



uOttawa

l'Université canadienne
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES



uOttawa
L'Université canadienne
Canada's university

FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Marie-Claire Simard

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (Lettres françaises)

GRADE / DEGREE

Département de français

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

Les enjeux de la représentation de la transgression chez Gabrielle Wittkop

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

M. Daniel Castillo Durante

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Mme. Mawy Bouchard

M. Christian Milat

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

Les enjeux de la représentation de la transgression chez Gabrielle Wittkop

Marie-Claire Simard

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise en lettres françaises

Département de français
Faculté des Arts
Université d'Ottawa



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-494-50925-8
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-50925-8

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Résumé

Gabrielle Wittkop (1920-2002) est l'auteur d'une œuvre qui n'est ni *belle*, ni *bonne*, mais radicalement transgressive et demeurée marginale dans la mesure où les idéologies et valeurs qui y sont véhiculées refusent de se plier aux exigences de la masse. Son discours, inspiré à plusieurs égards par la parole de Sade, ose représenter ouvertement les plus violents des fantasmes à l'abri des clichés et stéréotypes qui entourent habituellement leur représentation. Afin de saisir la portée transgressive des fictions de cet auteur, il est impératif d'exposer les différents mécanismes de remise en question de la doxa qui sous-tendent, selon nous, son œuvre.

À travers l'analyse de trois textes représentatifs, *Le sommeil de la raison* (2003), *La marchande d'enfants* (2001) et *Le nécrophile* (1972), cette thèse vise à dégager, au niveau de la représentation, les enjeux principaux du discours littéraire de Wittkop. Elle mettra en valeur, par le biais d'une étude de la thématique, de l'esthétique et des formes discursives, le rôle de la transgression littéraire comme subversion de la norme. D'un point de vue critique, elle montrera que le *discours social* se dégageant des fictions de cet auteur révèle l'ensemble des valeurs et idéologèmes inhérents à la société bourgeoise comme signes d'un refoulement pathologique de nos désirs.

Remerciements

Cette thèse est dédiée au D^r Christopher Martyniuk et à son épouse April pour leur patience et leur appui inconditionnel au cours des deux dernières années.

Je souhaite aussi remercier le personnel du Département des lettres françaises, ainsi que Jean-René Desjardins, Carolyn Flynn, Nicolas McCarthy, Keven Poulin et Véronique Dupuis pour la mise en commun d'expériences, d'idées et de matériaux qui m'ont été indispensables. Merci surtout à M. Daniel Castillo Durante pour ses conseils, son expertise et son investissement dans la direction de mon projet.

L'audacieuse Gabrielle Wittkop

Qu'il est doux de rester dans le désir d'excéder, sans aller jusqu'au bout, sans faire le pas. Qu'il est doux de rester longuement devant l'objet de ce désir, de nous maintenir en vie dans le désir, au lieu de mourir en allant jusqu'au bout, en cédant à l'excès de violence du désir¹.

Gabrielle Ménardeau est née à Nantes le 27 mai 1920. Elle perd sa mère à l'âge de six ans et demeure sous les soins de son père, un libre-penseur qui dénonce le conformisme de la salle de classe. Il encourage Gabrielle à lire plutôt que de l'envoyer à l'école et lui donne accès inconditionnel à sa bibliothèque. Elle ne reçoit aucune éducation formelle, mais développe rapidement un goût prononcé pour la création littéraire. Gabrielle, à l'âge de huit ans, déjà « sous l'égide de son unique maître : Donatien Alphonse François marquis de Sade² », vendra son premier manuscrit à son père pour la modique somme de cinq francs.

Elle quitte Nantes pour de bon à l'âge de dix-sept ans et s'installe à Paris avant la Deuxième Guerre mondiale. Lors de l'Occupation, elle abrite, rue de Seine, Justus Franz Wittkop (1899-1986), un déserteur de l'armée allemande — infraction pour laquelle elle sera tonsurée à la fin de la guerre. Elle quitte la France avec lui et s'installe en Allemagne, où elle demeurera pour le reste de ses jours. Ils se marieront en 1946 à Bad Homburg. Séparés par vingt-deux ans et tendant tous les deux vers l'homosexualité, Gabrielle et Justus ont vécu leurs quarante années d'union dans une intimité platonique, ayant des aventures chacun de leur côté. Cette amitié à toute épreuve a duré jusqu'au suicide de Justus, motivé par la détérioration de son état de santé. Il sera question de son décès dans le roman *Hemlock ou Les poisons* (1988).

¹ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 157.

² Félicie Dubois, « Gabrielle Wittkop. Ou la petite fille de Donatien », *Lunes*, n° 15, 2001, p. 55-64.

Entre-temps, Gabrielle rédige une étude sur les contes d'E.T.A. Hoffmann (*E.T.A. Hoffmann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 1966), publie des reportages culturels dans plusieurs journaux allemands, dont le *Frankfurter Allgemeine Zeitung* et travaille aux laboratoires Hoffmann-LaRoche, où elle se familiarise avec les drogues et les poisons qui seront amplement nécessaires dans ses futurs ouvrages.

Son premier roman, *Le nécrophile*, paraît en 1972 chez Régine Desforges et sera considéré par certains comme « l'acte de naissance de la féminité sadienne en littérature³ ». Il constitue une remise en question foudroyante des idées toutes faites à propos de l'amour et de la sexualité et connaîtra un succès d'estime. À ce jour, il a été traduit en cinq langues, dont l'espagnol, l'italien et le suédois. Le récit est dédié « à la mémoire de C.D., tombé dans la mort comme Narcisse dans son image⁴ ». Wittkop l'avait écrit en cadeau pour Christopher D., l'homme qu'elle identifie comme sa muse et dont le meurtre dans les rues de Bombay la laissa profondément affectée. Elle compose le roman *La mort de C.* (1975) afin de raconter et exorciser sa perte. Publié ensemble avec *Le puritain passionné*, ce sera le roman préféré de l'auteur. Suivra *Les Holocaustes* en 1976, un recueil contenant six récits macabres, érotiques et cruels, puis les *Litanies pour une amante funèbre* (1977), un recueil de poèmes bilingue, accompagné de photographies d'Irina Ionesco. Deux ans plus tard, elle contribue avec un court récit, « L'Os », au roman *Morgue* de Jean-Luc Hennig.

En 1985, Wittkop publie *Unsere Kleidung* (« Nos vêtements »), une étude sur l'histoire des modes européennes. L'ouvrage n'a pas été traduit, mais la critique

³ François Busnel, « Sérénissime assassinat », dans Sonalet, P.-Y. (dir.), *Vient de paraître*, n° 4, Association pour la diffusion de la pensée française, pour le ministère des Affaires étrangères de la France, mars 2001, p. 57-8.

⁴ La dédicace de la première édition, précédant la mort de Christopher, disait : « À C. qui tombera dans la mort comme Narcisse dans son image ».

l'identifie comme étant d'un « fétichisme rafraîchissant⁵ ». Elle publie aussi deux récits de voyage : *Les Rajahs blancs* en 1986, ainsi que *Les départs exemplaires* en 1995. Aussi en 1995, l'*Almanach perpétuel des Harpies*, un mélange de mythes, de contes, de poèmes et de dessins explorant la figure protéiforme de la Harpie.

Avec l'aide d'amis fidèles et de son éditeur Bernard Wallet, Wittkop a été très active sur le plan littéraire au cours des dernières années de sa vie. En 2001, aux éditions Verticales, paraîtront une deuxième édition de *La mort de C.*, une troisième édition du *Nécrophile* et un nouveau roman *Sérénissime assassinat*. Suivit, en 2002, les *Nouveaux Mémoires de l'abbé de Choisy : pour servir de supplément aux modes du Grand Siècle*. Elle prépare simultanément une seconde édition des *Holocaustes*, qui paraîtra en 2003 sous le titre *Le sommeil de la raison*. Et, cette même année, paraîtra *La marchande d'enfants* après une longue et frustrante attente.

Malheureusement, elle ne les verra jamais sur les étagères. Gabrielle Wittkop se suicide le 22 décembre 2002, âgée de 82 ans, à Francfort en Allemagne. Ce suicide était d'ailleurs planifié pour échapper à un cancer et annoncé à Wallet un an plus tôt. Depuis son décès, d'autres se sont acharnés à garder vivante la voix de Wittkop. Sont parus récemment le roman *Chaque jour est un arbre qui tombe* (2006), ainsi que le court récit « Créatures d'hiver » dans l'anthologie *Qui est vivant ?* (2007) produite par les éditions Verticales.

L'œuvre de Wittkop peut être perçue comme « dérangement au-delà de toute morale⁶ » ; une « cicatrice béante⁷ » sur le rayon. En effet, celle-ci regorge de plaisirs

⁵ James Kirkup, « Obituary: Gabrielle Wittkop », *The London Independent*, 27 décembre 2002, nous traduisons.

⁶ Franca Maiï, « Gabrielle Wittkop la divine vénéneuse » *e-torpedo - Le webzine sans barbelés*, 5 décembre 2004, http://www.e-torpedo.net/article.php3?id_article=19&titre=gabrielle-wittkop-la-divine.

cruels et d'idées corruptrices où nulle jouissance ne peut être savourée sans sa contrepartie de culpabilité. Certains croient l'auteur « diabolique⁸ » et la baptisent « la vieille dame indigne⁹ », d'autres « une figure extrême, romantique et perverse à souhaits, charmante et adorable. Un monstre¹⁰. »

Toutefois, pour Wittkop, cette accusation de monstruosité était plutôt un signe de réussite qu'elle n'avait aucunement peur d'assumer. « Le fait d'avoir menée [sic] une vie solitaire a fait de moi un génie », explique-t-elle, « [u]n génie, c'est un monstre, et le monstre n'est pas sociable...¹¹ ». En fait, plus que monstrueuse, l'auteur se concevait comme *sauvage* à la manière du tigre, figure à laquelle elle revenait constamment. Un peu comme Wittkop, « le tigre est générateur de pulsions, d'images ; il est puissant et en même temps, il est féminin, il est lunaire et aquatique. [...] C'est une figure inépuisable¹². » Il a été pour elle un totem, un fétiche, et une source d'inspiration.

Que le lecteur soit échauffé ou repoussé par la contemplation des figures inépuisables de la transgression de Wittkop, il demeure certain que ses récits ne peuvent être lus sans susciter une réaction intense. L'auteur veut *séduire* le lecteur avec ses idées et le faire *fantasmer*, mais elle refuse absolument de le faire en se conformant aux normes. Ses motifs de prédilection sont les dimensions perverses de la sexualité, la haine de l'enfant, l'athéisme, les valeurs décadentes du XVIII^e siècle et, surtout, la Mort :

[...] la mort est un thème majeur dans tout ce que j'écris. C'est la seule chose qui soit aussi importante et aussi "présente" que la vie, un phénomène

⁷ *Ibid.*

⁸ Jérôme Garcin, « Tendances », *Le Nouvel Observateur*, le 25 août 2005.

⁹ Jérôme Garcin, « C'était Gabrielle Wittkop. Nouvelles d'outre-tombe », *Le Nouvel Observateur*, le 20 février 2003.

¹⁰ Félicie Dubois, art. cité.

¹¹ *Ibid.*

¹² Nikola Delescluse, « Entretien avec Gabrielle Wittkop », *Paludes*, Radio Campus Lille, 24 janvier, 2001.

qui nous concerne tous et dont [sic] en aucun cas il ne faut refouler la pensée¹³.

L'auteur combat ce refoulement dans notre société aseptisée et politiquement correcte, en valorisant ouvertement ce qui doit rester caché. Elle expose littéralement (et littérairement) la puanteur émanant du plus creux des entrailles de la dépouille sociale. Dans un monde où la *beauté* et la *bonté* ont perdu toute valeur, peut-être la violence et le grotesque sont-elles les seules formes d'expression demeurant valides ?

Corpus et projet d'écriture

L'œuvre de Wittkop doit être étudiée en fonction de sa remise en question constante des préceptes qui sont pris pour acquis dans le domaine de la sexualité, de la morale, de la littérature. D'un coup de plume, cette femme talentueuse réussit à révéler l'être délicat et pathétique caché à l'intérieur du plus vil des criminels, ou bien à transformer la plus interdite des perversions en amour passionné.

C'est que Gabrielle Wittkop bascule dans une façon de poésie sauvage. Son nécrophile est un héros pantelant et parfois magnifique mais c'est un héros de littérature et c'est cela qui vaut. Il nous donne à voir le plus affreux des mystères. Il relate, mais ne bavarde pas. Il ne contredit rien de ce que la médecine mentale a exploré : il montre le tremblement qui le dévore, la passion qui l'habite, l'émotion qui le ravage¹⁴.

La politique de représentation de cet auteur consiste à mener ses lecteurs jusqu'au plus profond de leur imagination, là où ils rencontreront tous les désirs niés, interdits et refoulés depuis la naissance de la raison. Le but de notre étude est d'identifier les techniques discursives qui permettent un tel dévoilement des pulsions et un renversement des stéréotypes à l'intérieur de l'univers romanesque. Il sera également question du

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Hubert Juin, « De la nécrophilie comme genre littéraire », *Combat*, chronique « Lectures en marge », le 9 novembre 1972.

discours social entourant les œuvres, puisque celui-ci définit le lieu de combat et les hypocrisies à dénoncer.

Afin de saisir les enjeux discursifs chez Wittkop, il faut premièrement voir comment opère le processus de la représentation dans l'espace social et déterminer la nature de la relation qu'il entretient avec la transgression. Nous verrons que ce sont les mécanismes mimétiques et représentatifs fondamentaux qui sont à la base de phénomènes aussi complexes que la conscience, l'apprentissage et la capacité de communiquer par le langage. Mais il appert que le langage lui-même est piégé par le stéréotype et que la seule manière de se libérer de son emprise, c'est par le langage lui-même et par son emploi le plus subversif : la création littéraire.

Notre première analyse portera sur *Le sommeil de la raison*, recueil de récits que nous croyons être le plus susceptible de mettre en valeur la nature et la variété des figures interdites abordées et remises en cause par la parole littéraire de Wittkop. Ce recueil révèle sa passion pour les arts visuels, la pathologie et surtout les « merveilles » tératologiques et autres corps grotesques, nous permettant d'éclaircir les bases de son esthétisme. Chacun de ces récits mène un combat contre la batterie d'interdits régissant la représentation de conduites jugées perverses : l'inceste, la folie, l'homosexualité, la mutilation, le viol, la dysmorphophilie, la scopophilie, l'orgie, la toxicomanie, le massacre, l'obsession et l'infanticide. À l'affût des stéréotypes, elle aborde ces phénomènes en tant que fuites des interdits et sources de plaisir, faisant valoir une multiplicité de perversions et de pratiques sexuelles interdites qui sont habituellement dissimulées ou refoulées dans tout, sauf dans les manuels de pathologie et les plus osés des romans érotiques.

Le texte suivant sera *La marchande d'enfants* dont le titre provocateur et le style inspiré par la thématique et les pratiques discursives du marquis de Sade lui ont coûté toute chance de publication pendant plusieurs années. Le personnage anémique de la marchande ayant finalement vu le jour, il importe pour notre analyse de souligner les tactiques de résistance à la censure déployées à l'intérieur du roman, en plus de définir la manière dont est conçue l'atmosphère sociale du XVIII^e siècle dans la représentation wittkopienne. La dimension historique du texte est mise en relief dans la relation qu'il entretient avec la vie et les écrits du marquis de Sade et le roman se double également d'une visée scientifique. Il se pose comme hypothèse éclaircissant les observations faites sur la condition de l'enfant à l'époque de la Révolution et prétend donc remplir un trou béant dans nos connaissances, dévoilant un secret qui a échappé à la représentation prétendument encyclopédique des Lumières.

Le nécrophile, premier des romans de Wittkop, sera le dernier à être étudié. Ce roman culte surprend par sa capacité à susciter l'empathie du lecteur tout en dévoilant l'existence de désirs secrètement soupçonnés mais peu discutés dans la sphère sociale. Son discours constitue une remise en question foudroyante de la vision stéréotypée du *violeur de cadavres* et, implicitement, du rituel mortuaire et de toutes ses implications morales et sociales. La quête d'amour impossible du nécrophile se transforme en quête épistémologique : il désire connaître l'*autre* par-delà tout langage et toutes limites conventionnelles de l'altérité. En chemin, cependant, il ouvrira la voie à l'expression sociale et littéraire d'une passion refoulée de la conscience depuis des millénaires.

Nous espérons montrer qu'en tant que représentation de la parole sociale, le discours de Wittkop, par sa démesure dans la mise en scène d'actes criminels ou

marginalisés, agit comme miroir déformant dans lequel l'image des pulsions qui sous-tendent notre société apparaît sans son masque d'interdits. Jamais loin du discours scientifique, la parole de l'auteur s'acharne à montrer ce qui se cache derrière la Raison. Tous ces pervers, que le code social normatif tend à faire disparaître de la vue, sont révélés, remettant en cause la valeur des interdits eux-mêmes ainsi que la signification du terme « victime ». Nous sommes poussés à nous demander si celle-ci est sujet ou objet de la transgression, ou si le statut de victime, finalement, englobe toute la condition humaine.

Chapitre premier

Représentation et pouvoir inhérent au langage

Qu'est-ce que la représentation ?

La force d'une langue réside probablement dans le fait de rester près de ce que les sociétés répriment au nom de la morale des maîtres¹.

L'instinct d'imitation est le point de départ de la pensée. Il apparaît dès la jeune enfance et ses mécanismes ont comme fonction primaire de faciliter l'accès à la connaissance par le processus imitatif et répétitif qu'est l'apprentissage². Cette opération est absolument indispensable à la raison, qui est seulement capable de concevoir une chose en se rendant présente l'essence de cette chose, en se la présentant de nouveau comme objet mental — donc en se la *re-présentant*. Cet objet mental est malléable, notamment par l'imagination, qui opère sur la représentation des manipulations qui ne seraient pas possibles sur la chose en tant que chose du monde.

La capacité du sujet à représenter est le siège de la conscience, la « maison de l'être³ » ; ce qui nous différencie de l'animal. Il ne pourrait exister aucun *savoir* sans représentation. En plus d'être le fondement de processus psychiques aussi variés que la mémoire, le désir et l'imagination, il s'agit d'une des conditions d'existence du *je*, déterminant l'habileté d'un individu à appréhender sa propre image en tant qu'être dans le monde. C'est ensuite de cette image, ou plutôt d'une projection de sa copie, qu'il se servira pour modeler son rapport à l'autre. En fait, la représentation constitue le seul moyen par lequel il est possible pour l'homme d'appréhender le monde qui est extérieur

¹ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ Éditeur, 2004, p. 66.

² Aristote, *Poétique*, traduction de J. Hardy, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996, p. 82.

³ Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, traduction de François Fédier *et al.*, Paris, coll. « Tel », Gallimard, 1976, p. 106.

aux opérations de son esprit. Ses limites encadrent toute connaissance, car il n'y a *rien* hors représentation. Il s'ensuit que la capacité de représenter est une propriété fondamentale de tout langage. Il y a représentation chaque fois qu'il y a activation de la langue ; ce qui peut être pensé, c'est ce qui peut être représenté.

D'après la pensée heideggérienne, *nommer* quelque chose, c'est un *appel*⁴. On ne peut pas se *re-présenter* ce qu'on ne peut pas nommer ; seul le mot peut faire venir à l'esprit la chose. Les sons et les lettres ne portent pas directement la signification, mais ils appellent l'essence de la chose pour qu'on puisse arriver à se la représenter en tant qu'objet de la pensée : « faire signe serait le trait fondamental de tout mot⁵ ». La pensée, c'est le milieu matriciel qui accueille le déploiement de la représentation de la chose. Il devient alors possible par ses procédés d'analyser, de transformer, de combiner ou de déconstruire la chose à l'intérieur de l'espace mental.

L'approche phénoménologique du langage mène à identifier la *répétition* comme motif dans le déploiement du signe. Tout échange de connaissances passe par la réactivation de syntagmes figés, mais la répétition, « cela ne signifie pas la réitération uniforme du toujours identique, mais tout au contraire : chercher, aller chercher, ramener, engranger, recueillir, ce qui, en retrait, s'abrite dans l'ancien⁶ ». Il s'agit d'un effet de *repetitio*, qui incarne à la fois le concept de la répétition et celui de la copie⁷.

Les rapports d'altérité (c'est-à-dire entre soi et l'autre), essentiels à toute société humaine, sont toujours sous-tendus par le règne du Même. « Je ne rencontre chez l'autre

⁴ *Ibid.*, p. 22 ; *Nommer* se réfère ici à la réactivation du mot de la langue qui est signe de la chose et non au processus d'affixer une étiquette linguistique à une chose nouvelle.

⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁶ *Ibid.*, p. 122.

⁷ Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ Éditeur, 1994, p. 69.

que l'image que je me fais de lui⁸ », car l'homme n'a accès à l'autre que par la copie ; il se *re-présente* ce qu'il connaît déjà. C'est-à-dire que chaque individu projette⁹ sur autrui, et sur la réalité en général, un masque modelé par sa perception de son propre statut d'individu dans le monde. Il fait de l'autre une copie de lui-même, criblée de clichés qui le contraignent à occuper une position délimitée d'avance. La représentation enferme son sujet, elle le fixe et le chosifie. Et ceci parce que c'est la seule manière d'appréhender l'autre quand on n'a accès à la réalité que par l'entremise des sens et de la représentation.

La connaissance qu'a l'homme du contenu du monde qui l'entoure *doit* passer par la représentation parce qu'aucune des autres fonctions de l'esprit ne donne accès à ce qui lui est extérieur. Pour avoir vraiment accès à l'autre, au réel, il faudrait franchir les limites (contraignantes) de ce mode de pensée. Il reste que l'homme communique essentiellement par l'échange de stéréotypes et de clichés qui n'ont pas la capacité de capter la variété quasi infinie de nuances du réel. Les mots ne peuvent que dire ce qu'ils signifient, et c'est dans cette mesure que « le langage est souvent un lieu d'opacification plutôt que de transparence. Le malentendu s'y substitue à un échange de sujet à sujet. En fait, c'est souvent l'opacité même que l'on échange¹⁰. » Le véritable sens, celui de l'instinct et de l'émotion, reste coincé dans l'espace entre le réel et la représentation : « ainsi, par sa structure même, la langue implique une relation fatale d'aliénation¹¹ ». La méconnaissance de l'autre est source de violence ; l'étude de René Girard, en fait, la situe à la base du mécanisme victimaire¹². Mais, souvent, on ne peut que méconnaître l'autre.

⁸ Id., *Les dépouilles de l'altérité*, p. 22.

⁹ Dans le sens de *projeter*, jeter dehors, *ibid.*, p. 125.

¹⁰ *Ibid.*, p. 42.

¹¹ Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, p. 13.

¹² René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1978, p. 186.

Échapper à la représentation (ne pas être définissable par le langage) dénote l'altérité la plus radicale ; c'est appartenir à un ordre des choses qui est inaccessible à la pensée, vu que l'homme a uniquement accès aux concepts par l'entremise du langage et de sa signification. C'est pour cette raison que tout ce qui échappe au mécanisme de la représentation par le langage détient un pouvoir mystique sur l'homme qui en fait l'expérience. De ce fait, la représentation est aussi un outil subversif puissant.

Dans certaines religions, l'Islam par exemple, il est impossible (et strictement interdit) de représenter Dieu. Le pouvoir qu'exerce cet être suprême sur les hommes réside justement dans sa nature ineffable. Il échappe perpétuellement à la représentation et par conséquent dépasse les limites de ce que l'homme a la capacité d'assimiler par la pensée.

En 2006 est paru dans une série de journaux à travers l'Europe (France, Allemagne, Espagne et Italie) une illustration, provenant d'un caricaturiste danois, du prophète Mahomet portant une bombe dans son turban¹³. Bien que l'artiste se soit réclamé du droit occidental de représenter toute forme de déité, il y eut une émeute dans le monde arabe, menant à des menaces de violence à l'échelle mondiale. En faisant de la figure de Mahomet un objet saisissable par les sens et accessible au processus de représentation par la pensée, on lui fait perdre sa qualité transcendante et Mahomet lui-même, en tant que concept ineffable, perd le pouvoir mystique que lui assure son statut *surnaturel*.

Pour les membres du peuple islamique, qui construit son identité culturelle à partir de son rapport à Mahomet, ce n'est pas seulement un système de croyances mais

¹³ David Rennie, « Newspapers challenge Muslims over cartoons of Mohammed », *The Daily Telegraph*, le 3 février 2006.

effectivement la structure de leur rapport à la réalité qui est remise en question par la caricature du dieu. C'est dans le changement du rapport intime qu'entretient chaque individu avec sa déité que réside la menace. Pendant cet instant où il communique avec Mahomet, l'individu vit une expérience qui transcende le représentable et se sent accéder à la continuité universelle excédant son monde discontinu. Il qualifie l'effroi qu'il ressent devant l'innommable du nom de *sacré*.

D'une manière fondamentale, est *sacré* ce qui est l'objet d'un interdit. L'interdit désignant négativement la chose sacrée n'a pas seulement le pouvoir de nous donner — sur le plan de la religion — un sentiment d'effroi et de tremblement. Ce sentiment se change à la limite en dévotion ; il se change en adoration. Les dieux, qui incarnent le *sacré*, font trembler ceux qui les vénèrent, mais ils les vénèrent¹⁴.

En fait, l'homme cherche depuis ses débuts à faire l'expérience de cette universalité qu'il nommera le *divin*. La communion avec un être surnaturel par la prière n'en est qu'un exemple. C'est à travers l'établissement d'une condition sociale paradoxale, basée sur un système d'interdits et de violations, qu'il réussira à éprouver le sacré.

Représentation et philosophie

À partir du XVI^e siècle s'installe en Occident le règne du rationalisme classique, qui transformera lors des deux siècles suivants, et pour toujours, le rapport entre le mot et la pensée. L'homme avait d'abord conçu le mot comme signe naturel, propriété de la chose qu'il signifie, mais il le verra dès lors comme une étiquette artificielle et arbitraire, subordonnée à la représentation. Il n'est plus question du phénomène autant que de sa place dans l'ordre établi. C'est la genèse du *cliché*.

