles et de prodiges » (1840, p. 3) ; le rêve raconté par Louis-Sébastien Mercier dans *L'An deux mille quatre cent quarante* met en scène un « peuple vertueux » (1971, p. 254) gouverné par les « lois simples et fécondes qui doivent diriger des êtres raisonnables » (*ibid.*, p. 329).

Chez tous ces auteurs, l'aspiration au progrès va de pair avec la critique de la société « actuelle », cette critique influant nécessairement sur la description du monde utopique. À l'instar, notamment, de More et de Mercier, de nombreux utopistes se basent sur le modèle rhétorique du *mundus inversus*, ou monde à l'envers ; la progression argumentative expose alors un monde ignoble, criblé de défauts, pour ensuite en présenter l'opposé, c'est-à-dire une utopie qui viendrait corriger l'abjection dénoncée dans un premier temps. L'amélioration proposée est habituellement fondée, de façon implicite ou explicite, sur une conception foncièrement bonne de la nature humaine⁴, et sur la certitude que l'homme, en améliorant sa conduite, embrasserait enfin pleinement cette nature⁵. Ainsi, chez les Utopiens, le bonheur réside « dans le plaisir droit et honnête vers lequel notre nature est entraînée [...] ». Car ils définissent la vertu comme une vie conforme à la nature, Dieu nous y ayant destinés. » (More, 1987, p. 173-174.) L'homme étant bon par essence, il lui suffit de rectifier les institutions qui le corrompent pour pouvoir atteindre son plein potentiel de droiture et de morale ; c'est d'ailleurs le schème qui sous-tend *L'Utopie* de More, dont la seconde

4. À l'exception, bien sûr, d'une utopie peuplée de créatures non humaines, comme celle de Swift.

5. Selon Frédéric Rouvillois, l'homme représenté dans l'utopie est au contraire « perfectible mais naturellement méchant » (1998, p. 39), puisqu'il est porté à suivre son propre intérêt plutôt qu'à œuvrer pour le bien commun. L'origine de cette contradiction réside dans la plurivocité du concept de nature. More fait allusion à l'idée d'une « essence » de l'homme, laquelle serait un idéal positif à atteindre pour se rapprocher de l'origine divine de l'humanité. Rouvillois, en revanche, utilise le terme dans le sens de « ce qui est inné » (par opposition à ce qui est acquis). L'homme de l'utopie ne s'améliore pas spontanément : il doit être contraint ou rééduqué afin de mieux se comporter, et serait donc naturellement méchant.

partie « montre ce qui peut être réalisé si l'on corrige les mauvaises institutions de l'Europe » (Madonna-Desbazeille, 2002, p. 235). Conformément à cette conception positive de l'être humain, la rectification utopique des imperfections systémiques émane de l'homme lui-même, lequel devient, pour emprunter la formule de Frédéric Rouvillois, l'« unique artisan de son propre accomplissement » (1998, p. 17). Une fois l'utopie atteinte, l'humanité peut goûter aux fruits bien mérités de ses réalisations, ce qui ne la dispense pas de faire montre d'une raison et d'une moralité de tous les instants.

4. Le dilemme utopique

L'idée paraît simple, et le but, noble : supprimons les causes du malheur, et avec la mort de l'odieux le bonheur s'ensuivra. S'entendre sur les institutions idéales pour atteindre cette félicité n'est cependant pas si aisé, en témoigne la diversité des utopies imaginées au fil des siècles.

Dès le départ se pose un problème de taille : celui de la définition du bonheur et du malheur dans une société, question étroitement liée à l'identification des facteurs de bonheur et de malheur. La sérénité est souvent associée à des idéaux tels que la liberté, l'égalité et la justice. Ces concepts, même s'ils peuvent tous être considérés comme des vertus sur un plan abstrait, entrent souvent en contradiction l'un avec l'autre (l'exemple classique oppose l'égalitarisme d'un salaire unique pour tous à la justice de récompenser les plus vaillants pour leurs efforts), et des compromis sont donc nécessaires entre les différentes valeurs. Pour que l'utopie atteigne un idéal d'égalitarisme, pour qu'elle résolve les problèmes rattachés à la propriété privée, il arrive que l'originalité doive céder la place à l'uniformité, comme sur l'île d'Utopie, où [t]outes les cités se ressemblent » et où « les maisons sont toutes semblables » (Madonna-Desbazeille, 2002, p. 235). Un autre moyen de susciter un compromis entre des idéaux contradictoires consiste à restreindre la liberté de l'individu, dont les actions deviennent subordonnées au bien commun, parfois au détriment de son intérêt propre. Certains, comme Thomas More, balaient du revers cette accusation en arguant que l'utopie prescrit d'être bon envers soi-même comme envers ses semblables :

Si l'humanité [...] consiste essentiellement à adoucir les maux des autres, à alléger leurs peines et, par là, à donner à leur vie plus de joie, c'est-à-dire plus de plaisir, comment la nature n'inciterait-elle pas aussi un chacun à se rendre le même service à lui-même ? (More, 1987, p. 174.)

En dépit de cette affirmation, Simone Goyard-Fabre constate que, dans *L'Utopie*, le bonheur est beaucoup plus axé sur l'épanouissement de la collectivité que sur la liberté individuelle : « Ce bonheur est décrit uniquement en termes de prospérité collective. Les individus, délivrés de toute inquiétude, paient leur sécurité matérielle par un assujettissement de tous les instants. »

(Note, in More, 1987, p. 185.) Le bonheur aurait donc un prix, celui de la soumission.

Une seconde difficulté doit être soulevée : à moins de tout simplement contourner le problème (l'homme étant bon par essence, il aura *de lui-même*, une fois dans une société juste et équitable, l'impulsion de bien agir), il importe d'établir ce qui garantira la bonne marche de cette utopie. Outre la contribution des institutions mises en place – avec leurs lois sages et raisonnables, auxquelles s'ajoute une éducation judicieuse des citoyens –, le contrôle par les pairs joue souvent un rôle prépondérant dans la régulation sociale. Par exemple, chez More, le regard de l'autre devient force de coercition : « Toujours exposé aux yeux de tous, chacun est obligé de pratiquer son métier ou de s'adonner à un loisir irréprochable. » (1987, p. 162.) Même si elle décrit la cité utopienne comme un système s'appuyant à la fois sur le bien commun et sur le respect de l'individu⁶, Michèle Madonna-Desbazeille rappelle qu'en Utopie, « [l]e contrôle social est mathématiquement rigoureux » (2002, p. 235). Pour que la cité atteigne cet idéal de contrôle, la vie privée doit parfois être mise de côté : « [Les] portes sont ouvertes, [les] fenêtres de verre assurent la protection et la transparence de la lumière et de la vie communautaire. Il n'y a pas de secret à garder, d'ailleurs les lois y veillent. » (*Ibid.*, p. 235.) L'idée de contrainte n'est pas exclue du fonctionnement de l'île imaginée par More : les fondements de la bonne conduite en dépendent. Pourtant, plutôt que d'entraîner la création d'une société totalitaire, ce contrôle permet d'enrayer les causes sociales du malheur : « Le résultat en est une abondance de tous les biens qui, également répandue sur tous, fait que personne ne peut être ni indigent, ni mendiant. » (More, 1987, p. 162.) Pour la plupart, les successeurs de More, tout en adaptant l'utopie selon leurs idéaux respectifs, proposeront un système où subsiste la contrainte, où l'État se fait même prépondérant, et où les citoyens se doivent de perpétuer la cause de ce sage régime – puisque leurs intérêts et ceux de l'État coïncident.

Les buts visés par l'utopie sont certes louables, mais les moyens pour y parvenir demeurent discutables par moments. Ainsi, dans *L'An deux mille quatre cent quarante*, afin que soit préservée la moralité, seuls les artistes utiles et édifiants ont droit à l'expression. La transition vers ce nouveau diktat est marquée par ce que Mercier qualifie d'« autodafé salutaire » :

D'un consentement unanime, nous avons rassemblé dans une vaste plaine tous les livres que nous avons jugé ou frivoles ou inutiles ou dangereux [...]. Nous avons mis le feu à cette masse épouvantable, comme un sacrifice expiatoire offert à la vérité, au bon sens, au vrai goût. Les flammes ont

6. Dans le système établi par More, l'individu est cependant défini « comme un être essentiellement politique, capable de maîtriser son destin et ses passions » (Madonna-Desbazeille, 2002, p. 235). Cette conception s'éloigne de celle, plus moderne, qui sera développée par la psychanalyse : l'homme serait plutôt tiraillé entre différentes pulsions qui souvent dominent sa raison.

dévoré par torrents les sottises des hommes, tant anciennes que modernes. [...] Ainsi nous avons renouvelé par un zèle éclairé ce qu'avait exécuté jadis le zèle aveugle des barbares. (1971, p. 250.)

En regard des atrocités commises par le feu purificateur au cours de l'histoire, une telle image paraît peu réjouissante. Étant donné les atteintes apparentes que certaines utopies font subir à l'individualité et à la liberté, il n'est pas surprenant que des auteurs se soient élevés contre cette vision du monde. C'est ainsi que le roman *Le Meilleur des mondes* (1932), qui met en scène un univers tout sauf enchanteur, sera néanmoins qualifié d'*utopie* par son auteur : pour Aldous Huxley, le terme serait synonyme d'*horreur* (Millet, 2001, p. 18).

Le cauchemar dystopique

1. Un nouveau paradigme utopique

Au XIX^e siècle, une nouvelle forme de textes utopiques voit le jour : la dystopie. Au premier abord, cette variation sur le mode utopique a de quoi surprendre : située dans le futur⁷, elle reprend plusieurs notions clés de l'utopie, mais en tire des conclusions inverses. L'importance de la législation, le contrôle par les pairs, l'uniformisation et l'ordre, éléments communs à de nombreuses utopies, forment ici les assises d'une société totalitaire où il ne fait pas bon vivre : la dystopie ne dénonce plus seulement l'infamie de la société « actuelle », mais aussi l'odieux de l'aliénation humaine qui menace l'utopie. Malgré cette importante modification, il ne s'agit pas d'un renversement absolu du paradigme utopique :

De ces « contre-utopies » (les œuvres de Zamiatine, Huxley, Orwell, etc.), on pourrait dire qu'elles ne sont pas le contraire des utopies, mais des utopies en sens contraire, reprenant fidèlement le schéma et les thèmes de l'utopie pour démontrer que chacun de ses bienfaits, poussé au bout de sa logique, finit par se retourner contre l'homme, par menacer ce qui constitue proprement son humanité. Là encore, l'idée de perfection demeure centrale, mais son signe s'inverse, et qui voulait faire l'ange en est réduit à faire la bête. (Rouvillois, 1998, p. 20.)

La dystopie emprunte donc des schèmes utopiques, mais les détourne de leur fonction première. En mettant l'accent sur les dérives que l'utopie contient à l'état latent, elle contamine l'idéal ce faisant, elle appelle à une relecture du rêve.

7. Par son cadre spatiotemporel futuriste, la dystopie reprend l'idée, mise de l'avant par Mercier dans *L'An deux mille quatre cent quarante*, que le présent contient en germe les idées qui gouverneront le futur, et qu'il est donc possible d'extrapoler l'avenir à partir du présent.

L'idée d'une utopie ne conduisant pas au bonheur escompté n'est pas nouvelle. Déjà, en 1765, Tiphaigne de La Roche imagine avec son *Histoire des Galligènes* un monde utopique dans lequel ont lieu sédition et tentative de coup d'État. Le voyageur qui découvre cette utopie ne l'apprécie guère et émet des doutes quant à son adhésion au modèle présenté. Puis, en 1846, la première dystopie à proprement parler est publiée : *Le Monde tel qu'il sera*, d'Émile Souvestre, texte dont le propos est de prouver par la démonstration comment les idéaux saint-simoniens et fouriéristes peuvent mener à la catastrophe. Il faudra cependant attendre le XX^e siècle pour assister à la naissance des trois dystopies emblématiques du genre : *Nous autres*, d'Eugène Zamiatine (1924) ; *Le Meilleur des mondes*, d'Aldous Huxley (1932) ; *1984*, de George Orwell (1949).

2. Pour une signification de *dystopie*

L'apparition de cette nouvelle forme d'utopie précède de quelques décennies sa dénomination : c'est seulement en 1868 que John Stuart Mill, de façon ironique, utilise le terme *dystopie* (Goimard, 2002, p. 74) – en anglais, *dystopia*. Par l'utilisation du préfixe *dys-*, cette déformation d'*utopia* exprime d'abord la difficulté et le manque ; le domaine médical utilise également le terme pour signifier une malposition congénitale, selon l'Office québécois de la langue française (consulté le 3 novembre 2006). Indirectement, cette dernière perspective éclaire notre propos : les problèmes exacerbés par les textes dystopiques seraient eux aussi congénitaux, car hérités de la mère utopie. Le néologisme ne fait toutefois pas l'unanimité, et les dystopies sont tour à tour appelées des anti-utopies, des contre-utopies, ou encore des utopies négatives. En effet, certains allèguent que l'idée de dysfonctionnement introduite par le préfixe *dys-* n'est pas tout à fait exacte⁸ : l'utopie, plutôt que de dérailler, fonctionne en fait *trop bien* en allant jusqu'au bout de ses prémisses. Le terme *dystopie* sera donc utilisé pour faire référence non pas à un dysfonctionnement du système, mais plutôt à un déraillement en regard des objectifs de l'utopie, dont le but premier était de créer un modèle de société positif et édifiant.

3. Modernité et dystopie

Malgré les rapprochements établis entre l'utopie et la dystopie, les causes de l'infection demeurent obscures : pourquoi, au plus fort de la modernité, l'idéal devient-il soudain monstrueux ? Nées avec les temps modernes, à l'aube d'une ère nouvelle, les premières utopies expriment pourtant un optimisme rempli d'espoir. Or, note le philosophe Erich Fromm, cet optimisme semble s'éteindre alors même que les aspirations des débuts de l'ère moderne approchent de leur réalisation :

8. Cf. Jacques Goimard, 2002, p. 74 : « Le mot [*dystopie*] s'est imposé dans les pays anglo-saxons ; on ne l'emploiera pas ici, car il implique un dysfonctionnement du système, assez contraire à la tradition de l'anti-utopie. »

There could be nothing more paradoxical in historical terms than this change : [...] when all these hopes are realizable, when man *can* produce enough for everybody, when war has become unnecessary because technical progress can give any country more wealth than can territorial conquest, when this globe is in the process of becoming as unified as a continent was four hundred years ago, at the very moment when man is on the verge of realizing his hope, he begins to lose it. (1977, p. 316-317)

Inextricablement liée à la progression de la modernité, cette désillusion tire son origine des contrecoups de l'industrialisation – qui n'est finalement pas la panacée qu'on avait imaginée ; elle est exacerbée par les horreurs perpétrées au XX^e siècle, ce dernier ayant abrité guerres mondiales et régimes totalitaires.

Alors qu'elle est encore toute jeune, la modernité ouvre des possibilités qui présagent une amélioration des conditions de vie de l'humanité, au moyen, notamment, d'une productivité accrue : un nouveau continent vient d'être découvert, abritant des ressources apparemment illimitées la typographie à caractères mobiles de Gutenberg est en plein essor un bouillonnement intellectuel s'opère, qui sera à l'origine de nombreuses inventions. Cependant, à mesure qu'elle progresse, cette « ère de la productivité », pour reprendre l'expression de Jean Baudrillard, dévoile peu à peu ses effets pervers. L'avancée de la technique et la croissance de la productivité tendent à instrumentaliser l'être humain, qui n'est au final qu'une ressource de plus parmi la longue chaîne des moyens de production :

L'essor prodigieux, surtout depuis un siècle, des sciences et des techniques, le développement rationnel et systématique des moyens de production, de leur gestion et de leur organisation marquent la modernité comme l'ère de la productivité : intensification du travail humain et de la domination humaine sur la nature, l'un et l'autre réduits au statut de forces productives et aux schémas d'efficacité et de rendement maximal. C'est là le commun dénominateur de toutes les nations modernes. (Baudrillard, 2002, p. 317)

Lorsque, dans la société, la dépersonnalisation issue de l'ère industrielle devient manifeste, la menace contenue en germe dans l'utopie se fait elle aussi plus évidente. On assiste alors à la contagion dystopique, laquelle, pour paraphraser Marc Angenot, s'élève contre le caractère aliénant d'un idéal qui, sous prétexte d'améliorer la condition humaine, laisse trop souvent l'individu au second plan, au profit de l'utile et de l'efficace :

L'anti-utopie se construit d'emblée autour de l'image négative de la ruche ou de la termitière comme métaphore d'une rationalité d'État qui subordonne l'individu à des fins étrangères, qui entraîne une déshumanisation progressive, qui aliène la société de l'humain sous le fallacieux prétexte d'en améliorer la condition et d'en accroître l'efficacité. (Angenot, 2003, p. 248.)

Par conséquent, la dystopie ne se limite pas à montrer du doigt les tares de l'utopie : elle remet également en question cette société qui, cherchant à se rapprocher de la matérialisation de ses rêves, évolue vers un monde dans lequel ce sont plutôt les travers de l'utopie qui se réalisent.