¹⁴ Bataille, *L'Érotisme*, p. 76.

Ce nouveau mode de pensée tend à régulariser l'utilisation de la langue en éliminant l'espace opaque entre la pensée et le mot, abîme où tout débordement de sens se perd à jamais. La nouvelle conception du discours vise une énumération complète du réel par un langage parfaitement transparent, qui s'articule et s'ordonne selon une hiérarchie déterminée, semblable à un grand calcul arithmétique. Seule la transparence mène à la connaissance de la « vérité ». Le comble de ce rationalisme serait un langage ordonné au point de se disposer en un tableau où chaque mot correspond exactement, sans reste ni lacune, à la chose du monde qu'il signifie. Dans le langage conçu de cette façon, il n'y a plus de place pour ce qui ne peut être formellement catégorisé. Le discours littéraire, avec son langage opaque et ses multiples niveaux de signification, ne sait plus dire la « vérité ». Il perd de sa crédibilité au profit du discours scientifique, qui, lui, maintient un rapport simple entre le signe et le signifié.

L'empire du discours scientifique cherche à exprimer tous les savoirs par des modèles mécaniques et mathématiques — chaque mot s'incarne en « connaissance brève et ramassée sur elle-même : le repli d'une longue suite de jugements dans la figure rapide du signe¹⁵ » — la seule « vérité » se trouvant dans le langage neutre de ce grand engrenage. Il y a en même temps élaboration de nouveaux domaines de connaissance scientifiques, le plus important étant la *mathésis* : grande science de l'ordre.

La pensée ordonnée, poussée à la limite de son déploiement, n'admettrait aucun concept qui ne soit déjà figé dans un mot ou une locution. L'innovation par le discours serait inconcevable dans un langage ayant la capacité de *tout* représenter. Par contre, il apparaîtra rapidement que même le langage ordonné et précis de la mathématique ne peut

¹⁵ Michel Foucault, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 74.

fournir une représentation parfaite (totalement objective) de son objet¹⁶, car on ne peut jamais pleinement extraire celui-ci de son milieu. En plus, il existe des états intérieurs, tels que ceux participant à l'expérience de l'érotisme, sur lesquels le langage et le processus scientifiques n'ont aucune prise.

Représentation, sémiologie et pouvoir du langage

Toute utilisation (ou réactivation) de la langue implique un choix : il faut nécessairement s'exprimer par un mot plutôt que par un autre. L'énonciateur est contraint d'utiliser les mots qui existent déjà (ce sont les seuls à sa disposition), même s'ils n'expriment pas pleinement et exactement le sens de sa pensée, et c'est cette représentation codifiée de la chose qui sera emmagasinée dans la mémoire pour être *re-présentée* plus tard. « Nous ne voyons pas », explique Barthes, « le pouvoir qui est dans la langue, parce que nous oublions que toute langue est un classement [...] un idiome se définit moins par ce qu'il permet de dire, que par ce qu'il oblige à dire¹⁷. » Cela signifie que l'idée originale est perdue au profit de sa copie, qui subsiste par la réactivation du langage et donc que « les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles¹⁸ ». Bien entendu, l'individu (et encore plus l'auteur d'un texte littéraire), s'applique à choisir soigneusement les signes par lesquels il va construire sa représentation, mais il y aura toujours obligatoirement un espace vide entre l'image et le réel, où se perd la signification qui n'a pas pu être récupérée par le choix des mots.

Tricher avec la langue et tricher la langue, c'est ce que Barthes appelle : la *littérature* : « non un corps ou une suite d'œuvres, ni même un secteur de commerce ou

¹⁶ André Patry, *Discours sur le réel : essai*, Montréal, Humanitas, 1993, p. 28.

¹⁷ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 12.

¹⁸ Id., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 20.

d'enseignement, mais le graphe complexe des traces d'une pratique : la pratique d'écrire¹⁹. » La littérature, par le déploiement de ses forces de *mathésis*, *mimésis* et *sémiosis*, ouvre la voie à la transgression et à la subversion du langage et de ses systèmes. Elle est la seule avenue par laquelle il est possible d'atteindre la liberté — du code et de la contrainte du stéréotype qui surplombe le discours quotidien ; bref, du fascisme d'une langue qui *oblige* à dire²⁰.

En suivant le chemin de la transgression : genèse de l'interdit

Bataille pose comme principe fondamental que « la transgression organisée forme avec l'interdit un ensemble qui définit la vie sociale²¹. » Afin de comprendre la transgression, il est nécessaire de faire marche arrière dans le temps vers ses origines. Freud tente justement ceci par l'étude des sociétés primitives et remarque que

[n]ous sommes d'autant plus étonnés d'apprendre que ces primitifs connaissent des orgies sacrées, au cours desquelles s'accomplissent précisément les unions sexuelles les plus frappées de prohibition. Mais nous pouvons aussi, au lieu de trouver cette contradiction étonnante, l'utiliser pour l'explication même de la prohibition²².

C'est-à-dire qu'en raison de la violation des lois gouvernant la vie quotidienne, l'homme jouit de la capacité de poser des gestes prohibés dont l'excès mène à l'expérience du sacré. L'essence de l'excès est *le triomphe de la violence sur la raison*²³; la fête, contraire à la productivité, en est le lieu par excellence. La célébration peut mener à un renversement total de l'équilibre usuel entre travail et plaisir ; il devient temporairement prescrit de faire ce qui est ordinairement frappé d'interdits. C'est ce qui

¹⁹ Id., *Leçon*, p. 16.

²⁰ *Ibid.*, p. 14.

²¹ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 73.

²² Sigmund Freud, *Totem et tabou*, traduction de Serge Jankélévitch, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001, p. 25.

²³ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 47.

se produit lors des fêtes traditionnelles observées chez les peuples primitifs, ainsi que chez les peuples plus modernes dont la grandeur réside dans le luxe excessif. Pensons ici, à titre d'exemple, aux banquets romains, où les fruits d'un dur labeur se trouvaient relégués au fond du *vomitorium* en faveur de l'opulence et du statut représentés par le gaspillage.

La caractéristique première des grandes fêtes à travers l'histoire est cet excès dans tout domaine qui nie la productivité, soit sur le plan des pratiques sexuelles, de la gourmandise, de l'intoxication et de la violence. D'après l'étude de Bataille, le domaine du divin, tel que l'homme en fait l'expérience, serait même entièrement un résultat de l'excès qui procède de la transgression des règles.

[...] le temps humain est réparti en temps profane et en temps sacré, le temps profane étant le temps ordinaire, celui du travail et du respect des interdits, le temps sacré celui de la fête, c'est-à-dire essentiellement celui de la transgression des interdits²⁴.

L'homme ne réussira jamais à atteindre l'objet de son désir par le travail, celui-ci assurant simplement sa survie. De plus, il implique constamment un choix par rapport à la survie du groupe, car « une sexualité librement débordante diminue l'aptitude au travail, de même que le travail soutenu diminue la faim sexuelle²⁵ ». Le travail est apparu chez l'homme grâce à la conscience, qui lui permet de cheminer vers un but qui n'est pas immédiatement discernable mais qui sera, dans le futur, un bénéfice. Celui-ci est en opposition directe avec l'instinct animal de dépenser ses énergies — de les *gaspiller*, du point de vue du travail, car il s'agit d'impulsions non productives pour la collectivité — sur des activités dont il obtient une satisfaction immédiate : le sexe et la violence.

²⁴ *Ibid.*, p. 284.

²⁵ *Ibid.*, p. 179.

Nier la productivité par la fête permet à l'individu de transcender temporairement la condition humaine, c'est opposer sa faillibilité personnelle à l'infini du monde naturel, afin de ressentir pleinement l'abîme qui existe entre le domaine proprement humain et l'universalité allant au-delà des besoins et de la vie quotidienne. L'être humain se sait isolé, et cherche perpétuellement la façon par laquelle se réintégrer pleinement à cette collectivité transcendante. Par-delà la raison, il veut laisser libre cours à ses instincts. Les activités érotiques amènent avec elles un soulagement temporaire, mais il demeurera toujours chez lui *l'instinct de mort*²⁶.

En fait, il n'est pas surprenant que la mort joue un rôle essentiel dans l'expérience divine étant donné que « l'ensemble des conduites humaines fondamentales — travail, conscience de la mort, sexualité contenue — remontent à la même période reculée²⁷ ». Le sacrifice en est l'intersection la plus connue, où le sang de la victime joue le rôle de signe, mais tout signe puissant de mort — la vieillesse, la guerre et même la maladie — peut (et souvent doit) participer à la catharsis érotique :

Il y a eu autour de la peste toute une fiction littéraire de la fête : les lois suspendues, les interdits levés, la frénésie du temps qui passe, les corps se mêlant sans respect, les individus qui se démasquent, qui abandonnent leur identité statutaire et la figure sous laquelle on les reconnaissait, laissant apparaître une vérité tout autre²⁸.

L'excès atteint son paroxysme dans l'orgasme parce qu'il y a là dépense d'énergie pour créer une sensation intense de plaisir individuel, tandis que « pour le moment, la personnalité est *morte*²⁹ ». L'individu profite d'une expérience sacrée en dépouillant la collectivité. Il fait du groupe la victime de son acte et de ce fait dévoile

²⁶ À ce sujet, voir Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir » dans *Essais de psychanalyse*.

²⁷ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 36.

²⁸ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 231.

²⁹ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 117.

l'hostilité sous-tendant l'érotisme : « que la sexualité ou la mort soient en question, c'est toujours la violence qui est visée, la violence qui effraie, la violence qui fascine³⁰ ».

Il se forme donc, avec l'apparition de la société, une foule d'interdits (qui évolueront en lois) visant à préserver le travail et l'évolution de l'ordre social qu'il engendre en supprimant les comportements qui font l'objet du désir instinctif de l'homme. Les pulsions sous-tendant la violence et la sexualité, par contre, demeurent dans l'esprit de chacun et demandent à resurgir en deçà de la communauté :

Par son activité l'homme édifia le monde rationnel, mais toujours subsiste en lui un fond de violence. La nature elle-même est violente et, si raisonnables que nous devenions, une violence peut à nouveau nous dominer qui n'est plus la violence naturelle, qui est la violence d'un être de raison, qui tenta d'obéir mais succombe au mouvement qu'en lui-même il ne peut réduire à la raison³¹.

Freud attribue au complexe d'Œdipe la genèse de la religion, de la morale, de la société, et de l'art. Il nomme *ambivalence* le conflit psychique entre les besoins de l'homme et du groupe social. Selon l'approche psychanalytique, le tabou, objet de l'interdit, « est une prohibition très ancienne, imposée du dehors (par une autorité) et dirigée contre les désirs les plus intenses de l'homme³² ». L'autorité relève ici de l'ordre social, d'un « besoin [qui] s'est fait ressentir d'isoler des personnes aussi dangereuses que chefs et prêtres, de les entourer d'un mur les rendant inaccessibles aux autres³³ ». Le tabou est donc essentiellement une mesure de protection psychique érigée de l'extérieur autour des objets et des personnes de haute valeur. Ce mécanisme a la double fonction de secourir les plus faibles contre la violence tout en protégeant l'élite contre les masses. En fait, le tabou est le résultat du conflit entre la loi et le désir, entre l'évolution et l'entropie,

³⁰ *Ibid.*, p. 58.

³¹ *Ibid.*, p. 46.

³² Sigmund Freud, *Totem et tabou*, p. 57.

³³ *Ibid.*, p. 68.

entre le sacré et l'impur³⁴ et l'ambivalence résultante fait que l'homme est à la fois attiré et dégoûté par l'objet de son désir.

Il est constamment tenté de transgresser la règle de l'économie de ses forces en faveur du travail, afin d'atteindre l'objet désiré, mais en même temps il est rempli d'horreur à l'idée d'enfreindre les règles du code social établi. Le désir peut être déplacé par un processus de substitution quelconque (sur un objet fétiche, par exemple) qui n'enfreint pas lui-même un interdit, mais le plaisir de cette transgression simulée n'aura pas la même ampleur dans sa réalisation que si elle provenait de l'affront réel des lois.

On dit du tabou qu'il est contagieux parce que « certaines personnes et certaines choses possèdent une force dangereuse qui se transmet par contact, comme une contagion³⁵ ». Il peut s'agir, physiquement, d'infections bactériennes, mais plus souvent ce sont des conduites transgressives qui tendent à se propager rapidement au travers d'un groupe par l'exemple donné. Sans l'érection de barrières psychologiques qui inspirent la terreur, ou du moins la crainte, devant le sacré et l'impur, la cohésion sociale serait constamment menacée. La *phobie du toucher* constitue une telle défense psychique :

La prohibition ne porte pas seulement sur l'attouchement direct du corps, mais s'étend à toutes les actions que nous définissons par l'expression figurée : se mettre en contact, venir en contact. Tout ce qui oriente les idées vers ce qui est prohibé, c'est-à-dire tout ce qui provoque un contact purement abstrait ou mental, est prohibé au même titre que le contact matériel lui-même [...] ³⁶.

Les peuples primitifs tendent également à croire que la transgression d'un tabou porte en elle-même sa punition. Et quand cette punition automatique tarde à venir, l'individu qui s'est souillé par l'assouvissement de son désir malgré l'interdiction placée

³⁴ *Ibid.*, p. 35.

³⁵ *Ibid.*, p. 40.

³⁶ *Ibid.*, p. 47.

sur cette conduite s'empresse de se châtier lui-même pour réparer sa faute, ce qui vaut comme renforcement de la prohibition et, pour l'individu objet de la punition, c'est une manière de jouir juste un peu plus longtemps du dépassement qu'il ressent en se soumettant au paradoxe de l'exaltation des passions et de la honte. On trouve ce même principe opérant de nos jours chez les chrétiens, qui vivent leur expérience religieuse entre le pêché (la transgression des règles de l'Église) et la réparation par le supplice et la confession. D'après Bataille, « tout nous porte à croire qu'essentiellement le sacré des sacrifices primitifs est l'analogie du divin des religions actuelles³⁷ ».

Dans l'Histoire occidentale, on peut facilement suivre la progression des interdits, en tant que phénomènes structurants en société, par une analyse du système pénal comme l'a fait Foucault. Il remarque qu'« en 1760, Blackstone dénombrait 160 crimes capitaux dans la législation anglaise et qu'on en comptait 223 en 1819³⁸ ». C'est donc qu'il y a eu lors de cette période une hausse significative du nombre d'interdits et conséquemment des formes de transgression possibles. Et ceci selon une logique bipartite ; le langage, dont la spécificité s'accroît, divise et qualifie plus précisément les conduites ; tandis que la société, à mesure qu'elle se complexifie, refoule de plus en plus de comportements pour rester en équilibre.

Mais cette même évolution tend, à mesure que croît le nombre d'interdits, à diminuer leur visibilité par l'élimination graduelle du châtiment comme spectacle ; « la justice ne prend plus en charge publiquement la part de violence qui est liée à son exercice³⁹. » À mesure que le pouvoir se décentralise, et bien que grandisse le nombre de tabous qui frappent la criminalité, les interdits qui affectent l'institution vont se dissoudre

³⁷ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 29.

³⁸ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 22.

³⁹ *Ibid.*, p. 16.

tout en faisant disparaître la faute. Le système pénal, étant devenu une série tellement complexe de rouages, exonère tous les individus qui en font partie de leur part de responsabilité dans la punition du criminel.

Il s'agit, en tirant le voile sur le spectacle de la violence, d'empêcher la propagation du crime et du désordre par l'exemple. Tout comme les primitifs évitent le contact avec un être frappé de tabous, l'homme moderne est gardé hors du huis clos qu'est la punition par la loi car « le tort qu'un crime fait au corps social, c'est le désordre qu'il y introduit : le scandale qu'il suscite, l'exemple qu'il donne, l'incitation à recommencer s'il n'est pas puni, la possibilité des généralisations qu'il porte en lui⁴⁰ ». Dans un même mouvement, on s'aperçoit que pour assurer l'auto-assujettissement de tout citoyen au pouvoir « l'essentiel c'est qu'il se sache surveillé⁴¹ ». Le pouvoir, axé sur le regard de l'autre, prend étroitement en charge l'interdit :

Celui qui est soumis à un champ de visibilité, et qui le sait, reprend à son compte les contraintes du pouvoir ; il les fait jouer spontanément sur lui-même ; il inscrit en soi le rapport de pouvoir dans lequel il joue simultanément les deux rôles ; il devient le principe de son propre assujettissement⁴².

Avec la propagation de ce modèle disciplinaire panoptique à travers les strates sociales, les écoliers, les soldats, les ouvriers et les prisonniers sont endoctrinés par l'opération de la mécanique du regard. Bref, la population entière s'articule en *machine à voir*⁴³, où chaque membre du corps social participe à la surveillance, au jugement et à la normalisation de l'ensemble.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 110.

⁴¹ *Ibid.*, p. 235.

⁴² *Ibid.*, p. 236.

⁴³ *Ibid.*, p. 242.

Le marginal — celui qui aurait échappé aux procédés normatifs généralisés — se trouve dès lors persécuté constamment par tous au lieu d'un seul pouvoir spectaculaire. C'est-à-dire que la pression de conformité exercée sur lui par l'appareil social est constante et omniprésente, au lieu de prendre la forme d'un pouvoir ponctuel s'exerçant depuis une seule direction. Aucun individu ne peut échapper, devant n'importe quel regard, aux instances de contrôle, soit :

[...] celui du partage binaire et du marquage (fou-non fou ; dangereux-inoffensif ; normal-anormal) ; et celui de l'assignation coercitive, de la répartition différentielle (qui il est ; où il doit être ; par quoi le caractériser, comment le reconnaître ; comment exercer sur lui, de manière individuelle, une surveillance constante, etc.)⁴⁴.

Dans un tel cadre, la possibilité d'agir impunément se resserre. L'existence même du marginal est transgression, puisque la condition d'efficacité de la grande machine optique est que personne ne puisse s'y soustraire. Une fois marqué par le langage, le malade, le fou, le criminel et tout autre non conformiste se trouve être la cible d'un réseau de procédés d'exclusion qui visent à la fois à le taire, le cacher et le normaliser.

Stéréotype, langage et transgression

La représentation a des limites, rappelons-le. Il y a seulement un certain nombre d'unités d'emprunt (de signes) pour concevoir l'expression de la totalité de l'imaginaire humain. Le stéréotype participe au pouvoir du discours dans la mesure où son mécanisme de réappropriation des unités d'emprunt qui *traînent* dans le langage a pour fonction d'organiser et de structurer la représentation selon une logique économique :

[...] le stéréotype fixe une base axiomatique, et telle une monnaie, sa valeur est légalisée par un échange à l'intérieur de ce que j'appelle un *marché*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 232-3.

d'unités gelées. Or ce sont des copies dont le stéréotype sature le marché des discours clichés qui servent de monnaie d'échange⁴⁵.

Le stéréotype fige effectivement les unités d'emprunt et leur signification à l'intérieur du discours en les réduisant à l'état de *copie*. On ne peut concevoir la communication sans un système préétabli de signes appris (copiés) dont le sens est facilement accessible. Mais ce sont justement ces emprunts constants de la parole à une banque d'unités déjà connues qui mènent le discours jusque dans l'emprise d'une logique de répétition. C'est en tant que mécanisme qui plane au-dessus de la représentation qu'il faut le concevoir : sans stéréotypes il y aurait difficilement communication.

Le stéréotype tient ensemble (“*consistere*”) les clichés dans un régime d'économie d'emprunt derrière laquelle se dévoile une métastratégie de contrôle visant, outre l'unité gelée (le cliché, etc.), une tutelle des discours⁴⁶.

La « métastratégie de contrôle » en question correspond à une fonction *métatopique* propre au stéréotype : un mouvement « [ayant] lieu *dans* la pensée et non pas *avec* la pensée⁴⁷ ». C'est-à-dire que le mécanisme stéréotypal est une composante de la pensée humaine, et vu que la pensée tient du langage, il appert que le stéréotype est à la base de toute énonciation. Les clichés, locutions et proverbes qui sont sous l'empire du stéréotype sont aussi des objets de la pensée, des unités signifiant (faisant *appel* à) un objet ou concept prédéterminé. Dans l'économie du stéréotype, ces figures jouent le rôle d'*unités d'emprunt*. Le mécanisme métatopique gouverne le choix, dans le marché d'échange de ces unités figées, du signe qui explique le plus précisément le contenu de la pensée. La parole, ayant *emprunté* ses unités significatives, est perpétuellement en dette

⁴⁵ Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, p. 33.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 129.

par rapport au marché d'échanges, une dette qu'elle répare en y réinvestissant sa propre valeur sémantique.

Ce que le stéréotype fournit au marché, c'est l'assurance d'une absence d'oubli. En tant que *garant* de la Loi de l'Autre, il fixe les limites de la mémoire commune⁴⁸.

Il a pour fonction de garantir la circulation et la réactivation des lieux communs du discours, permettant à tous les utilisateurs de la langue de se comprendre entre eux en piochant dans l'espace commun des significations. De ce fait, nous nous trouvons dans une situation de « recyclage permanent du passé » ; le discours doit continuer à dire ce qu'il a toujours dit afin de continuer à *signifier*. D'après Castillo Durante, « la valeur qui prime nie l'activité d'une parole pleine au profit du martèlement du passé. C'est à ce prix que la modernité du discours fait illusion⁴⁹. »

Qu'est-ce que cela veut dire pour la littérature ? Il semblerait que toute expression est piégée d'avance par les exigences des multiples marchés d'échange de significations, le texte littéraire doit chercher un chemin pour se faufiler hors des lieux communs, et ce à l'insu du langage qui opère sous leur tutelle. En plus, contrairement à la parole quotidienne qui vise une simple transmission d'information et qui ne doit signifier qu'à un seul niveau, la parole littéraire doit se frayer un chemin à travers trois réseaux de communication parallèles :

[...] 1) celui des personnages à l'intérieur du récit ; 2) celui du narrateur intradiégétique avec le narrataire intradiégétique ; et, 3) celui du narrateur extradiégétique avec le narrataire extradiégétique (le "lecteur virtuel" visé par l'identification du lecteur réel)⁵⁰.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 132.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 133.

L'auteur est celui qui ose s'approprier ces trois marchés d'échange d'unités d'emprunt pour créer, à partir du *déjà-là*, un discours éminemment novateur. L'instrument qui gère le déploiement métatopique des pratiques discursives en permettant de faire rupture avec le règne du Même, c'est l'imagination :

Il faut entendre par ce mot, que l'on prendra au sens pleinement actif qu'il pouvait avoir en latin, l'énergie qui permet de fabriquer une langue dont les idées seront certes des "imitations", mais nullement des images formées et emmagasinées quelque part dans la personne⁵¹.

Ceci implique un bouleversement des structures du code, c'est-à-dire une remise en question des mécanismes stéréotypaux, car nous savons que « l'économie dont dépend toute libération discursive [...] est celle régie par le stéréotype⁵² ». Mais le code, en ce qu'il est le support d'idéologies et d'institutions, est protégé par une multiplicité de tabous et de fait, la *création littéraire* (en tant que déploiement du discours et de l'imagination) est une pratique essentiellement transgressive.

Statut de la transgression en littérature

Il est juste d'insister que pour Freud, le tabou procède fondamentalement d'une ambivalence affective. Psychanalytiquement, les interdits que s'imposent les hommes se résument en disant que « leur inconscient serait heureux d'enfreindre ces prohibitions, mais ils craignent de le faire ; et ils le craignent parce qu'ils voudraient le faire, et la crainte est plus forte que le désir⁵³ ». C'est ici qu'intervient la grande force de l'art — plus précisément, de la littérature — c'est-à-dire sa capacité à transgresser par la mise en jeu d'une représentation.

⁵¹ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 54.

⁵² Daniel Castillo Durante, *Sade ou l'ombre des lumières*, New York, Peter Lang Publishing, coll. « Eighteenth-century French intellectual history », 1997, p. 73.

⁵³ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 53.

L'art est le seul domaine où la toute-puissance des idées se soit maintenue jusqu'à nos jours. Dans l'art seulement il arrive encore qu'un homme, tourmenté par des désirs, fasse quelque chose qui ressemble à une satisfaction ; et, grâce à l'illusion artistique, ce jeu produit les mêmes effets affectifs que s'il s'agissait de quelque chose de réel⁵⁴.

Le plaisir de la lecture, en fait, est inextricable de l'opération du désir ; il provient du « fait que le créateur littéraire nous mette en mesure de jouir désormais de nos propres fantaisies, sans reproche et sans honte [...]»⁵⁵.

Selon la perspective éthologique, la représentation artistique chez l'homme est équivalente à l'instinct exploratoire (la curiosité) chez l'animal, doublée d'une fonction de communication. Elle se doit d'être transgressive, parce qu'elle est un « terrain d'expérimentation unique pour nos hypothèses⁵⁶ ». Le mécanisme de la curiosité implique un risque à surmonter et un apprentissage — l'animal qui fuit le risque, au contraire, perd rapidement son avantage.

C'est la possibilité de simuler la transgression dans l'univers de la représentation qui donne à la littérature son pouvoir subversif ; elle répond à la question « Qu'est-ce qui arriverait si...? » par le dévoilement d'un fantasme. En confiant les fantasmes de l'homme à la représentation par le langage, ceux-ci acquièrent une réalité qui leur échappe dans l'ordre du quotidien

[...] car beaucoup de choses qui, en tant que réelles, ne pourraient pas procurer de jouissance, le peuvent tout de même, prises dans le jeu de la fantaisie ; beaucoup d'émotions qui sont par elles-mêmes proprement pénibles, peuvent devenir, pour l'auditeur ou le spectateur du créateur littéraire, source de plaisir⁵⁷.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 130.

⁵⁵ Sigmund Freud, « Le créateur littéraire et la fantaisie », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduction de Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988, p. 46.

⁵⁶ D.E. Berlyne, *Conflict, Arousal and Curiosity*, New York, McGraw-Hill Inc., 1960, p. 228, nous traduisons.

⁵⁷ Sigmund Freud, *op. cit.*, p.35.

Ceux-ci remettent en cause les structures de l'ordre qui se maintiennent en n'admettant pas qu'on tire plaisir de tels concepts. Mais la remise en question par le langage ne dépend pas uniquement de ce qui est représenté ; « ce qui peut être oppressif dans un enseignement, ce n'est pas finalement le savoir ou la culture qu'il véhicule, ce sont les formes discursives à travers lesquelles on les propose.⁵⁸ » Le pouvoir d'action qui se trouve dans le discours réside effectivement dans l'agencement de la topique, du contexte, des symboles, etc., autant que dans les mécanismes mimétiques. Doué d'une possibilité infinie de représentations et de façons de représenter, l'art se pose comme voie — et comme *voix* — de la remise en question de l'ordre par la transgression.

⁵⁸ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 42.

Chapitre II

Le sommeil de la raison : rejet des limites doxologiques de la représentation

Une représentation qui engendre des monstres

Seulement, aujourd'hui que l'humanisme est utilisé pour couvrir l'inhumanité des hommes, que les droits de l'homme servent à mépriser le droit des gens, que la raison enfin s'épuise à ne pas reconnaître les monstres qu'elle a engendrés, ne sommes-nous pas tenus de nous demander, longtemps après Sade, ce qui tient encore¹ ?

Paru pour la première fois en 1976 chez Henri Veyrier sous le titre *Les Holocaustes*, l'unique recueil de récits de Gabrielle Wittkop se démarque par sa volonté de dévoilement d'interdits et son refus d'accepter les idées toutes faites qui circulent en société concernant la nature du bien et du mal. Les six textes en question sont courts, mais la violation d'interdits n'en est pas moins grande ni moins élaborée. Les formes de transgression se combinent, se conjuguent, s'interpénètrent pour questionner des tabous qui échappent à l'énonciation par le langage. Comme chez Sade, chaque acte est imprégné d'un maximum de contenu subversif. Revu et augmenté par l'auteur, qui en change le titre afin d'améliorer une première édition dont elle n'était pas satisfaite, *Le sommeil de la raison* connaîtra une publication posthume en 2003.

Ces récits, évoluant comme « une manière d'autoportrait testamentaire² » de l'auteur, ne révèlent pas tous leurs secrets à la première lecture. Le lecteur doit y revenir et effectuer un certain travail pour avoir accès aux confidences transgressives de la narration. D'ailleurs, le discours imagé et audacieux de l'auteur prend un sens différent à

¹ Annie Le Brun, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986, p. 6.

² Jérôme Garcin, « C'était Gabrielle Wittkop. Nouvelles d'outre-tombe », art. cité.

chaque nouvelle lecture, ce qui pousse le lecteur à vouloir y revenir afin d'éclaircir le mystère enfoui sous l'ironie obscure de la parole *véneuse*³ de Wittkop. Ces textes subversifs amènent le lecteur à réexaminer les vérités qu'il croyait définitives et à questionner ses propres préceptes moraux.

Tout d'abord, le titre nous permet de mettre en opposition la *Raison* (rationalité et connaissances) et son *sommeil* (la nature laissée à elle-même.) Il fait allusion à la gravure *El sueño de la razón produce monstruos* (Le sommeil de la raison engendre des monstres) de Francisco José de Goya (1746-1828). Placé sous l'égide de Goya dès la couverture, tout lecteur potentiel du recueil s'attend *a priori* à être plongé dans une atmosphère sombre. À l'intérieur, il recherche ce même « fantôme des objets qui le dérangent plus que tout dans la vie », ainsi que « déception, flatterie, corruption, pauvreté des valeurs, égoïsme, faux clercs, décevant la foule avec leur comédie ; masques grotesques dans lesquels chacun retrouve quelque chose de lui-même⁴ ».

Les manifestations possibles de la transgression sont une source inépuisable pour le discours taxinomique de la raison. Il analyse et étiquette toutes les fantaisies — de l'acousticophilie à la zoophilie — pour ensuite tracer une ligne arbitraire entre ce qui est naturel et ce qui est interdit. En esquissant une hiérarchie des pulsions sexuelles, ce discours cherche à les transposer du domaine de l'érotisme (qu'il saisit difficilement) à celui de la science, qui lui est plus accessible.

La haine de l'autre et de ses pratiques sexuelles réelles ou supposées a amené certains chercheurs à tenter de découvrir des raisons génétiques conduisant aux perversions. On a présenté ce genre de travaux d'une façon acceptable, mais le fonds restait le même : chercher des chromosomes de

³ Franca Maï, art. cité.

⁴ Margherita Abbruzzese, *Goya*, New York, Grosset & Dunlap, 1978, p. 25, nous traduisons.

l'homosexualité, du masochisme, etc., afin de pouvoir établir des catégories et déplacer un problème éthique sur une pseudo-réalité scientifique⁵.

Le vocabulaire choisi pour représenter ces actes dits *pervers* porte en lui un jugement de valeur ; « sous le prétexte d'expliquer un acte, [ce] sont des manières de qualifier un individu⁶ » qui estropient d'avance leur contemplation en tant que phénomènes biologiques, psychologiques ou sociaux. Le désir sexuel de l'homme, par contre, n'est pas confiné par la nomenclature, il peut prendre une infinité de formes (certaines d'entre elles *perverses*) qui bafouent le cadre sémantique, comme le prouvent les travaux de Freud et de von Krafft-Ebing.

À travers de multiples voix narratives, Wittkop cherche constamment à représenter dans *Le sommeil de la raison* les plaisirs les plus corrompus et les plus *monstrueux*. Comme il s'agit d'une collection de récits peu connus, nous croyons que leur richesse et variété rendent essentielle une analyse individuelle visant à en dégager les enjeux thématiques et à y repérer les procédés esthétiques et narratifs propres à l'auteur. À travers l'analyse de ces récits, qui datent du début de la carrière littéraire de Wittkop, nous dégagerons les conditions de cette représentation qui tente de redresser le terrorisme discursif de la *doxa* en recherchant le *summum* de la laideur et de la perversité. Cette recherche se poursuivra à travers toute son œuvre et fera en sorte qu'elle soit marquée du sceau de l'interdit.

⁵ Brenda B.Love, *Dictionnaire des fantasmes, perversions et autres pratiques de l'amour*, traduction de P. Olivier et F. Spengler, Paris, Éditions Blanche, 2000, p. 347.

⁶ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, p. 25.

« Le sommeil de la raison » et l'esthétique tératologique de la transgression

« Le sommeil de la raison⁷ », récit éponyme, sert d'introduction aux topoï transgressifs et à l'esthétique grotesque dont l'interaction déterminera les enjeux des textes suivants. Sous prétexte d'un échange épistolaire, le récit met en scène une orgie organisée par deux libertins dans les caves d'un institut religieux où sont enfermés une vingtaine de vieillards et d'adultes atteints de sérieuses difformités congénitales. C'est un récit qui fuit la beauté des corps et qui les morcelle à l'aide du discours descriptif ; un discours qui *fétichise* :

Il y avait une géante microcéphale vêtue d'une chemise souillée. Une adipeuse dans une vieille robe à fleurs ; connaissez-vous les deux œuvres jumelles de Juan Carreno de Miranda, *La Monstruosa Desnuda* et la *Monstruosa Vestida*? L'adipeuse, était à la fois l'une et l'autre car sa nudité traversait comme une eau la pauvre étoffe de coton. À part la géante et l'adipeuse, trois nains dont l'un était bossu. Un cas de phocomélie — vous savez, ces hommes-otaries qu'on montrait dans les cirques et dont les petites mains grasses sortent directement des épaules ? Celui-là portait un bonnet de femme et fumait un cigare qu'on lui avait donné. La femme-tronc rampait en s'aidant des poignets, ses cheveux gris tressés en nattes. Plusieurs crétins à grosse tête. Un cas d'hypertrichose absolument confondant, le pelage s'échappant depuis le milieu du visage en longues mèches maladroitement élaguées aux ciseaux puis s'épandant sur les épaules ; et, parmi cette incroyable crinière, deux yeux chauds et tristes. Une espèce de gnome au visage rusé et hilare, aux membres de squelette, au ventre de tique, était poussé dans une chaise roulante par un homme d'une vingtaine d'années sur le torse duquel était attaché un grand sac de toile semblant contenir quelque chose de vivant. Vous saurez bientôt ce que c'était. Et puis il y avait aussi ce qu'on nommait dans les foires une femme-araignée, une jeune fille progressant à quatre pattes, normale et même jolie jusqu'à la ceinture — je me souviens de la finesse

⁷ Gabrielle Wittkop, « Le sommeil de la raison », *Le sommeil de la raison*, Paris, Éditions Verticales/Le Seuil, 2001.

Par souci de concision, les citations tirées du recueil seront identifiées intratextuellement par un sigle abrégatif indiquant le titre du récit ainsi que le numéro de la page, selon le code suivant :

« Le sommeil de la raison »	(SDR)
« Le prix des choses »	(PDC)
« Tel père, telle fille »	(TPTF)
« Le Ventre »	(LV)
« Image en gris »	(IG)
« Harley »	(Ha)

morbide du visage, de la luxuriance des cheveux noirs ; les fleurs doubles sont aussi des monstres — mais les genoux articulés à l'envers, les jambes pliées à angle droit vers l'avant, hideuse position qui levait le bassin. (SDR, p. 14-5)

Nous pouvons repérer dans une seule scène autant de descriptions fétichisables qu'il y a de corps à faire voir. Tous ces corps étiquetés (microcéphalie, phocomélie, hypertrichose, etc.) par le langage scientifique, qui les réduit à des mutations infrahumaines, deviennent sous la plume de Wittkop un phénomène esthétique axé sur le grotesque, où l'intérêt des corps réside justement dans la complexité de leur laideur et de leur difformité. À l'encontre des canons de la représentation érotique, le *monstre* (de *monere*, avertir et *monstrum*, prodige), dans un tel système représentatif, s'incarne en *merveille* ; il a une valeur particulière parce qu'il est unique, spécial. La laideur y est raffinée au plus haut degré.

Historiquement, ces monstres — presque tous mort-nés, mais survivant parfois assez longtemps pour être exposés au public — ont longtemps été attribués aux *peccata naturae*, qui vaut pour les syntagmes « erreur de la nature » et « péché de la nature ». L'anatomie déviante du monstre donna pendant longtemps « de la substance au concept du péché⁸ ». En tant qu'objet tabou, le corps du monstre occupe une position paradoxale en société et dévoile son statut à la fois profane et sacré ; car au-delà de la peur et du dégoût inspirés par son apparence, « les indices disponibles laissent supposer que les adultes atteints d'une malformation congénitale qui arrivaient à subvenir à leurs propres besoins étaient considérés avec intérêt et peut-être même avec admiration⁹ ».

⁸ A.W. Bates, *Emblematic Monsters: Unnatural Conceptions and Deformed Births in Early Modern Europe*, New York, Editions Rodopi B.V., coll. « Clio Medica », 2005, p. 48, nous traduisons.

⁹ *Ibid.*, p. 151, nous traduisons.

Cela n'empêche pas que les naissances difformes, pour des raisons insaisissables avant l'avènement des sciences médicales, furent perçues comme autant d'emblèmes de la volonté ou de la colère de Dieu. Autour de ces corps monstrueux fût bâtie toute une mythologie complémentaire aux dogmes de l'Église.

À partir de l'ère de l'imprimerie (et surtout à l'époque des feuilles volantes), les corps monstrueux seront représentés dans la littérature populaire pour disséminer des préceptes moraux et religieux au peuple qui n'a pas accès au discours théologique. Ceci fonctionne parce que « pour chacune des dichotomies repérables – homme/femme, humain/animal, singulier/jumeaux – il naît des monstres qui semblent posséder l'union des deux éléments¹⁰ ». L'idéologie véhiculée repose sur le microcosmique ; dans le corps monstrueux, on trouve une représentation visuelle du corps social corrompu. Étant donné la variété des mutations, l'esprit organisateur du XVII^e siècle érige un code pour les interpréter : les malformations intestinales et rectales punissent la sodomie ; les malformations buccales les « paroles empoisonnées » ; les malformations des mains la paresse ; celles des jambes le refus de suivre le parcours de Dieu¹¹. Chacun est offert en spectacle comme emblème d'une punition divine, dans le but d'éliminer les conduites aberrantes. En réalité, c'est le mécanisme inverse qui est engendré. Le dévoilement du corps monstrueux aux yeux de tous crée un paradigme de dégoût/curiosité qui renforce les tabous en question et accroissent systématiquement l'intérêt pour les cas de difformité.

L'apparition de revues savantes au XVII^e siècle mènera à l'élaboration de la *tératologie*, science des monstres. Sont décrites dans ces revues les circonstances de la

¹⁰ *Ibid.*, p. 17, nous traduisons.

¹¹ *Ibid.*, p. 52.

naissance, les difformités et le message moral qu'ils endossent. Les illustrations conceptuelles des feuilles volantes sont remplacées par des schémas anatomiques et diagrammes d'autopsie. Dès lors, la tératologie sera à la mode. Clercs et académiciens voudront posséder et collectionner ces singularités. Tout en demeurant monstrueux, il sera assigné aux corps difformes le statut paradoxal de merveille, et la valeur marchande de leurs cadavres (séchés ou squelettiques) sera entièrement déterminée par la rareté de leur singularité. Si précieux était le monstre à cette époque que plusieurs parents, avides de richesses et de notoriété, mutilaient leurs nouveau-nés dans l'espoir de les exposer au public ou de les vendre à un collectionneur.

La popularisation de l'embaumement au début du XVIII^e siècle marqua la prochaine étape majeure dans le développement de la tératologie : le *cabinet des curiosités*. Matière auparavant périssable, le fœtus difforme peut maintenant être arrangé, « naturalisé » et préservé dans un bocal. (Il sera question de la dépouille en tant que matériel artistique dans le chapitre final ; pour le moment, il suffit de souligner la hausse de valeur économique qui accompagne la conservation permanente des tissus.) Le cabinet de curiosités en vint à signifier le luxe et le raffinement de son propriétaire ; les objets en question étant ordonnés selon des critères esthétiques. L'importance accordée à la tératologie subsistera à travers les musées de pathologie et les *freak shows* carnavalesques, qui piquent encore notre curiosité aujourd'hui.

Chez Wittkop également, le monstre est un objet de désir privilégié. La richesse des portraits relevant du registre tératologique dans « Le sommeil de la raison » se positionne face à une Histoire humaine investie dans une recherche de la beauté, osant dire que la nature ne fait pas la distinction entre *beau* et *grotesque*. Au contraire, le beau

corps est ennuyant parce qu'il est toujours pareil ; « il suffit de dire qu'un corps est parfait pour qu'il le soit : la laideur se décrit, la beauté se dit [...]»¹² ». En effet, dans l'univers de la représentation, la beauté tend vers une seule image qui serait la « perfection », tandis que la laideur constitue tout un monde, sans frontières, à explorer, dont l'intérêt ne fait que s'accroître à l'infini par la juxtaposition de nouveaux éléments.

D'ailleurs la beauté est la chose simple, la laideur est la chose extraordinaire, et toutes les imaginations ardentes préfèrent sans doute toujours la chose extraordinaire en lubricité à la chose simple [...] Il ne faut donc point s'étonner d'après cela que tout plein de gens préfèrent pour leur jouissance une femme vieille, laide et même puante à une fille fraîche et jolie, pas plus s'en étonner, dis-je, que nous ne le devons être d'un homme qui préfère pour ses promenades le sol aride et raboteux des montagnes aux sentiers monotones des plaines¹³.

Hugo fait écho à ce principe sadien en identifiant le grotesque comme « la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art¹⁴ ». Et c'est bien à cette source que s'abreuve l'esthétique de Wittkop. Dans son discours, « les monstres ne sont pas des phénomènes aléatoires, des farces gratuites de la nature, ils sont au contraire des produits de choix dans lesquels elle raffine particulièrement sur le détail » (SDR, p. 11).

L'esthétique du grotesque récupère le langage de l'interdit ; les transgressions anatomiques (sources de dégoût) jouissent d'un statut élevé au sein d'un discours qui cherche constamment à multiplier les portraits monstrueux pour y exacerber la splendeur de la hideur. Il s'agit d'un ressort narratologique important dans le présent recueil, ainsi que dans les œuvres suivantes, dans la mesure où l'exacerbation du grotesque crée un suspense dans ces récits sous forme d'une anticipation de la laideur : le lecteur continue à lire pour en savoir jusqu'aux détails les plus terribles. Plus la représentation s'éloigne du

¹² Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 26.

¹³ D.A.F Sade, *Les cent vingt journées de Sodome*, Paris, Éditions 10/18, coll. « Domaine français », 1975, p. 55.

¹⁴ Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, Paris, Larousse, coll. « Petits classiques », 2004, p. 27.

cadre restrictif de la beauté des corps, plus ses attentes perverses s'intensifient et « bien que toute image soit préparation », l'objectif discursif de Wittkop, c'est de faire en sorte qu'« aucune d'elles ne saurait immuniser des suivantes » (LV, p. 62).

« Le prix des choses » ou la place de la victime

« Le prix des choses » est le seul récit du recueil à se dérouler dans la parfaite chasteté. Il raconte l'« oubliable odyssée » (PDC, p. 24) de Pieter van Hoog à bord de la *Damara*, dans les eaux indonésiennes. Pieter, ayant quitté Amsterdam pour l'Inde, question d'affaires, tombe dans l'opium et, « brûlant d'avoir des ailes » (PDC, p. 23), il entreprendra d'échanger tout, jusqu'à l'affection, pour prendre son envol, s'embarquant dans une entente qui achèvera de supprimer les liens le rattachant à la réalité physique et temporelle où existe l'Autre.

La consommation d'opium peut sembler à première vue une forme de transgression radicalement différente des excès dans le domaine de l'érotisme ou de la violence dont il est question dans l'ensemble des autres textes du corpus. Il ne faut cependant pas sous-estimer le pouvoir transgressif de cette expérience transcendante. Les normes sociales (qui dictent le travail) sont rejetées par les toxicomanes comme Pieter au profit d'un comportement qui permet à l'individu, aux dépens des autres, de s'élever au-dessus des préoccupations de l'ordre du quotidien. En fait, les hallucinogènes sont utilisés depuis toujours pour catalyser la révélation mystique. Prêtres et sages à travers le monde en consomment traditionnellement pour transcender le monde raisonnable de l'homme et avoir accès au monde surnaturel. Mystique athée, Pieter embrasse lui aussi l'opium en tant que « révélateur qui dégage l'image de sa vie » (PDC, p. 29).

Sous l'influence de l'hallucinogène, l'image de sa vie se « dégage » en effet de la réalité et s'investit dans « la dansante interpénétration des règnes et des temps » (PDC, p. 29) qui nie tous lieux et temps précis. Sa voix est flottante comme son identité ; glissant vers les limites du représentable. Pour Pieter, qui existe uniquement dans l'espace entre l'euphorie et le « purgatoire glacé » (PDC, p. 29), les identités et les instants individuels n'ont plus aucune signification puisqu'il a perdu l'habileté à saisir leur fonction dans la continuité des êtres et des temps.

Pour souligner ce fait, l'histoire nous est racontée alternativement à la première personne par Pieter, à la troisième personne par Pieter (planant au-dessus de lui-même), ainsi que par un narrateur omniscient. Souvent ces voix s'entrecoupent sans avertissement au sein d'un même paragraphe ou d'une même phrase, comme nous le voyons dans cet extrait :

Il dort deux heures par nuit. Il éternue, morve et pleure à longueur de jour. Il peut bâiller vingt fois consécutives. Il entend au fond de lui des séismes, des guerres. On fusille en lui des victimes hurlantes. Des machines lui forent le cerveau. Des crampes glacées, des frissons de menthe, des spasmes mercuriels parcourent sa chair. Une colle massive et mauvaise emplit sa bouche. *Mais surtout : surtout, je perçois l'odeur de la charogne que je serai bientôt, le germe putride. Il n'est au monde qu'un seul parfum assez fort pour mettre en fuite cette puanteur-là, qu'une seule senteur, sombre, amère et grasse.* Il devra vivre dans le manque pendant plusieurs jours encore mais il aura tous les courages. (PDC. p. 24, nous soulignons)

Le choix de cette forme narrative mixte reproduit de manière concrète l'expérience psychique de « celui qui a perdu le temps comme il a jeté l'espace » (PDC, p. 26). Le temps, l'espace et les identités sont en proie aux hallucinations de Pieter ; ils se mélangent, se dédoublent, se combinent et divergent suivant les flots de sa crise existentielle. Parallèlement, le schéma narratif du récit a une forme très particulière, participant lui-aussi à la construction d'un univers transcendant le monde raisonnable. Sa

structure est telle qu'une fois la chronologie rétablie, ce schéma peut aussi être représenté sous forme de film, « pouvant se dérouler dans n'importe quel sens » (PDC, p. 24) mais aboutissant toujours à la même chose : le sacrifice.

Cette métaphorisation du texte en bande cinématographique correspond à une technique esthétique souvent reprise par Wittkop. S'étant éduquée à travers les travaux des grands artistes du XVIII^e siècle, elle a acquis une prédilection spéciale pour les arts visuels, ainsi que des techniques pour leur intégration dans le domaine de l'écrit. Ses histoires explorent par le langage des œuvres telles que *l'Enterrement du comte d'Orgaz* d'El Greco et la *Rencontre masquée* de Francesco Guardi¹⁵ ; mais de surcroît elle transpose souvent d'autres formes et procédés artistiques en récit : la grisaille, la sculpture, la photographie, les poupées de cire, le spectacle de marionnettes.

C'est une technique particulièrement valorisée dans « Le prix des choses », où le texte est parsemé de didascalies qui donnent la clé de son interprétation. Citons à titre d'exemple : « *Film déroulé à l'envers. La Damara revient alors de Komodo, l'île des varans. [...] Une souche d'arbre, bronze noir, verte patine, s'inscrit dans le paysage.* » (PDC, p. 25 ; nous soulignons). De même, « *Une photo montrera les deux égorgés s'éloignant chacun de leur côté, acteurs quittant la scène.* » (PDC, p. 31 ; nous soulignons)

Plus qu'une simple comparaison, la métaphore cinématographique permet le rétablissement du schéma narratif (chronologique) du récit. Celui-ci est donc composé d'une série de scènes miroirs qui, dans un sens, libèrent un « ange » pris dans la « toile

¹⁵ Les procédés textuels rattachant ces œuvres visuelles au littéraire sont d'une importance primordiale dans la construction de la représentation du récit « Harley » et du roman *Sérénissime Assassinat*, respectivement. L'œuvre de Wittkop contient aussi des références implicites et explicites aux travaux de Bernini, Miranda, della Bella, Mossa et Longhi, pour en nommer seulement quelques-uns.

d'araignée » (PDC, p. 23) de l'insuffisance pour qu'il puisse prendre son envol, ou bien, dans l'autre sens, suivent la déchéance d'un « ange » en chute libre, jusqu'à ce qu'il soit « repris par la toile d'araignée » (PDC, p. 35). Au point culminant, Pieter arrive à la fin de sa chute et s'écrase. C'est à partir de cet endroit que le récit se replie sur lui-même et qu'il y a dédoublement de l'action. La seule chose qui demeure certaine dans l'univers flottant de Pieter, c'est cet instant crucial : le sacrifice.

Mais c'est une vieille loi :
il existe toujours un instant déterminé où toute victime sait exactement ce qui lui adviendra, où le sacrifice se déroule devant elle en ses moindres détails, fixé comme une image, à jamais. (PDC, p. 35)

La narration tourne autour de l'instant sacrificiel et tous ses replis aboutissent à une victime. Il s'articule, dans le schéma du récit, une série de scènes miroirs, où la seule chose demeurant constante pour tous les personnages c'est d'être jetés en sacrifice à un varan. La victime, c'est chacun d'eux : l'épouse et la fille abandonnées, la servante vendue, le cabri éventré, tous les enfants du bordel qui seront violés à mort et Pieter pris dans le piège d'un trafiquant. Chacun des personnages est dévoré par un varan, et chacun est le varan de l'autre. Toute vie se réduit à cette certitude :

Conçu, porté, nourri en une pourpre secrète, expulsé dans les glaires salées de la parturition, léché, abreuvé de lait, respirant, séparé, élevé, transporté, lié, égorgé, éventré, dévoré. Tel le cabri. (PDC, p. 32-3)

Les identités des personnages n'ayant aucune signification certaine dans l'univers flou de Pieter, ils se définissent finalement tous par rapport à ce seul paradigme : ils sont victimes.

« Tel père, telle fille », réflexion du problème de la représentation

Le récit « Tel père, telle fille », présente une fille (Gabrielle) qui est obsédée par la sexualité de son père (Gabriel) au point de vouloir partager son espace intime et, comme le dénote la coïncidence onomastique, ne faire qu'un avec lui, corps et âme. Elle se bâtit un univers secret, qui est un reflet de celui du père, où elle cherchera à séduire les mêmes maîtresses pour revivre leurs relations sexuelles en détail. Dans un renversement du stéréotype, la fille est ici la détentrice du désir et la directrice du rapport incestueux, tandis que le père demeure ignorant des actions de Gabrielle. Étant l'objet des désirs incestueux de sa fille, il s'installe sans le savoir dans le rôle de victime, pendant qu'elle bâtit autour de lui la scène de son fantasme. « À moins qu'il n'eût préféré se taire... » (TPTF, p. 58).

Cette nouvelle exprime le problème de l'altérité (de l'impossibilité de vraiment connaître l'*Autre*) à travers la métaphore d'un jeu de miroirs. La narratrice tente de saisir l'*être* du père, mais même en multipliant les perspectives, elle en est incapable. Le langage ne permet que d'émettre des stéréotypes : « des mots qui sont chute, défaite, reddition, des mots chancés de dictionnaire. Gabrielle ne les aime pas [...] » (TPTF, p. 39). L'être de l'autre demeure à jamais caché derrière le jeu de clichés et de stéréotypes qui marquent tous les rapports humains. Le titre de ce récit dans la première édition, « Instant où tout va tomber en poussière », met en relief la dimension précaire de l'inceste représenté : si le père venait à découvrir l'obsession sexuelle de sa fille, tout tomberait en morceaux pour elle, pour lui et pour eux¹⁶.