Pour imaginer leur critique sociale, les auteurs dystopiques extrapolent des anticipations « de certaines tendances négatives perçues dans l'évolution sociale actuelle » ; ils élaborent « une image systématique et monstrueuse d'un ordre social futur construit au nom de valeurs étrangères aux besoins et aux désirs "naturels" des individus » (ibid., p. 248). C'est que l'utopie, en principe, se voulait la concrétisation des idéaux de morale et de rationalité aux fondements de la nature humaine (créée par un Dieu infallible, l'humanité serait bien sûr le siège de ces qualités) ; en contaminant l'idéal, la dystopie cherche à établir que de telles valeurs sont une imposture, puisqu'elles mèneraient à une perte d'individualité. Des auteurs comme Zamiatine, Huxley, Orwell, laissent entendre que la réification de l'humain est en fait un risque intrinsèque de la modernité : « All three authors imply that this danger [...] is [...] inherent in the modern mode of production and organization, and relatively independent of the various ideologies. » (Fromm, 1977, p. 325-326.) Au dire de Jacques Goimard, telle est la thèse également soutenue dans *La Machine s'arrête*, de E. M. Forster (1909) : « [Dans ce roman, Forster] suggère que le machinisme lui-même, indépendamment des structures sociales, peut produire une dépersonnalisation massive des hommes. » (2002, p. 75.) Pour insister sur cette négation de l'individualité, certains écrits vont jusqu'à identifier les personnages par des numéros⁹. L'humain n'étant plus qu'un rouage de la machine sociale, le concept de vie privée devient souvent accessoire : dans les œuvres dystopiques, la nécessité de correspondre à la norme établie surpasse le droit à la vie privée. Ainsi les immeubles de verre de *Nous autres* (Zamiatine) permettent-ils d'épier les citoyens en permanence afin de déceler tout écart de conduite ; quant au roman 1984 (Orwell), il présente un réseau de surveillance sophistiqué basé sur les « télécrans », décrits comme des télévisions munies de caméras. La technique devient le moyen de mieux subordonner les récalcitrants du système : en d'autres termes, de les « raisonner ».

Si elle tire ses racines des déficiences de la modernité, l'infection dystopique prend de l'importance avec le XX^e siècle, marqué par l'atrocité : crises économiques, guerres et régimes totalitaires s'y côtoient. Au courant de ce siècle, le pessimisme de la dystopie est accentué par une désillusion nouvelle, qui, selon Erich Fromm, naît en Occident aux lendemains de la Première Guerre mondiale :

This war, in which millions died for the territorial ambitions of the European powers, although under the illusion of fighting for peace and demo-

9. Cf. *Nous autres*, d'Eugène Zamiatine (1924) ; *Un bonheur insoutenable*, de Ira Levin (1970).

cracy, was the beginning of that development which tended in a relatively short time to destroy a two-thousand-year-old Western tradition of hope and to transform it into a mood of despair. (1977, p. 315.)

Par suite de cette guerre, durant laquelle les combats sont secondés par des innovations techniques permettant la mort à plus grande échelle, les effets potentiellement dévastateurs du développement technologique se font manifestes. Le progrès technique n'est plus, comme le soutenait Condorcet, le moyen d'atteindre un progrès moral. La science éveille désormais la suspicion, ce que soulignent les auteurs Gilbert Millet et Denis Labbé :

La Première Guerre mondiale est chimique, technologique, marquée par l'apparition des gaz de combat, des chars d'assaut, par la montée en puissance de l'artillerie, l'utilisation de l'aviation. La science perd son aura et commence à susciter la méfiance. (Millet, 2001, p. 92.)

Vers la fin de la Seconde Guerre mondiale, la destruction devient encore plus étendue, avec l'invention de la bombe atomique par une équipe que dirige le physicien Robert Oppenheimer ; le processus est par la suite raffiné au début des années 1950 avec l'arme thermonucléaire. La méfiance s'accroît, puisque la technologie est maintenant capable de détruire, plus que l'humain, l'humanité :

The atomic bomb which was dropped on the Japanese cities seems small and ineffective when compared with the mass slaughter which can be achieved by thermonuclear weapons with the capacity to wipe out 90 percent or 100 percent of a country's population within minutes. (Fromm, 1977, p. 319.)

L'appréhension devant le pouvoir destructeur des innovations techniques et la désillusion qui balaie l'Occident semblent confirmer les doutes émis par les premiers auteurs dystopiques. Parallèlement, des révolutionnaires, dirigés par un certain Vladimir Ilitch Oulianov (mieux connu sous le nom de Lénine), se réclament de la pensée communiste pour établir une « utopie » censée, à terme, mener la grande nation russe vers la félicité. Portés eux aussi par des désirs de grandeur, les mouvements fasciste et nazi suivent de près. Ces visées totalitaires viennent appuyer les craintes d'asservissement de l'individu exprimées dans les dystopies, qu'une inspiration nouvelle gagne alors : l'infection s'étend. Par sa critique de certaines tendances sociales dés-humanisantes, la dystopie demeure ainsi étroitement liée au développement de la modernité. Elle remet en question les assises de la société qui la porte, ce qui, paradoxalement, la situe dans la droite lignée de l'utopie – celle-là même dont elle conteste les valeurs.

4. La dystopie cyberpunk

Avec la disparition des totalitarismes en Occident, symboliquement exprimée par la chute du mur de Berlin en 1989, la dystopie change de visage, pour se préoccuper de problématiques plus contemporaines :

[...] la dernière partie du XX^e siècle se détourne de la peinture du totalitarisme et de mondes issus de catastrophes guerrières ou écologiques. Les dystopies affichent désormais le risque encouru face à la mondialisation, à l'omniprésence du modèle américain et aux possibilités ouvertes à l'homme de transformer son mode de reproduction. (Millet, 2001, p. 122.)

Un des termes de cette transformation, le mouvement cyberpunk¹⁰, fait son apparition dans les années 1980. Ce nouveau paradigme dystopique délaisse l'optique totalitaire (dans le monde du capitalisme sauvage, l'État devient au contraire cruellement absent) pour adopter une esthétique fondée sur l'hétérogénéité, la désolation postindustrielle et le cyberspace¹¹.

Socialement, la technologie, affirme Miriyam Glazer, s'insinue dans des sphères de plus en plus intimes de la vie quotidienne : « But in our era, science and technology are no longer remote from the everyday life of the culture they are palpable presences influencing every aspect of life. » (1989, p. 155.) Un tel rapprochement complexifie le lien se tissant entre la machine et son utilisateur, ce qui a pour effet d'estomper les polarisations. Certes, la technologie peut se faire envahissante, mais ce débordement même la rend, en pratique, indispensable : il est maintenant difficile de s'imaginer devoir renoncer à ce qui n'existait pas voilà seulement quinze ans. Ce glissement se répercute dans la fiction cyberpunk. Alors que la dystopie classique proposait une relation d'antagonisme entre l'homme et la machine – car celle-ci risquait d'attenter à l'individualité de l'être humain –, le cyberpunk présente une vision beaucoup plus ambiguë du rapport à la technologie : cette dernière devient à la fois un symbole de désolation et d'oppression, et un moyen d'affirmation de l'identité. Le décor artificialisé, où se mêlent danger et détritisme d'engins dépassés, apparaît dévasté par la surindustrialisation ; le lien intime qui s'est établi entre l'homme et la machine crée un danger de vassalisation de l'humain, qui en arrive à dépendre de cette relation. Cependant, là où la dystopie classique méditait sur l'odieux de la situation, le cyberpunk offre une porte de sortie : la technologie permet de créer un monde virtuel, le cyberspace, dans lequel l'homme peut s'évader de la réalité infecte qui l'entoure et réaliser enfin tout son potentiel. En ce sens, le cyberspace s'avère un lieu de libération.

10. Popularisé en grande partie par le roman de William Gibson *Neuromancien* (1984), le mouvement *cyberpunk* fait partie de la grande famille de la science-fiction. L'origine du terme *cyberpunk* provient du titre d'une nouvelle de l'auteur Bruce Bethke, écrite en 1980, mais publiée trois ans plus tard dans le magazine de science-fiction *Amazing Stories* (Bethke, consulté le 25 février 2006).

11. J'emprunte ces trois caractéristiques à l'article de Steve Jones « Hyper-punk : Cyberpunk and Information Technology » (1994, p. 82-83).

À l'intérieur de cet amas de données, de cette représentation graphique d'une complexité impensable, le protagoniste cyberpunk projette son identité ; la matrice devient pour lui le seul espace possible d'une existence pleine et complète. Dans le roman *Le samouraï virtuel* (1992), de Neil Stephenson, le monde réel offre au personnage de Hiro un milieu de vie médiocre (Hiro habite un compartiment d'entreposage Garde-Tout), mais peu importe, puisque le « hacker » peut pallier ce manque dans l'univers virtuel : « Hiro n'est donc pas vraiment là. Il est dans un univers virtuel que son ordinateur projette dans ses lunettes et ses écouteurs. [...] À côté de ça, ce putain de Garde-Tout peut aller se rhabiller. » (1996, p. 27.) Au sein du Métavers, le personnage peut échapper autant aux lois de l'espace-temps tridimensionnel qu'à la laideur du monde réel ; et, en effet, la réalité semble bien sombre en comparaison. L'existence sous le mode virtuel étant devenue l'unique possibilité de libération, être contraint à renoncer au cyberspace ressemble à un emprisonnement, ce qui est exprimé ainsi dans le roman *Neuromancien*, de William Gibson : « Pour Case, qui n'avait vécu que pour l'exultation désincarnée du cyberspace, ce fut la Chute. [...] Le corps, c'était de la viande. Case était tombé dans la prison de sa propre chair. » (1999, p. 9.) L'humain devient dépendant de son échappatoire, ce qui mène à se demander si cette libération en est réellement une. Le cyberspace ne serait-il pas simplement une nouvelle forme de soma, cette drogue que prennent les personnages du *Meilleur des mondes* pour endormir leur mal-être ? Moins dogmatique que la dystopie classique, le cyberpunk ne répond pas à la question de façon tranchée. Là se trouve toute son ambivalence : le protagoniste cyberpunk vit dans un monde détestable, qu'un développement technologique indiscerné a contribué à créer, mais, comme il est incapable de modifier ce monde, il choisit de s'approprier la technologie qui l'aliène et d'y projeter son salut. La dystopie classique dépeignait la révolte de l'être aliéné ; le cyberpunk met en scène une insubordination qui, pour s'articuler, passe par une nouvelle forme de servitude.

Sans rêves, plus de cauchemars

Introduit par Thomas More, le rêve utopique voit le jour à l'aube de la modernité ; il est critique de son époque, mais porteur d'idéaux rafraîchissants. Arrivé à maturité en même temps que l'ère moderne, il devient le témoin des conséquences néfastes de thèses qu'il soutenait au départ. Conservant sa fonction critique, il se retourne contre lui-même : le rêve devient autophage. Sans offrir de solution tangible, la révolte dystopique appelle alors à stopper la machine. Sa proposition principale est celle du

*statu quo*¹² ; la maladie est incurable parce que congénitale. finies les visées de grandeur, chacun est prisonnier de son propre cauchemar.

Les temps modernes ne sont pas aussi sombres que le suggèrent les œuvres dystopiques, car ces dernières incarnent, par définition, un paroxysme. Elles mettent l'accent, en les amplifiant, sur les carences d'un système moderne qui se veut, à plusieurs égards, la conséquence logique des idéaux utopiques. Malgré cette rébellion, il serait hâtif de proclamer la mort de toute forme d'utopie : le XX^e siècle a aussi connu son lot de textes utopiques. Les plus récents prennent généralement en compte les réticences exprimées et tentent de peindre un univers capable d'outrepasser la critique. Depuis que la fiction dystopique contamine l'idéal, l'utopie a, en quelque sorte, perdu son innocence ; comme le dit si bien Frédéric Rouvillois, la dystopie serait peut-être simplement le « mauvais génie de la modernité » (1998, p. 43).

12. « Fétichisant des valeurs de sens commun et une méfiance diffuse à l'égard de l'accélération des changements sociaux à l'ère industrielle, l'anti-utopie offre au lecteur un exutoire à ses angoisses en présentant le *statu quo* comme le seul but à atteindre par prudence humanitaire. » (Angenot, 2003, p. 253.)

Bibliographie

Œuvres de fiction

- BETHKE, Bruce. 1983. « Cyberpunk ». *Amazing Stories*, vol. 57, n° 4 (nov.), p. 94-105.
- CABET, Étienne. 1840. *Voyage et Aventures de Lord William Carisdall en Icarie*, tome I. Paris : Hippolyte Souverain, 378 p.
<http://gallica.bnf.fr/>
- GIBSON, William. 1999 [1985]. *Neuromancien*. Traduit de l'anglais par Jean Bonnefoy. Coll. « S-F », Paris : J'ai lu, 318 p.
- MERCIER, Louis-Sébastien. 1971. *L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fut jamais*. Préf. de Raymond Trousson. Bordeaux : Ducros, 426 p.
- MORE, Thomas. 1987 [1966]. *L'Utopie ou le Traité de la meilleure forme de gouvernement*. Présentation et notes par Simone Goyard-Fabre, traduit du latin par Marie Delcourt. Paris : flammariion, 248 p.
- STEPHENSON, Neal. 1996. *Le samouraï virtuel*. Traduit de l'anglais par Guy Abadia. Coll. « Ailleurs et demain », Paris : Robert Laffont, 421 p.

Ouvrages théoriques et de référence

- ANGENOT, Marc. 2003. « Émergence du genre anti-utopique en France : Souvestre, Giraudeau, Robida *et al.* ». Chap. in *Interventions critiques, volume IV : paralittératures, science-fiction, utopie*, p. 247-254. Coll. « Discours social », Montréal : Chaire James McGill de langue et littérature françaises de l'Université McGill.
- BAUDRILLARD, Jean. 2002. « Modernité ». Article in *Encyclopædia Universalis*, vol. 15, sous la dir. de Giuseppe Annoscia, p. 317-319. Paris : Encyclopædia Universalis.
- BERDIAEFF, Nicolas. 1927. *Un nouveau moyen âge. Réflexions sur les destinées de la Russie et de l'Europe*. Traduit du russe par A.-M. F. Coll. « Le roseau d'or », Paris : Librairie Plon, 292 p.
- BETHKE, Bruce. Consulté le 25 février 2006. « The Etymology of "Cyberpunk" ». *Bruce Bethke : Freelance Writer*.
http://www.spedro.com/nfc_cp.html

- FROMM, Erich. 1977. « Afterword ». Chap. in *1984*, George Orwell, p. 313-326. Coll. « Signet Classic », New York : New American Library.
- GLAZER, Miriyam. 1989. « “What Is Within Now Seen Without” : Romanticism, Neuromanticism, and the Death of Imagination in William Gibson’s fictive World ». *Journal of Popular Culture*, vol. 23, n° 3 (hiver), p. 155-164.
- GOIMARD, Jacques. 2002. *Critique de la science-fiction*. Coll. « Agora », Paris : Pocket, 670 p.
- JONES, Steve. 1994. « Hyper-punk: Cyberpunk and Information Technology ». *Journal of Popular Culture*, vol. 28, n° 2 (automne), p. 81-92.
- MADONNA-DESBAZEILLE, Michèle. 2002. « Utopia ». Article in *Dictionnaire des utopies*, sous la dir. de Michèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet et Antoine Picon, p. 233-237. Paris : Larousse.
- MARIE, Jean-Jacques. 2004. *Lénine : 1870-1924*. Paris : Éditions Balland, 503 p.
- MARX, Karl. 2000. « Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel ». Chap. in *L’introduction à la Critique de la philosophie du droit de Hegel*, Eustache Kouvélakis, p. 7-23. Coll. « Philo-textes », Paris : Ellipses.
- MILLET, Gilbert, et Denis LABBÉ. 2001. *La science-fiction*. Coll. « Sujets », Paris : Belin, 445 p.
- OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE. Consulté le 3 novembre 2006. *Le grand dictionnaire terminologique*. <http://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/gdt.html>
- RAMSGATE, les Bénédictins de. 1991. *Dix mille saints. Dictionnaire hagiographique*. Traduit de l’anglais par Marcel Stroobants. Bruxelles : Brepols, 601 p.
- RIOT-SARCEY, Michèle. 2002. « Introduction ». Chap. in *Dictionnaire des utopies*, sous la dir. de Michèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet et Antoine Picon, p. V-VIII. Paris : Larousse.
- ROUVILLOIS, Frédéric. 1998. *L’utopie*. Coll. « GF-Corpus », Paris : flammariion, 251 p.

Seuls les cœurs purs et les fées vont au paradis

| L'humanité odieuse dans deux
nouvelles de René Barjavel

Elle rendit hommage à la sagesse du tout-puissant qui avait permis que les fées fussent chassées de la Terre. Il n'existait plus de place pour elles en cette géhenne. La magie noire des laboratoires avait remplacé leur magie bleue.

RENÉ BARJAVEL, « La fée et le soldat ».