¹⁶ La critique a eu tendance à rapprocher la narratrice incestueuse à Gabrielle Wittkop elle-même, mais la présente étude s'attardera sur la représentation des désirs de la narratrice plutôt que sur la présence (ou l'absence) d'indices autofictionnels. Notons cependant que Wittkop affirmait être présente en tout ce qu'elle écrivait et dessinait ; Nikola Delescluse, *Paludes*, art. cité.

Pour voir plus clairement l'aspect subversif de la représentation du motif de l'inceste entre père et fille chez Wittkop, il peut être utile de retracer les origines du tabou correspondant. La phobie de l'inceste est ce qui caractérise les peuples primitifs¹⁷. Selon la pensée animiste, les rapports inappropriés entre membres d'une même famille ou d'un même totem peuvent aller jusqu'à dérober la terre de sa fertilité et mettre la tribu en danger de famine¹⁸. Les recherches de Freud indiquent que, selon les principes du totémisme, l'inceste entre frère et sœur ainsi qu'entre fils et mère aurait été le premier rapport à être éliminé du comportement social par la mise en place d'interdits. L'inceste entre père et fille devint tabou seulement une fois la transmission paternelle du totem établie¹⁹.

Étant apparus plus récemment dans l'histoire, il est donc possible que les interdits entourant l'inceste entre père et fille soient moins solidement établis dans la psyché humaine et comme preuve de ceci il suffit de considérer le nombre d'instances de ce rapport dans la littérature, l'art, l'actualité et les médias. La représentation de l'inceste entre père et fille l'emporte sur celle de l'inceste entre frère et sœur, entre fils et mère ou autre. Cependant, dans la grande majorité des cas, ce sont les mouvements érotiques du père prédateur qui dupe sa fille qui sont dépeints et non ceux de la fille prédatrice pour son père inconscient.

Le fantasme d'une petite fille à l'égard de son père participe au développement normal de l'enfant, mais sa fixation comme élément de la sexualité adulte appartient au domaine des perversions. C'est ce qui se passe ici : la sexualité infantile de Gabrielle est remise en jeu par ses souvenirs d'« une chose devinée lorsque toute petite elle buvait

¹⁷ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, p. 23.

¹⁸ *Ibid.*, p. 117.

¹⁹ *Ibid.*, p. 172-3.

dans le verre de Gabriel, enserrant de ses lèvres la paroi, là où il avait bu, ou quand, plus petite encore, elle jouait à lui mordre les mains » (TPTF, p. 41).

La prohibition codée à l'intérieur de contes de fées comme *Peau d'âne* ou *Cendrillon* conditionne les petites filles dès l'enfance à fuir de tels rapports. Cet interdit est ensuite continuellement renforcé par le discours littéraire qui voile l'inceste ou le représente comme un secret honteux, ainsi que les médias qui, en présentant l'actualité, créent une série de clichés péjoratifs de la pédophilie incestueuse. Même dans des romans hautement subversifs tels que *Lolita* de Nabokov ou *La philosophie dans le boudoir* de Sade, où la sexualité infantile des filles s'affirme concrètement dans la relation avec une figure paternelle, l'homme demeure habituellement l'instigateur et le maître de la relation. La *nymphette*²⁰ peut consentir à la relation et en tirer plaisir, mais elle n'en est pas l'ordonnatrice ; l'homme, détenteur du savoir, occupe le rôle dominant. Wittkop se démarque par un renversement de ce rapport de pouvoir stéréotypé qui emprisonne le père dans le rôle de prédateur sexuel et la fille dans celui de victime ou, à la limite, de subordonnée.

De plus, c'est à travers les fantasmes incestueux de la jeune Gabrielle que Wittkop introduit le problème de la représentation :

Gabriel demeure intraduisible en une certaine image que personne n'a pu mettre en scène derrière le miroir sans tain... Elle construit et combine, mais ses créations s'effondrent dans l'instant même où elle les conçoit.
(TPTF, p. 50)

Le récit s'articule suivant la logique du miroir sans tain dans la mesure où il s'agit d'une ruse que la jeune fille conçoit afin de mieux capter la représentation de l'être qui l'obsède, une ruse qui consiste à faire des maîtresses du père un système de miroirs

²⁰ Vladimir Nabokov, *Lolita*, traduction de Maurice Couturier, 2^e éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.

métaphoriques au travers desquels elle peut capter l'image de l'objet de son désir, sa « vérité ». Chacun des *miroirs* réfléchit une image du père, sous forme d'une description et d'une répétition de la relation qui a eu lieu avec lui. Et la fille — comme si elle était cachée derrière un miroir sans tain lors de l'acte de son père — peut regarder sans être vue.

Les représentations du père, à travers les impressions d'un grand nombre de *miroirs*, sont supposées converger et se préciser pour mieux cerner l'être de l'objet, l'intériorité du père. Mais il se produit l'opposé, et ceci parce qu'il est impossible de *tout* représenter, comme nous l'avons vu.

Étant analytique, le langage n'a de prise sur le corps que s'il le morcelle ; le corps total est hors du langage, seuls arrivent à l'écriture des morceaux de ce corps ; pour *faire voir* un corps, il faut ou le déplacer, le réfracter dans la métonymie de son vêtement, ou le réduire à l'une de ses parties [...] ²¹.

Malgré la fonction miroir, l'essence du père ne peut que fuir la représentation, car son être aussi est dissimulé derrière un miroir. Cette problématisation de la relation à l'autre n'est pas sans rappeler *La mise à mort*, où Aragon affirme que « le vrai, c'est la glace sans tain²² ». Or, le dispositif du miroir sans tain de Wittkop est voué à la faillite parce que sa réflexion demeure investie dans le domaine de la représentation, qui est de l'ordre de la chimère. La description, il semble, n'est pas une glace sans tain mais plutôt une glace déformante selon les mouvements d'esprit de l'énonciateur qui décrit ses gestes, ses paroles. Les images du père divergent vers les limites de sa représentabilité au lieu de converger vers une image unique : « Gabriel d'Odette et Gabriel de Cécile alternent sur un plateau tournant. Celui de l'Angel Caido, de Francine, de Coco, de

²¹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 131.

²² Louis Aragon, *La mise à mort*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 153.

Kathleen, de Marguerite, arrivent ou arriveront aussi, prenant la place du précédent, le doublant, le multipliant » (TPTF, p .45).

Aragon percevait aussi cette difficulté à saisir le reflet d'un homme ; c'est pourquoi il compare l'homme lui-même à une glace sans tain :

subterfuge qui a l'air d'un miroir, et celui qui le regarde n'y voit que sa propre semblance, n'en pouvant de l'œil percer la surface, tandis que ceux-là qui se tiennent derrière sans être vus peuvent à leur aise le voir et tout ce qui se passe dans la première chambre apparemment ornée d'un innocent miroir²³.

Les deux « chambres » auxquelles il fait allusion sont une métaphore pour la dualité intérieure/extérieure à l'homme. La première chambre correspond au monde externe, à la société. Chacun y projette une certaine image et y émet certains signes, mais derrière cette façade il existe une seconde chambre dont l'existence est ignorée ; on ne voit pas à l'intérieur. L'homme qui habite la seconde chambre à l'intérieur de lui-même, par contre, a accès aux deux mondes : le sien propre et celui de l'espace social. C'est le *moi* que personne d'autre ne peut voir. Il garde toutes ses pensées, ses émotions et ses secrets de son côté de la glace pour qu'ils ne paraissent pas.

La véritable nature d'un homme est donc toujours cachée derrière le miroir sans tain. Une partie de lui imagine, tandis que dans l'autre il est le fruit de l'imagination des autres. Gabrielle a beau ressembler à son père, avoir le même nom, les mêmes maîtresses et porter les mêmes vêtements, sa représentation aura toujours pour limite l'image (ou plus justement la série d'images) qu'il projette dans ses *miroirs*. Par le reflet d'épisodes de sa vie, Gabrielle ne fait que créer une série croissante d'images figées, qui sont toutes des représentations de lui à *un moment donné*, mais, sans la clé de sa chambre intérieure :

²³ *Ibid.*, p. 153.

Gabriel apparaît derrière le miroir sans tain, seul, nu d'une nudité incertaine et floue, apprise et pourtant inconnue, dans la brutale clarté d'un paysage de neige. Il a l'air morose, ennuyé. Il passe puis s'éloigne en laissant un vide. (TPTF, p. 56)

Le dispositif des miroirs, expérience de l'auteur avec la perspective, montre que la représentation ne peut que courir après un être dans le monde qui se transforme en quelque chose de nouveau à chaque instant. Il est impossible d'accéder complètement à la continuité d'un être. En multipliant les reflets, il ne peut qu'y avoir une divergence croissante dans la compréhension des images, et la représentation par une image captée au deuxième degré, à travers une description, mène à une double déformation ; tout devient plus flou encore. Toute tentative de saisir un être au complet par la convergence de perspectives diverses mène paradoxalement à la divergence vers les limites de la représentabilité. L'Autre, malgré la force de l'amour et de la volonté, demeure toujours *autre*.

« Le Ventre », fantasme métonymique de l'annihilation de l'autre

Dans « Le Ventre », il est question de deux espaces temporels parallèles convergeant dans le personnage de Clément, dont l'existence est « un assemblage fortuit et plus ou moins manqué de deux images rajoutées » (LV, p. 68). Ces images correspondent respectivement à l'enfance de Clément et à la grossesse de son épouse, les deux périodes étant marquées par la proéminence du *Ventre* des personnages féminins. Clément, pour qui cette partie de l'anatomie cause une peur absolue, veut à tout prix s'échapper de son emprise. Son obsession grandit jusqu'à ce que le temps du récit soit indiscernable des analepses, et une femme de l'autre. Tout ce qui demeure stable dans la représentation, c'est l'objet de haine, le Ventre.

Le Ventre est vêtu d'un foulard mauve volanté de dentelle Chantilly, il est coiffé d'un canotier en gros-grain orné d'un martin-pêcheur, il est chaussé de bottines en peau crème, assorties aux gants boutonnés de nacre.
(LV, p. 75)

Le terme *fétichisme* est employé pour décrire « les cas dans lesquels l'objet sexuel normal est remplacé par un autre objet qui, bien qu'il soit en relation avec le premier, est néanmoins tout à fait impropre à servir à la réalisation du but sexuel normal [...] ». Ou bien il peut s'agir d'une « condition fétichiste » à laquelle l'objet doit répondre pour éveiller la libido, couleur de cheveux, vêtements, difformités²⁴.

Chez Clément, fétichiste du « Ventre », le mécanisme du renversement métonymique entre l'être terrorisant et l'objet fétiche du fantasme est clairement exposé. Un bouleversement en enfance, en occurrence le dégoût éprouvé face à une vieille tante au gros ventre, marque l'enfant au point d'affecter son développement psychique ultérieur. Ceci provoque la fixation pathologique sur un élément impliqué dans le traumatisme : l'*objet fétiche*. Dans le domaine du fantasme, l'objet fétiche (tout gros ventre rond dans ce cas-ci) occupe essentiellement la place d'une personne comme objet paradoxal de désir et de haine. C'est un cas où la partie symbolise le tout et, lorsqu'il est question du Ventre, Clément prend très littéralement cette partie pour le tout. Il perd la capacité à distinguer entre sa tante infirme et son épouse enceinte.

Si [la femme] n'est pas un pur ornement, elle va pourtant se réduire progressivement à un signe, se réduire et se gonfler en même temps, ne devenir que ce centre qui la caractérise, le Ventre. (LV, p. 66)

La femme aimée et érotisée partage son identité avec la tante dégoûtante et terrifiante parce qu'elles se réduisent toutes deux à l'objet fétiche — le Ventre transcende toute identité.

²⁴ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, p. 62-3.

Le fantasme de destruction du Ventre a échoué alors qu'il était enfant, la vieille tante ayant survécu à l'attaque de son neveu, mais l'ambivalence à son égard subsista. Le geste se réalise pour la première fois avec succès dans l'univers de la représentation, quand Clément « s'enferme dans la bibliothèque et, penché sous un abat-jour d'opaline, il essaie maladroitement de dessiner des boules, des globes ou des rondeurs piriformes qu'il crève d'un coup de plume, déchirant le papier dans une furieuse éclaboussure d'encre » (LV, p. 70). Pour le traumatisé, cette transgression simulée est sécurisante parce qu'elle s'effectue avec un partenaire « totalement passif [qui] ne peut ni menacer, ni intervenir, ni être témoin, ni accuser ; il peut être attaqué, souillé, haï, détruit et pourtant il peut être renouvelé à l'infini²⁵ ». C'est donc une cible parfaite pour exorciser aussi souvent que nécessaire la violence d'une humiliation passée sans transgresser les lois ni faire de victime réelle. Ce faisant, il triomphe de son dégoût et se venge à la fois de l'emprise qu'ont sur lui la vieille tante bedonnante de son enfance et l'épouse à la veille d'accoucher d'un enfant tant redouté. Mais, comme nous le savons :

Des transgressions multipliées ne peuvent venir à bout de l'interdit [...]. Renverser une barrière est en soi quelque chose d'attirant ; l'action prohibée prend un sens qu'elle n'avait pas avant qu'une terreur nous en éloignant ne l'entourât d'un halo de gloire²⁶.

Ce sentiment de triomphe, répété mais demeurant insaisissable, ouvre la porte à une nouvelle forme de transgression pour Clément, il conçoit le plan de détruire le véritable objet fétiche.

L'annihilation d'un Ventre (le meurtre de l'épouse et du fœtus) viendra redoubler le fantasme et corriger le geste raté de l'enfance (l'attentat contre la tante). Ceci aura lieu

²⁵ Robert J. Stoller, *La Perversion : forme érotique de la haine*, traduction de Hélène Couturier, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1978, p. 160.

²⁶ Georges Bataille, *L'Érotisme*, p. 55.

lors de l'incendie du Bazar de la Charité, événement historique survenu le 4 mai 1897 à Paris. Le projecteur mit feu à une salle de cinéma, emprisonnant mille cinq cents spectateurs, qui se sont entretués à coup de cannes et d'épingles à chapeau pour atteindre la sortie bouchée. Sous la plume de Wittkop, la représentation de cette détérioration d'une scène bourgeoise en massacre quasi orgiaque est rien de moins que spectaculaire. Elle ne va pas, non plus, sans une ironique remise en question de l'institution religieuse, tous les meurtres ayant été perpétrés avec des objets bénis.

La salle de cinéma en feu devient une véritable orgie de l'horreur pour ceux qui sont pris dans la braise. Le massacre, pris comme phénomène psychologique, ressemble au déchaînement des pulsions de la libido lors d'une grande fête.

Bûcheron abattant *l'enchevêtrement des bras et des torsos*, Clément continue son chemin à travers la *forêt de chair* [...]. Le sol a disparu, couvert de réticules bâillant, d'ombrelles brisées, d'excréments qui rissent, de *corps embrasés*, de stands renversés avec leurs napperons, leurs coussins et leurs robes d'enfants flambant clair. (LV, p. 78, nous soulignons)

La tuerie représentée va jusqu'à s'emparer du champ sémantique de l'Éros. Voilà un exemple de représentation violente où nous pouvons « voir en quoi les codes de ce genre qu'est la pornographie pénètrent ou s'interpénètrent dans l'écriture de l'horreur au point que nous pouvons qualifier cette dernière d'écriture pornographique de l'horreur²⁷ ». On y reconnaît les images et les symboles propres au récit érotique, tels que la « forêt de chair » et les « corps embrasés ». Et pour ce qui est du Ventre, sa destruction équivaut au moment orgasmique :

De son bras libre, Clément tape sur elle, il tape et tape à coups de canne.
Les yeux exorbités, la gueule ouverte, les cheveux collés, ruisselant de

²⁷ Laura Wojazer, « La pornographie ? Quelle horreur ! Ou comment pornographie et horreur s'interpénètrent », *Silène*, revue du Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris X – Nanterre, décembre 2006, http://www.litterature-poetique.com/pdf/horreur_pornographie.pdf.

sueur, ruisselant de peur dans ses vêtements guindés, une manche arrachée, il tape. [...] Même si la cohue et le manque d'espace rendent la chose difficile, il tape et tape de toutes ses forces sur le Ventre. Et tandis qu'il tape encore, Madeleine enfin lâche prise, une manche déchirée entre les doigts, et, entraînant le Ventre dans sa perdition, s'effondre sur d'autres corps qui flambent déjà. (LV, p. 77-8)

La confluence de toutes les représentations du Ventre vers une identité unique dans l'univers du récit, par contre, remet en cause la transgression qui y a été commise. Les lignes sont floues et le récit porte en lui autant de mécanismes — analepses, prolepses, ellipses, niveaux complexes de narration — assurant le brouillage des traces. L'anéantissement du Ventre était-il un infanticide, un crime passionnel, ou la vengeance d'un enfant pervers sur une vieille chauve-souris ?

Il y a au moins autant de victimes qu'il y a eu de représentations de la condition fétichiste, ce qui opère finalement comme technique narrative de disculpation ; laquelle parmi les incarnations interchangeable du Ventre est la victime réelle ? Une chose est certaine, ça ne peut être le Ventre du fantasme. La destruction de celui-ci équivaudrait à une castration. Et c'est ainsi qu'un transfert à la rondeur symbolique de ses bagues préservera le mécanisme du plaisir de Clément, tout en lui permettant de jouir concrètement de l'annihilation du Ventre.

« Image en gris » et le mythe du *Lustmörder*

« Image en gris ou photographie eines Lustmörders » est un récit composé de trois histoires, tissées ensemble dans un dialogue entre trois instances narratives distinctes. Il s'agit d'un homme racontant ses souvenirs d'enfance ; d'une connaissance racontant les événements connexes d'un point de vue adulte ; ainsi que d'un narrateur omniscient pour remplir les trous. À travers l'interaction de ces trois voix nous sont racontées les

aventures d'un garçon de dix ans dans un palais abandonné et isolé à la manière de Silling. Est racontée aussi l'histoire de X., un jeune littéraire vivant avec une sœur handicapée, avec qui il partage un secret portant sur le démembrement d'une vingtaine de jeunes enfants. Cette perspective narrative mixte permet au texte d'examiner le pouvoir tabou entourant un type de figure transgressive en particulier, celle du *Lustmörder*.

Il n'y a pas de mot français pour caractériser ce type de criminel mais *Lustmörder* est un terme riche, une roue de lumière, un soleil. (IG, p. 88)

En effet, l'expression allemande est riche de significations. Se rapprochant du terme anglais *serial killer*, le *Lustmörder* n'est pas simplement un tueur sériel, mais un individu qui éprouve un désir viscéral et érotique (« *lust* ») pour le meurtre. Ce genre de meurtre se distingue par sa composante sexuelle. Dans l'arène sociale, la représentation de meurtriers est généralement négative, voire démonisante, mais Wittkop s'applique ici à renverser la perspective afin de tracer le parcours du couple meurtrier à partir de l'anonymat et la marginalité jusqu'à la célébrité.

L'Histoire nous révèle que plusieurs grands meurtriers ont atteint le statut de célébrité. Certains ont même été le point de départ d'un culte ; pensons ici à Jack l'éventreur, homme réel devenu figure littéraire et attraction touristique de popularité significative en Angleterre. En effet le meurtrier est parfois célébré, admiré et transfiguré par les masses en personnage mythique. En tant qu'extrême transgresseur, il engendre une crise mimétique chez les autres. On est curieux à propos de lui, à propos de ses infractions aux lois qui régissent l'ensemble de nos attitudes et comportements. Sa représentation prend de l'ampleur dans le domaine social. On parle de lui, on se questionne sur son identité, on émet des clichés. L'individu transgresseur en question

devient rapidement « plus grand que nature » ; le discours l'entourant ne concerne plus autant l'individu que le stéréotype, le mythe érigé à sa place dans le discours collectif.

Afin de mieux approfondir le concept, posons le personnage d'Hannibal Lecter²⁸ — sacralisé par le cinéma et devenu un icône de la culture américaine populaire — comme le « type » du meurtrier mythique. Celui-ci, malgré sa difformité et son statut de délinquant dangereux, est loin d'être rabaissé par les formes de représentation dans lesquelles il figure. Il y prend plutôt des allures de super-héros, doté de caractéristiques semi mystiques et de pouvoirs suprahumains qui servent de point de départ au mythe qui l'entoure. Comme pour Jack l'éventreur, sa représentation captive l'opinion publique, qui le place sur un piédestal dans la mesure où il engendre chez le spectateur une forme transgressive de la curiosité, ainsi que le sentiment d'entrevoir l'un des secrets les plus profonds et inatteignables de la nature humaine.

Une des constantes de l'écriture de Wittkop, c'est d'entrer en dialogue avec le discours scientifique entourant de tels désirs « pervers ». Elle met habilement en jeu les principes du discours clinique dans la construction de ses représentations, selon une perspective susceptible de subvertir les stéréotypes et clichés présents dans le discours de l'autorité. Son approche de la création de personnages et de situations met en valeur un aspect souvent sublimé du discours clinique : que celui-ci concerne non des étiquettes mais de véritables individus, avec leurs propres idées, personnalités, maniérismes et expériences. En effet, le criminel, tel que représenté par Wittkop, est beaucoup plus qu'un assemblage de profils psychologiques. Elle subvertit ces schémas cliniques en leur insufflant de la vie ; en montrant l'être humain derrière la « perversion ».

²⁸ Jonathan Demme, *The Silence of the Lambs* (film), 1991 ; basé sur un roman de Thomas Harris, *The Silence of the Lambs*, New York, St. Martin's Press, 1988

Le récit « Image en gris » est une exploration de la figure du *Lustmörder* en tant que phénomène social et personnel (dans sa relation avec la victime.) Celui-ci exerce un pouvoir tabou semblable à celui que Freud attribue aux chefs et aux prêtres : « Malgré l'horreur qu'elle m'inspirait », admet la victime, « je baissai la tête en signe d'assentiment lorsqu'elle m'annonça qu'elle m'attendrait le lendemain. Je devais retourner chaque jour au palais. » (IG, p. 95) L'effroi ressenti en présence de cette figure interdite porte le nom de *terreur sacrée*²⁹ ; il s'agit en fait du même sentiment de peur menant à l'obéissance qui est ressenti face à un dirigeant ou même un dieu.

En tant que source majeure d'angoisse, la présence du *Lustmörder* engendre un certain refoulement au niveau psychique. La victime tente instinctivement de se protéger du traumatisme en rationalisant la situation : « Il avait disparu et j'eus quelques jours de répit, me mentant stupidement à moi-même sans parvenir à me croire, me contant quelque absurde histoire d'oiseaux de proie qui se seraient introduits dans le palais. » (IG, p. 92) Mais l'inquiétude revient chaque fois que de nouvelles preuves se présentent, et la jeune victime doit constamment altérer et retoucher son voile d'illusions afin d'éliminer les contradictions et continuer à refouler la vérité.

À cause de son pouvoir tabou (du danger d'imitation qu'il représente), les actions du *Lustmörder* sont également sujettes à des tentatives de refoulement au niveau collectif. Mais aucune forme de censure ne peut empêcher les gens de chuchoter... « et, frère de la transgression, le chuchotement donn[e] naturellement à nos propos un tour secret et sacrilège » (IG, p. 96) qui rend le savoir plus alléchant encore. Et de fait « [q]uand par égard pour les familles, le préfet put enfin imposer à la presse un silence du moins relatif

²⁹ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, p. 35.

sur l'état des victimes, le public disposait déjà d'informations suffisantes pour reconstituer les détails qu'on voulait lui taire. » (IG, p. 91)

Dans ce contexte, René Girard nous incite à penser que toute violence trouve sa source dans l'*instinct mimétique* ; c'est-à-dire la pulsion innée d'imitation qui engendre normalement les mécanismes d'apprentissage. Il propose que ce sont les objets et les comportements les plus susceptibles de causer une crise mimétique collective qui deviennent la cible d'interdits visant à protéger l'ordre de la communauté. Dans le cas du meurtrier, on doit à tout prix empêcher l'instinct mimétique de prendre en charge les comportements et de propager cette conduite à la manière d'une contagion. Mais, selon Girard, la crise ne peut être apaisée qu'à travers le sacrifice d'une victime émissaire. Le dispositif du retour à l'équilibre mis en place par Wittkop dans « Image en gris » est représentatif de ce paradigme :

Ce fut alors à B. comme une grande libération des âmes, chacun fut soulagé du poids millénaire de très antiques boucheries, heureux qu'un autre enfin osât les assumer à sa place. Prêtre de l'ultime cérémonial, procureur des dernières souillures, il fut bientôt divinisé dans les esprits. Or, divinisé, il fallait qu'il mourût. Un jour qu'il faisait très chaud, un violoniste du théâtre municipal fut lynché par des femmes en plein centre de la ville, fait divers qui ramena un peu de calme. (IG, p. 92)

En ce qui a trait au sacrifice d'une victime pour apaiser l'agitation publique, Girard explique que « le retour au calme paraît confirmer la responsabilité de cette victime dans les troubles mimétiques qui ont agité la communauté³⁰ ». L'assassinat d'une victime émissaire correspond à une grande décharge commune ayant pour but d'évacuer l'angoisse croissante causée par la crispation de l'instinct mimétique.

À l'opposition de chacun contre chacun succède brusquement l'opposition de tous contre un. À la multiplicité chaotique des conflits particuliers

³⁰ René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, p. 42.

succède d'un seul coup la simplicité d'un antagonisme unique : toute la communauté d'un côté et de l'autre la victime³¹.

Comme l'orgasme assouvit temporairement le désir érotique, le lynchage d'une victime soulage temporairement l'angoisse liée au désir mimétique. En parallèle avec le *Lustmörder* lui-même, l'acte de violence visant son annihilation est divinisé en tant que restaurateur de l'ordre. La puissance du tabou entourant le *Lustmörder*, par contre, est en opposition directe avec le désir de lui faire violence. L'interdit a une telle force dans la psyché individuelle que même la contemplation de sa transgression peut être profondément troublante :

Le désir de la pousser dans le vide me saisit d'un seul coup, une tornade m'emplit tout entier tandis que je sentais mes cheveux se hérissier douloureusement dans chaque pore de cuir chevelu. Je crois m'être évanoui, sans toutefois en être absolument certain. [...] Je fus malade pendant plusieurs semaines. Je n'ai plus jamais revu la Femme à l'Œil Blanc. (IG, p. 98-9)

Après le meurtre permettant le retour de l'équilibre, le public ressent une nouvelle angoisse face à son rôle dans la destruction de l'individu et c'est à partir de cette crispation collective que Girard pose le lynchage d'une victime comme point de départ de la mythologie³². En érigeant un mythe autour de l'individu sacrifié pour le bien de la collectivité, la communauté — instrumentale dans l'homicide — réussit à se défaire de sa culpabilité. De plus, la mort d'un membre de la communauté suscite un « deuil unificateur³³ » permettant de transcender finalement l'angoisse agonique qui régnait dans les esprits auparavant. La victime est célébrée en tant qu'instrument du retour à l'ordre.

³¹ *Ibid.*, p. 39.

³² *Ibid.*, p. 158.

³³ *Ibid.*, p. 112.

Dès lors, « en sa qualité de source apparente de toute discorde et de toute concorde, la victime originelle jouit d'un prestige surhumain et terrifiant³⁴ ».

Le *Lustmörder* représenté par Wittkop est l'objet d'un tel processus de réification et de mythologisation :

Il y eut beaucoup de monde à l'enterrement, ce qui n'empêcha pas, quelques mois plus tard, un certain Christian Gaussin, ingénieur à bord d'un bateau-citerne, d'affirmer qu'il avait tout juste rencontré Mademoiselle Geneviève dans la Change Alley de Singapour. Oh, c'était bien elle car quand on l'avait vue une fois... Bientôt d'autres personnes racontèrent l'avoir aperçue à Paris, à Londres, à Nice, bien qu'aucune d'elles ne fût capable d'en fournir la preuve. (IG, p. 99-100)

Cette femme marginale, mutilée, inconnue et isolée lorsqu'elle était vivante, est maintenant une figure populaire. De plus, elle est remémorée d'une façon idéalisée. Nous en voyons la preuve dans le fait que l'appel « Mademoiselle Geneviève » ait remplacé ici « la Femme à l'Œil Blanc ». Elle qui avait préalablement été définie par son rapport au grotesque est maintenant identifiée par une marque de respect (« Mademoiselle »), renversant essentiellement la perspective de représentation de sa difformité. Son œil blanc et son bec-de-lièvre deviennent en fait d'importants éléments du mythe, comme le sont devenues les mains à six doigts d'Hannibal Lecter. Le souvenir du *Lustmörder* comme individu disparaît derrière le mythe, qui prend sa place dans l'Histoire comme blason de la transgression.

« Harley » : l'amour et son double

« Harley » est le récit final du *Sommeil de la raison*, se démarquant des cinq précédents parce qu'il s'agit d'une véritable histoire d'amour. Il y est question d'une rencontre entre deux hommes éloignés du monde social et des autres. L'un d'eux,

³⁴ *Ibid.*, p. 74.

Harley, est un riche playboy qui « ne parle que pour lui seul » et plane « au-dessus d'autrui » (Ha, p. 110) à la manière d'un ange. L'autre, Jean-Marie, « Marie-couche-toi-là » (Ha, p. 113), est un pauvre prostitué qui se croit indigne d'affection et se rabaisse constamment par rapport aux autres : « Jean-Marie sait pour jamais celui qu'il est. Il est celui qu'on rejette. » (Ha, p. 119) Tous deux sont à la recherche d'amour, ne sachant pas encore que « [p]our trouver l'amour, il [leur] faudra nier l'amour. Le nier jusqu'au vertige, jusqu'au sang, jusqu'au crime et jusque dans la mort, là où tout n'est plus que cendres. » (Ha, p. 106)

L'amour, tel qu'il est représenté dans les récits et romans de Wittkop³⁵, est toujours ravageur, destructeur et annonciateur de la mort ; un « visage deviné dans le brouillard, toujours identique et jamais semblable, fuyant, inchangé sous ses masques et perversi même, souillé, violé, dévié, lacéré, mutilé, grimaçant, inondé de pleurs, insaisissable, omniprésent. L'amour. » (Ha, p. 107) Il est dévastateur au-delà de toute chose, « cette merde d'amour qui colle et tache, sans être assez » (Ha, p. 115), rabaisant les forts comme les faibles.

³⁵ En fait, Gabrielle Wittkop ne croit pas à l'amour. Elle affirme que « chaque être a cette nostalgie de l'amour partagé en égale mesure, mais cela n'existe pas. Ou alors, il n'y a que Dieu... Ou rien! » (Dubois, art. cité). Son discours avilit constamment toute manifestation du sentiment. Le bébé, sommet de l'amour, par exemple, n'est nullement un « petit miracle » sous la plume de Wittkop ; c'est un être foncièrement grotesque : « Tout enfant qui vient de naître est un lièvre écorché, écarlate, gluant, veiné de bleu, marbré de plaques livides, pus sous la peau fine et tendue, membrane obscène qui semble retenir des déchets de boucherie. » (PDC, p. 27)

D'ailleurs, vingt enfants ont été tués dans « Image en gris » et la narration ne leur a attribué aucune attention à part une énumération concise et désintéressée :

Le 11 janvier 19.., on trouva dans la neige du jardin le corps exsangue de Danièle Lemoine, âgée de 10 ans. Le 2 février suivant, la police découvrit Patrich Hardouin, 12 ans, sur les dalles du kiosque chinois. Le 17 février, André Père, 9 ans. Le 22 février, Marlène Fabre, 7 ans. Le 28 février, Évangelos Vagondios, 7 ans. Le 3 mars, Carole Paillard, 12 ans. Le 10 mars, Mireille Lebeau, 9 ans. Le 16 mars, Axel Boit, 9 ans. Le 2 avril, Brigitte Éboué, 9 ans. Le 4 avril, Paul Vachette, 9 ans. [...] (IG, p. 91)

Hormis cette pulsion de violence dirigée vers l'enfance, la représentation du « Ventre » témoigne d'une attitude semblable envers la maternité et la grossesse : « Il y voit seulement le Ventre se détachant en relief appliqué, ris de veau mais vert déjà, grouillant déjà, gonflé comme une outre. Il suffirait à cette bouffissure d'être piquée d'une épingle à chapeau, pour éclater en une énorme explosion, déflagration, coup de grisou projetant des lambeaux rouges et violets. » (LV, p. 74)

L'amour non géniteur (inceste, nécrophilie, homosexualité), en fait, semble être le seul qui soit valorisé dans le discours de Wittkop. C'est un sentiment privilégié parce qu'il est « désintéressé » et ne peut aboutir à la conception de cet être miniature qui est constamment représenté comme haïssable, profiteur et voleur de liberté parce qu'incapable de subvenir à ses propres besoins.

Le fait qu'il soit question, dans « Harley », d'un amour homosexuel est donc important ; c'est un témoignage de la véracité du sentiment représenté. Bien que « Harley refuse tout amour qui appelle le sien. Il refuse de recevoir plus qu'il donne. » (Ha, p. 113), la rencontre de Jean-Marie bouleverse son monde intérieur. Dès lors, les deux hommes sont irrévocablement liés en *doubles* l'un de l'autre. Le sort de l'un devient dépendant de son complément et le premier va prendre de l'ampleur dans l'espace narratif, tandis que l'autre devra obligatoirement être anéanti et disparaître.

Du point de vue de la représentation, leur position en tant que doubles est claire. Ils sont le reflet en négatif l'un de l'autre. Harley est riche et cultivé, tandis que Jean-Marie est pauvre et simple ; Harley est libertin, tandis que Jean-Marie est prostitué ; Harley est assimilé à un oiseau rapace, Jean-Marie à une colombe ; Harley est un ange expulsé des hauteurs, tandis que Jean-Marie est une ordure, un être vil et indigne, mais tendant vers l'angélisme dans sa « naïve authenticité » (Ha, p. 113). Harley, c'est l'odeur de la Rose du Gulistan, un parfum bon marché : « Mais en plongeant, en creusant, un relent de putréfaction, cryptique, quelque douceâtre arrière-plan, au-delà des encens et des camphres qui s'hystérisent jusqu'à des senteurs d'aisselle et de matou. Rose du Gulistan. » (Ha, p.111) Jean-Marie, pour sa part, sent « quelque chose entre la charogne et le poulailler. (Ha, p. 110). De plus, en tant que couple, ils possèdent une des

caractéristiques principales que Freud repère dans son étude du double chez Hoffmann, c'est-à-dire la « transmission immédiate de processus psychiques de l'un de ces personnages à l'autre — ce que nous nommerions télépathie —, de sorte que l'un participe au savoir, aux sentiments et aux expériences de l'autre [...]»³⁶. Ce lien apparaît surtout au niveau inconscient, sous forme de rêves communs et de visions prémonitoires partagées.

Le thème du double est riche de significations et hante l'homme depuis toujours. Freud a nommé « inquiétante étrangeté » (*unheimlich*) le sentiment de malaise qui accompagne la rencontre de son double ; « l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier³⁷. » Trouver son alter ego équivaut à une remise en question de son identité. Lequel est le double, moi ou l'autre ? « Et l'autre, d'ailleurs, que vient-il faire dans ma vie ? » (Ha, p. 117). Les préoccupations de Harley mettent en relief cette importance du double en tant que source d'inquiétude du *moi*. Plus que cela, l'apparition d'un double est reconnue comme un signe irréfutable de mort ; un des deux doit disparaître afin de rétablir l'équilibre.

En fait, l'histoire de Harley et Jean-Marie partage plusieurs caractéristiques avec les deux mythes fondateurs qui démontrent justement cela : ceux des doubles Abel et Caïn et Romulus et Remus. Dans les trois cas, il s'agit de doubles externes³⁸ qui sont des opposés, entrant en conflit parce qu'un des deux est de trop. On doit passer à

³⁶ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, p. 236.

³⁷ *Ibid.*, p. 215.

³⁸ Dans le cas de deux individus distincts (jumeaux, sosie, etc.), on parle de *doubles externes*; ce qui est le cas de Harley et Jean-Marie, qui partagent une certaine gémellité, ou complémentarité, mais des identités et histoires différentes.

l'élimination de l'un d'eux afin de pouvoir progresser. C'est dans la destruction de son double, d'ailleurs, que sont fondés les grands exploits du frère subsistant.

Nous notons également plusieurs appels dans le texte au mythe de Narcisse, qui concerne lui aussi l'apparition d'un double. Le destin tragique de Narcisse, en fait, a été fixé dans l'instant où il est tombé amoureux de son reflet. Harley (lui aussi amoureux de sa propre image) joue le rôle de Narcisse, tandis que Jean-Marie est rapproché à un pur reflet, sous-tendu de néant. Cette idée trouble profondément Harley, et, comme le double dostoïevskien, il se met à percevoir Jean-Marie comme une *parodie* cruelle de lui-même :

- Ce n'est pas tant son mode de vie qui pourrait rebuter, tu sais, mais une insuffisance, une inconsistance, une non-présence, qui sur un tout autre plan semblent parodier, singer les miennes. (Ha, p. 115)

De fait, la présence du double implique toujours le motif du *reflet* ou de la *copie*, dans le sens où chaque dédoublement équivaut à une *dégradation* par rapport au modèle original. Encore une fois, cette association date d'un passé immémorial, comme en témoignent une pléthore de mythes fondateurs. Dans la mythologie grecque, par exemple, la Terre est représentée comme une copie dégradée du monde des dieux ; de la même manière, la Genèse présente Adam comme une copie dégradée, faite en l'image de Dieu, et Ève comme une copie encore une fois dégradée, faite à partir d'Adam.

Cette même idée se trouve chez Platon, dans l'allégorie de la caverne³⁹. Celui-ci postule que nous ne voyons du monde divin que les *ombres*, reflets infiniment dégradés jusqu'à avoir perdu presque toute leur signification originale. La relation mimétique entre un être et son double peut ici être problématisée comme la relation qu'entretient un objet en trois dimensions avec la projection de son ombre.

³⁹ Platon, *La République*, livre VII, trad. Robert Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966

Pour retrouver l'équilibre, donc, il faut l'élimination de l'un des doubles. Le statut de la victime dans « Harley », comme chez Sade d'ailleurs, est lié à l'appropriation du langage. Jean-Marie n'a pas accès à la parole : « Lui, il a peine à s'exprimer oralement, craignant de s'enfermer dans quelque contradiction, de tomber dans un traquenard, hélas par lui tendu, qui l'isolerait encore davantage. » (Ha, p. 108-9) Ses lettres et son discours sont présentés par l'interprétation qu'en fait Harley ; seules les paroles de celui-là sont reproduites pour le lecteur.

La solution à l'angoisse croissante des personnages est atteinte dans une scène miroir où l'excès de l'un parodie l'agonie de l'autre : Jean-Marie râle et meurt, tandis que « [p]endant ce temps, Harley dîne seul au restaurant. Il mange sensuellement et beaucoup. » (Ha, p. 119) L'événement lui-même, par un lien intertextuel avec la *Vie de Sainte Thérèse* (1559) de Sainte Thérèse d'Avila, est compris comme un moment d'interpénétration mis en relief par un sentiment d'extase érotico-religieuse. Le cadavre laissé derrière n'est plus uniquement celui de Jean-Marie, il est la conjugaison des deux :

On soulève Jean-Marie vêtu d'un pyjama caramel, souillé. Rose du Gulistan et excréments. Colombes, des mains volent. Lui a croisé les siennes sur son ventre. Sa tête retombe en arrière, un peu vers la gauche, roule sur le col comme un chef coupé sur un plat. Il est transcendé par la mort déjà, rien n'est plus de ce monde déjà, le corps en sa défection déjà, flasque dans le pyjama caramel. » (Ha, p. 122)

La Rose du Gulistan et la pose — rappelant celle du comte d'Orgaz⁴⁰ — sont les symboles de Harley ; l'excrément et la colombe sont ceux de Jean-Marie. Parallèlement, le survivant est pénétré par l'âme de son double et occupe dès lors la place des deux :

⁴⁰ La toile *Enterrement du comte d'Orgaz* (1588) d'El Greco apparaît au premier plan dans toute représentation de Harley. En fait, dans plusieurs instances, le personnage lui-même est élaboré à partir de la toile. « Ange tremblant de froid sous l'acier de la cuirasse [...] » (Ha, p. 114), Harley voit se prosterner devant lui tous les êtres du ciel et de la terre comme s'il était couché à la place d'Orgaz dans le tableau en

Je suis le catafalque et le fossoyeur, le cercueil et la pleureuse et maintenant voici que je meure de ne pas mourir. Je meurs de ne pas mourir et dans la putréfaction et l'ordure et la merde, je meurs de ne pas mourir. (Ha, p. 124)

Nous avons ici affaire à la mise en place d'un système parodique où Wittkop prend en charge la représentation de l'amour et les stéréotypes qui y sont reliés afin d'y substituer ceux de la mort. Dans l'amour traditionnel (stéréotypé), c'est le bébé qui symbolise l'union et la véritable interpénétration des amants ; c'est dans celui-ci que se trouve concrétisé leur amour. Chez Wittkop, au contraire, les thèmes et symboles servant habituellement à représenter la folie et la mort se mêlent inextricablement à ceux entourant l'amour, jusqu'à ce qu'il ne reste que le cadavre comme représentation concrète de l'union amoureuse.

Ce qu'elle offre au lecteur c'est donc finalement une parodie de l'amour (du cliché « amour ») où la dépouille prend la place du bébé comme but ultime de l'union amoureuse. La mise en place de ce paradigme annonce ce qui est à venir dans les ouvrages de Wittkop. Toutes les relations amoureuses dont il sera dorénavant question seront intimement liées aux manifestations de la mort — aux dépouilles — comme pour dire que le véritable objet de notre désir ce n'est pas l'*autre*, comme nous le pensons, mais, au contraire, c'est *l'absence de l'autre* ; le cadavre, la mort, le néant existant au-delà de toute altérité.

question. L'association sert à renforcer le motif « angélique » par rapport auquel sont définis les rôles des doubles.

Chapitre III

La marchande d'enfants : une économie des corps et des discours

Crise et représentation

Les guerres considérables que Louis XIV eut à soutenir pendant le cours de son règne, en épuisant les finances de l'État et les facultés du peuple, trouvèrent pourtant le secret d'enrichir une énorme quantité de ces sangsues toujours à l'affût des calamités publiques qu'elles font naître au lieu d'apaiser, et cela pour être à même d'en profiter avec plus d'avantages. La fin de ce règne, si sublime d'ailleurs, est peut-être une des époques de l'empire français où l'on vit le plus de ces fortunes obscures qui n'éclatent que par un luxe et des débauches aussi sourdes qu'elles¹.

À plusieurs égards, *La marchande d'enfants* peut être désigné comme le roman le plus controversé de Gabrielle Wittkop. Non seulement a-t-il comme arrière-plan une période extrêmement précaire de notre développement social, mais il y est également question d'une représentation qui fétichise l'enfant tout en dévoilant l'enfance comme interdit de la modernité. Étant donné son traitement considéré outrageux d'un sujet si délicat, à commencer par le titre qui ne fait pas dans la dentelle, le manuscrit a connu une longue attente avant de voir le jour aux éditions Verticales.

Et c'est bien parce que l'action qui s'y déroule se passe à la fin du XVIII^e siècle que les censeurs n'ont pas « osé » se couvrir de ridicule, une fois de plus. Transposez le contenu de ce livre de nos jours, dans une de ces « maisons » de luxe du VII^e arrondissement de Paris, ou à Toulouse, par exemple, et les poursuites pour « apologie de la pédophilie, du meurtre, de la torture et autres actes de barbarie » tomberont comme à Gravelotte, soyez-en sûrs² !

¹ D.A.F. Sade, *Les cent vingt journées de Sodome*, p. 15.

² Alain Joubert, « La boîte noire. Les femmes ont la peau dure », *La quinzaine littéraire*, Paris, n° 863, 16 octobre 2003, p. 29.

Wittkop elle-même qualifie son roman de *pédophilosadique*³. Ce n'est qu'en 2003, « maintenant que l'auteur n'est plus là pour en porter l'outrage sur le théâtre du monde⁴ », que paraîtra cette œuvre. La critique, par contre, y a prêté peu d'attention. Dans les quatre ans depuis sa parution, peu de littéraires se sont encore risqués à aborder le discours subversif de *La marchande d'enfants*.

Il s'agit d'un roman épistolaire renfermant vingt-sept lettres, dont vingt-six rédigées par une certaine Marguerite Paradis, la marchande d'enfants en question, dont la parole franche et candide correspond à « un mélange d'esprit et de préciosité qui désarme les préventions morales⁵ ». Le but de la correspondance est d'initier Louise L. à cette « profession des plus utiles à l'humanité⁶ ». À travers de fins conseils et des exemples tirés de sa propre pratique, la maquerelle dépeint un marché secret du côté obscur du Paris des Lumières, où n'importe quel plaisir est à la portée de celui qui a la bourse assez fournie.

Le récit se déroule en pleine Révolution française, entre le 27 mai 1789 (date de la première lettre de Marguerite) et le mois d'août 1793 (date de la dernière). Les changements sociaux ayant pris racine dans l'univers adulte pendant ce court laps de temps sont bien connus, mais peu de gens sont au courant du bouleversement simultané qui s'est produite dans le domaine familial, particulièrement en ce qui a trait au statut social de l'enfant. C'est la période qu'Élisabeth Badinter identifie comme la plus grande crise de l'enfance du monde occidental, avec un taux de mortalité de cinquante pour cent

³ Félicie Dubois, « Gabrielle Wittkop ou la petite fille de Donatien », art. cité.

⁴ Nikola Delescluse, « En guise de paratonnerre », préface à Wittkop, G. *La marchande d'enfants*, p. 11.

⁵ Anne Thebaud, « Les confidences de dame maquerelle », *La quinzaine littéraire*, Paris, n° 861, 16 septembre 2003, p. 15-6.

⁶ Gabrielle Wittkop, *La marchande d'enfants*, Paris, Éditions Verticales/Le Seuil, 2003 p. 19 ; dorénavant cette œuvre sera citée intratextuellement par souci de concision.

pour les enfants parisiens mis en nourrice et quatre-vingt-quatre pour cent pour les enfants abandonnés⁷.

Nous nous imaginons que la tendresse et l'amour pour l'enfant sont naturels et instinctuels et qu'il en a toujours été ainsi, mais Wittkop dévoile une autre vérité, souvent oubliée, dissimulée derrière l'Histoire et les structures de savoirs modernes. La famille nucléaire que nous connaissons, unie par des liens d'affection, est en fait originaire du XVIII^e siècle. Avant la Révolution, l'enfant était perçu bien différemment d'aujourd'hui : il n'était ni une personne, ni un citoyen, mais plutôt une propriété (souvent encombrante) vouée à être marchandée, donnée ou utilisée.

Pendant des siècles, le père de famille ou son équivalent a été détenteur du droit absolu aux yeux de la loi. Ce droit paternel incluait l'infanticide et la vente d'enfants indésirables. À partir de la fin du Moyen-Âge, par contre, l'autorité commença progressivement à s'y opposer. Le peuple, qui devait maintenant s'accommoder à un surplus de bébés, développe l'habitude de les abandonner sur le perron des églises. Un acte dont ils se disculpent en l'appelant un « don à Dieu ». Ces enfants oblats sont donc adoptés par l'Église et ne peuvent la quitter, ils passent le reste de leur vie à servir Dieu.

Au XVI^e siècle, cependant, l'oblation a disparu et la loi commence à enquêter sur les abandons dont la fréquence croît à nouveau. Les parents reconnus coupables reçoivent la peine de mort, une punition corporelle ou une amende. Il n'est donc plus profitable d'abandonner les naissances non voulues, ce qui entraînera une nouvelle pratique dont l'objectif est semblable : la mise en nourrice. Les enfants nobles et bourgeois sont envoyés à la campagne dès leur naissance pour être élevés et soignés

⁷ Élisabeth Badinter, *L'amour en plus : Histoire de l'amour maternel (XVII^e-XX^e siècle)*, Paris, Flammarion, 1980, p. 133.

pendant les premières années de leur vie. De retour au domicile familial, ils seront confiés aux soins de gouvernantes ou de précepteurs jusqu'à ce qu'ils soient assez âgés pour être envoyés en pension ou au couvent. Parents et enfants ne sont pas liés par la tendresse dans cette dynamique familiale ; ils ont peu de contact et généralement se connaissent à peine. Pas surprenant donc que « dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles, la mort de l'enfant [soit] une chose banale⁸ ».

Durant cette période, un enfant sur quatre à Paris meurt avant d'atteindre l'âge d'un an et un sur deux ne se rend pas à l'âge de dix ans. De plus, entre 1773 et 1790, environ 5 800 des 20 000 à 25 000 enfants naissant annuellement sont abandonnés⁹. Ce ne sera qu'à la fin du XVIII^e siècle, après la publication du *Contrat social* de Rousseau, que les mentalités face au statut de l'enfant se modifieront. On réalisera pour la première fois que la richesse et le succès de l'État dépendent des citoyens, et, dès lors, « il faut empêcher à tout prix l'hémorragie humaine qui caractérise l'Ancien Régime¹⁰ ». Il se produira dans les dix ans suivant cette révélation un changement social majeur et fondamental sur le plan économique, visant à revigorer « le primat démographique de la France [qui] est en voie de disparition¹¹ ». Des droits et tribunaux sont institués qui visent pour la première fois la *protection* de l'enfant indépendamment de son milieu et l'éducation se transforme en institution publique et obligatoire. L'enfant, entre 1790 et 1795, devient une personne aux yeux de la loi.

Le roman de Wittkop démontre la turbulence de cette période peu connue de l'histoire familiale. Il représente, sous le prétexte du discours de Marguerite, une attitude

⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰ *Ibid.*, p. 138.

¹¹ *Ibid.*, p. 143.

envers l'enfance qui nous est étrangère mais dont le discours scientifique donne certaines preuves, par exemple le *Tableau de Paris* (1781) de Louis-Sébastien Mercier et le *Mémoire sur les hôpitaux de Paris* (1788) de Tenon. Par-delà ses appels à l'autorité historique, la parole romanesque de *La marchande d'enfants* ressuscite le personnage du marquis de Sade. La dédicace du roman, *À Donatien L'Admirable*, est une marque de complicité qui établit le ton du discours à suivre. Contemporain de la marchande, Sade est « [s]on préféré parmi les roués et [s]on client le plus agréable » (p. 23). Sa représentation dans l'univers romanesque enracine concrètement le personnage de la marchande dans le Paris du XVIII^e siècle, donnant du poids à son projet d'écriture. Parallèlement, l'amitié de Marguerite rachète l'humanité de l'écrivain dont la parole est « plus explosive que de la poudre » (p. 103-4). Un des buts de la narration est sans doute de rendre hommage à cet auteur en répondant, en deçà des clichés, aux questions *Qui était Sade dans sa vie de tous les jours?* et *Comment le percevaient ses pairs et ses amis?*

Le discours s'empare des stéréotypes associés à « l'homme le plus dérangeant du monde » (p. 104) et les subvertit systématiquement par la représentation d'un homme inoffensif, possédant une *singulière philosophie* (p. 23) et qui souffre en prison d'un manque de douceurs (p. 46). Au lieu de Sade, *le monstre*, il est question dans l'univers représenté par Wittkop de Sade, *l'homme social*, qui se contente tout au plus « d'exhiber sa nature à quelque petite fille qu'il branle » et qui a l'habitude de parler « pendant des heures et des heures, trempant des gimblettes dans un verre de porto » (p. 24). La marchande va jusqu'à se moquer des goûts du marquis, affirmant à Louise que son amant « n'était pas aussi aimable que les solitudes du cachot l'avaient dépeint à Monsieur de Sade [...] » (p. 45). Ce sont ces petits détails vraisemblables qui humanisent

profondément le marquis dont le nom, dans le langage commun, désigne plutôt un assemblage de stéréotypes (*sadisme, sadomasochisme*) qu'un homme avec une personnalité et des sentiments, tel que certains semblent oublier qu'il a été. Sade lui-même, de son vivant, cherchait à échapper à cette identité clichée, notamment en privilégiant ses pièces et non ses romans ; la production théâtrale qu'il affectionnait énormément correspondant à « l'expression sans ambiguïté d'un mode de représentation qui a encore au XVIII^e siècle une valeur normative¹² ». De plus, il tente de se disculper dans une lettre à son épouse datée du 20 février 1781. Il écrit :

Oui je suis libertin, je l'avoue ; j'ai conçu tout ce qu'on peut concevoir dans ce genre-là, mais je n'ai sûrement pas fait tout ce que j'ai conçu et ne le ferai sûrement jamais. Je suis un libertin, mais je ne suis pas *un criminel* ni *un meurtrier*¹³.