Jean-Jacques Rousseau disait des hommes qu'ils avaient jadis été satisfaits à l'état de nature, ne désirant que ce qui les entourait, mais que « des années stériles, des hivers longs et rudes, des étés brûlants qui consomment tout, exigèrent d'eux une nouvelle industrie » (Rousseau, consulté le 23 janvier 2007), soit l'état de civilisation. Bien que le progrès soit le moteur des sociétés modernes d'Occident, certains penseurs anti-progressistes méditent un retour à cet « état de nature ». René Barjavel, auteur français au carrefour du merveilleux et de la science-fiction, pense qu'en quittant la Nature pour développer la technologie et constituer la civilisation, l'humain a payé son billet pour l'enfer plutôt qu'amélioré son sort. Deux de ses nouvelles aux échos merveilleux, « La fée et le soldat »

et « Péniche¹ », parues dans un même recueil en 1946, opposent des personnages principaux simples et naturels à des sociétés devenues odieuses à la suite de leur rupture avec la Nature. Ces deux histoires suivent un schéma assez semblable, où un être extérieur à « l'engeance » (« FS », p. 47) dans laquelle les humains ont sombré se retrouve en contact avec la civilisation. Elles montrent à quel point Barjavel voulait partager, dans l'espoir avoué d'une amélioration du monde réel, l'indignation que lui faisait ressentir l'agir de l'Homme. Ce texte rendra compte de la descente vers l'odieux de ces sociétés, au cœur desquelles se trouvent néanmoins quelques êtres au cœur pur, et ce, par le biais de trois grands thèmes : la guerre, le progrès et la cruauté.

Exploration des personnages et de leur vécu

Avant d'entamer l'analyse de ces textes, il importe de décrire certaines particularités propres aux êtres dont les valeurs s'opposent à celles des personnages constituant ces sociétés odieuses. Barjavel en propose deux types, les fées et les cœurs purs humains, observateurs candides d'un monde dont ils ne font pas partie.

Dans « La fée et le soldat », Pivette, le personnage central, est une jeune fée pucelle habitant le cinquième ciel, celui des vierges, où ne poussent que des lys. Elle s'ennuie de la Terre, où elle cultivait autre chose que ces fleurs blanches ; elle se met alors à transformer les angelots en potirons et en arbustes, ce que Dieu, en lisant dans le fond de son cœur, n'interprète non pas comme un acte de méchanceté, mais plutôt comme une « turpitude de sa *libido* » (« FS », p. 49). En guise de punition, Pivette est envoyée sur la Terre, alors en pleine guerre universelle, pour être « changée de fille en femme » (« FS », p. 49). Elle réalisera rapidement que la majorité des hommes ne sont pas comme elle, dont le plus grand plaisir est de voir s'épanouir une fleur. Un monde où tous se battent pour des produits matériels lui semble incompréhensible. Être de Nature avant tout, cette exilée est fortement liée à la forêt et à la non-violence – « souvent, elle avait sauvé les cerfs de la poursuite des chiens » (« FS », p. 49). Elle a donc un cœur pur comme toutes les fées que Barjavel se plaît à insérer dans ses histoires.

Péniche, le personnage autour duquel gravite la nouvelle éponyme, n'est pas une fée, mais un être humain comme tous les autres, du moins biologiquement. Cependant, il habite seul « au fond de la campagne » (« P », p. 36), ce qui revient à dire qu'il ne fait partie d'aucune société humaine et, par conséquent, d'aucune culture qui en découlerait. Il est, selon la terminologie de Barjavel, un cœur pur au même titre que Pivette :

1. Nous désignerons en référence « La fée et le soldat » par « FS », et « Péniche » par « P ».

Il vivait de pas grand chose, rendait de menus services aux charbonniers et aux paysans les plus proches. Il connaissait les champignons et les petits fruits dédaignés des hommes qui cultivent. Il partageait sa hutte avec des oiseaux, des mulots, des fourmis. Les araignées remplaçaient les vitres. Ses voisins minuscules entraient chez lui comme ils voulaient et se laissaient approcher dans leurs demeures. Le vieux sanglier boiteux venait grogner à sa porte. La biche lui montrait ses enfants. Il réservait le même accueil à la couleuvre et au pigeon. Des fleurs bleues et des fleurs d'or poussaient sur son toit de chaume. (« P », p. 36.)

En d'autres mots, il est en complète harmonie avec la Nature et celle-ci le lui rend bien. La civilisation des hommes ne l'a pas encore altéré, il vit dans le monde en toute simplicité et c'est pourquoi il aura tant de mal à comprendre les humains quand ils viendront le chercher pour l'effort de guerre.

Comme nous l'avons laissé entendre, Péniche et Pivette vivront une histoire assez semblable où ils entreront en contact avec une civilisation corrompue et seront aidés chacun par un adjuvant. Celui de Pivette est un humain aux yeux déjà clairs, qui atteindra le statut de cœur pur grâce à l'amour de celle-ci. Quant à Péniche, il aura pour allié une fée qui, sans se faire voir, lui donnera trois souhaits (dans ce texte de Barjavel, les souhaits sont des objets qu'il ne définit pas). Sommairement, ces deux personnages principaux servent d'éléments de comparaison pour montrer les travers que Barjavel attribue aux sociétés qu'il trace de sa plume incisive. Les hommes qui en font partie se targuent d'être « devenus raisonnables » (« FS », p. 47), mais, s'oubliant au travers de leurs actes vils – qui composent les trois thèmes que nous analyserons –, ils n'accéderont jamais à un bonheur authentique comme celui auquel peuvent prétendre Pivette et Péniche.

La guerre

Si beaucoup d'auteurs ont écrit contre la guerre, peu d'entre eux l'ont fait par le biais d'un monde merveilleux, où les manifestations féeriques apparaissent comme naturelles pour le lecteur, « averti d'emblée ; l'illusion [est] permanente et donnée comme telle » (Monard, 1974, p. 8). Ainsi, puisque le lecteur barjavélien n'est pas déstabilisé et surpris par la présence de fées, d'angelots – et même de Dieu –, qui sont présentés comme faisant implicitement partie de ce monde, il peut se concentrer sur l'interprétation que fait le texte des maux attribués à l'humanité, dont celui sur lequel se tisse la trame de fond des deux récits : la guerre.

Barjavel pose des sociétés qui sont toujours et encore en conflit, pour des broutilles qu'il ne se donne même pas la peine de nommer ; selon lui, les causes des guerres reviennent toujours au même. Dans le monde terrestre où est tombée Pivette, « une fois de plus, les nations s'affront[ent.] les champs

de bataille couvr[ent] les continents » (« FS », p. 47). C'est en se posant au hasard que Pivette constate l'omniprésence de la guerre. Tout y est récupéré pour servir aux combats ; le piédestal où elle se pose est vide, car le ministère de l'armement a utilisé la statue qui y trônait.

Du côté de Péniche, la guerre est tout aussi ancrée dans les mentalités : on s'y prépare sans cesse et « tout le monde d[oit] servir » (« P », p. 39), des ouvriers aux poètes. Dans un premier temps, le pauvre garçon est amené de force à se joindre à un camp militaire. Puis, une fois réformé parce qu'il ne comprend rien aux desseins guerriers, on lui invente une raison pour qu'il participe tout de même à l'effort collectif : une future « voie stratégique [doit] traverser le bois qui abrit[e] sa demeure. » (« P », p. 40), voie qu'il est tenu de construire en transportant, jour après jour, des cailloux dans sa brouette. Plus ou moins conscient de la durée d'une guerre et ne voulant pas y vouer sa vie comme les autres, Péniche se demande, après une semaine de dur labeur, pourquoi la victoire n'est-elle pas déjà assurée. Le reste du monde n'a pas la même opinion de la guerre que lui. Lorsque Péniche fait son souhait, les sociétés sont d'abord très étonnées de voir devenir légères comme une plume toutes les pierres du monde, mais elles sont tellement acharnées à se battre que les gens se « cadennass[ent] derrière de nouvelles frontières et [reconstruisent], avant de recommencer à démolir » (« P », p. 44). Ainsi, sur les deux Terres décrites, la guerre est un état inhérent aux sociétés qui les occupent : elle est là depuis tellement longtemps qu'on ne pense plus à la paix connue dans le passé ni à un possible espoir pour demain.

Par conséquent, de la guerre jaillit l'odieux, dans le sens où « en dehors du langage, c'est l'agir qui fait l'homme » (Pharo, 1996, p. 151), selon Hannah Arendt, philosophe importante de la pensée contemporaine qui s'est particulièrement penchée sur la problématique de la violence humaine. Dans les nouvelles à l'étude, l'acte humain qui sous-tend tous les autres est la guerre, cet état de violence suprême qui « rend bêtes les hommes » (Rasson, 1997, p. 17), ce que la littérature pacifiste tente de montrer depuis longtemps. Barjavel dresse le portrait de sociétés où les agissements de l'Homme, complètement farfelus, entrent en totale contradiction avec la valeur qu'elles défendent le plus hardiment – à savoir la raison, au nom de laquelle les fées ont été chassées du monde. Le non-sens caractérise ces deux sociétés, qui ont balayé, à cause de leurs conflits, ce qui restait de naturel en elles : les combattants « se nourriss[ent] de pilules » (« FS », p. 53), ils doivent « marcher au pas » (Barjavel, « P », 1998, p. 37), ils savent à peine ce qu'est une femme et deviennent « vétérans [à] seize ans » (« FS », p. 53). Quant aux femmes, elles ne tirent pas plus profit de ce type de société, puisque « sans hommes, [elles] aigriss[ent] » (« FS », p. 50).

Cependant, il importe d'ajouter que, dans l'œuvre de Barjavel, beaucoup d'humains – peut-être même tous – ont la possibilité de purger leur esprit

des valeurs que la société leur a enseignées afin de devenir des cœurs purs et d'accéder au bonheur, ascension qu'exprime métaphoriquement Barjavel dans le *Journal d'un homme simple* : « [Dieu] avait fait l'homme à son image, mais il l'avait pétri dans la boue qui contient en puissance toutes les pourritures. [...] L'homme s'il veut rester au Paradis, ou y entrer, doit se nettoyer de la boue dont il est fait. » (Loup, consulté le 23 janvier 2007.) Comme l'idée de guerre se tisse socialement, alors que les instances de la société – le gouvernement, l'armée, l'école – « répan[dent] de façon insistante » (Rasson, 1997, p. 16) les motivations pour se battre, il est très difficile pour les particuliers de « nettoyer la boue » de leur esprit. Pourtant, il semble qu'une telle purification soit possible, car l'adolescent qu'aime Pivette réussira à trouver un bonheur simple grâce à la fée et aux souvenirs d'une vie meilleure qu'elle lui remémore. Il devient un « guerrier distrait » (« FS », p. 57), dont le but premier n'est plus de tuer l'ennemi. Ne cadrant plus avec la société, lui qui avait toujours été un de ses meilleurs guerriers, il quitte le monde par la mort lorsque le camp adverse le fait exploser, dans son char d'assaut. Ainsi, que ce soit par la mort ou par un rejet systématique des autres, Pivette et Péniche seront mis au ban d'une société qui se montre intolérante vis-à-vis de ceux qui se désintéressent de la guerre.

Le progrès

Ici, le progrès, inscrit dans le sens d'une « augmentation, d'un développement », selon *Le petit Robert*, n'implique pas nécessairement une amélioration par rapport à l'état précédent. En effet, les sociétés présentes dans « La fée et le soldat » et « Péniche » évoluent énormément en s'éloignant de plus en plus de la Nature, mais il ne s'agit assurément pas d'un changement positif pour les observateurs extérieurs.

Une bonne partie des transformations technologiques décrites est liée à la guerre constante, dont nous avons déjà traité. Comme les communautés se sont habituées à l'état de conflit, elles ont utilisé le progrès pour mieux se battre et continuer l'affrontement le plus longtemps possible. À la place de la forêt où est née Pivette s'étend désormais un terrain de ciment sous lequel « [vit] un conglomérat d'usines abritées des bombes qui fabriquent] mille tanks, deux mille avions et trois cents sous-marins à la minute » (« FS », p. 49). Lorsqu'on songe au fait que la philosophie de Robert Redeker, penseur qui s'est interrogé sur la figure de l'homme moderne, affirme que la dés-humanisation de l'espace humain se fait par « le triomphe de la vitesse » (2004, p. 76), il est aisé de voir que le monde illustré par Barjavel ne contient plus ce que l'on trouve dans une humanité respectable. Tout s'y fait à une vitesse fulgurante, laissant peu de temps à l'humain pour vivre et tenter de devenir un cœur pur en transcendant son état social.

Même en faisant abstraction de la guerre, les textes de Barjavel comprennent beaucoup d'autres exemples où le progrès humain ne contribue pas à l'amélioration de l'humanité, la rendant au contraire abjecte aux yeux des observateurs. La technologie y occupe une grande place et est très remarquée par Pivette et Péniche, qui n'y sont pas habitués, êtres de Nature qu'ils sont. Un exemple flagrant revient dans les deux nouvelles, celui de la radio, où un seul chanteur parle au cœur de toutes les femmes. Rien n'est plus artificiel que cette voix qui tente de recréer des relations humaines n'existant plus, dans un monde où les hommes et les femmes n'ont pas la possibilité de s'aimer et de se le dire dans la réalité. Pivette, en suivant la voix sur les ondes radiophoniques, découvre que la supercherie est encore pire qu'elle ne le pensait, puisque celui qui fait rêver tant d'auditrices est en fait « un homme qui n'[aime] pas les femmes » (« FS », p. 53) ! Si, pour Jacques Ricot, auteur intéressé par la frontière délimitant l'humanité de l'inhumanité, la technologie poursuit « des fins bonnes en elles-mêmes parce que destinées à l'amélioration du confort de la vie humaine » (1997, p. 75), elle n'entraîne, dans le cas de ces auditrices, qu'une aliénation, puisqu'elles s'accrochent inconsciemment à un bonheur illusoire.

Mis en contraste avec la philosophie de vie des personnages au cœur pur, le progrès se révèle encore plus dommageable pour ceux qui le prônent. Ainsi, Péniche en représente l'antithèse : il habite seul et se contente, pour vivre, de la nature qui l'entoure. Il n'a besoin que d'« un couteau, un bout de ficelle, un joli bouton de cuivre et l'oignon de son dîner » (« P », p. 40). La fille qu'il rencontre et qui reflète le reste de la société ne peut, quant à elle, vivre dans cet air libre où, paradoxalement, elle étouffe ; elle a « besoin de murs autour d'elle » (« P », p. 45). Le progrès a donc véritablement sorti ces humains de la Nature, au point où ils ne peuvent même plus la supporter. La ville est devenue le seul endroit où ils peuvent vivre. Ce n'est pas un problème en soi, mais lorsqu'il s'agit d'une ville où les humains deviennent des « fourmis » (« FS », p. 50) habitant à plus de trois étages en dessous de la terre, comme dans le monde où vit Pivette, le « paysage », pour reprendre un terme de Redeker, devient complètement éclaté. Et l'humain ne peut plus être « stabilisé là où il n'y a plus de paysage » (Redeker, 2004, p. 7) ; instable, il ne s'améliore pas et reste aveugle à ses problèmes. Si nous revenons sur la comparaison avec la fourmi, donnée péjorativement ici comme une image d'activité industrielle, nous pouvons conclure que les humains, dans leur ensemble, s'éloignent sans cesse de la Nature par le progrès, en pensant arriver au bonheur de cette façon, alors qu'ils ne trouvent finalement que des feux de paille.

La cruauté

L'humain est-il naturellement bon ou cruel ? Barjavel, par le biais de ses nouvelles, répond à cette question d'une manière ambivalente : les humains aux cœurs purs tendent vers la bonté tandis que les autres, confinés dans les sociétés, sont fondamentalement cruels. Même si cette constatation est plutôt simpliste, elle résume bien la troisième thématique de ce texte, puisque la cruauté, dans le sens « d'une tendance à faire souffrir » (*Le petit Robert*) dont font preuve beaucoup d'humains observés par Pivette et Péniche est palpable dans les deux récits.

La cruauté est d'abord présente d'une manière plutôt bénigne lorsque Péniche passe de sa forêt éloignée au camp militaire. Ses compagnons « se moqu[ent] de lui » (« P », p. 37) et s'esclaffent parce qu'il ignore comment marcher au pas. Comme Péniche est différent d'eux, ils ne se gênent pas pour être cruels envers lui, sans autre motif que « le plaisir du mal d'autrui » (Pharo, 1996, p. 151), plaisir dont Patrick Pharo fait la description dans son ouvrage sur l'injustice et le mal. Ici encore, si l'« agir » fait l'homme, ces soldats peuvent être définis comme des êtres totalement cruels. Ils vont jusqu'à entraîner Péniche dans une maison close et, après l'avoir introduit dans une chambre avec une demoiselle, ils « ne veul[ent] pas partir, ils veul[ent] rigoler » (« P », p. 39), et ce, dans le seul but de s'amuser aux dépens d'autrui.

Pourtant, Ricot définit tout homme appartenant à une société humaine qui se targue d'être « raisonnable » comme un « sujet de droits, mais d'abord [comme] un être digne » (1997, p. 75). Les soldats briment la dignité de Péniche, alors que lui, en cœur pur, ne se conduit pas comme eux : il en est bien sûr un peu affecté et « il se demand[e] pourquoi ces hommes intelligents se moqu[ent] de lui » (« P », p. 37). Toutefois, il ne pense pas à rire à son tour de ses confrères qui doivent marcher pendant que lui-même se repose ; il les plaint même. Toutes ces plaisanteries ne touchent Péniche que momentanément ; il n'en garde aucune rancœur. Néanmoins, quand le narrateur indique que les compagnons du jeune homme l'auraient même « lapidé, si le rengagé avait jeté la première pierre » (« P », p. 37), on comprend que le niveau de cruauté dépend des pressions de la masse. Si un seul homme avait levé la main sur Péniche, les autres l'auraient sans doute battu gratuitement.

Cette limite, que les personnages de « Péniche » ne franchissent pas, est largement dépassée dans le monde de Pivette. Afin d'aider les gens qu'elle voit traîner dans la même misère jour après jour, la petite fée prend l'apparence d'une humaine et leur offre du beurre. Jaloux, inquiets de ne pas recevoir leur part, les gens préfèrent « l'ache[ver] à coups de parapluie » (« FS », p. 51) que de laisser les autres mendiants avoir davantage de ce produit de luxe qu'eux-mêmes. Pivette éprouve pour ces gens un des plus nobles sentiments, la compassion, qui se reconnaît à la « capacité de souffrir

avec chaque homme » (Ricot, 1997, p. 123). Pourtant, elle obtient en retour le meurtre, paroxysme de la cruauté. Ricot ajoute que « l'inhumanité désigne l'absence d'un sentiment, celui de la compassion manifestée par l'homme pour l'autre homme » (*ibid.*, p. 13). Ainsi, en tuant celle qui leur voulait du bien, en choisissant de ne pas la comprendre, les acteurs du meurtre passent à un niveau de conscience plus bas que celui qu'ils pensaient posséder.

Dans « La fée et le soldat », la cruauté de l'humanité apparaît aussi lorsque le narrateur décrit la relation illusoire, dont nous avons précédemment traité, que des millions de femmes entretiennent avec le chanteur de la radio. Cette fois-ci, cet exemple démontre une autre facette de la cruauté : celle dont font preuve les gouvernements de ce monde envers leurs citoyennes. Non contents de semer de faux espoirs dans les cœurs féminins de leur population, ils poussent la cruauté jusqu'à soutirer à ces femmes le peu d'argent qu'elles ont. Hypocrites, ils les encouragent à écrire au troubadour, puis ils récupèrent tout bonnement les tonnes de lettres qui lui sont envoyées chaque jour, que personne ne lit : « [...] une compagnie de secrétaires munis d'appareils spéciaux triaient celles qui contenaient des mandats ou des billets de banque. Les autres étaient jetées directement à l'égout récupérateur. » (« FS », p. 53.)

Le thème de la cruauté est en fait le plus important des thèmes que nous avons dégagés jusqu'à présent, puisqu'il englobe les deux autres, il en est l'aboutissement. La guerre et le progrès exacerbés dans lesquels baignent les sociétés imaginées par Barjavel font ressortir la tendance de l'humain à la méchanceté gratuite et à l'égoïsme. De « Péniche » à « La fée et le soldat », il y a une gradation de la cruauté, car les deux textes ne présentent pas des Terres arrivées au même point dans le processus de leur déclin : alors que l'univers du jeune homme se situe au moment où la guerre et le progrès n'ont pas encore rogné toute humanité, le monde où se trouve la fée, quant à lui, est près de sa fin. Le degré de détérioration de chacune des sociétés peut ainsi se calculer par la cruauté qui se donne à lire dans chacun des textes.

Globalement, dans le monde de Péniche, la cruauté est déjà bien ancrée dans les mentalités, mais les moqueries, quolibets et autres méchancetés gratuites sont formulés avant tout dans le but de se désennuyer. Malgré la guerre qui gronde, les habitants du monde de Péniche ne se sont pas encore totalement départis de toutes leurs parcelles naturellement humaines, alors que ceux de la planète de Pivette sont de simples ombres de ce qu'ils ont jadis été. Sous l'influence de leurs dirigeants, ils sont cruels envers eux-mêmes, car ils se privent de tous les plaisirs que la Nature leur a octroyés : ils ne mangent que « des aliments rachitiques » (« FS », p. 50) et n'ont même plus les capacités physiques ni mentales pour exprimer leur sexualité. Leurs désirs primaires sont toujours présents, mais on les encourage à les sublimer, ce que font les soldats par la guerre : « Il pensait que c'était grande honte de

la désirer ainsi. [...] Il allait au combat avec une ardeur décuplée [...] » (« FS », p. 55.) Pour les individus qui vivent dans les villes, il ne reste plus qu'à s'en prendre aux autres pour évacuer leur trop-plein de pulsions primaires. Le cercle vicieux de la cruauté est ainsi bouclé.

La guerre, le progrès à tout prix et la cruauté... Voici à quoi se résument les sociétés odieuses que propose René Barjavel dans ses deux nouvelles. Grâce à Pivette et à Péniche, le lecteur comprend aisément à quel point cet Idéal, le cœur pur, est difficile à atteindre pour l'homme qui ne s'affranchit pas des enseignements de sa société. La guerre est le moteur de base des deux Terres présentées ; tout le monde y participe, y trouve sa place et ses motivations, sauf ces cœurs purs qui n'y comprennent rien. Le progrès est aussi important aux yeux des populations, qui pourtant n'en retirent aucun bonheur, contrairement à Pivette et Péniche, lesquels se contentent d'un rien pour être heureux. finalement, la cruauté, le pas ultime vers la déshumanisation, est bien présente chez les masses, à cause de leur manque de compassion pour autrui. La démarche au cœur de ces deux nouvelles rappelle donc que le futur humain reste incertain. Beaucoup d'auteurs, de science-fiction évidemment, mais aussi de plusieurs autres genres, ont tenté de dresser le portrait de ce que pourrait être la civilisation dans un futur proche ou lointain. Malgré sa tendance à exploiter le merveilleux dans certains de ses textes, Barjavel fait partie de ceux qui ont marqué la vague « futurolophile » qui a déferlé sur le vingtième siècle. En plus des deux nouvelles que nous avons étudiées, il a laissé à la postérité deux romans d'anticipation qui s'interrogent aussi sur le devenir de l'homme : *Ravage* et *La nuit des temps*. Le premier aborde l'avenir de manière conventionnelle en décrivant un futur cataclysmique, tandis que l'autre innove en renvoyant à l'humanité le reflet d'une société ancestrale très avancée qui se serait détruite sur Terre des millénaires avant notre ère. À l'instar des nouvelles que nous avons analysées, ces deux récits sont marqués d'un souci humaniste que résume ainsi G. M. Loup, spécialiste de Barjavel : montrer à l'homme qu'« il ne tient qu'à lui de mettre à profit les immenses ressources dont il dispose, pour le meilleur, dans un monde où ses semblables ont planté le décor du pire. » (consulté le 23 janvier 2007.) Une étude comparative de ces romans permettrait sans doute d'étoffer notre conception de la critique barjavelienne de l'homme.

Bibliographie

- BARJAVEL, René. 1998. « Péniche », in *Béni soit l'atome et autres nouvelles*. Paris : Libro, p. 35-45.
- _____. 1998. « La fée et le soldat », in *Béni soit l'atome et autres nouvelles*. Paris : Libro, p. 47-57.
- LOUP, G. M. Consulté le 23 janvier 2007. *Barjaweb*.
<http://barjaweb.free.fr/SITE/index.html>
- MONARD, Jean, et Michel Rech. 1974. *Le merveilleux et le fantastique*. Paris : Delagrave, 238 p.
- PHARO, Patrick. 1996. *L'injustice et le mal*. Paris : L'Harmattan, 266 p.
- RASSON, Luc. 1997. *Écrire contre la guerre : littérature et pacifismes 1916-1938*. Paris : L'Harmattan, 185 p.
- REDEKER, Robert. 2004. *Nouvelles figures de l'homme*. Latresne : Bord de l'eau, 127 p.
- REY, A., et J. REY-DEBOVE (dir.). 2006. *Le petit Robert*. Paris : Le Robert, 2049 p.
- RICOT, Jacques. 1997. *Leçons sur l'humain et l'inhumain*. Paris : Presses universitaires de France, 150 p.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. Consulté le 23 janvier 2007. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*.
http://un2sg4.unige.ch/athena/rousseau/jjr_ineg.html#SECONDE%20PARTIE



Retour dans l'histoire de l'infect

« Le pouvre regnard esmouchoit fort bien
& deça & delà & dedans & dehors,
mais la saulve vieille vesnoit & vessoit
puant comme cent diables, & le pouvre regnard estoit bien
mal à son ayse : car il ne sçavoit de quel cousté se virer,
pour evader le parfum des vesses de la vieille :
& ainsi qu'il se tournoit il veit qu'il y avoit au derriere encores
ung aultre pertuys, non pas si grand que celluy qu'il
esmouchoit, dont luy venoit ce vent tant puant & infect. »

RABELAIS, *Pantagruel*

La figure du vampire féminisée

I Enjeux

De nos jours, diraient sans doute nombre de moralistes, il semble que le Mal soit à la mode et que le Bien ait été délaissé par nos auteurs – même les meilleurs, mais surtout les plus populaires. Il ne s’agit sans doute que du revers (de l’envers rhétorique, si l’on veut) d’une écriture plus traditionnelle où le personnage (parfois le narrateur) signalait son attraction pour le maléfique : schéma typique qui donnait lieu à une critique du Mal sous le couvert – choquant – d’une apologie de la violence. En somme, l’auteur s’approchait le plus possible de son odieux objet pour mieux en montrer les infects travers. Reste que, dans ce schéma traditionnel comme dans l’approche contemporaine (qui cherche à s’épargner toute réflexion moralisante), l’écriture de l’infâme est celle qui remue les choses, qui sème la discorde et récolte le scandale ; prise sous cet angle rassembleur, cette écriture remonte à loin, très loin, et a adopté plusieurs formes au fil du temps.

Parmi ses diverses manifestations, l’un des motifs les plus récurrents de l’odieux en littérature est celui

du buveur de sang. Cette figure terrifiante est si connue que la seule mention du mot *vampire* renvoie à toute une littérature où le Bien (souvent lumineux ou « solaire ») affronte un Mal (ténébreux ou « lunaire¹ ») toujours puissamment contagieux, voire épidémique. Véritable icône du genre, le vampire en tant que figure littéraire joue sur plusieurs niveaux de signification et renvoie à divers enjeux dont la pérennité (n'osons pas dire la permanence) peut surprendre.

Des personnages assoiffés du sang des bêtes ou – pire – de sang humain apparaissent dans nombre de contes de tradition orale ; on retrace les premiers signes du vampire en Europe dans les épisodes les plus épidémiques des pestes du Moyen Âge. Fait intéressant, le virage que prend la littérature au XIX^e siècle, orientant désormais la majorité de sa production vers le roman, va conduire les auteurs à reprendre l'archétype sous une nouvelle forme. En effet, si jusqu'alors la figure du vampire était mâle, elle se féminise dans son incarnation romanesque², apparaissant sous des traits androgynes ; à l'occasion, et ce, dès le romantisme, cette tendance atteint son paroxysme en faisant du vampire une femme. Deux exemples célèbres viennent en tête : Théophile Gautier, avec *La Morte amoureuse* (1836), et Rachilde, avec *La Marquise de Sade* (1887), conjuguent tous deux leurs vampires au féminin. Comment expliquer cette tendance ? Bram Dijkstra, commentant les conceptions dominantes³ de la seconde moitié du XIX^e siècle, offre une piste de solution :

Étant donné les propriétés roboratives que l'on attribue au sang [...], les hommes sont enclins à soupçonner les femmes d'avoir un besoin vital de ce tonique : ne sont-elles pas d'une constitution anémique, leur sang moins riche, plus fluide que celui des hommes, comme Havelock Ellis [célèbre homme de science de l'époque] l'a observé dans *Man and Woman* – sans parler de leurs pertes périodiques ? (Dijkstra, 1992, p. 360.)

Pour Dijkstra, le contexte « socioscientifique » – disons épistémologique – dans lequel ces productions littéraires ont été réalisées a partie liée avec le phénomène.

Ainsi, plutôt que de nous intéresser directement aux différences de style qu'il peut y avoir entre une œuvre issue de l'époque romantique et une autre

-
1. Il s'agit de la terminologie qu'adopte Bram Dijkstra dans *Les Idoles de la perversité* (1992, p. 363). La typique confrontation soleil vs lune n'est qu'un des multiples avatars de l'opposition lumière/obscurité qui sert à visualiser, comprendre ou expliquer le fonctionnement de la raison humaine ; « faire la lumière sur quelque chose » est l'une des métaphores les plus usitées de ce réseau sémantique.
 2. Rappelons que le roman, surtout à ses débuts, est écrit pour les femmes et lu par les femmes ; Balzac est d'ailleurs réputé pour en avoir eu une conscience aiguë. D'où l'idée voulant que le romanesque soit un genre typiquement « féminin ».
 3. Ici, l'expression « conceptions dominantes » est à prendre au sens que lui donne la sociologie ; voir, à ce chapitre, les travaux de Marc Angenot, notamment *1889 : un état du discours social* (1989). Angenot parle d'une « *daxa* dominante », l'expression signalant un réseau d'idées recues qui appartiennent à la classe dominante d'une époque ou, plus largement, à une très vaste majorité d'une population durant un certain laps de temps.

se réclamant du mouvement décadentiste de la fin du XIX^e siècle, nous chercherons à confronter les deux figures vampiriques telles qu'elles y apparaissent. D'un côté la Clarimonde de Gautier, dont le texte n'offre que les tout derniers jours, la jeune femme trépassant dès le début du récit ; de l'autre la Mary de Rachilde, dont le lecteur suit la destinée depuis l'enfance innocente jusqu'à la maturité perverse. Plus d'un demi-siècle sépare la publication de *La Morte amoureuse* de celle de *La Marquise de Sade* ; aussi verrons-nous comment ces deux personnages dissemblables s'inscrivent tant dans deux contextes socioculturels distincts que dans deux démarches d'écriture dont les visées diffèrent. Car, au-delà de toute considération contextuelle, le projet d'écriture ne demeure-t-il pas le plus opérant des facteurs qui influent sur la construction du personnage, même lorsqu'il s'agit d'une assoiffée de sang ?

Notre méthodologie sera des plus simples : nous identifierons d'abord les différences existant entre les vampires de Gautier et de Rachilde sur le plan de la diégèse, puis nous explorerons les divergences entre les champs lexicaux des deux narrations. La deuxième partie de notre analyse se penchera plutôt sur les rapprochements à faire entre les deux œuvres, en suivant la même stratégie : d'abord le détail du récit, ensuite les métaphores récurrentes. Il sera alors possible de cerner les divers enjeux qui participent de la construction de ces deux œuvres, deux histoires qui partagent tant d'éléments communs tout en demeurant éminemment distinctes. En dernière analyse et à la suite des travaux de Dijkstra, nous mettrons en lumière à quel point la perception que nous avons aujourd'hui de la figure littéraire du vampire est conditionnée par des éléments d'idéologie qui se mettent en place dès le XIX^e siècle et dont les deux œuvres étudiées se font les témoins les plus éloquents.

Différences : démon et monstre dans le monde

D'abord et avant tout, qu'est-ce qu'un vampire ? La question se pose en effet. Dans son article « Mythe et réalité : les origines du vampire », Catherine Mathière lui propose trois composantes fondamentales : « [...] il s'agit d'un être humain (et non surnaturel), ce dernier a échappé à la mort et prolonge son existence en se nourrissant de sang humain. » (1992, p. 10.) Si chacune des vampires à l'étude se campe résolument dans au moins l'un des trois critères, ni l'une ni l'autre ne souscrit entièrement à cette définition. Cela ne semble pas poser de problème outre mesure, puisque, selon Mathière, « du romantisme à la science fiction, l'imagination des poètes réinvente le vampire et l'enrichit d'images toujours nouvelles et en accord avec "l'esprit du temps" » (*ibid.*, p. 22). Voyons en quoi diffèrent nos deux candidates : Clarimonde est blonde, elle a les yeux verts, le nez fin, les dents « du plus bel orient » (Gautier, 1992, p. 12-13) ; Mary est dotée d'yeux bleus, de

« cheveux d'un noir intense », de dents « pointues féroce­ment blanches » (Rachilde, 1996, p. 16 et 165).