La représentation du marquis telle qu'elle est mise en jeu par Wittkop tente une disculpation semblable en réponse aux attaques de la critique des deux derniers siècles qui a confondu à jamais l'homme lui-même avec ses écrits. Et ceci en grande partie à cause du docteur Von Krafft-Ebing, qui introduisit le terme sadisme dans le langage quotidien. La perspective « intérieure » de la marchande fait d'elle un personnage bien placé pour le défendre, tout en reprenant les techniques discursives du maître lui-même.

Enjeux discursifs et forme épistolaire

La nature épistolaire du récit donne au lecteur l'impression de partager l'espace intime entre deux correspondantes unies par un lien de confiance. Wittkop délègue la parole à Marguerite qui, en tant qu'experte et contemporaine de la Révolution, a droit au discours à suivre. Un *contrat d'énonciation* permettant « d'authentifier un acte de parole,

¹² Annie Le Brun, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, p. 135.

¹³ Correspondance citée dans *Ibid.*, p. 124.

de justifier un contenu en en garantissant l'origine¹⁴ » est implicite dans la première lettre où est annoncée l'intention de Marguerite d'enseigner à Louise « ce [qui] n'est point toujours si facile. » (p. 23) Dès lors, le lecteur est complice. Il ne peut plus dénoncer parce qu'il est « dans le secret ». C'est-à-dire qu'il adhère au but épistémologique du récit : le dévoilement de l'horizon social à l'ombre des Lumières où le discours ose rarement s'aventurer. Son état de voyeur rend la lecture plus piquante encore. Il a le sentiment d'accéder à quelque chose d'interdit puisqu'il demeure conscient que les excès racontés et les secrets révélés ne sont pas pour ses yeux.

La forme épistolaire a aussi été pour Wittkop un moyen de se dérober à la censure du *politiquement correct*¹⁵, qu'elle a affrontée souvent au cours de sa carrière d'auteur.

Au fil des propos tenus sur les écrits de Gabrielle Wittkop, il n'aura été question que de [...] « pose », de « provocation », de « théâtralité », d'« affectation », tant il paraît inconcevable qu'une personne exprime, de manière simple et directe, sa pensée, dès lors que celle-ci contrevient *absolument* à l'uniformisation béate de nos civilisations vertueuses. Aux yeux des censeurs, il fallait que Gabrielle jouât la comédie pour qu'ils puissent, non pas l'entendre, mais simplement la tolérer¹⁶.

Ce que Wittkop ne se risque pas à dire elle-même, elle peut, en prenant un pas de recul, le mettre dans la bouche de Marguerite. La maquereille a plein droit à ce discours ; entre les mains d'une professionnelle, une véritable *businesswoman* de l'Ancien Régime, la représentation des crimes envers l'enfance est légitimée. L'autorité de la marchande réside dans son expérience, qu'elle utilise comme point de référence pour endoctriner la prochaine génération. Ses enseignements combinent les conseils pratiques, tel que celui-ci : « Recherchez la roseur plutôt que ce teint d'albâtre nourri dans l'ombre des cloîtres »

¹⁴ Philippe Hamon, « Un discours contraint » dans Barthes, Roland *et al.*, *Littérature et réalité*, Évreux, Seuil, 1982, p.149.

¹⁵ Félicie Dubois, art. cité.

¹⁶ Nikola Delescluse, *op. cit.*, p. 11.

(p. 38), et des exemples illustratifs, comme la description des jeux ayant alerté le voisinage de sa présence. Le tout a la valeur d'un guide universel sur le commerce d'enfants ; aussi utile à Bordeaux qu'à Paris ou à Londres.

Le discours qui s'établit est un discours d'initiation. Marguerite, maquerelle endurcie, joue le rôle de maître libertin dans un scénario modelé sur le paradigme d'initiation sadien. L'apprentissage de la novice dans celui-ci est une ruse, d'après les observations de Barthes, puisqu'en fait « l'éducation n'est pas celle de tel ou tel personnage, c'est celle du lecteur¹⁷ ».

Louise, qui débute en affaires, est initiée au cours des quatre ans de correspondance à tous les secrets de cette « profession délicate » (p. 174). En tant qu'élève, par contre, au contraire d'Eugénie dans le modèle sadien, l'apprentie maquerelle n'a pas de voix. À plusieurs instances, le contenu de ses lettres est abordé. Cependant le lecteur a uniquement accès à ses impressions et à ses expériences à travers les commentaires qu'en fait Marguerite, qui trouve ses réponses banales et lui demande : « N'avez-vous rien de plus galant à me conter que l'affaire de votre voisin qui porte des culottes en peau de femme ? » (p. 145) Louise n'aura pas de voix jusqu'à ce qu'elle prenne proprement sa place comme initiée. La rétroaction de la correspondante n'est pas nécessaire au projet de l'œuvre, par contre, car c'est Marguerite qui possède la connaissance nécessaire à la représentation et c'est la philosophie qui découle de cette représentation qui est importante plutôt que le processus d'apprentissage.

Le discours de Marguerite est souligné par la dimension proprement historique du texte ; ses lettres regorgent de détails et de vocabulaire extrêmement précis qui l'enracinent fermement dans le cadre spatio-temporel de la Révolution. Les modes du

¹⁷ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 28.

jour y sont présentes dans tous leurs riches détails, les tensions révolutionnaires évoluent à l'intérieur de l'univers du texte et les personnages romanesques côtoient des gens tels que le marquis de Sade qui ont réellement vécu au XVIII^e siècle.

Le commerce de la marchande, en étant directement lié au sort de l'ordre monarchique en voie d'extinction, se trouve être un microcosme du plus grand phénomène social. Chacune des atteintes à la noblesse se répercute comme une onde dans l'univers des plaisirs dont elle est la voix.

Quant à mes meilleurs clients, beaucoup d'entre eux s'en vont. C'est maintenant à Londres ou à Rome, à Hambourg ou à Coblenz qu'il faudrait les chercher et ceux qui restent sont pour la plupart en une situation fort critique et craignent pour leur argent. (p. 68)

De plus, l'apparition de cette grande et mystérieuse guillotine coïncide avec une perte importante de clientèle, déjà décimée par la vérole et l'exode des riches. Quand il est question de clients, c'est dans un tout nouveau contexte.

– Ah, vos clients... L'autre jour, j'ai vu Cabriol de Fignan passant près des Tuileries en direction de l'ouest. Il était vêtu d'un bel habit cannelle, d'une culotte ventre-de-biche et, s'il était nu-tête, ce n'était pas pour marquer son respect mais parce que personne ne porte de chapeau dans la charrette de Sanson... (p. 152)

Le commerce d' « objets vivants » (p. 20) — une entreprise des plus somptuaires — place Marguerite « à la merci des envieux et des dévots » (p. 19). Les plaisirs qu'elle procure impliquent le gaspillage de ressources énormes et celles-ci décroissent à mesure que la noblesse perd la tête. Dans ses lettres, les signes annonciateurs de révolution sont inévitablement accompagnés d'incidents qui portent un coup à sa pratique. « La vérole », raconte Marguerite, « est partout et, avec les décrets de l'Assemblée législative, on n'entend parler que de cela » (p. 103). Et en même temps que les rues s'emplissent d'une « foule agitée, qui m'a-t-on dit, promène parfois des lambeaux de chair au bout des

piques » (p. 139), le ménage du bordel réussit à s'évader, emportant avec eux les richesses de la marchande : leurs corps à vendre.

Corps de l'enfant, corps social

Le discours de *La marchande d'enfants* dévoile le corps de l'enfant et avec lui de multiples enjeux liés à l'esthétisme et à la performance. Elle vend « une marchandise geignarde et périssable » (p. 27), au même titre que le ferait, par exemple, un boucher ou même un pâtissier. Son regard fige l'enfant en instrument de plaisir. La rationalité ne cède jamais à l'émotion quand il est question du *matériel* (p. 27). Sans s'alourdir de jugements moraux, la représentation va vers la révélation du pouvoir d'Éros à travers des manipulations du corps de l'enfant. Comme s'il s'agissait d'un fin objet d'art, il existe une poétique pour l'appréciation de celui-ci :

Neuf ans c'est le meilleur âge, la créature est encore assez fraîche sans être informe et c'est à cet âge, ne l'oubliez pas, que l'aisselle exhale une fragrance de basilic sans pareille, mais qui dès douze ou treize ans disparaît à jamais. Ce parfum enivre et on ne saurait l'oublier. (p. 144)

La valeur du corps de l'enfant a aussi une composante onomastique. Son nom, garant d'une identité sociale, est remplacé par une étiquette : Sanguillon, Larmillon, Foutrillon, Déchirure, Hurlante et Cul mâché (p. 28), par exemple. Cette pseudonymie permet de poser des gestes dans l'univers de la représentation qui ne seraient pas possibles s'il était question d'enfants avec une identité, un rôle, une famille connus. Parallèlement, ce procédé fait en sorte que la valeur marchande des enfants soit clichée dans une seule locution qui fige leur rôle et détermine leur place dans le marché. L'application d'un pseudonyme s'appuie fortement sur une économie du stéréotype, circonvenant par ses images toutes faites le besoin de décrire le produit.

Le corps de l'enfant est un canevas où peuvent se matérialiser toutes les pulsions de l'esprit libertin. Usé, il demeure, comme un monument à la jouissance libertine. Prenons, par exemple, le corps purulent de L'Enfant-Jésus : « ses dévotions devant la crèche ne lui avaient guère profité car cette petite fille trépassa, la motte plus enflée qu'une courge, violette et coulant fort » (p. 39). La dépouille de l'enfant, qu'on pourrait désigner comme *les restes* de la décharge libertine, est une manifestation physique des concepts abstraits du sacrilège et du plaisir.

Ce canevas marqué de plaisir aboutit ensuite à la Morgue, où il est exposé pour que puissent en jouir tous les voyeurs de Paris ; une jouissance qui n'est qu'augmentée par les empreintes de plaisirs libertins.

La Morgue est un des lieux les plus courus de Paris et les gens s'y retrouvent comme à la Barrière du Combat. [...] On accède à un réduit gluant où ils pourront contempler par le fenestron les débris que, moyennant quelques sols, un laquais éclaire de son flambeau complaisant, car on a pratiqué dans la porte une espèce de lucarne d'où on peut regarder l'intérieur en se bouchant le nez. La puanteur est énorme. La Morgue n'a pas désempli lorsqu'il y a quelques mois, on exposa une tête d'homme trouvée à Bercy, cuite avec du lard dans un vaisseau de terre. Je l'ai vue, c'était une boule grise où collaient encore des mèches, où les yeux étaient gros et bouillis à blanc comme ceux d'un poisson. On n'a jamais su le pourquoi de la chose.

Je vous l'ai dit, nos enfants échouent bien souvent en ce lieu. On peut alors les y voir, certains couchés dans le sel, le ventre habité et bougeant déjà, leurs hardes, s'ils en ont encore, pendues derrière eux à un clou. Ces enfants sont alors si changés que leurs mères elles-mêmes auraient peine à les reconnaître. On ne va donc à la Morgue que dans le but de se divertir. (p. 33-4)

En plus de sa réponse aux instincts scopophiliques, la Morgue est représentée comme une pièce essentielle des rouages du marché d'échange des corps dans lequel opère Marguerite. Quand il est question de dresser des enfants au service, la peur est un instrument nécessaire. Les descriptions de supplices ne suffisant pas, « il peut être

judicieux de mener les enfants à la Morgue pour les mieux endoctriner par le spectacle de leurs congénères défunts » (p. 129) ; la valeur perdue par le décès est récupérée dans la dépouille comme matière éducative. Chacun des petits cadavres est une manifestation de la décharge du désir qui les menace, un avertissement contre la désobéissance et un aperçu du sort qui les attend.

Certains corps enfantins, par contre, ont une trop grande valeur dans l'univers wittkopien ainsi que dans l'économie libertine de l'époque pour être cédés aux passions meurtrières. Comme il a été montré dans le chapitre précédent, c'est le cas de tous les corps s'inscrivant dans le domaine tératologique : monstres, handicapés et infirmes. Les difformités sont recherchées pour leur potentiel à stimuler de nouveaux désirs et de nouveaux plaisirs. Selon les enseignements de Marguerite, ceux-ci « offrent un plaisir de choix [...] ». Mais dans l'état présent des choses, mieux vaut n'y pas songer : ils sont devenus si chers que je ne parviens même plus à obtenir de simples petites bossues ou de vrais nains. Les parents en connaissent le prix, croyez-moi. » (p. 30) La nature unique des mutations humaines accroît avec chacune de ses instances la sphère de jouissances anatomiquement accessibles aux libertins. Celles-ci sont donc infiniment désirables et occupent une place privilégiée dans la correspondance de Marguerite :

Pouf-Pouf n'y tenant plus, prit son monstre sur ses genoux, le baisant et le caressant avec passion. Puis il le déchaussa et nous vîmes de très étranges petits pieds, comme formés de plusieurs saucisses intriquées les unes dans les autres, semblant prêtes à éclater ainsi qu'une verge au plus haut de son désir. Pouf-Pouf se dénuda lui-même vivement et s'étant jeté sur un sofa, offrit un cul très agréable au monstre chanteur. [...] Avec une inimaginable dextérité, celui-ci introduisit alors un de ses pieds en Pouf-Pouf, de l'autre parvenait à lui branler la mentule. Ni la Pinette ni la Scapulaire ni moi-même n'avions vu pareille chose et ce nous fut un spectacle très enrichissant. (p. 89)

Une fois qu'un libertin comme Pouf-Pouf réussit à s'emparer d'un tel corps unique, « loin de vouloir sa perte, il désire au contraire l'emmener à Venise et se l'attacher pour de bon » (p. 87) afin de continuer à défier les limites de la sodomie avec son goût particulier. Le corps du nain a la valeur d'objet fétiche dans le récit ; sa capacité à exciter le désir, donc sa valeur marchande, est contenue entièrement dans ses « très étranges petits pieds ». Comme ultime témoignage de valeur, le libertin lave lui-même les pieds de son cher monstre à la fin de chaque partie.

La marchande assigne la plus haute valeur à un corps difforme en particulier, celui de l'hermaphrodite.

Imaginez un enfant d'à peu près treize ans déjà, parfaitement proportionné, les jambes un peu longues mais bien modelées, les bras de même, beaux pieds et belles mains. [...] Les seins sont satinés, pointus et durs : on devine qu'ils peuvent devenir magnifiques. Le ventre est plus plat que ne l'est celui des enfants de cet âge, surtout chez les filles [...]

L'enfant ouvre la bouche. Ciel ! Je vois une langue fraîche et couleur de corail, longue, charnue, subtile et si souple que l'hermaphrodite peut la diviser en deux pointes. Cette langue sait se faire serpent, tuyau, croc, dague, rigole, poinçon, ventouse et l'on saisit qu'elle sait être tout ce qu'on désire qu'elle devienne pour tirer la volupté comme par une sonde. À cette vue tout mon corps frissonne, je mouille mon linge et presque me pâme.
(p. 108-10)

Dans la mythologie, l'hermaphrodisme est symbole de la plénitude initiale, ce qui est, finalement, l'objectif inatteignable de l'activité érotique. Dionysos, dieu de la fête et de l'excès, en fait, est souvent représenté comme bisexué. Il n'était pas hors du commun d'échanger le rôle des sexes lors de rituels dionysiaques et il ne le sera pas non plus lors des orgies de la maquerelle. De tous les enfants qui séjourneront au bordel, l'hermaphrodite Tirésias est le seul à recevoir un nom imbu de pouvoir et, comme le

Tirésias mythologique, il sera détenteur de deux savoirs importants : prophétique¹⁸ et érotique.

Ces deux éléments du mythe de Tirésias, en fait, participent au mécanisme régissant l'assimilation de l'interdit par le corps social depuis la Grèce antique. Chacune des transgressions érotiques perpétrées par le Tirésias mythologique menant à une punition surnaturelle connexe, il se met en place chez les auditeurs du mythe des barrières psychologiques régissant ces mêmes conduites. Sa première transgression implique le tabou de l'acte homosexuel : Tirésias perd sa masculinité et devient femme parce qu'il a aperçu l'accouplement d'une paire de serpents. La deuxième porte sur le tabou de la révélation des corps : il voit Athéna nue et en est puni par l'aveuglement. Chacune des punitions infligées à Tirésias est essentiellement castratrice, l'écartant de la norme sociale et le marginalisant par rapport aux autres. En revanche il devient l'objet d'attentions spéciales de la part des dieux et détenteur d'un savoir qui n'est pas accessible (permis) aux autres qui n'ont pas transgressé la Loi divine.

La particularité anatomique et onomastique de l'enfant Tirésias l'inscrit donc tout de suite au rang supérieur des personnages, alors que les autres enfants du bordel seront incapables d'échapper à leur statut d'objet (du marché, du libertin, de la description). Le corps hermaphrodite est d'une rareté exceptionnelle, en plus de la fraîcheur de l'enfance, il attire par sa promesse de doubler les plaisirs. Tous les idéaux libertins se trouvent représentés dans ce petit corps, c'est « l'Amour en personne » (p. 118). Une fois

¹⁸ Le prophète Tirésias est à la base des plus importants oracles de la mythologie grecque ; soit les destins de Narcisse, dans le troisième livre des *Métamorphoses* ; d'Œdipe (« L'assassin de cet homme, celui que tu cherches, je te le dis, c'est toi ! ») dans le premier épisode d'*Œdipe Roi* de Sophocle ; et d'Ulysse, au onzième livre de l'*Odyssée*. Étant donné ces oracles, sa seule présence dans l'univers de la marchande annonce le déclin de son empire.

déverrouillé et approprié, il n'y a aucun plaisir auquel il ne puisse pas se prêter. Il est d'une telle rareté qu'il serait sans doute même *un plat de choix*.

Sadisme et savoir libertin

Si le corps de l'enfant peut avoir une telle valeur dans la logique marchande du roman, qu'en est-il donc du corps libertin qui s'en empare et en jouit ? Ses pulsions peuvent et doivent être satisfaites à n'importe quel prix. La caractéristique définissant chaque corps libertin est liée à sa capacité de plaisir particulière : taille et disposition des orifices et protubérances. La beauté du corps est un élément neutre dans la description puisqu'elle n'est ni intéressante ni strictement utile à la jouissance. La description, dans ce cas, est plutôt un assemblage stratégique de clichés qui témoignent de la fonction métatopique du stéréotype lorsqu'il obéit à une métastratégie discursive¹⁹.

C'étaient d'abord Monsieur et Mademoiselle Isambard, couple formé du frère et de la sœur. Ils couchent ensemble depuis leur adolescence, ont eu — pour autant que je sache — deux ou trois enfants qu'ils ont envoyés grandir à la campagne et, fort riches, habitent une *belle maison à la Chaussée d'Antin* [...]. Ce couple incestueux est *rien moins que beau*, le frère et la sœur *ronds et gras comme des cruchons d'huile*, avec des *yeux en boule* flamboyant sous d'épais sourcils. (p. 113, nous soulignons)

Le stéréotype gère ici la description des corps libertins. La simple évocation de lieux communs comme une « belle maison à la Chaussée d'Antin » laisse paraître toute l'histoire sociale des personnages. On comprend par cette simple formule que le couple fait partie de la classe des *nouveaux riches*, qui, ayant bâti leur fortune selon les lois du marché, ont une moins grande chance de la perdre lors de la Révolution. De la même façon, la formule « rien moins que beau » permet d'économiser toute une description

¹⁹ Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, p. 138.

physique en réactivant une idée toute faite de l'idéal, qui serait ennuyante et usée dans ses détails.

Nous pouvons rapprocher cette économie par le cliché au mécanisme stéréotypal que Le Brun identifie chez Sade :

[...] il nous les dit toutes "faites à peindre", justement pour éviter de les peindre [...] empruntant les clichés les plus usités comme les raccourcis les plus rapides, pour aller au plus vite vers les attrait érotiques et en faire de véritables médaillons²⁰.

En se référant à un ensemble d'expressions banales, la narration met en scène tout le bagage qui traîne derrière la représentation sans avoir à s'y attarder. Elle peut se concentrer sur les actes de transgression qui libèrent le corps des contraintes de la Loi en faveur de celles de la nature.

Tout le monde braille, hoquète, gémit, hulule, pète, grogne, rugit, soupire, halète, cependant que des jets, des flaques, des écoulements, des éjaculations, des ruisseaux, des lacs, des fleuves s'épanchent sur le tapis. [...] Imaginez l'hermaphrodite servant fort galamment par devant Mademoiselle Isembard que son frère sodomise comme il le fait chaque vendredi depuis vingt ans, tandis qu'aveuglé l'aveugle lèche la rose de Tirésias et que le petit garçon tiré des cuisines suce le membre de Visarius. Fou et tout englué de ses glaires, Barbotin hurle des mots sans suite et se masturbe à la vitesse de la lumière, pour éjaculer in extremis entre les fesses du fellateur. (p. 120)

Une telle libération des corps de toutes contraintes sauf celles du plaisir fait implicitement appel aux romans du marquis de Sade, et comme de fait la première figure que rencontre le lecteur est la sienne : il est l'objet de la dédicace ainsi que de la première lettre de la marchande. Son apparition dans le registre des personnages engendre un procédé textuel réaliste lié à l'*Histoire parallèle* :

le récit est embrayé sur une méga (extra) Histoire qui, en filigrane, le double, l'éclaire, le prédétermine, et crée chez le lecteur des lignes de frayage de moindre résistance, de prévisibilités, un système d'attentes, en

²⁰ Annie Le Brun, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, p. 55-6.

renvoyant implicitement ou explicitement (par la citation, par le nom propre, par l'allusion, etc.) à un texte déjà écrit qu'il connaît²¹.

Le discours dont se réclame Marguerite est gouverné par cette même philosophie sadienne qui veut libérer le corps par le langage. L'accès au discours est ce par quoi les libertins sadiens se définissent²². Ainsi, la parole dans *La marchande d'enfants* appartient uniquement au libertin. L'enfant objet et victime du désir (et du discours) n'a pas accès à la parole, celle-ci est réservée aux « maîtres ». La seule voix laissée aux enfants est utilisée pour *crier*.

Le cri est la marque de la victime : c'est parce qu'elle choisit de crier, qu'elle se constitue victime ; si, sous la même vexation, elle en venait à jouir, elle cesserait d'être victime [...] ²³.

Le sens sadien se trouve dans le paradigme crier/décharger, d'après Barthes, et le cri prendra de l'ampleur dans l'acte jusqu'à en devenir une composante essentielle, un but en soi, un « fétiche sonore²⁴ ». Le cri est la clé du lien unissant érotisme et violence, libertin et victime : « C'est sous la clef du cri que douleur et orgasme conjuguent leur décharge commune²⁵ ». À la base du cri dans *Les cent vingt journées de Sodome*, nous trouvons les historiennes, dont les récits « véhiculent un premier interdiscours (celui des libertins fréquentés dans le passé par les historiennes) qui vient donc se recycler dans le marché libertin des échanges d'unités d'emprunt²⁶ ». Ce « recyclage » c'est la conjugaison de la transgression racontée et de sa copie mise en jeu par les libertins pour créer un nouveau plaisir transgressif pour le lecteur, qui serait aussi de l'ordre de la copie. C'est-à-dire que les historiennes sont l'instrument de représentation du cri original (objet

²¹ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 136.

²² Roland Barthes, *op. cit.*, p. 34.

²³ *Ibid.*, p. 147.

²⁴ *Ibid.*, p. 148.

²⁵ Daniel Castillo Durante, *Sade ou l'ombre des Lumières*, p. 22.

²⁶ *Ibid.*, p. 90.

de leur récit) ; elles déterminent le mécanisme qui produira le nouveau cri (objet de la scène) tout en permettant sa copie en nouveau cri, le plus libertin de tous, provenant de la jouissance des précédents.

À l'affût des critiques « qui posent les romans de Sade comme essentiellement misogynes », Castillo Durante souligne bien au contraire que « le rôle de la femme est capital dans le roman sadien²⁷ ». On confie la parole à chacune des historiennes en tant que « sujet intuitionnant féminin » le mieux disposé pour faire l'inventaire des passions. Nous remarquons que *La marchande d'enfants* se lit comme le véritable testament d'une de ces « putains endurcies puis maquerelles émérites²⁸ ». Il n'y a aucun doute que la marchande pourrait se placer parmi les rangs de ces « quatre femmes déjà sur le retour (c'est ce qu'il fallait, l'expérience ici était la chose la plus essentielle), quatre femmes, dis-je, qui, ayant passé leur vie dans la débauche la plus excessive, se trouvaient en état de rendre un compte exact de toutes ces recherches²⁹ ». En fait, le personnage de Marguerite est, à la surface, un calque des historiennes du château de Silling. La parole des historiennes du marquis, par contre, ne se dérobe jamais à la tutelle des quatre libertins et c'est là que se distingue le discours de Marguerite. Au lieu d'inféoder son discours à la philosophie d'un grand libertin, elle le dévore et met en marche ses principes.