Plus important encore : ces personnages ne connaîtront pas la même fin. Clarimonde meurt terrassée par deux prêtres – Romuald (amant de celle-ci) et l'abbé Sérapion – qui, pour ce faire, violeront sa tombe ; tandis que Mary vivra et hantera les rues de la ville, véritable personnification d'un fléau terrifiant. En outre, elles ne sont pas vampires de la même façon. Revenons aux trois composantes du vampire isolées par Mathière, Mary n'est vampire que dans la mesure où elle est humaine (et non surnaturelle) : elle n'aura pas à échapper à la mort (il n'est jamais question de mortalité ou d'immortalité dans son cas) ; et, si elle a soif de sang, elle n'en a pas besoin – au sens strict – pour survivre. Au contraire, Clarimonde a besoin de sang pour prolonger sa vie : « Quelques gouttes de ton riche et noble sang [...] m'ont rendu l'existence » (Gautier, 1992, p. 42), s'écrie-t-elle, convalescente, après avoir sucé la plaie de son amant. A-t-elle échappé à la mort ? Remettons-nous-en à l'abbé Sérapion : « La pierre de Clarimonde devrait être scellée d'un triple sceau ; car ce n'est pas, à ce qu'on dit, la première fois qu'elle est morte. » (*Ibid.*, p. 32.) Elle correspond bien à la figure du vampire sous ces deux aspects, mais ne respecte pas le premier critère – elle n'est pas humaine : d'une « beauté surnaturelle », elle provient « du ciel ou de l'enfer » (*ibid.*, p. 20 et 12). Aussi son nom contient-il, à le prononcer, le terme *immonde* – elle n'est certes pas de ce monde !

Les distinctions entre ces deux buveuses de sang ne s'arrêtent pas là : celle de Gautier est démoniaque, celle de Rachilde est monstrueuse. En effet, Romuald désigne Clarimonde par les locutions « le tentateur » et « un démon » (*ibid.*, p. 34) ; et Sérapion de déclarer : « On a dit que [Clarimonde] était une goule, un vampire femelle ; mais je crois que c'était Belzébuth en personne. » (*Ibid.*, p. 32.) Ne serait-ce que toucher sa main froide « comme la peau d'un serpent » brûle Romuald (*ibid.*, p. 16 ; voir aussi p. 29). Ici, la vampire est plutôt le démon incarné dans le corps d'une jolie défunte ; c'est le diable déguisé pour mieux charmer Romuald – « jamais Satan n'a mieux caché ses griffes et ses cornes » (*ibid.*, p. 34-35 ; voir aussi p. 20). Fait intéressant, Mathière souligne, à l'égard de l'imaginaire des vampires : « [...] l'Église admet que, très souvent, le diable n'agit pas en personne, mais se glisse dans la dépouille d'un trépassé pour mener à bien [...] ses entreprises de séduction. » (1992, p. 15.) Deux raisons expliquent la récurrence de l'idée du déguisement (le démon caché sous les traits de la belle) dans *La Morte amoureuse* : d'une part la figure du buveur de sang s'accompagne presque toujours d'une connotation diabolique ; d'autre part Gautier veut insister, il s'agit bien du diable, ce vampire appartient au domaine du sacré.

En revanche, Mary tient beaucoup plus du monstre que du démon. Ses desseins vengeurs, énoncés dès sa tendre jeunesse – après qu'elle a vu un

bœuf être tué pour son sang (Rachilde, 1996, p. 13-14) –, s'exercent, selon Christine Planté, « dans une série d'actes de vengeance où sa volonté meurtrière et sanguinaire est de plus en plus nettement affirmée » (1999, p. 120). *La Marquise de Sade* fonctionne donc sur la base d'un premier traumatisme, d'une Violence initiale et fondatrice, d'une souffrance de jeunesse qui agira comme moteur de l'action et dont les tristes conséquences, mûrissant tout au cours du récit, donneront lieu aux plus vils excès. La fillette deviendra un monstre :

Elle va livrer aux hommes (oncle, mari, amant) une guerre à mort par des moyens aussi cruels que raffinés ([chapitres] VII à XI), avant de hanter les rues de Paris, tel un vampire en quête de meurtre et de nouvelles victimes (XII). (Planté, 1999, p. 120.)

Elle est bien vampire, pour des raisons que nous avons mentionnées déjà (et pour d'autres que nous aborderons plus loin), mais avant tout son parcours est celui d'un monstre issu d'une souche naturelle, d'un être bien humain. Selon Planté, « Mary s'affirme comme femme séductrice, capricieuse, puis incontestablement sadique » (*ibid.*, p. 129). Contrairement à Clarimonde, ce n'est pas d'origine qu'elle est immonde, c'est d'intention, et elle n'éprouve aucun remords : « Mary était gaie parce qu'elle se sentait un but. Quand ses terribles désirs de meurtre la reprendraient, sa conscience ne lui reprocherait rien. » (Rachilde, 1996, p. 294.) Mary appartient au domaine de la monstruosité, de la démesure, de l'excès frénétique. Imbue d'une volonté de vengeance exacerbée, elle méconnaît les limites conventionnelles. À l'instar de Phèdre, Mary est une femme fatale, une femme qui entraîne la mort de son amant ; tandis que Clarimonde n'est aucunement fatale⁴, elle est même la seule à mourir – et par deux fois !

S'ils ne se ressemblent pas dans les faits propres au récit, les deux personnages diffèrent aussi dans la façon dont la narration amène leur vampirisme. Sur le plan métaphorique, par exemple, Clarimonde est constamment rapprochée de la statue (voir Gautier, 1992, p. 16, 27, 28, 29, 33, 41 et 46). Cela se fait soit par la mention du marbre, soit par l'usage d'un lexique de l'immobilité, et parfois par les deux en même temps⁵. En contrepartie, le personnage de Mary ne cesse d'être investi d'une importante animalité et, au moment de chercher de nouvelles victimes à chasser, « elle ouvr[e] large les narines derrière le velours du masque [de loup] » (Rachilde, 1996, p. 295). Bien sûr, certains diront que la construction métaphorique de Gautier relève des préférences typiquement nécrophiles des romantiques⁶ – « la mort chez

4. Selon Mireille Dottin-Orsini, *La Morte amoureuse* présente un vampire féminin « très différen[t] [...] de la femme fatale : la Clarimonde de Gautier est tendre et charmante, plus néfaste par les plaisirs amoureux qu'elle offre sa beauté que par les modiques prélèvements de sang qu'elle opère ; elle ne veut nullement tuer » (1992, p. 41-42).

5. Lorsque Clarimonde emmène Romuald avec elle vers l'Italie, il la décrit ainsi : « [...] elle ressemblait à une statue de marbre de baigneuse antique plutôt qu'à une femme douée de vie. » (Gautier, 1992, p. 33.)

6. Peau blanche, teint pâle, transparent et veiné, phtisie, délicatesse, faiblesse généralisée... pensons à Coralie dans *Illusions perdues* de Balzac ; à Marguerite dans *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils ; à Ligéia de Poe ; ou encore à la fleur-de-Marie d'Eugène Sue, dans *Les Mystères de Paris*.

elle semblait une coquetterie de plus », précise d'ailleurs Romuald (Gautier, 1992, p. 28) ; d'autres prétendront que l'animalité de Mary est attribuable à l'esthétique décadentiste, voire naturaliste. Mais les divergences entre l'une et l'autre des vampires dépassent les seuls traits proprement stylistiques que l'on pourrait attribuer simplement aux influences des deux auteurs. Avant d'explorer en quoi, penchons-nous sur les traits qu'elles partagent. Car, au-delà de toutes leurs différences, elles demeurent vampires.

Ressemblances : sang et souffrance dans la séduction

Des divers traits physiologiques que peuvent avoir en commun ces deux jeunes femmes, nous n'en retiendrons que trois : 1. les deux ont la peau très blanche, elles sont « d'une pâleur à peine rosée » (Rachilde, 1996, p. 16), surtout aux joues (Gautier, 1992, p. 12) ; 2. elles ont les lèvres très rouges (notamment Gautier, p. 12 ; et Rachilde, p. 291) ; 3. Mary et Clarimonde égaient toutes deux le regard d'autrui en ornant leurs cheveux de petites fleurs séchées ou fanées (Rachilde, p. 222 ; Gautier, p. 28 et 33). Remarquons que le lexique des fleurs marque souvent (pas toujours) la faiblesse précaire et délicate de la femme fatale (Dottin-Orsini, 1992, p. 47), autrement dit sa qualité de malade ou d'infirme – disons de saignante. À noter par ailleurs que ces trois traits décrivent le faciès et non le corps des deux jeunes femmes ; la physionomie vampirique passe par le visage du personnage.

Nos deux vampires sont donc faibles et pâles, leur sang afflue fortement aux lèvres et elles parent leur chevelure de fleurs. Ce sont là les traits physiques que l'on reconnaît le plus souvent – encore aujourd'hui – aux femmes vampires et (par extension) aux femmes fatales en général, sur lesquelles se penche Mireille Dottin-Orsini : « [...] l'aspect de morte-vivante de la femme fatale se manifestera par sa pâleur, sur laquelle tranche inévitablement la bouche sanglante. » (1992, p. 46.) Or, puisqu'il est ravivé par le cocktail sanguin (Gautier, 1992, p. 41), ce sourire rougit tant du sang de la victime que de celui de la proie. Si « les lèvres sanglantes de la femme fatale sont [...] un cliché [...], ce motif ne renvoie pas seulement à la succion vampirique » (Dottin-Orsini, 1992, p. 47) ; il renvoie aussi à l'ambivalence de la bouche et du sexe : « [...] la mention de la bouche sanglante s'accompagne souvent de celle, donnée comme fortement érotique, d'une ombre brune, d'un duvet⁷. » (*Ibid.*, p. 47.) Cette ambivalence typique, qui apparaît sous la plume de certains comme une adéquation directe, explique sans doute partiellement la conception scientifique alors très répandue (qui aujourd'hui semble farfelue) voulant que « femme affamée de substance séminale = femme assoiffée de sang » (Dijkstra, 1992, p. 357).

7. Gautier n'agit pas autrement, quelque cinquante ans plus tôt, se faisant dans ce cas précis le précurseur des Décadents dont parle Dottin-Orsini : son narrateur (Romuald) prend le soin de souligner que Clarimonde a un « imperceptible duvet aux commissures des lèvres » (Gautier, 1992, p. 13).

Ainsi, le rouge de la puissance vampirique va de pair avec le blême de la faiblesse féminine. Ce jeu de miroir joue pour beaucoup dans l'imaginaire de *la* vampire :

La vampirisation de cette figure féminine survalorisée, la femme fatale, ne peut se comprendre que si l'on prend en compte son autre face : la femme exsangue, la femme anémiée, la femme constitutionnellement chlorotique, telle que l'a forgée le discours scientifique [notamment Michelet]. Il y a une femme blessée derrière la blessante, une femme blanche derrière la femme rouge. (Dottin-Orsini, 1992, p. 46-47.)

Si « *[a]imer c'est souffrir* » (Rachilde, 1996, p. 84 ; souligné par l'auteur), leit-motiv de *La Marquise de Sade*, aimer, c'est aussi faire souffrir. D'ailleurs, les histoires de vampires sont presque toujours gravement marquées d'une romance polarisée :

À travers l'incommunicabilité ici bas [sic] de cet amour entre deux êtres dont l'un est enfermé dans l'innocence, l'autre dans le péché, apparaît l'attraction inexorable des contraires, ultime expression [...] du caractère paradoxal de la nature humaine. (Lozes, 1992, p. 28.)

Souffrir et faire souffrir. Chez Gautier, cela s'observe par l'attraction entre la morte et le vivant, autrement dit entre un démon et un prêtre. Selon le cas, c'est une amourette très ou peu sérieuse. Mais la dynamique propre de cet amour fait que le bourreau souffre tout autant que la victime. Pourtant, chez Rachilde, la polarité de la romance est inversée : désir de la forte (Mary) pour le faible (Paul), ou encore de la non-saignante⁸ pour l'hémophile. Et Mary ne souffrira plus après ses premières blessures d'enfant⁹.

Chose certaine, les vampires saignent leurs amants. Mary s'amuse des écoulements de Paul : « [...] tu es si drôle avec ton beau sang toujours prêt à jaillir et qui est d'un si beau rouge ! » (Rachilde, 1996, p. 229.) Clarimonde jouit d'une façon presque identique quoique plus parcimonieuse : « Une goutte, rien qu'une petite goutte rouge, un rubis au bout de mon aiguille ! [...] Ton beau sang d'une couleur pourpre si éclatante, je vais le boire. » (Gautier, 1992, p. 42-43.) Pour elles, sang égale santé¹⁰ ; elles ont besoin de leurs amants... et eux d'elles ! Paul, apprenant que Mary l'aime pour « cette infirmité de gamin bien portant » – pour ses saignements –, veut lui faire plaisir :

Paul, désormais, rechercha les occasions. Tantôt il se cognait le front, ayant l'air de ne pas le faire exprès. Tantôt il tenait la tête penchée, plus basse que le reste du corps, et quand il se relevait, il guettait comme une récompense son cruel sourire de femme capricieuse. (Rachilde, 1996, p. 252.)

8. Mary s'évite par tous les moyens de saigner, notamment en refusant la maternité et donc l'accouchement (Rachilde, 1996, p. 214). Voir à ce chapitre l'excellente analyse de Sophie Pelletier (2006), qui montre bien toute la force symbolique de ce refus.

9. Nous reviendrons plus loin sur cette dissidence par rapport au schéma habituel.

10. Pour l'importance symbolique qu'a la morsure sanglante, se référer à Mathière (1992, p. 16).

Pour sa part, Romuald, ayant désormais la certitude du vampirisme de sa maîtresse, se dit incapable de s'empêcher de l'aimer : « [...] je lui aurais volontiers donné tout le sang dont elle avait besoin pour soutenir son existence factice. » (Gautier, 1992, p. 43.) Il y a presque toujours un contrat pour régir ces noces : les vampires ont besoin de leurs victimes pour ne pas périr, mais ces victimes doivent être volontaires. D'où la nécessité de la séduction, sans quoi – généralement – les vampires ne peuvent rien. Plus souvent qu'autrement, ce n'est pas par l'attrait de leurs corps mais par celui de leurs yeux, souvent magnétiques (*i. e.* hypnotiques), qu'ils (elles) survivent – d'où l'importance de décrire avec précision leur visage.

Nulle surprise, alors, que ce soient les métaphores entourant le regard qui soient le plus facilement repérables dans l'écriture de la vampire – tant chez Gautier que chez Rachilde. En effet, Mary est dotée d'« yeux bleus de blonde qui surpren[nent] » (Rachilde, 1996, p. 16) ; de tous les atouts dont elle se sert pour attirer vers elle le regard des jeunes gens, c'est le principal. De son côté, Clarimonde a « des prunelles vert de mer d'une vivacité et d'un éclat insoutenables » (Gautier, 1992, p. 12). Son regard est d'une telle intensité qu'il *parle* à Romuald comme par télépathie :

Elle parut sensible au martyre que j'éprouvais, et, comme pour m'encourager, elle me lança une œillade pleine de divines promesses. Ses yeux étaient un poème dont chaque regard formait un chant. (Gautier, 1992, p. 14.)

L'œillade magnétique lui arrive de l'autre bout de la chapelle ; Romuald n'en est pas moins sous le charme¹¹ : « Il me semblait entendre ces paroles sur un rythme d'une douceur infinie, *car son regard avait presque de la sonorité.* » (*Ibid.*, p. 14-15 ; nous soulignons.) Évidemment, si c'est par les yeux que s'installe tout l'envoûtement, c'est aussi par là que s'établit une large portion du caractère terrifiant du personnage. Les deux récits usent de ce procédé : l'œil de Mary « devenait long, ressemblant au rictus railleur d'une bouche mi-fermée » (Rachilde, 1996, p. 288) ; la pupille de Clarimonde, au moment de boire du sang, devient « oblongue au lieu de ronde » (Gautier, 1992, p. 41). Et Romuald s'extasie en s'exclamant : « Quels yeux ! Avec un éclair ils descendaient de la destinée d'un homme. » (*Ibid.*, p. 12.) D'emblée, se faire séduire par elles implique, dans les deux cas, une dimension de danger et de risque ; de telles marques dans le regard évoquent et rappellent l'imminence du péril.

En somme, les forts contrastes agissent comme moteurs des romances polarisées que sont les histoires de vampires : l'on y saigne et souffre tout autant que l'on y fait saigner et souffrir. Et, si ces noces infâmes sont volontaires de part et d'autre, c'est qu'elles résultent d'une séduction souveraine exercée par le regard.

¹¹. Et le lecteur avec lui, car ce que les *yeux* de la belle *disent* à l'impressionnable Romuald est rapporté au style direct, avec des guillemets !

Symbolique de la vampire : le regard des autres

Puisque Clarimonde et Mary n'étendent pas leur règne sur les mêmes domaines ni ne sont promises à la même fin, interrogeons le mode sur lequel les autres personnages perçoivent leur puissance. D'emblée, les amants de Mary et de Clarimonde ne les voient pas du même œil que les autres gens. La narration rachildienne précise : « Folle, elle l'était pour les passants qui la voyaient une heure ; mais l'épouvantable résultat des études que les *intimes* [ses victimes] avaient faites sur son organisation affirmait le calme de tout son corps. » (Rachilde, 1996, p. 288 ; nous soulignons.) Chez Gautier, Sérapion et Romuald ne s'entendent pas : le premier est d'avis que Clarimonde est diabolique, l'autre la trouve « angélique » (Gautier, 1992, p. 11). Cette vampire incarne l'opposition des deux au-delà. Elle fait réfléchir à deux avenues possibles : religion ou laïcité, fratrie exclusivement masculine ou loyauté éternelle à une épouse, engagement clérical ou, « de l'autre côté de la balustrade » (*ibid.*, p. 11), vie conjugale. Si Romuald (le narrateur) rapproche son ordination d'un noviciat avec Dieu, c'est qu'être prêtre correspond à « être chaste, ne pas aimer, ne pas distinguer ni le sexe ni l'âge, se détourner de toute beauté » (*ibid.*, p. 10). Notons la gradation dans ce système d'oppositions : au départ, la narration place la prêtrise du côté de l'emprisonnement, de la mort (*ibid.*, p. 17) ; vers la fin, elle met ensemble les prêtres et le diable (*ibid.*, p. 39), trouvant quelque chose d'inférieur dans l'ardeur avec laquelle Sérapion déterre la tombe de la belle morte¹². Il ne fait plus de doute que la figure vampirique de Clarimonde (*Clair-monde*) sert à repenser la vie : « [...] l'existential et le métaphysique se confondent dans la force de l'image. » (Mathière, 1992, p. 21.) C'est pourquoi la narration ne cesse de remettre en doute l'interprétation que peut en faire le lecteur : Clarimonde existe-t-elle vraiment dans le récit, ou n'est-elle que le produit de l'imagination de Romuald ? Aux lendemains de la Révolution française, l'emprise culturelle de l'Église commence à être décriée ; la vampire de Gautier sert à critiquer – ou du moins à remettre en question – le système clérical catholique et son idéologie. Et cette critique se double d'une réflexion sur ce que sont la vie et la mort.

En revanche, le vampirisme rachildien passe par l'animalité de la femme, ici l'égale des bêtes. Contrairement à Clarimonde, Mary, « femelle de la race des lionnes » (Rachilde, 1996, p. 287), existe sans nul détour : elle n'est pas morte, elle ne mourra peut-être pas, et elle n'est certes pas le fruit d'une hallucination. Mary est une perversion humaine. Naturelle, elle incarne un possible très envisageable pour le lectorat névrosé de la fin du XIX^e siècle, convaincu de la déchéance européenne (voir Pelletier, 2006). Pour cela, elle représente un grand péril non seulement pour ses victimes, mais pour

12. « Le zèle de Sérapion avait quelque chose de dur et de sauvage qui le faisait ressembler à un démon plutôt qu'à un apôtre ou à un ange. » (Gautier, 1992, p. 45.)

l'ensemble de l'humanité. « Dans tout ce qu'elle écrit, Rachilde se soucie essentiellement de spectaculaire. » (Dijkstra, 1992, p. 363.) Sans détour, la vampire de Rachilde sert à faire peur, à ébranler son lecteur.

Projet de critique ou d'épouvante ?

Du point de vue de la peur qu'elle peut évoquer – de son capital d'épouvante –, Mary dépasse Clarimonde de beaucoup. Nous en revenons donc au projet d'écriture : « [...] la figure du vampire [est] profondément marquée par la peur de l'au-delà. » (Mathière, 1992, p. 22.) Or, *La Morte amoureuse* propose, à côté de la sobre fratrie ecclésiastique, un monde parallèle où la volupté féminine, la luxure et la jouissance se combinent dans un tout qui, quoique bien différent du monde masculin que connaît Romuald, n'effraie personne d'autre que ce vieux conservateur de Sérapion. Si l'on en croit Dijkstra, un tel schéma dichotomique est à considérer sous l'angle d'un combat intérieur chez l'homme, entre les besoins animaux de la chair et ceux, plus nobles, de l'esprit :

Car ces hommes de la seconde moitié du siècle [...] sont convaincus que les plaisirs de la chair se paient de la vie. La matrice est un sol insatiable, un abîme sans fond dans lequel ils doivent verser l'essence de leur intellect lorsqu'ils répondent aux invites lascives de la femme. (Dijkstra, 1992, p. 357-358.)

La femme est un péril pour l'homme ; voilà bien ce que dit Sérapion. Cependant, même si Romuald finira par se plier aux exhortations de son aîné, ce qui pourrait laisser croire que le texte reconduit cette idée reçue, notre analyse montre qu'en fait *La Morte amoureuse* se détache de tout préjugé en composant un espace féminin qui, loin de faire peur, charme les sens et se pose en simple contre-pied charnel à la fratrie intellectuelle. À travers l'apparition de Clarimonde s'affrontent la rêverie propice à la contemplation esthétique et la piété nécessaire à l'exécution du devoir. L'odieux du vampire ici n'est que la marque d'une dissidence par rapport au clergé, dont l'influence diminue rapidement dans la première moitié du siècle ; son caractère démoniaque, que nous avons relevé textuellement, le confirme – le diable étant l'Autre par excellence. Gautier construit donc, par voie de l'imaginaire, une tangente que l'on peut éventuellement emprunter pour la suite.

À l'inverse, *La Marquise de Sade* n'offre pas d'alternative aux bien-pensants. La déchéance est proche – le tournant du siècle aussi ! – et ce monde d'hommes va à vau-l'eau. Voici qu'on a créé un monstre vengeur ; une menace toute naturelle a poussé à l'aune d'une société perversie et plane désormais au-dessus des hommes comme le prochain fléau. C'est d'ailleurs un homme qui commet la violence fondatrice : le massacre du bœuf, ce semblable de la femme¹³ ; la vengeance de la femme et des animaux s'annonce terrible¹⁴. Le

13. Si l'on se fie à la logique interne du roman ; voir la scène du bœuf à l'abattoir (Rachilde, 1996, p. 13-14).

14. Nous suivons ici de très près la rigoureuse analyse que propose Sophie Pelletier (2006).

surgissement de Mary ne permettra aucun affrontement, son empire s'installe. La figure vampirique ouvre ici à l'instauration d'un nouveau régime : celui de la peur. Si Rachilde « sollicit[e] directement les fantasmes et les angoisses de son lecteur » (*ibid.*, p. 363), c'est pour lui montrer toute l'horreur de ce qui approche. L'imaginaire n'envisage que le pire. Et ce futur proche n'offre pas d'échappatoire, il est « naturel », voire dans l'ordre des choses. Point de salut, point de tangente, un point c'est tout.

En somme, la même figure – la vampire – sert ici deux projets différents : la réflexion critique et l'épouvante désarmante. Et nos deux personnages buveurs de sang, au-delà des considérations contextuelles classiques, sont construits de façon à servir ces visées. Dans un cas on invite le lecteur à se poser des questions et à trouver des réponses, dans l'autre on cherche à l'orienter vers des conclusions prédéterminées – la peur, on le sait, ne fait pas réfléchir, elle manipule.

Est-ce à dire que *La Marquise de Sade* n'offre aucune critique ? Non. Délaissons un temps la figure du vampire et le vampirisme au féminin, ceux-ci faisant (semble-t-il) consensus à l'époque, et comparons plutôt la façon dont on présente, dans ces deux mêmes œuvres, le personnage féminin comme tel. Une pareille lecture débouchera sur des enjeux différents et montrera toute la force critique dont fait preuve le roman de Rachilde. Car il faut bien admettre que les deux œuvres à l'étude tendent à confirmer, chacune à sa façon, ce que Dijkstra reproche à l'idéologie du XIX^e siècle :

La vierge et la putain, la sainte et le vampire, deux visages d'une même entité dualiste : ou bien la femme est propriété exclusive de l'homme, infiniment soumise, ou bien elle nie ses titres de propriété et elle se transforme en prédatrice polyandre, traquant tout homme pour sa précieuse essence séminale. (Dijkstra, 1992, p. 357.)

Cette affirmation corrobore notre analyse. Prenons donc Dijkstra encore une fois au mot : « En somme, la femme n'est-elle pas vampire, buveuse de sang, par nature ? Si elle ne se laisse pas domestiquer pour devenir une épouse soumise, et une mère au plus tôt, le vernis de la civilisation ne tardera pas à s'écailler. » (*Ibid.*, p. 360.) Or Mary ne connaît pas la soumission, refuse la maternité. Elle renverse systématiquement les rapports de force entre hommes et femmes qui prévalent à l'époque où écrit Rachilde : elle ne saigne pas et ne reçoit d'ordres de personne, elle cause plutôt l'hémorragie et domine les hommes (Pelletier, 2006, p. 40-60). Comparée à Clarimonde, dont la survie dépend de la vitalité de Romuald, Mary incarne la force et l'émancipation féminines. Mieux, c'est autour d'elle qu'évolue toute l'histoire de *La Marquise de Sade* ; le roman narre sa vie, au long. Elle existe, elle agit au centre des choses. Elle est le cœur, le nœud du récit que propose Rachilde, tandis que « la Clarimonde de Gautier [doit] se contenter de jouer

les faire-valoir pour laisser la vedette à la schizophrénie de Romuald, son amant bien vivant » (Dijkstra, 1992, p. 364).

Chez Rachilde, l'enjeu n'est pas de savoir si l'élévation intellectuelle est possible en la compagnie de femmes ; il est de placer la femme en tant que personne capable de se suffire à elle-même, en tant qu'individu à part entière. La parution du roman coïncide d'ailleurs à peu près avec les premières revendications du droit à l'éducation des femmes (Pelletier, 2006, p. 33). Émancipée, la femme, buveuse de sang ou non, n'apparaît désormais plus comme soumise à la gouverne intellectuelle ou séminale des hommes. D'emblée, notre parcours analytique nous rejette dans des questionnements des plus débattus de nos jours :

Aujourd'hui encore les auteurs de romans gothiques, de films de vampires, ainsi que les nombreux amateurs du genre, hommes ou femmes, [...] continuent de réagir inconsciemment mais très directement à une idéologie anti-féministe dont les structures symbolistes ont été établies par l'intelligentsia sexiste du [XIX^e] siècle. (Dijkstra, 1992, p. 364.)

Que l'on songe simplement à la place qui revient à l'institution vieillissante et presque caduque du clergé, ou à la mise en pratique (qui dépasse la seule acceptation de l'idée) d'une « équité » entre les sexes... ou encore que l'on pense au rôle que peut jouer une littérature du Mal dans un monde (que l'on voudrait celui) du Bien, il semblerait que le vampire féminin permette d'aller au-delà de cette opposition stérile entre Bien et Mal, pour donner à voir d'autres réalités envisageables. En définitive, la figure littéraire de la femme vampire véhicule, dès le XIX^e siècle, des rapports de force qui aujourd'hui continuent de conditionner nos codes de lecture, en particulier lorsqu'il s'agit d'une écriture de l'odieux.

Bibliographie

- ANGENOT, Marc. 1989. *1889 : un état du discours social*. Coll. « L'Univers des discours », Longueuil : Le Préambule, 1167 p.
- DIJKSTRA, Bram. 1992. *Les Idoles de la perversité. figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*. Traduit de l'anglais par J. Kamoun. Paris : Seuil, 475 p.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. 1992. « fin-de-siècle : portrait de femme fatale en vampire ». *Littératures*, n° 26 (printemps), p. 41-57.
- GAUTIER, Théophile. 1992. *La Morte amoureuse* [1836] dans *La Morte amoureuse et autres contes*. Coll. « Grands Écrivains », La flèche : Brodard et Taupin, 187 p.
- LOZES, Jean. 1992. « Aspects du fantastique anglo-irlandais chez Charles Robert Maturin, Gerald Griffin, William Carleton et Sheridan Le Fanu ». *Littératures*, n° 26 (printemps), p. 25-40.
- MATHIÈRE, Catherine. 1992. « Introduction. Mythe et réalité : les origines du vampire ». *Littératures*, n° 26 (printemps), p. 9-23.
- PELLETIER, Sophie. 2006. « Rachilde : décadence et transgression dans *Monsieur Vénus* et *La Marquise de Sade* ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 159 p.
- PLANTÉ, Christine. 1999. « “Les petites filles ne mangent pas de viande” : tuer, saigner, dévorer dans *La Marquise de Sade* de Rachilde (1887) ». Chap. in *Corps/décors : femmes, orgie, parodie*, sous la dir. de C. Nesci *et al.*, p. 119-132. Amsterdam : Rodopi.
- RACHILDE. 1996. *La Marquise de Sade* [1887]. Coll. « L'Imaginaire », Paris : Gallimard, 296 p.

Le double : de l'inquiétante étrangeté à l'abjection

| *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde* de Robert Louis Stevenson

Robert Louis Stevenson est un maître incontestable du roman d'aventures ; il en est même l'un des principaux théoriciens au XIX^e siècle. Aujourd'hui, lorsqu'on évoque ce grand nom de la littérature, plusieurs pensent par exemple à *L'île au trésor* (1883), un chef-d'œuvre, sinon un classique, qui dépasse largement la seule sphère des récits pour enfants. Pourtant, on oublie souvent que l'auteur exerçait sa plume au sein de divers genres. Parmi ceux-ci, l'horreur : en 1886, Robert Louis Stevenson écrit *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*, court roman où s'opposent un respectable scientifique de la haute société londonienne et son double, un être à la fois monstrueux et indescriptible.

Robert Louis Stevenson était en proie depuis son tout jeune âge à des terreurs nocturnes. Une nuit de 1886, il est réveillé par sa femme alors qu'il hurle dans son sommeil. L'auteur lui reproche ce brusque réveil : il faisait en effet le plus intéressant des

cauchemars. Dans ce dernier, il assistait à la métamorphose diabolique d'un homme... L'écriture du roman est alors rapide. L'auteur y multiplie les points de vue et les genres. À l'image d'une créature aux multiples visages, *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde* présente une hybridité générique : romans policier, psychologique, épistolaire et d'horreur, auxquels on peut ajouter la fable ironique, sont autant de genres qui jalonnent le récit. Au cœur de cette multiplicité apparaît la figure du double, étrangement inquiétante, et même abjecte.

Selon Freud, le motif du double implique à la fois un dédoublement et une division du Moi, tout en offrant le retour permanent du même, à savoir la répétition. En lien avec le narcissisme primaire de l'enfant, le double est d'abord une assurance contre la disparition du Moi, c'est-à-dire contre la mort. Cependant, passé l'enfance, le double est refoulé, il devient l'« ombre de l'objet perdu des origines » (Couvreur, 1995, p. 19) et « l'inquiétant [*unheimlich*] avant-coureur de la mort » (Freud, 2001, p. 237). De pulsion de vie qu'il était, il se transforme en pulsion de mort. Il est alors projeté à l'extérieur du Moi comme quelque chose d'étranger, tandis que, pour la vie psychique de l'individu, ce double est familier, connu. Il peut donc prendre plusieurs visages : il est généralement investi au sein de la conscience morale, ou Surmoi, mais le double peut aussi incarner les décisions réprimées par la volonté. Son rôle ici, parmi d'autres, est de repousser le sentiment de culpabilité et de faire endosser la responsabilité de certaines actions, et même de certaines intentions, à un autre Moi masqué et méconnaissable. En somme, le double est une tentative de défense archaïque qui fait naître le clivage du Moi. Il est un « déjà vu » inséparable de la conscience, d'où l'inquiétante étrangeté qu'il provoque.

Dans le roman *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*, tous les personnages apparaissent en couple. C'est d'abord le cas d'Uttersson et d'Enfield, deux cousins éloignés qui permettent d'introduire, dès l'ouverture du roman, un lieu suscitant l'inquiétante étrangeté, à savoir la porte d'une maison délabrée dans une ruelle obscure. C'est cette porte qui engendre le récit, comme le stipule le titre du premier chapitre : « Histoire de la porte ». À sa vue, Enfield se remémore une histoire : un homme hideux, Hyde, a piétiné une jeune fille dans la rue, violemment et sans raison aucune. Dès lors, le mystère provient des lieux. En effet, la porte symbolise la limite, la frontière entre l'intérieur et l'extérieur ainsi que, par extension, celle entre le conscient et l'inconscient. Elle divise donc les trois instances de la vie psychique ; elle sépare le Moi du Surmoi et du Ça. Que cette porte ait été ouverte, qu'un individu monstrueux tel que Hyde en ait la clé impliquent un retour du refoulé : « Les limites qui départagent le dehors et le dedans, l'individu et l'espèce, la mort et la vie sont ici abolies ; les frontières entre le jour et la nuit

s'estompent. Nos repères habituels sont perdus, brouillés. » (Pontalis, « Préface », in Stevenson, 2005, p. 9.)

La porte permet d'entrevoir le principal couple dédoublé du roman, c'est-à-dire, bien entendu, Henry Jekyll et Edward Hyde. Selon Nabokov, le nom de Jekyll est d'origine danoise et vient du mot *jökulle*, ce qui signifie « stalactite de glace » (1999, p. 358). Quant au nom de Hyde, il est issu du mot danois *hyd* et veut dire « havre ». À partir de ces indices, il est possible de croire que Hyde est un havre où Jekyll se cache. Jekyll est un personnage important et influent dans la société, d'où, d'ailleurs, son titre de « docteur ». Son physique est à l'image de sa droiture et de sa noblesse : « [...] c'était un homme d'une cinquantaine d'années, corpulent, bien bâti, au visage lisse, avec une touche de ruse dans le regard, mais toutes les apparences du talent et de l'affabilité. » (Stevenson, 2005, p. 50.) Cependant, cet homme est en proie à de vils désirs et s'adonne à des plaisirs qui contredisent son statut. De ce fait, il vit une existence dédoublée : l'une sociale, et l'autre secrète et cachée. C'est pourquoi Jekyll a pour projet de dissocier ces deux parties de son être, de se créer un havre pour accomplir ses désirs.