La philosophie naturaliste, telle qu'incarnée par la marchande, est inséparable d'un fin sarcasme qui expose constamment l'hypocrisie de son commun, comme en témoigne cet extrait :

²⁷ *Ibid.*, p. 46.

²⁸ Annie LeBrun, *op. cit.*, p. 57.

²⁹ D.A.F. Sade, *op. cit.*, p. 42.

C'était toujours un Cévénol de sept ans que nous enduisions pour le jeu du Petit Merdeux, ce qui ne lui plaisait guère, il va sans dire [...]. Les gens font bien les délicats quand il s'agit de paraître honnête. Que dirait-on des terribles puanteurs de la Seine ? Des vidangeurs qui, pour s'épargner la peine de transporter les matières fécales hors de la ville, les déversent simplement dans nos rigoles et ruisseaux ? Cette épouvantable lie s'achemine lentement le long des rues vers la Seine puis en infecte les bords où les puiseurs prennent le matin l'eau qu'utilisent les Parisiens pour leur cuisine et leurs ablutions. Je ne parlerai pas ici des cadavres que les apprentis anatomistes coupent en morceaux avant de les jeter dans les fosses d'aisance, ni de la merde qui remonte en colonne et fait éclater les tuyaux : toute l'horreur en est alors pour nos malheureux vidangeurs. Mais que chez moi l'on se divertisse à quelque jeu bien innocent, et voilà déjà l'opinion rameutée ! (p. 50-1)

La « plume affûtée en scalpel³⁰ » de l'auteur fait ici son apparition en dénonçant l'homme social dédaigneux et nécessairement hypocrite ; la « merde » fait partie de la nature depuis bien plus longtemps que lui. Il faut voir aussi dans le jeu du Petit Merdeux un clin d'œil implicite à la coprophilie tellement chère au marquis de Sade. Dans *Les cent vingt journées de Sodome* en particulier, « le bien libertin, c'est l'étron³¹ ». C'est-à-dire que « le cercle entre la nourriture et l'excrément » parodie le cycle économique reposant sur l'usure et l'emprunt et qui « rend compte du rapport entre le sujet et le bien³² ». Le corps libertin est une véritable manufacture d'étrons et ceux-ci, en tant qu'émanations du corps de la victime, sont équivalents à l'*hostie*³³. Dans les pratiques de la marchande, la matière fécale est également la marque de la victime ; non seulement on couche avec l'enfant, mais on le dévore et on l'évacue.

L'enfant Hurlante se jette dans la Seine, Marotte est étouffée, de nombreux bébés sont abandonnés à l'apprenti chirurgien où « en général on commence par les yeux » (p. 37), et la Sainte-Vierge est sodomisée à mort. La marchande ne s'en gêne pas.

³⁰ Nikola Delescluse, *op. cit.*, p. 12.

³¹ Daniel Castillo Durante, *op. cit.*, p. 75.

³² *Ibid.*, p. 83.

³³ *Ibid.*, p. 86.

Comment, direz-vous, elle aussi ?... Elle aussi. Vous étonnerez-vous qu'on meure si souvent chez moi?... C'est pourtant la pure vérité, sans compter que cela fait aussi partie des jeux. (p. 40)

Le cadavre n'a pas une valeur nulle dans l'économie marchande du récit. Comme nous l'avons vu, même mort, le corps de l'enfant est utilisé. Soit il est mis en spectacle à la Morgue pour le divertissement d'autres libertins, soit il sert de terrible exemple pour rapatrier les autres enfants, soit il est enveloppé pour être dégusté plus tard, ou bien il est accueilli par l'Académie de Médecine qui, du XVI^e au XVIII^e siècle, avait un trop grand besoin de cadavres pour s'interroger sur leurs origines³⁴.

La maquerelle, protectrice et meurtrière, est une parodie de la mère. La famille qu'elle représente bouleverse le modèle social basé sur l'unité familiale nucléaire, ridiculise l'instinct maternel et viole sans scrupules l'innocence de l'enfance :

Les enfants étant des créatures si odieusement parasites et importunes, la Nature n'a pu assurer leur conservation qu'en opposant à un cannibalisme par trop justifié le verrou de l'amour parental. Or il arrive souvent que ce verrou s'enraie et c'est ce qu'il advient quand un père use de sa propre fille ou de son fils. (p. 82)

Les penseurs de l'époque des Lumières se trouvant tellement *civilisés*, la narratrice s'amuse à rappeler leur proximité objective à la sauvagerie. L'instinct parental est le seul *verrou* que pose la marchande entre l'enfant comme individu et l'enfant comme marchandise. Mais selon les études sociohistoriques comme celles de Badinter, l'existence même de cet amour instinctuel n'est pas certain du tout...

Personnage et paroles anomiques

Comme nous l'avons vu, les systèmes de savoirs (et de stéréotypes) qui se transmettent d'une génération à la suivante admettent difficilement la nouveauté et

³⁴ Mary Roach, *Stiff. The Curious Lives of Human Cadavers*, New York, W.W. Norton & Company Ltd., 2004, p. 43-4.

tendent à réagir violemment afin de neutraliser le danger et retrouver l'équilibre du déjà-connu. « Une nouvelle manière de voir le monde n'est jamais populaire. Parce qu'elle déforme l'image toute faite et admise de ce que doit être la réalité [...] »³⁵. Le marginal ou l'hérétique doit à tout prix être tu à cause du potentiel subversif qu'aurait sa nouvelle manière de penser sur les structures de pouvoir si elle arrivait à se propager.

C'est le cas pour la parole de Marguerite. Le discours d'initiation qu'elle entretient avec Louise véhicule des valeurs radicalement différentes de celles tenues par la plupart d'entre nous. Sa représentation des transgressions commises sur le corps de l'enfant l'inscrit tout de suite dans le registre du subversif. Si la manière de penser de la marchande réussissait à se propager dans l'arène sociale, nul doute que le noyau familial en développement viendrait à se désagréger.

L'enjeu de l'anomie (*a nomos* ; *a* = sans, *nomos* = loi) n'est pas une violation de la loi (ou des conventions) mais plutôt une contestation du code de Loi lui-même. L'apparition de personnages anomiques est typique des périodes de grande crise, où la cohésion sociale est menacée. L'ancienne façon de penser ne fonctionne plus et on cherche quelque chose de nouveau. Dans une société stable, au contraire, les désirs et les assouvissements sont contrôlés par le fonctionnement des lois et des systèmes sociaux. La publicité, par exemple, prend en charge le désir des consommateurs et le conduit vers des objets prédéterminés. Le marché économique se soutient en créant des désirs et des objets pour les combler en fonction d'une logique de consommation de masse. Et le consommateur qui est en attente perpétuelle du prochain produit miracle sera aussi celui qui travaille et suit les règlements pour arriver à combler son désir.

³⁵ Jean Duvignaud, *L'anomie, hérésie et subversion*, p. 16.

Dans le cas d'une crise révolutionnaire, par contre, ces objets deviennent indisponibles et inutiles. Les désirs auparavant convergents et contrôlés de toute la société laissent place aux désirs individuels qui divergent vers une infinité d'objets inédits, interdits et inconnus. Les personnages anomiques sont ceux dont les désirs divergent vers un « infini sans limite³⁶ » et ce sont leurs impulsions qui constitueront éventuellement des « matrices d'attitudes, de croyances, voire d'institutions nouvelles³⁷ ». Bref, les actions et les dogmes divergeant de la norme sont ceux qui ont la capacité d'engendrer une révolution dans les structures de savoir et de pouvoir.

Les individualités anomiques conduisant le changement sont obligatoirement « à la frontière des systèmes de vie collective³⁸ », c'est-à-dire des personnalités criminelles, des hérétiques ou des malades mentaux ; « figures inclassables » parce qu'elles sont seules à subvertir de manière significative les mœurs de la société à laquelle les autres adhèrent encore. Qui plus est, ces individualités anomiques sont inébranlables dans leurs principes :

[elles] s'identifient avec leur propre vocation et sont prêtes à se détruire elles-mêmes, si elles ne détruisent pas l'ordre établi. La puissance que possèdent ces personnages dépasse leur dénomination, se manifeste dans la véhémence de leur opposition au "monde" en bloc, abstraitement défini par la société³⁹.

Le nouveau système résultant des transgressions anomiques ne sera pas immédiatement compris parce que la conscience (prise dans les structures passées) n'a pas développé les mécanismes nécessaires pour appréhender le changement en cours. Les personnages aux désirs non conformes « ne peuvent être assimilés au monde — ni à

³⁶ *Ibid.*, p. 61.

³⁷ *Ibid.*, p. 64.

³⁸ *Ibid.*, p. 61.

³⁹ *Ibid.*, p. 98.

l'ordre ni à la révolution⁴⁰ ». Le nouveau système, par contre, une fois installé, viendra justifier leurs transgressions *a posteriori* (ce qui, dans le cas de Sade ou de la marchande, ne leur apporte malheureusement aucun bénéfice.)

En effet, la marchande est un personnage anémique dans la mesure où elle opère à l'intérieur du déchirement dans le tissu social qu'est la Révolution. Elle reflète les mœurs dépravées de l'« énorme quantité de sangsues toujours à l'affût des calamités publiques qu'elles font naître au lieu d'apaiser, et cela pour être à même d'en profiter avec plus d'avantages⁴¹ » que Sade dénonce dans l'incipit des *Cent vingt journées*, mais en étant *marchande*, elle participe également à un marché d'échanges dont la structure annonce le capitalisme en développement.

Révolution des esprits et des corps

C'est dans la vingt-et-unième lettre, datée du mois de septembre 1792, qu'il devient clair que la monarchie ne survivra pas à l'attaque livrée par le peuple. Le palais des Tuileries est pillé et le commerce de Marguerite tourne définitivement vers la faillite. Ses satellites l'abandonnent, préférant tenter leur chance en mendiant dans la rue. Pour résumer les deux cas : « Enfin, une véritable conspiration. » (p. 139)

Ce n'est qu'une fois le système monarchique écroulé et dévidé que la marchande comprend sa perte imminente. Son désespoir face à la situation mène jusqu'au rejet de la règle capitale de ses propres enseignements : « ne vous laissez jamais attendrir » (p. 39). À la suite de cette capitulation historico-narrative, c'est un nouveau personnage qui émerge ; une maquerelle qui connaît la misère et la pitié.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 103.

⁴¹ D.A.F. Sade, *op. cit.*, p. 15.

Pourtant, personne ne sait que je le fis sans m'y sentir appelée et que si Monsieur le chancelier Paillard avait encore vécu, jamais je ne serais devenue maquerelle [...] Je refusais aussi de retomber dans la misère de mon enfance qui fut abominable. Croyez-moi, chère Louise, même s'ils ne causèrent pas ma mort, les tourments que j'endurai dès ma cinquième année ne le cédaient en rien à ceux des enfants que je vends aujourd'hui [...]. Nous étions tous attachés aux machines par des cordes, afin de ne point tomber de fatigue en cours de travail. À dix heures du soir on nous détachait et nous pouvions dormir jusqu'à cinq heures, dans une espèce de cave [...]. Non ma bonne amie, je ne veux point m'excuser car il se peut que je ne mérite point d'excuse, mais je veux seulement vous dire comment j'en vins à une profession utile certes à l'humanité mais exécrationnelle en elle-même et que chaque jour j'abomine davantage. (p. 139-41)

Le lecteur s'étonne de voir apparaître soudainement de l'empathie dans les paroles de Marguerite. Celle-ci se voit et se représente différemment maintenant qu'elle occupe la place de la victime et non du bourreau. Elle laisse voir pour la première fois son monde intérieur, au-delà des idéaux libertins qu'elle incarne, où se cache une petite prolétaire sensible et apeurée. « Déjà l'hiver s'annonce cruel », confie-t-elle bientôt, « et l'unique petit garçon qui me restait encore vient de mourir hier soir d'une pneumonie. Je l'avais pourtant très bien soigné et sans même espérer en tirer profit, parce que je le trouvais gentil et plaisant » (p. 143).

La recontextualisation morale du personnage parodie ce qui se passe sur le plan politique. Dans un monde axé sur la productivité au lieu de la dépense, personne ne recherche plus d'excès blasphématoires. Comme la noblesse qui l'alimentait, le commerce de la marchande est en déclin. Les valeurs libertines du plaisir et de l'excès font place à la peur, la pitié et la misère. Là où elle avait auparavant nié tout sauf la nature, elle s'en remet maintenant à la protection d'un être suprême : « [...] je traverse des affres, me disant pourtant que la Providence qui jusqu'ici toujours me vint en aide ne saurait m'abandonner » (p. 158). Elle qui faisait si élégamment l'éloge de la richesse et

raffolait des détails de la garde-robe est maintenant portée à commenter que « Tirésias f[u]t vêtu plus élégamment qu'il est recommandable de nos jours » (p. 163).

Dès le moment de la crise, le personnage de Sade cesse de participer à la représentation⁴², il n'est plus question du commerce d'enfants, et Marguerite cesse de percevoir la mort comme un plaisir frivole. L'hermaphrodite qu'elle a vendu une fois parce qu'il lui était « actuellement impossible d'investir à long terme des sommes importantes » (p. 112) et une autre fois lorsque « les créanciers [l]'assaillent de toute part » (p. 149) est maintenant en mesure de tutoyer sa marchande « comme s'il fut [s]on égal » (p. 164). Et ceci en guise de signe de leurs nouveaux rôles respectifs. Alors que Marguerite court vers la ruine, le corps unique de Tirésias a préservé toute sa valeur marchande et son esprit, en plus, a acquis des belles lettres et une condition sociale. Au lieu de réaffirmer sa supériorité en l'objectivant à nouveau, le discours de Marguerite, déchue, tend vers le sentimental : « Quelque chose bougeait dans ma poitrine, je ne sais ce que c'était chère Louise. On eût dit une colombe prisonnière. » (p. 163) À l'inverse des dogmes de la philosophie sadienne qui ne subordonnent ni le corps à la tête, ni la tête au corps, mais passe continuellement de l'un à l'autre⁴³, la marchande se range maintenant du côté de la représentation normative du plaisir, reposant sur l'union du corps et de l'esprit.

Louise, par contre, n'a pas été sujette au renversement des mœurs qui affecte Paris et trouve sa voix lorsque Marguerite n'est plus. Sa parole copie et remet en circulation l'apprentissage qu'elle a reçu dans un commerce qui, pour elle, est encore

⁴² En plus d'effectuer un changement dans le ton narratif, ce détail textuel reflète la réalité historique. Le marquis est emprisonné du 8 décembre 1792 jusqu'à son évvasion le premier mai 1793 et n'est pas présent dans la société parisienne lors de la période en question.

⁴³ Annie Le Brun, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, p. 49.

profitable : « De nos jours, les beaux enfants sont certes une denrée qui ne manque point, encore faut-il savoir où les trouver. » (p. 174) C'est donc une nouvelle maîtresse qui émerge pour porter les enseignements libertins ; le cycle de la transgression se perpétue malgré tout.

Aujourd'hui, les statistiques révèlent que plus de cinquante pour cent des enfants de moins de cinq ans sur la planète sont menacés par le manque de soins, la violence, la famine et la maladie⁴⁴. De plus, ils sont forcés à travailler. L'exploitation économique des jeunes enfants augmente constamment malgré les interventions du Bureau international du travail (BIT), de l'Organisation internationale du travail (OIT) et de l'ONU.

L'enfant travailleur est nié dans sa personne. Il est placé dans un rapport social qui est toujours très en retrait par rapport à ceux qu'ont inventé le XIX^e et XX^e siècles. Il marque une régression vers un statut de servage, de domination, de contrôle social, etc⁴⁵.

Ce glissement dans le statut de l'enfant — dû à sa rentabilité au sein du marché industriel — semble pointer dans la direction du retour au statut de « propriété » qui lui était propre avant la fin de l'Ancien Régime. L'enfant « vendu » à l'industrie est-il vraiment dans une meilleure situation que l'enfant vendu en esclavage à la fin du Moyen-Âge ?

Wittkop, dans *La marchande d'enfants*, oppose aux mœurs modernes « civilisées » la situation critique de l'enfant au XVIII^e siècle et il en ressort que la crise est la même : l'humanité et les droits de l'enfant sont constamment subvertis en faveur de sa rentabilité dans l'arène commerciale de l'adulte. Il ne faut pas penser toutefois que cela s'arrête dans les nations du tiers-monde, car l'enfance des pays riches « se trouve

⁴⁴ Paul Ariès, *Déni d'enfance*, Paris, Éditions Golias, 1997, p. 51.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 64.

coincée entre les images et les exigences d'une société de consommation et la réalité de son incapacité à atteindre l'indépendance financière donc son autonomie⁴⁶ ». Dès la naissance il est l'objet d'un dressage commercial incessant qui modulera ses désirs et ses besoins en accord avec les lois du marché. Bref, il est « McDonalisé ».

Le déni d'enfance ne présente pas, bien sûr, un même visage dans les pays riches et pauvres. Ces expressions changeantes sont pourtant les multiples facettes d'une unique figure. Ils disent un même déni d'enfance, véritable signe de notre inhumanité, véritable figure de proue d'une société malade avec laquelle nous finirons par nous perdre, par tout accepter. Si demain nous tolérions cet inacceptable plus rien ne serait dès lors inhumain⁴⁷.

L'enfant dépossédé et vendu de la marchande, finalement, c'est aussi l'enfant d'aujourd'hui. Pris, tel une marchandise, dans un marché de la consommation sur lequel il n'a aucun contrôle, il ne peut que devenir un objet consommable et évacuable. Et si nous prenons la crise du XVIII^e siècle comme modèle, il va falloir un bouleversement social à grande échelle afin de sauver l'« humanité » de nos enfants.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 68-9.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 52.

Chapitre IV

Le nécrophile : désir de dépouilles et dépouillement du désir

On parle de sexe sous toutes ses formes, sauf une. La nécrophilie n'est ni tolérée des gouvernements ni approuvée des jeunesses contestataires¹.

Il y a, dans toute société, des savoirs qu'il est fortement découragé d'interroger. Ce blocage se transmet d'une génération (qui ne sait pas qu'elle ne sait pas) à la prochaine. Mais il naît aussi des curieux qui osent affronter les tabous. En fait, selon un sondage en ligne avec plus de six mille répondants², un à deux pour cent de la population aurait déjà posé un geste nécrophilique, et il y a sans doute un pourcentage encore plus important qui l'a fantasmé. Même avec la batterie d'interdits doxologiques entourant la dépouille humaine, la nécrophilie, en tant que pratique transgressive, ne peut être éliminée de l'arène sociale parce que son objet inspire une forme fondamentale de curiosité et rend manifeste les pulsions destructrices de l'homme à l'égard de l'autre ou de sa propre personne.

Nous pouvons résumer les études de cas (rares) et le discours analytique dans le domaine en faisant appel à trois types distincts de nécrophilie, qui peuvent se recouper, mais qui se différencient fondamentalement par la nature de l'objet du désir. Ils sont les suivants :

- i) désir ayant comme objet un être aimé à qui on demeure attaché après sa perte, par exemple l'homme qui ferait l'amour une dernière fois à sa femme décédée avant de lui dire adieu ;

¹ Gabrielle Wittkop, *Le nécrophile*, Paris, Éditions Verticales/Le Seuil, 2001 p. 49 ; par souci de concision, cet ouvrage sera dorénavant cité intratextuellement.

² Supervert, *Sexual Perversity Survey*, http://supervert.com/surveys/sexual_perversity_results.

- ii) fantasme sadomasochiste de contrôle absolu sur le corps de l'autre, dont le type serait l'homme qui préfère les femmes droguées, endormies et inanimées;
- iii) désir pour la chair morte et corrompue qui se démarque par une tendance à l'oralité ; celui-ci étant le cas pathologique où l'objet du désir est le corps en état de décomposition.

Cette troisième forme de nécrophilie, dont il est question dans *Le nécrophile* de Wittkop, correspond à une figure rarement étudiée mais fortement criblée de stéréotypes. C'est le « profanateur de cadavres³ » de Von Krafft-Ebing (1886), le « violeur de cadavres⁴ » de Freud (1905) et le « vampire⁵ » de Jones (1931). Ces étiquettes qualifient l'individu lui-même à partir d'une seule composante de son identité et l'écartent sans plus discriminer de l'univers social. Il ne faut pas penser, toutefois, que la nécrophilie est limitée à la marge. Si nous acceptons que le terme *nécrophilie* englobe plusieurs pratiques différentes qui ont en commun une passion obsessionnelle pour la mort — dans ce cas, nous pouvons aussi parler de *thanatophilie* — il devient possible d'en relever bon nombre de cas chez des figures historiques connues.

L'anatomiste écossais Robert Knox (1791-1862), par exemple, conservait dans son laboratoire la dépouille nue de la prostituée Mary Paterson dans un réservoir de verre rempli d'alcool⁶. Thomas Holmes (1817-1900), le *Père de l'embaumement moderne*, pour sa part, préservait chez lui une multitude d'*échantillons* de son travail ; des cadavres embaumés occupaient les garde-robes et des têtes décoraient les tables du salon⁷. Ces

³ Richard von Krafft-Ebing, *Psychopatia Sexualis*, traduction de René Lobstein, St. Niklaas (Belgique), Éditions Climats, 1990, p. 162.

⁴ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, p. 73.

⁵ Ernest Jones, « The Vampire », *On the Nightmare*, New York, Grove Press Inc., 1951, p. 98-130.

⁶ Mary Roach, *Stiff: The Curious Lives of Human Cadavers*, New York, W.W. Norton & Company Ltd., 2004, p. 52.

⁷ *Ibid.*, p. 79.

hommes et leurs collègues ont alimenté pendant plus d'un siècle une industrie de récupération de cadavres pour satisfaire leur curiosité scientifique et personnelle, leur *désir* de comprendre la mort.

Étant donné le peu d'attention accordée à la passion profondément interdite pour la dépouille humaine, il n'est pas surprenant de noter que les motifs clichés qui présidaient à la représentation de la nécrophilie lors des siècles derniers demeurent en circulation dans le discours d'aujourd'hui. *Le nécrophile*, premier roman de Gabrielle Wittkop, se démarque justement parce qu'il ose tenir tête à ce discours cliché. Il met en jeu un personnage nécrophile, Lucien, dont le discours et le comportement sont susceptibles de remettre en question les idées toutes faites sur l'acte nécrophilique.

Celui-ci est bel homme, cultivé et, surtout, passionnément amoureux. Son récit, sous forme de journal intime, met à nu l'aspect passionnel de sa « perversion », au lieu de l'aspect pathologique stéréotypé. L'intimité de la forme permet d'établir un rapport d'empathie entre le lecteur et le nécrophile, et aussi d'élaborer, à l'abri de l'opinion publique, un système de valeurs qui lui sont propres. Présenté comme *pur* (p. 49) et altruiste, l'amour de Lucien subvertit toutes nos attentes et préjugés.

Statut littéraire de la dépouille

La critique a porté relativement peu d'attention au *Nécrophile* malgré le statut de roman culte dont il jouit depuis la première édition en 1972. Les tabous entourant le sujet du roman sont puissants, et rares sont ceux qui veulent les transgresser publiquement. Lisa Downing, auteur de *Desiring the Dead: Necrophilia and Nineteenth-Century French Literature* est la seule à en entreprendre une étude approfondie, mais en abordant les enjeux d'un angle différent de celui qui saute aux yeux dès la couverture. Elle dépeint la

relation à caractère binaire entre Lucien (actif) et la dépouille (passive) comme rien de plus qu'une expression originale de l'antagonisme entre homme et femme :

Alors, le texte fonctionne en prenant un paradigme sexuel extrême et en le soumettant simultanément à la démystification et au recodage, ou récupération. Les marqueurs de différence dans l'économie nécrophile sont la vie et la mort, littéralisant radicalement la dyade passif/actif qui caractérise la conception traditionnelle de la différence entre les sexes ainsi que la différence en tant que pré requis du désir⁸.

La représentation de la dualité passif/actif est un enjeu important en effet, mais pour d'autres raisons que celles suggérées par Downing. Il est vrai que la Mort et la féminité entretiennent une étroite relation dans l'art et la poésie. La Mort, passive et séductrice, y est souvent représentée sous des traits féminins. De plus, à la période baroque, ses affects sur les beaux corps ont été l'objet d'une élaboration esthétique :

Le cadavre est le sujet complaisant des leçons d'anatomie, l'objet de recherches sur les couleurs du début de la décomposition, qui ne sont pas horribles ni répugnantes, mais qui sont des verts subtils et précieux, chez Rubens, Poussin et combien d'autres⁹.

Le désir du nécrophile de Wittkop porte également sur les chairs bleues et vertes des corps récemment enlevés à la vie. Cependant, nous ne croyons pas que la féminité entre directement en ligne de compte ici ; Lucien se distingue d'un Rubens par sa recherche de jouissances olfactives et orales. Il a une forte envie pour la « délicieuse odeur de bombyx » (p. 40) et même après la première semaine de décomposition, son intense désir de contact buccal persiste. Par exemple, dans cette scène avec des cadavres jumeaux :

Je m'étais assis auprès d'eux sur le lit et, comme par jeu, je mordillai la nuque du garçon — ou était-ce celui de la fille? — à l'endroit précis où elle part de la base du crâne, dont je sentais la boîte ronde sous ma lèvre

⁸ Lisa Downing, « Death and the Maidens », *French Cultural Studies*, 2003 p. 165, nous traduisons.