Pour ce faire, il invente une potion qui lui permet, comme bon lui semble, d'adopter l'une ou l'autre de ses personnalités : « La mixture n'avait aucun pouvoir de discrimination ; elle n'était ni diabolique ni divine ; elle avait seulement le pouvoir d'ébranler les portes de cette prison où j'étais retenu captif par les dispositions de ma nature. » (*Ibid.*, p. 119.) En somme, un Surmoi surpuissant provoque un retour du refoulé chez le docteur, car, plus que ses vices, c'est un sentiment de honte et de culpabilité qui le pousse à projeter ses plaisirs sur un double, soit sur un autre Moi masqué :

C'est donc la nature exigeante de mes aspirations, davantage qu'une quelconque dégradation de mes défauts, qui m'a fait ce que j'étais et qui a [...] séparé en moi ces provinces du Bien et du Mal qui se partagent et composent en même temps la double nature de l'homme. (Stevenson, 2005, p. 113.)

Hyde est alors, à l'image de ce refoulé qui fait retour, le double de Jekyll. Si Jekyll représente le Moi, Hyde est, quant à lui, à l'image du Ça. De même que cette instance de l'inconscient, il revient toujours à la charge. Dès qu'on cherche à le refouler, il se fait plus pressant, plus fort, plus déterminé que jamais. La révélation de la double identité de Jekyll est tardive dans le roman. Cependant, plusieurs indices mettent au jour le lien unissant les deux personnages. D'abord, dès le premier chapitre, Enfield révèle que Hyde a usurpé le nom de Jekyll : ayant piétiné une jeune fille innocente, Hyde, en réparation de ses torts, remet à la famille de cette dernière un chèque signé de la main de Jekyll. Plus encore, Hyde porte parfois des vêtements beaucoup trop grands pour lui, à savoir ceux du docteur. finalement, il s'avère que les deux personnages ont presque la même écriture. Elles ne sont qu'in-

clinées différemment : « [...] il y a entre elles une ressemblance des plus singulières ; les deux écritures sont identiques à bien des égards. Seule l'inclinaison diffère. » (*Ibid.*, p. 69.) C'est donc dire que le clivage du Moi effectué par Jekyll ne peut séparer totalement ses deux identités, puisqu'elles lui sont toutes deux inhérentes : « Il n'existe pas entre le Moi et le Ça de séparation tranchée. » (Sigmund Freud, cité par Naugrette, 1987, p. 66.)

Les descriptions physiques de Hyde sont, quant à elles, toujours vagues. Il semble qu'aucun mot ne puisse rendre compte de son être. Lorsqu'on parle de lui, on évoque sa bizarrerie et l'indescriptible impression de difformité qui se dégage de sa personne. Plusieurs métaphores le qualifient : c'est un monstre, un démon, un homme des cavernes n'ayant presque rien d'humain. Ce que l'on retient de lui, ce sont les sentiments de dégoût, de haine et de peur qu'il inspire. En ce sens, Hyde est un personnage qui suscite souvent chez les autres protagonistes, et particulièrement chez Henry Jekyll, une impression d'inquiétante étrangeté, ce sentiment près de l'angoisse qui fait ressentir la proximité de la mort. Sans visage, Hyde est un être purement pulsionnel. Se situant entre plaisir et déplaisir, ce personnage jouit du Mal à l'état pur : « [...] il étanchait sa soif de plaisir avec une avidité bestiale à toutes les sources offertes par la souffrance d'autrui ; comme s'il eût été de pierre, il se montrait incapable de la moindre miséricorde. » (Stevenson, 2005, p. 122.)

Dans le récit, la maison et le miroir sont à l'image de l'inquiétante étrangeté que suscite le couple Jekyll et Hyde. La maison de Jekyll est aussi dédoublée, comme son propriétaire : « Prise dans "le jeu dialectique du moi et du non-moi", sa valeur matérielle ne cesse d'osciller entre l'intimité et l'enfermement, entre l'abri qui protège et l'abri qui étouffe, entre la caverne accueillante et la grotte écrasante. » (Naugrette, 1987, p. 161.) De prime abord, elle offre deux façades, donc deux visages. Comme Jekyll, elle montre une porte principale, c'est-à-dire une façade donnant sur la respectabilité sociale, ainsi qu'une porte de derrière, soit la face cachée de la perversion mal refoulée. En ce sens, la maison est l'incarnation matérielle de Jekyll. Quant au miroir, ce dernier met au jour le clivage du Moi en tant qu'image séparée de la personne. Que Jekyll ait un miroir pour observer ses métamorphoses est signifiant. Le stade du miroir est un moment où l'individu se forge une identité propre par le biais de l'image reflétée. Or, plutôt que d'être formateur, le miroir confronte ici Jekyll à l'Autre ; ses délires d'auto-observation le confrontent à un « il » plutôt qu'à un « je ». Il s'agit alors pour le docteur de reconnaître l'altérité en lui : « Et pourtant, en contemplant cette affreuse idole dans le miroir, je n'éprouvais pas la moindre répulsion ; au contraire, je l'accueillis avec joie. C'était moi-même que je contemplais, là aussi. » (Stevenson, 2005, p. 118.) Mais cet Autre remet en question l'identité et,

parallèlement, provoque une impression d'inquiétante étrangeté, car, si cet Autre est Moi, comment savoir si je suis bel et bien moi-même ?

Plus Jekyll se laisse envahir par Hyde, et moins il arrive à réinvestir son visage social. Le Ça submerge le Moi de plus en plus ; Hyde domine le docteur. Jekyll en vient à ne plus avoir aucun contrôle sur ses transformations, toujours plus fréquentes et toujours plus longues. Le champ libre laissé au Ça dans la vie psychique du docteur permet à ce niveau l'introduction d'un ultime couple, c'est-à-dire celui de Hyde et d'Uttersson. Notaire de formation, Uttersson est aussi un vieil ami de Henry Jekyll. Lorsqu'il entend l'histoire d'Enfield à propos de Hyde, il devient inquiet et soupçonneux. En effet, dans l'éventualité de sa mort ou de sa disparition, le docteur entend léguer sa fortune à Hyde. Le testament de Jekyll, duquel Uttersson est responsable, pousse alors celui-ci à investiguer au sujet de Hyde. À partir de ce moment, Uttersson fréquente le même lieu limite que le Ça, à savoir la porte de la maison délabrée, d'où il guette son approche. C'est littéralement un jeu de poursuites qui s'entame : « Si lui s'appelle M. Hyde, se disait-il, eh bien moi, je serai M. Seek ! » (*Ibid.*, p. 42.) Plus encore, Uttersson devient obsédé par cette histoire : « Jusqu'alors, ledit problème ne l'avait préoccupé que sur un plan strictement intellectuel ; mais désormais son imagination aussi était engagée, pour ne pas dire captive. » (*Ibid.*, p. 40.) Cette opposition farouche à Hyde fait donc d'Uttersson un personnage représentatif du Surmoi :

[...] puisque les instances que sont le Moi et le Ça sont représentées dans l'histoire de Stevenson par Jekyll et Hyde, on peut en déduire qu'un autre personnage vient incarner le Surmoi manquant de Jekyll, si possible un représentant de la loi, austère, grave, un peu bourru, on aura reconnu « M. Uttersson le notaire ». (Naugrette, 1987, p. 60.)

Comme l'instance psychique du Surmoi, Uttersson est chargé des pouvoirs du Ça : le personnage du notaire incarne une seconde instance du refoulement dans le récit, un second double de Jekyll après le Ça. S'il traque incessamment Hyde, c'est pour l'arrêter ou, en termes psychanalytiques, le refouler.

La ville devient le terrain de cette chasse. De l'autre côté de la porte, en dehors du Moi, le Surmoi et le Ça jouent à cache-cache. Ultimement, ce n'est que lorsqu'il est poursuivi par les forces quasi policières du Surmoi que Hyde retourne se réfugier au sein de Jekyll. La maison, dès lors, se transforme en forteresse, c'est-à-dire en un lieu où le Moi tente de résister à la fois aux menaces extérieures du Surmoi et aux menaces intérieures du Ça. C'est ce qu'illustre l'épisode de la fenêtre. Jekyll, reclus à l'intérieur, se tient à la fenêtre. Il ne contrôle plus, à ce moment de l'histoire, les irruptions de Hyde, pas même par sa mixture. Arrivent Uttersson et Enfield. À cet instant, Jekyll est envahi par les symptômes d'une métamorphose imminente : « [...] le sourire s'effaça de son visage, chassé par une expression de terreur et de dé-

sespoir si pitoyable que le sang se glaça dans les veines des deux visiteurs de la cour. » (Stevenson, 2005, p. 79.)

La maison devient le « for/t intérieur » de Jekyll (Naugrette, 1987, p. 164), et l'amphithéâtre qu'elle abrite exprime l'inquiétante étrangeté. En effet, la mise en scène qu'il suggère remet en question l'identité du Moi : on y retrouve les vêtements de Hyde, que Jekyll enfle lorsque le Ça ressurgit. Plus encore, ce lieu introduit le motif du masque. Lorsqu'il aperçoit Hyde, un domestique stipule : « J'ai eu tout juste le temps de l'apercevoir, mais j'en avais les cheveux dressés sur la tête comme un porc-épic. Monsieur, si c'était là mon maître, pourquoi portait-il un masque sur le visage ? » (Stevenson, 2005, p. 87.) L'amphithéâtre est donc le lieu des métamorphoses. Entre la porte de devant et la porte de derrière, cet endroit est retiré à l'intérieur de la maison. C'est la pièce protégée qui donne jour aux multiples transformations du protagoniste principal. En ce sens, l'amphithéâtre ressemble à un utérus. Du moins, le Moi de Jekyll y devient assurément matriciel ; le double ici implique l'engendrement, la naissance. La première apparition de Hyde est d'ailleurs décrite à la façon d'un accouchement horrible : « J'entrai instantanément dans les affres les plus atroces : mes os grinçaient, une nausée mortelle s'empara de moi, ainsi qu'une angoisse que ne sauraient surpasser ni celles de la naissance ni celles du trépas. » (*Ibid.*, p. 116.)

Jekyll est représenté comme un creux, un vide au sein du récit, où le Ça se réfugie. Il emploie lui-même la métaphore de la caverne afin de spécifier la nature de ses rapports avec son double : « [...] Hyde se souciait bien peu de Jekyll, tout au plus pensait-il à lui comme le bandit des montagnes pense à la caverne dans laquelle il se met à l'abri des poursuites. » (*Ibid.*, p. 126.) Le Moi est un espace protecteur, ainsi qu'un lieu d'autoprocréation. L'accouplement mythique des jumeaux dans le ventre de la mère – puisque Hyde est le double de Jekyll – donne naissance au Ça monstrueux. Jekyll le stipule lui-même : Hyde n'a rien d'humain. La succession des entrées et des sorties qu'impliquent les multiples métamorphoses dans l'amphithéâtre suggère en ce sens un double inceste. D'abord un inceste homosexuel entre deux frères, ensuite celui du fils avec la mère : « [...] dans ce mouvement de va-et-vient, le moi féminisé devient alors le lieu métaphorique d'un inceste mère/fils, ou bien, puisque Jekyll est à la fois la mère et le jumeau, d'un commerce homosexuel entre les deux frères. » (Naugrette, 1987, p. 65.)

C'est donc une double régression narcissique que Jekyll subit, narcissisme où s'ancre, rappelons-le, le motif du double ainsi que l'inquiétante étrangeté. En effet, une première régression s'effectue sur le plan de la libido du Moi. Comme nous l'avons vu, Jekyll transforme son propre corps en objet de plaisir et de jouissance en investissant l'image de l'Autre : c'est la naissance de Hyde. Ensuite, l'introduction de l'objet maternel au sein du Moi est une seconde régression. Au delà d'une remise en question identitaire étrangement

inquiétante, cette double régression introduit dans le récit un second affect, plus puissant celui-là : l'abjection. L'abjection, c'est le premier signe qu'adopte l'être, avant même de connaître le langage : « [...] toute abjection est en fait reconnaissance du *manque* fondateur de tout être, sens, langage, désir. » (Kristeva, 1983, p. 13.) C'est une première et violente poussée, une réaction du corps où s'inscrit la sensation, un « je » qui cherche paradoxalement à venir au monde avec et contre elle.

L'abject n'est ni sujet ni objet ; il vient à la fois du dedans et du dehors : « Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. » (*Ibid.*, p. 9.) Le seul objet de l'abjection est la frontière, la limite. Nous disions de la maison de Henry Jekyll qu'elle était dédoublée, qu'elle montrait deux visages. Mais, plus encore, elle semble superposer dedans et dehors, alors qu'on ne peut pas délimiter son début ni sa fin par rapport aux maisons voisines : « [...] les maisons sont tellement tassées les unes sur les autres autour de cette cour qu'on peut à peine dire où finit l'une et où l'autre commence. » (Stevenson, 2005, p. 33.) Elle offre donc des frontières incertaines ; familier et étranger se superposent, l'un cachant l'autre. Cette description de la maison dégage cette dernière de l'inquiétante étrangeté pour la jeter dans l'abject. Elle n'a finalement plus rien de familier, car elle devient le lieu d'une menace possible, comme l'était le dehors : « Surgissement massif et abrupt d'une étrangeté qui, si elle a pu m'être familière dans une vie opaque et oubliée, me harcèle maintenant comme radicalement séparée, répugnante. » (Kristeva, 1983, p. 10.) C'est le Moi alors qui devient abject : Jekyll ne contrôle plus Hyde, il est dominé, submergé ; il se perd.

L'abject est ce qui « sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire » (*ibid.*, p. 9). Il s'oppose donc à la subjectivité et au conscient ; il perturbe l'identité. Plus encore, l'abject est rejeté par le Surmoi, car il incarne l'irrespect de l'ordre et de la loi. Il est immoral et, plus que l'angoisse, il implique une terreur qui se dissimule. Dans cet ordre d'idées, l'abject est carrément Autre. Dans *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*, la peur et l'horreur naissent en Jekyll lorsque celui-ci perd le contrôle de son identité pour ensuite réaliser que Hyde ne recèle pas d'essence. À l'image de l'abject, Hyde est un non-objet : « [...] il considérait Hyde, en dépit de sa prodigieuse énergie vitale, comme une créature inorganique. C'était là ce qui le choquait le plus : que le limon du puits le plus profond pût proférer des cris, faire entendre sa voix. » (Stevenson, 2005, p. 137.) C'est ainsi que Jekyll trouve l'impossible en lui-même : s'il se reconnaît en un Autre inexistant, c'est son propre être qu'il conçoit comme impossible. Cette remise en

cause, non pas de l'identité, mais de l'existence en tant que telle, rend le Moi abject. Et c'est au sein de l'abjection de soi que naît l'horreur.

L'abject implique une dialectique entre le bannissement et l'oubli. Le propre devient sale, et le recherché est rejeté. Pourtant, l'oublié refait toujours surface, brusquement. Alors la violence du Ça se décharge avec force ; on jouit intensément de l'abject, d'où, paradoxalement, toute l'horreur qu'il provoque : « La jouissance seule fait exister l'abject comme tel. On ne le connaît pas, on ne le désire pas, on en jouit. violemment et avec douleur. Une passion. » (Kristeva, 1983, p. 17.) Le docteur Jekyll, comme on l'a vu, donne naissance à un Moi monstrueux dans d'intenses douleurs. Pourtant, ces douleurs sont suivies d'impressions propres à la jouissance : « Je me sentais rajeuni, léger, agile ; intérieurement, j'étais soulevé par une ivresse frémissante, un flux désordonné d'images sensuelles qui couraient, comme l'eau dans le moulin, à travers mon imagination. » (Stevenson, 2005, p. 116-117.) C'est pourquoi Jekyll devient très rapidement la créature soumise et consentante de Hyde. Jekyll ne peut résister à la présence répugnante de Hyde pour exister : l'aliénation que le Ça pulsionnel lui fait subir est sublime.

Parallèlement, le sujet ne peut plus que se reconnaître à travers l'abjection : elle est une perpétuelle résurrection du Moi qui doit passer par la mort de la conscience. L'abject est ambigu et contradictoire. C'est dans cet ordre d'idées qu'apparaît l'assassinat de Sir Carew, un homme avancé en âge, haut placé au gouvernement, que Hyde croise un soir dans la rue par hasard. La vue de cet homme est insupportable au monstrueux double du docteur ; il le bat alors à mort avec sa canne. La violence et la gratuité du geste de Hyde apparaissent à Jekyll, après coup, à la fois comme une abomination et comme une jouissance : « Le brouillard se déchira ; je vis que j'avais renoncé à la vie, et je m'enfuis loin de la scène de ces excès, triomphant et tremblant en même temps, mon amour de la vie porté à son paroxysme. » (*Ibid.*, p. 129.) En l'occurrence, l'abject est une pulsion de vie où le « je » naît au prix de la mort, la mort de l'autre ainsi que sa propre mort.

Enfin, le motif par excellence mettant au jour la mort du Moi dans le récit est l'écriture. Rappelons que l'abject est issu d'un temps où l'individu n'est qu'un corps parlé, ne maîtrisant pas encore la langue du père. En effet, l'affirmation du sujet doit passer par l'énonciation du « je ». Comme le stipule Benveniste, « est "ego" qui dit "ego" » (1976, p. 260). Quand il se reconnaît à travers l'image d'un Ça non objet, Jekyll perd progressivement sa subjectivité. Comme dans un miroir, il cherche par le biais de l'écriture de ses confessions, au dernier chapitre, à se « voir » au sein du processus épistolaire. À ce moment dans le récit, Jekyll est terrorisé à l'idée d'une invasion totale par Hyde, à savoir d'une invasion par cet individu issu d'un reste de mémoire sans mots, qui, tout au long de l'histoire, est perçu uniquement en tant que troisième personne par tous les personnages. Plus l'écriture avance,

et plus Jekyll parle de lui-même en tant que « il » : « C'est donc, à moins d'un miracle, la dernière fois que Henry Jekyll peut penser ses propres pensées, ou voir son propre visage (à présent déformé d'une triste façon !) dans le miroir. » (Stevenson, 2005, p. 138-139.) C'est un refoulement par le langage que subit alors le docteur, et c'est par la littérature qu'il se suicide. La double régression narcissique, celle-là même qui l'a projeté dans la vie et dans le sublime de l'abject, le ramène à un temps où la parole ne lui appartenait pas encore. À l'instant où il cesse d'écrire, Jekyll n'est plus : « Ainsi donc, tandis que je pose ma plume et entreprends de sceller ma confession, je mets un terme à la vie du malheureux Henry Jekyll. » (*Ibid.*, p. 139.) L'abject, à la frontière de la vie, est un lieu qui a envahi entièrement le docteur. La dialectique entre attraction et répulsion n'est plus, et Jekyll est tombé, tout entier, dans la mort : « [...] le cadavre, le plus écœurant des déchets, est une limite qui a tout envahi. Ce n'est plus moi qui expulse, "je" est expulsé. » (Kristeva, 1983, p. 11.)

Dans un même ordre d'idées, en tant qu'instance du Surmoi, Utterson est le fils du langage. À la fin, lorsqu'il défonce la porte du laboratoire à coups de hache, Utterson détruit symboliquement le seuil divisant le Moi du Ça et du Surmoi. Cette rupture provoque la mort du docteur et, du même coup, la mort de Hyde. La destruction de la pulsion a également détruit le support de cette instance, à savoir la conscience du Moi. Il ne reste plus que le Surmoi, seul vainqueur : « L'abject est apparenté à la perversion. Le sentiment d'abjection que j'éprouve s'ancre dans le surmoi. » (*Ibid.*, p. 23.) Si, dans la vie de tout sujet, le Moi s'érige dans l'opposition à l'objet, le Surmoi arrive dans l'opposition à l'abject. Issue de la culture, l'abjection est un garde-fou. Il est signifiant, à ce titre, que le docteur lègue tous ses biens à Utterson plutôt qu'à Hyde. À la fin du récit, il ne reste plus que l'abjection pure, qui se maintient en l'instance régulatrice et coercitive du Surmoi.

Robert Louis Stevenson, dans l'écriture du roman *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*, avait déjà pressenti ce que bien des années plus tard la psychanalyse allait dévoiler. Au plus près de la nature humaine et des angoisses qui l'habitent, ce roman met en scène un double abject. Le double, nous l'avons vu, constitue une défense archaïque de la conscience qui provoque un clivage du Moi et, de ce fait, il peut faire naître une impression d'inquiétante étrangeté. Les relations entre les principaux protagonistes, qui se livrent bataille en des lieux marquant le seuil, l'ont bien montré. Jekyll/le Moi, Hyde/le Ça, et Utterson/le Surmoi sont trois instances de la vie psychique qui révèlent ultimement une perte de contrôle.

Ainsi surgit l'horreur. Plus rien n'est familier pour Jekyll : c'est la naissance de l'abjection. Un double mouvement appelle et rejette ce qui n'est à la fois ni dedans ni dehors, ni sujet ni objet. À force de frôler la limite et d'en jouir, Jekyll se perd. Il est alors rappelé à une mémoire d'avant les mots.

C'est par le biais de l'écriture que le docteur tente finalement de se réapproprier son identité, mais en vain. L'abject devient une limite envahissante, qui submerge. Jekyll est repoussé définitivement hors de lui : il meurt, totalement possédé par Hyde. Utterson, instance du Surmoi, est le seul à survivre à ces aventures au sein de l'abjection – Utterson, celui que l'abject accompagne toujours, comme un double inversé.

Bibliographie

Œuvre étudiée :

STEVENSON, Robert Louis. 2005. *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*. Préface de J. B. Pontalis. Coll. « Folio classique », Paris : Gallimard, 174 p.

Ouvrages cités :

BENVENISTE, Émile. 1976. « De la subjectivité dans le langage ». Chap. in *Problèmes de linguistique générale*, p. 258-266. Paris : Gallimard.

COUVREUR, Catherine. 1995. « Les "motifs" du double ». Chap. in *Le double*, sous la dir. de Catherine Couvreur, Alain Fine et Annick Le Guen, p. 19-37. Coll. « Monographies de la revue française de psychanalyse », Paris : Presses universitaires de France.

FREUD, Sigmund. 2001. « L'inquiétante étrangeté » [1919]. Chap. in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, p. 209-263. Coll. « Folio/essais », Paris : Gallimard.

KRISTEVA, Julia. 1983. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 248 p.

NABOKOV, Vladimir. 1999. *Austen, Dickens, flaubert, Stevenson*. Coll. « La Bibliothèque cosmopolite », Paris : Stock, 411 p.

NAUGRETTE, Jean-Pierre. 1987. *Robert Louis Stevenson : l'aventure et son double*. Paris : Presses de l'école normale supérieure, 212 p.

Notices biobibliographiques

Mercédès Baillargeon

Mercédès Baillargeon termine présentement un baccalauréat en littérature et études féministes à l'Université du Québec à Montréal. Elle s'intéresse notamment à la question de l'identité dans la littérature contemporaine des femmes. Outre quelques publications amateurs auxquelles elle a participé, il s'agit ici de sa première publication.

Julie Boulanger

Julie Boulanger termine une maîtrise en études françaises à l'Université de Montréal. Elle a travaillé sur la représentation de la destruction à travers la figure de la drôle de fête dans les œuvres de Louis-Ferdinand Céline et de Julien Gracq. En plus d'avoir collaboré régulièrement à la revue *Main blanche*, elle a écrit un article, « Céline héros de l'après-coup », pour la revue *Analyses* de l'Université d'Ottawa. *Geek* impénitente, elle alimente régulièrement son blogue littéraire, *Lucidité homicide*, depuis 2000.

Caroline Charette

Caroline Charette termine son baccalauréat en études littéraires à l'UQAM. Au cours des dernières années, elle a rédigé quelques critiques de livres et de théâtre, toutes publiées dans la revue étudiante de l'UQAM *Main blanche*. Elle a été par deux fois récipiendaire d'une bourse d'excellence de la Fondation de l'UQAM. Elle poursuivra en automne 2007 des études de deuxième cycle, subventionnées par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), sur Honoré de Balzac et le XIX^e siècle.

Anne Éleine Cliche

Anne Éleine Cliche est professeure au Département d'études littéraires de l'UQAM. Elle est aussi écrivaine. Elle a publié plusieurs livres au Québec, et de nombreux articles dans des revues spécialisées. Elle travaille en particulier les rapports entre écriture et psychanalyse, et s'intéresse depuis des années au judaïsme et à la tradition juive. Son troisième roman, *Rien et autres souvenirs*, est paru en 1998 aux éditions XYZ, de même qu'un essai, *Dire le livre. Portraits de l'écrivain en prophète, talmudiste, évangéliste et saint*. Un essai intitulé *Poétiques du Messie. L'origine juive en souffrance est actuellement sous presse*.

Gabrielle Demers

Gabrielle Demers termine une maîtrise en études littéraires à l'UQAM. Elle travaille les textes de Paul-Marie Lapointe, notamment la question de la matérialité poétique et de l'approche visuelle du texte poétique. Elle s'intéresse aussi spécialement aux questions d'hybridité des genres, et aux livres illustrés ou d'artistes *underground*. Elle se spécialise en littérature québécoise contemporaine et se dirige vers l'enseignement collégial, dans le but humble mais dévoué d'inciter les jeunes lecteurs à développer des réflexes culturels, des habitudes de lecture agréables et une pratique de la lecture de la littérature contemporaine.

Shawn Duriez

Shawn Duriez est étudiant à la maîtrise en études littéraires à l'UQAM. Son mémoire, intitulé « Les voix de la subversion. Esthétique et politique dans le post-exotisme d'Antoine Volodine », interroge les conditions d'une littérature politiquement engagée dans la société contemporaine. Il participe actuellement à l'organisation du colloque *Le temps contemporain* : maintenant, la littérature, qui aura lieu en mai 2007 dans le cadre des activités du groupe de recherche ERIC LINT.

Dominique Ferland

Illustrateur, designer graphique et bédéiste, Dominique Ferland présente toutes ses dernières créations sur son blogue (blindkingdom.livejournal.com) depuis plus d'un an, entouré d'une petite communauté de dessinateurs et d'amateurs de bédé. Il travaille actuellement à la conception visuelle de jeux vidéo et consacre ses soirées à ses projets artistiques personnels. Il a contribué à l'anthologie *Side A : The Music Lover's Graphic Novel*, publié en avril 2007. Il a réalisé la couverture de ce numéro.

Geneviève Fournier-Goulet

Geneviève Fournier-Goulet est entrée au baccalauréat en études littéraires à l'UQAM l'an dernier et, depuis ce temps, elle aime plus que jamais la littérature. Deux projets majeurs l'occupent en ce moment : son emploi comme assistante de recherche, où elle étudie les liens entre culture populaire et culture savante dans des textes des XVII^e et XVIII^e siècles, et son implication dans le magazine *Brins d'éternité*, plate-forme amateur des littératures de l'imaginaire. Cet article de recherche est le premier qu'elle publie, mais elle a déjà essayé quelques fictions et articles journalistiques sur divers supports (*Brins d'éternité*, *Main blanche* et bientôt *Nocturne*).

Céline Huyghebaert

Céline Huyghebaert change de métier comme de continent. En ce moment, elle étudie la littérature à l'UQAM, travaille comme réviseure et lorgne du côté des arts visuels, pour lesquels elle a écrit quelques articles publiés dans la revue d'art de l'UQAM, *Ex_Situ*, dans le collectif *Écrits d'art* et dans le journal étudiant *L'Artichaut*. Mais les choses peuvent rapidement changer.

Bassidiki Kamagaté

Bassidiki Kamagaté a effectué ses études supérieures à l'Université de Bouaké, en Côte d'Ivoire. Après avoir soutenu, en mai 2004, une thèse en théâtre francophone qui portait sur la dramatisation des us et coutumes dans le théâtre de Jacques Rabemananjara, il a obtenu un poste d'assistant au Département des lettres modernes à l'Université de Bouaké, où il enseigne le théâtre. Il a à son actif quelques articles, dont « Les peurs modernes comme expression de la tragi-comédie dans le théâtre de Jacques Rabemananjara » et « La poétisation non verbale de la guerre dans *La guerre des femmes* de Zadi Zaourou ».

Amélie Langlois Béliveau

Amélie Langlois Béliveau est étudiante à la maîtrise en études littéraires à l'UQAM. Elle travaille principalement sur une série de livres d'artistes québécois, sur le palimpseste et les relations entre le texte et l'image. Elle est également la rédactrice en chef de la revue *Postures*.

Amélie Paquet

Amélie Paquet est étudiante au doctorat en sémiologie à l'UQAM. Elle a terminé un mémoire sur la figure du livre brûlé dans les œuvres de Broch, Bernhard, Canetti et Sollers. Elle dirige la revue *Postures* depuis deux ans et participe aux activités de recherche du Laboratoire NT2 sur les arts et les nouvelles technologies. Elle tient un blogue sur Internet, depuis 2002, *deprime-explosive.net*.

Sébastien Roldán

Étudiant à la maîtrise au Département d'études littéraires de l'UQAM, Sébastien Roldán a publié des textes critiques, narratifs et poétiques dans *Lapsus*, *Biscuit chinois* et dans la revue *Main blanche*, dont il est rédacteur en chef. Il s'intéresse notamment à la littérature du XIX^e siècle français, aux rapports entre fiction et science, ou encore entre littérature et philosophie.

Hélène Taillefer

Après des études en lettres et en allemand à l'UQAM, Hélène Taillefer poursuit une maîtrise en études littéraires, pour laquelle elle a obtenu une bourse du CRSH. Dans le cadre de son mémoire, elle s'intéresse à l'intelligence artificielle comme figure de la dystopie dans des œuvres de George Orwell, de Samuel Beckett et de William Gibson. En 2006, elle a pu partager avec nous sa passion pour la science-fiction en participant à deux colloques. Au fil des ans, elle a collaboré en tant que correctrice et auteure à diverses revues étudiantes (*Main blanche*, *Lapsus*, *Postures*), et travaille depuis 2005 comme réviseuse linguistique et assistante à l'édition au Quartanier.

Émilie Théorêt

Émilie Théorêt rédige présentement un mémoire de maîtrise en études littéraires à l'UQAM. Ses intérêts pour la poésie québécoise et pour les relations entre les arts visuels et la littérature l'ont amenée à travailler sur l'énonciation et la subjectivité dans l'œuvre de Thérèse Renaud. Elle participe aussi, en tant qu'assistante de recherche, au projet sur *L'histoire de la culture artistique au Québec*.

Aude Weber-Houde

Aude Weber-Houde a complété un baccalauréat en communication, profil cinéma, à l'UQAM en 2003 et poursuit actuellement des études de maîtrise en études littéraires, toujours à l'UQAM. Réalisatrice du film documentaire *Trash* (2003), elle a écrit l'article « Le *gore* et le *slasher film* : transgressions et réaffirmations des codes narratifs » pour le site Internet *De la plume à l'écran* (2005). Elle travaille présentement sur un projet de mémoire axé sur la spécularité dans le cinéma d'horreur contemporain.

Meryem Yildiz

Née à Montréal d'une mère québécoise et d'un père turc, Meryem Yildiz incorpore à la photographie numérique une dimension à la fois figurative et narrative. Inspirée par sa propre dualité et composant avec ses subterfuges, elle favorise les discours codés, les expressions symboliques et la représentation éthérée du quotidien. Autodidacte dans sa démarche, Meryem Yildiz a une formation qui relève essentiellement d'un usage judicieux de ressources restreintes. Elle est titulaire d'un baccalauréat en psychologie de l'Université McGill et d'un diplôme d'études supérieures spécialisées en traduction de l'Université Concordia.

REMERCIEMENTS

Postures est publiée chaque année grâce à l'immense travail fourni par des étudiants bénévoles qui forment les comités de rédaction et de correction. Nous leur présentons ici nos remerciements les plus sincères à la fois pour la grande qualité de leur travail et pour leur disponibilité exemplaire. Nous voulons souligner le travail indispensable de Hélène Taillefer et d'Alexandra Soyeux en tête du comité de correction, qui ont été toutes deux essentielles pour finaliser les articles de ce numéro. Nous remercions aussi les talentueux Mireille Laurin-Burgess et Dominique Ferland, l'une pour le graphisme de la revue et l'autre pour la réalisation de la page couverture. Nous adressons aussi de très sincères mercis à Gabrielle Demers, notre responsable à la logistique, toujours très enthousiaste. Il s'impose aussi de souligner la présence des photos de Meryem Yildiz dans les pages de la revue qui offrent de nouveaux points de vue sur l'infect et l'odieux. Nous souhaitons également remercier vivement Anne Élane Cliche, qui a écrit l'excellent avant-propos au numéro de cette année. Finalement, la revue *Postures* ne serait pas publiée sans l'aide financière accordée par l'Association facultaire étudiante des lettres, langues et communications de l'UQAM, l'Association des étudiants au baccalauréat en Études Littéraires de l'UQAM, l'Association des étudiants à la Maîtrise et au Doctorat en études littéraires de l'UQAM, le Module ainsi que le Département d'études littéraires.

Amélie Langlois Béliveau et Amélie Paquet

NUMÉROS DÉJÀ PARUS

NUMÉRO 1 (printemps 1997) : KAFKA

NUMÉRO 2 (printemps 1998) : ÉCRITURE ET SIDA

NUMÉRO 3 (printemps 2000) : LITTÉRATURE ET MUSIQUE

NUMÉRO 4 (printemps 2001) : LITTÉRATURE AMÉRICAINE /
IMAGINAIRE DE LA FIN

NUMÉRO 5 (printemps 2003) : VOIX DE FEMMES DE LA FRANCOPHONIE

NUMÉRO 6 (printemps 2004) : LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

NUMÉRO 7 (printemps 2005) : ARTS ET LITTÉRATURE :
DIALOGUES, CROISEMENTS, INTERFÉRENCES

NUMÉRO 8 (printemps 2006) : ESPACES INÉDITS : NOUVEAUX AVATARS
DU TEXTE ET DU LIVRE

NUMÉRO 9 (printemps 2007) : L'INFECT ET L'ODIEUX