⁹ Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, p. 107.

supérieure. Ma bouche commença d'elle-même un voyage délicieux, montant et descendant légèrement le long des vertèbres, comme on parcourt un paysage accidenté dont les faibles saillies s'intègrent elles-mêmes dans les plus vastes mouvements de plaines et de montagnes. Je passai ainsi du désert dorsal à cette vallée lombarde, pleine de nerf et de tendresse — un lieu qui toujours m'émeut infiniment — avant de progresser vers le petit plateau aride qui précède le ravin des délices. Mes mains suivaient aussi le voyage de ma langue, formaient une nonchalante arrière-garde. (p. 92)

Compte tenu de cette pulsion orale pour la matière en décomposition, il nous semble justifié d'affirmer que le paradigme actif/passif du désir de mort du *Nécrophile* est infiniment plus complexe et plus troublant que l'antagonisme proposé entre les rôles typiquement masculins et féminins.

Rapporter la dépouille représentée par Wittkop à la féminité ne fait que renforcer le biais culturel selon lequel la nécrophilie se réduit à l'esthétisation du corps féminin en objet fétiche et brouille les pistes de notre enquête. De fait, l'argumentation de Downing s'appuie fortement sur une étude d'Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. « L'étude de Bronfen délimite la nécrophilie en tant que ressort paradoxalement extrême et universel du fantasme masculin de l'annihilation de l'autre¹⁰. » En se penchant principalement sur la nature esthétique de la représentation, elle développe l'idée que la culture occidentale utilise les mêmes symboles pour construire ses représentations de la Femme et de la Mort parce qu'elles sont toutes deux porteuses d'une altérité radicale¹¹. Il est important de préciser, par contre, que l'étude de Bronfen porte sur la représentation de la Mort en général, son acception du terme

¹⁰ *Ibid.*, p. 160, nous traduisons.

¹¹ « Narrative and visual representations of death, drawing their material from a common cultural image repertoire, can be read as symptoms of our culture. Furthermore, because the feminine body is culturally constructed as the superlative site of alterity, culture uses art to dream the deaths of beautiful women. » Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, New York, Routledge, 1992, p. 11.

nécrophilie englobe toutes formes d'érotisation et d'esthétisation de la mort ; c'est aimer *la Mort* et non pas *les morts*.

La critique de Bronfen, donc, ne permet pas de saisir les enjeux de la prose de Wittkop. L'objet du désir dans *Le nécrophile* n'est pas la féminité, ni sa manifestation cadavérique, mais la dépouille elle-même, avec toutes les odeurs et les gloussements de sa décomposition. Les morts, loin de se laisser réduire à leur dimension passive (supposément féminine) d'objets, sont élevés au statut actif de personnage. Le nécrophile ne s'intéresse pas à la beauté en surface des cadavres qui seraient autrement tous pareils. Au contraire, chacun est doté d'une vie intérieure, avec son propre caractère et sa propre habileté de communication.

Barbara Gowdy, dans son récit *We So Seldom Look on Love*, fait le point sur le désir nécrophilique :

“A corpse shows simultaneous extremes of character,” I told him.
“Wisdom and innocence, happiness and grief, and so on.”

“Therefore all corpses are alike,” he said. “Once you've had one you've had them all.”

“No, no. They're all different. Each corpse contains his own extremes. Each corpse is only as wise and as innocent as the living person could have been¹².”

Le caractère individuel attribué à la dépouille, par contre, dépend moins de son apparence physique que des processus biologiques qui l'animent. Sa décomposition, « mouvement interne des vertes métamorphoses » (p. 70), renferme une composante importante de son identité. Non seulement la dépouille a-t-elle droit à une personnalité, mais elle est aussi douée d'un pouvoir de séduction, au même titre que « La charogne » de Baudelaire :

¹² Barbara Gowdy, *We So Seldom Look on Love*, Toronto, Somerville House Publishing, 1992, p. 155.

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
 Ce beau matin d'été si doux :
 Au détour d'un sentier une charogne infâme
 Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
 Brûlante et suant les poisons,
 Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
 Son ventre plein d'exhalaisons¹³.

De la même manière, la beauté perçue et représentée par Lucien découle de son désir pour le corps en pleine *altération*. Ce désir nécrophilique est la source de l'esthétisation du cadavre dans le roman. C'est à travers l'épanouissement du désir que la dépouille pourrissante sera transformée en objet d'une beauté fantasmagorique :

La mort avait transmué leur hâle que le sel givrait à peine en un or d'une étrange pâleur, en une nuance comparable à celle que jette la flamme d'un cierge. Tous deux avaient de longs corps asexués — la virilité du garçon à peine profilée, les seins de la fille quasi inexistantes mais infiniment désirables et qui évoquaient à mes yeux je ne sais quelle angélique nature. La langueur de leurs chevelures d'un blond argenté, l'absence de sourcils au-dessus des paupières fortement bombées, leurs pommettes saillantes — comme celles des crânes décharnés — et la couleur évanescence de leurs minces lèvres mauves, tout en eux exprimait la plus mortelle des prédestinations. (p. 87-8)

La thèse de Downing, par contre, ne situe pas l'enjeu à ce niveau fondamental qu'est le désir. Elle vise à montrer que la subversion dans *Le nécrophile* est une réaction de l'auteur, en tant que femme, à une tradition littéraire dominée par les hommes. En interprétant cette œuvre comme une analogie de la condition de la femme auteure, Downing prend un point de vue bien réductionniste par rapport aux enjeux passionnels complexes qui fondent le récit de Wittkop. L'originalité du texte, d'après celle-ci, provient du phénomène d'appropriation par la femme auteure d'un domaine (l'érotisme) qui appartenait auparavant à l'homme. Bien qu'elle se soit réclamée du statut

¹³ Charles Baudelaire, « Une charogne », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1996, p. 63-4, v. 1-8.

d' « homme heureux »¹⁴, personne ne serait moins d'accord avec cette affirmation que Wittkop elle-même, qui abhorrait ouvertement les causes féministes¹⁵.

Downing met en valeur l'importance du sexe de l'auteur, tandis que celle-ci a employé sa carrière littéraire à exorciser et détruire cette distinction. Ce n'est pas pour revendiquer les talents de la femme dans un monde masculin que Wittkop se déclarait *auteur* et non *auteure*¹⁶, c'est qu'elle refusait catégoriquement que son discours soit traité avec les pincettes délicates qu'on réserve aux œuvres troublantes et subversives écrites par les femmes. Ce n'est pas en tant que femme que Wittkop se réclame du discours de la transgression, mais en tant que libertine, « libertine cosmopolite¹⁷ ». Sa parole vise à libérer le discours, en tant que fantasme, d'une morale contraignante et arbitraire ; ce sont les désirs et les passions qui habitent à l'intérieur de chacun qui sont revendiqués par la mise en scène d'une nouvelle sexualité, pas la Femme.

Comme preuve à l'appui de l'enjeu qu'elle soutient, Downing analyse l'intertextualité du discours du *Nécrophile* : « its many self-conscious references to the canon of nineteenth-century male-authored literature¹⁸ ». Par contre, elle n'en repère que deux instances d'une valeur arbitraire et plutôt coïncidente. Deux courtes citations de l'œuvre d'Edgar Allan Poe entrecourent la narration, mais est-ce tellement surprenant de

¹⁴ Félicie Dubois, « Gabrielle Wittkop ou la petite fille à Donatien », art. cité

¹⁵ Wittkop a été critiquée lors de son apparition dans *Bouillon de culture* avec Bernard Pivot pour son dégoût non masqué de la maternité et de la famille. Félicie Dubois, pour sa part, sent le besoin d'inclure en début d'entrevue un avertissement « que les lectrices de *Lunes* pardonnent à cet esprit libre — féroce mais jamais méchant — d'avouer, sans détour son antipathie pour les femmes en général et les féministes en particulier » (*ibid.*). Alain Joubert (art. cité), problématise la relation : « Ce n'est évidemment pas à pareil tempérament que la horde féministe risquait de s'attaquer du vivant de celle qui l'incarnait, la "réponse" eût été trop fulgurante. D'ailleurs, la seule existence de Gabrielle Wittkop était déjà un défi lancé aux théories des tricoteuses de layettes revendicatives, la *vraie* liberté dont elle était porteuse, elle, n'ayant besoin ni de ventre rond, ni d'allaitement exhibitionniste, ni de nain à roulettes pour s'exprimer totalement, subversivement, loyalement. Au-delà de la différence des sexes, c'est à un être que l'on avait à faire, et il était exceptionnel. Pas comme ces militantes "écervelées" qui confondent maternité et créativité. »

¹⁶ Félicie Dubois, *loc. cit.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 61.

¹⁸ Lisa Downing, *op. cit.*, p. 165.

voir reflétées les paroles d'un des maîtres de la morbidité dans le journal d'un nécrophile?

La seconde instance d'intertextualité, l'expression « jouir comme un pendu » que Wittkop attribue à Tristan Corbière (p. 65), est d'ailleurs identifiée incorrectement par Downing. En bas de page elle explique :

J'ai été incapable de trouver la source de cette citation dans l'œuvre de Corbière. Je suis reconnaissante à Katherine Lunn-Rockcliffe qui a relevé une expression similaire "roide comme un pendu" apparaissant dans le poème de Corbière "Bohème de chic"¹⁹.

En fait, on trouve dans « Le bossu Bitor » les vers :

— Des Anglais, *jouissant comme de vrais pendus*,
Se cuvent, pleins de tout et de béatitude²⁰

Face à cette maigre cueillette d'intertextualité, bien qu'il s'agisse en effet de références masculines, il faut se demander où sont passées les *références nombreuses et complexées au canon masculin*²¹ qu'annonçait la critique et qui témoigneraient de la condition féminine transposée dans le roman.

Même si Lisa Downing semble réticente à prendre le tabou par les cornes, son étude soulève quelques questions essentielles à la compréhension du statut littéraire de la dépouille wittkopienne. Elle note très pertinemment que le texte de Wittkop est conscient des discours qui l'ont précédé (Freud en particulier) et tente d'entrer en dialogue avec eux²². La *perversion* est recontextualisée à l'extérieur du domaine clinique ; l'on passe de la nécrophilie comme *phénomène* à la nécrophilie comme *expérience*. Cette

¹⁹ Lisa Downing, *op. cit.*, p. 165, note n° 22, nous traduisons.

²⁰ Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, Paris, La Différence, coll. « Orphée », 1989, p. 146, nous soulignons.

²¹ Extrait de la note n° 18, nous traduisons.

²² « Wittkop's intelligent novella is extremely aware of the Freudian discourse on the mechanisms of perversion and the cultural taboos attached to necrophilia [...]. It is above all a self-consciously literary work, which addresses and dialogues with the texts, both literary and psychological, that precede it and shape our responses to it. » Downing, *op. cit.*, p. 158-9.

occurrence des deux voix en dialogue est présente notamment dans la scène de la genèse de la perversion, qui vaut la peine d'être analysée en détail.

Je me haussai vers cette femme merveilleuse allongée parmi la blancheur du linge. Je posai mes lèvres sur son visage de cire, je serrai ses épaules dans mes petits bras, je respirai son odeur enivrante. C'était celle des bombyx que le professeur d'histoire naturelle nous avait distribués à l'école et que j'élevais dans une boîte en carton. Cette odeur fine, sèche, musquée, de feuilles, de larves et de pierres, sortait des lèvres de maman, elle était déjà répandue dans sa chevelure comme un parfum. Et soudain la volupté interrompue ressaisit ma chair enfantine avec une brusquerie déconcertante. Pressé contre la hanche de maman, je me sentis parcouru d'une commotion délicieuse, tandis que je m'épanchai pour la première fois. (p. 17)

Le discours freudien tend à ramener la nécrophilie à une perturbation dans le développement sexuel qui mène à la fixation sur la dépouille en tant qu'objet fétiche, le cas pathologique étant « lorsque le fétiche se détache d'une personne déterminée pour devenir l'unique objet sexuel²³ ». Le cadavre fait écho à toutes les conditions fétichistes énoncées dans le discours psychanalytique. La fixation sur l'objet est établie par un dérangement de la sexualité enfantine où le premier contact avec la Mort correspond au premier mouvement autoérotique réussi. Et dans un mouvement typiquement freudien, la mère est la source ultime du dérangement.

En effet, plusieurs études sur la théorie de l'apprentissage social posent le lien avec la mère comme moteur important de la curiosité de l'enfant. Il est commun de voir un enfant imiter ses parents ; l'imitation des adultes est une partie intégrante du développement social du jeune pervers polymorphe. La nature de leur relation déterminera en partie le niveau de confiance que ressent l'enfant face à une occurrence nouvelle. En plus, l'attention que la mère porte à la nouveauté a tendance à attirer l'attention de l'enfant sur des objets qui ne l'auraient pas préalablement intéressé.

²³ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 63.

Wittkop n'ignore pas le rôle typique de la mère dans la détermination des goûts et des intérêts de l'enfant. En fait, elle met en scène toutes les conditions stéréotypées du développement d'une perversion. Il y a collusion, dans cette courte scène, des trois éléments théoriques qui mèneraient à une situation de désir pour la dépouille : la découverte du plaisir érotique, la découverte d'une nouveauté radicale, et la participation « active » de la mère dans la direction de la pulsion.

Le petit Lucien vient donc à associer l'odeur et l'apparence de la chair en décomposition à la sensation d'épanchement physique qu'il a éprouvée dans sa présence :

Je ne puis voir une jolie femme ou un homme agréable sans immédiatement souhaiter qu'ils fussent morts [...]. Bien que la désirant, jamais l'idée ne me serait venue de seulement toucher sa main. J'attendais, je voulais sa mort et cette mort devenait pour moi le pôle autour duquel gravitaient toutes mes pensées. (p. 31)

Dès lors, la condition fétichiste est remplie. Le désir érotique « pathologique » ne peut plus se déprendre de la Mort comme objet et à défaut de cadavres, Lucien se permet de fantasmer le décès de l'objet de son désir pour le satisfaire. Le contraire est aussi vrai, les individus qui n'avaient inspiré aucun désir lorsqu'ils étaient vivants deviennent objets de fantasme à l'heure de leur décès :

On y avait inhumé une actrice que je connaissais pour l'avoir eue comme cliente, une femme ni belle ni laide, assez insignifiante pour sembler ne jamais devoir inspirer de sentiments extrêmes. Dès que je la sus morte, je la désirai vivement. (p. 26)

Autre condition fétichiste : l'odeur. La chevelure et les pieds sont des objets fétiches communs à cause de la forte odeur qu'ils dégagent. Souvent, c'est l'odeur forte et la malpropreté de la partie du corps qui fixent le désir²⁴ parce que la force du dégoût surmonté est un enjeu important au plaisir. Rappelons-nous, d'ailleurs, la thèse de Stoller

²⁴ *Ibid.*, p. 65.

selon laquelle l'intensité du dégoût à surmonter est la clé de la satisfaction dans le fantasme sexuel pervers²⁵. Qu'est-ce, donc, qui pourrait exhaler une plus forte odeur et inspirer un dégoût plus profond que la dépouille humaine en état de putréfaction ?

La flexibilité d'esprit de l'enfant fait qu'il s'approche du phénomène « dégoûtant » sans attentes ni préjugés ; il n'a pas encore assimilé les interdits fondant le réflexe du dégoût. Il est donc en position de faire de la dépouille une description candide et fraîche qui échappe aux formules stéréotypées. Il décrit l'odeur (« fine, sèche, musquée, de feuilles, de larves et de pierres ») au lieu de la rapporter catégoriquement au concept flou de la puanteur, qui nie d'avance toute appréciation de son unicité. Ayant fait cette expérience olfactive lors d'un moment de passion intense, son esprit est imprégné de la senteur et celle-ci devient, pour lui, la senteur du plaisir. Dorénavant, elle sera essentielle à sa jouissance et il apprendra à déterminer la qualité de l'objet par son odeur. Le grand amour du nécrophile sera la dépouille dont « la délicieuse odeur de bombyx était juste telle qu'il fallait » (p. 40). Un sommelier de la mort.

Du point de vue pathologique, l'acte nécrophilique est essentiellement un acte masturbatoire poussé à la limite en ce qu'il peut être défini comme une satisfaction autoérotique dépendant d'un objet. Le résultat attendu de cette fixation exclusive à la dépouille serait un éloignement progressif de tout ce qui caractérise une sexualité « normale » en faveur de la passion toujours croissante pour ce qui est mort. Un repli sur soi aboutissant éventuellement à une ségrégation totale du monde des vivants. « Et moi, bientôt, » confie le nécrophile, « je tomberai dans la mort comme Narcisse en son image. » (p. 64)

²⁵ Robert Stoller, *La Perversion : forme érotique de la haine*.

Le personnage de Lucien, par contre, n'est aucunement réductible à ce simple schéma psychologique et ceci parce que les détails du récit vont à l'encontre de leur cadre. La forme diarique, en permettant au nécrophile de s'exprimer à la première personne, sans filtres, est profondément humanisante. La mise en scène des émotions et des idées du nécrophile d'un point de vue qui *ne croit plus au sacrilège depuis longtemps* (p. 48) vient subvertir la rigidité de l'interdit qui entoure la dépouille.

Ces actes dont on ne parle jamais en société, ces pulsions qui restent obliées, sont mis complètement à nu dans *Le nécrophile*. Chaque description est explicite et pas un détail n'est caché par le narrateur, même que le roman s'efforce de mettre en scène chacune des formes que peut prendre l'acte nécrophilique. Tous les voiles sont levés sur le désir et, sans sa carapace de stéréotypes, ce désir est remarquablement semblable à la lutte pour l'amour de tous les « normaux ». Le personnage de Lucien atteint le lecteur justement en ce que la représentation de sa passion va à l'encontre de l'image du *violeur de cadavres* typique.

Ce n'est pas que le discours de Lucien est complètement vide de jugements et d'étiquettes à l'égard de ses passions, mais plutôt qu'il se rapporte à un registre de valeurs complètement contraire aux images toutes faites qui circulent en société. Son récit a une visée indirectement encyclopédique : il établit une hiérarchie à l'intérieur du domaine de la nécrophilie auquel il peut se rapporter. Au bas de l'échelle, il y a la « viande à veufs » (p. 28) ; ces prostituées qui opèrent dans les cimetières pour répondre aux fantasmes des pervers qui y rôdent comme des âmes en peine. Ensuite il y a les « nécrophiles à l'eau de rose » (p. 25) qui s'excitent aux funérailles, les opportunistes qui se soulageraient n'importe où, et les fétichistes de squelettes qui courent après les os secs.

Ceci crée tout un système de références à l'abri du stéréotype, et qui vient en fait remplacer le stéréotype comme réservoir d'outils disponibles à la représentation. À la cime de la pyramide passionnelle, il y a le « nécrophile invétéré » (p. 48), catégorie à laquelle Lucien s'identifie. Ceux-ci sont les vrais *amoureux* de la mort et leur choix de cadavres le prouve : hommes et femmes, nouveaux-nés et septuagénaires, frais ou en décomposition.

Mais un homme peut-il vraiment aimer un cadavre ? Le comportement narratif de Lucien semble aller en ce sens ; « Bien sûr que je l'aimais... À moins qu'il ne faille user de certains mots, puisqu'il paraît que le nécrophile, tel qu'il se présente dans les clairs-obscurs de l'imagerie populaire, n'a pas le droit de les revendiquer. » (p. 56) L'amour est un concept à peine définissable, avec une extension quasi infinie ; chacun en a sa propre idée. Certains y voient une promesse ou une décision faite par deux partenaires afin de s'unir totalement l'un à l'autre, en fonction des difficultés auxquelles ils ont fait face ensemble, tandis que d'autres croient qu'il peut y avoir amour sans réciprocité. De surcroît, une mère croit aimer son nouveau-né, un frère croit aimer sa sœur, un enfant croit aimer son chiot, et une femme battue croit aimer son mari abusif. Mais pouvons-nous trouver dans ces relations la clé du concept d'*amour* ? Où est la distinction entre le sentiment réel et l'illusion, l'obsession, ou même la folie ? Pour Lucien, la question est réglée :

Amour nécrophilique, le seul qui soit pur, puisque même *amor intellectualis*, cette grande rose blanche, attend d'être payée de retour. Pas de contrepartie pour le nécrophile amoureux, le don qu'il fait de lui-même n'éveille aucun élan. (p. 49)

Les partenaires de Lucien ne sont pas en mesure de consentir à la relation, donc ils ne peuvent définitivement pas faire de promesses ni aimer en retour, mais ceci

n'atténue pas l'intérêt du nécrophile. Il ne voit pas en eux des objets fétiches mais de véritables amis avec des personnalités propres et des intentions cachées ; des amants qui aiment lui faire des surprises, lui donner des cadeaux et parfois lui jouer des mauvais tours. Ceci nous permet de proposer, comme le fait implicitement la narration, que :

[f]aire l'amour au corps de l'autre, et non pas seulement profiter de sa configuration fantasmatique, *c'est sans doute lui faire l'amour vraiment*, parce que c'est déployer une capacité et une qualité d'attention véritablement généreuses, et qui rendent possibles les révélations physiques qui sont autant de preuves et de récompenses.²⁶

Que l'on croie à l'amour nécrophilique ou non, il est certain qu'avec ce nouveau système de référence mis en mouvement par Wittkop, il s'ouvre une nouvelle voie dans la représentation du désir de dépouilles. La nécrophilie peut s'affirmer maintenant qu'elle a les mots pour le faire et son propre système de contre-stéréotypes à développer. Face à cette nouvelle ouverture au domaine des passions, la question de la féminité telle qu'elle est abordée par Lisa Downing se trouve être tout simplement une autre manifestation du stéréotype qui doit être surmonté par la représentation.

Un nécrophile, un néophile

Dès la tendre enfance, nous sommes tous exposés à des contes et des histoires où le *bon* est celui qui obéit aux règlements et le *méchant* est celui qui laisse libre cours à sa curiosité. Pensons ici à Ève, à Pandore, ou au Petit Chaperon rouge, dévoré parce qu'il a voulu trop en savoir à propos de Mère-grand. Ces contes conditionnent l'enfant à adopter un certain ensemble de conduites ; il faut être sage et répondre aux attentes des adultes,

²⁶ William Baranès et Olivier Simsek, « Dispositions de l'esprit, disposition du corps », dans Nicole Czechowski (dir.), *La curiosité. Les vertiges du savoir*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Morales », 1993, p. 143.

sinon il n'y aura que de la malchance et des mésaventures. C'est mettre un frein à son instinct d'exploration.

« Être curieux, » explique Stéphane Jacob, « c'est rester en mouvement, varier les chemins, rechercher ce qui diffère du déjà connu, et cela se fait par volonté mais aussi par penchant naturel²⁷ ». Penchant refoulé *a priori* par les lois et les règlements qui gouvernent la conduite d'un enfant pour qu'il soit bien *sage*. La curiosité, au service de la raison, mène potentiellement à des découvertes importantes. Toutefois « on comprend que l'idée d'une intelligence livrée à elle-même, sans personne pour la guider, effraie²⁸ ».

Curiosité provient du latin *curiositas*, qui signifie « soin ». Être curieux, c'est prendre soin de l'autre, du différent, « d'où par extension le deuxième sens, tendance à apprendre des choses nouvelles, soit de les connaître, et enfin le troisième sens, désir de découvrir des secrets ; le secret c'est ce qui est caché ou oublié [...]»²⁹. Cette pulsion est perçue négativement par la société. Il y a un sentiment de malaise associé au dévoilement des secrets qui compromettent la structure du pouvoir ; il ne faut surtout pas s'interroger sur la curiosité des autres.

La curiosité, par contre, est plus qu'un « simple attrait pour la nouveauté » ; elle se situe au niveau pulsionnel et « doit être envisagée comme un besoin de découvertes et d'interactions avec le milieu³⁰ ». Souvent, pour éviter les ambiguïtés de sens et les jugements de valeur, le jargon scientifique met l'accent sur le comportement exploratoire

²⁷ Stéphane Jacob, *La curiosité : éthologie et psychologie*, Sprimont (Belgique), Pierre Mardaga Éditeur, 2002, p. 7.

²⁸ *Ibid.*, p. 8.

²⁹ André Barbier, « Curiosité et mémoire dans la cure », dans Szultman, Henri et Fénelon, Jacques (dir.) *La curiosité en psychanalyse*, Toulouse, Privat Éditeur, 1981, p. 55.

³⁰ Stéphane Jacob, *op. cit.*, p. 31.

observable, au lieu de la disposition mentale qui doit en être inférée. Dans ce cas on parle d'instinct d'exploration, de penchant pour la nouveauté, de *néophilie*.

Le corbeau, symbole ultime de la mort récurrent dans *Le nécrophile*, a beaucoup à enseigner sur la nature du phénomène. Cet oiseau inextricablement lié à la venue de la mort est aussi reconnu pour sa grande curiosité. Bernd Heinrich³¹ a démontré que le grand corbeau (*corvus corax*) est extrêmement intéressé par la nouveauté sous n'importe quelle forme, bien qu'il n'y ait pas de bénéfice apparent à ce genre de comportement. Ses observations sont d'une grande utilité pour comprendre l'évolution et le déploiement de l'instinct explorateur. À sept mois, le jeune corbeau s'intéresse à tout objet nouveau, qu'il soit organique ou non, comestible ou non, coloré ou non. À un an, il présente moins d'intérêt pour la nouveauté. Au lieu d'approcher pour donner des coups de bec, il évalue à distance les objets nouveaux et s'approche presque exclusivement des objets comestibles, donc utiles à la survie et à la procréation. Le corbeau adulte a acquis une conduite *néophobe*. Il se montre surtout méfiant face à la nouveauté, en particulier ce qui est inorganique. Par contre, étant donné une condition de besoin (la faim, par exemple), l'instinct explorateur est réactivé. L'oiseau vainc sa peur et affronte la menace de l'inconnu afin de trouver des ressources nouvelles

Le terme « nouveau », par contre, n'a pas de valeur absolue car il dépend de l'ensemble des expériences de chaque individu. Le corbeau ne montre pas de méfiance envers les éléments auxquels il a été exposé lors de son enfance. Les expériences de

³¹ Bernd Heinrich, *Ravens in Winter*, New York, Random House Inc., coll. « Vintage Books », 1991

Greenberg³² portent à croire que ce qui est terrifiant lorsqu'il est inconnu ne l'est plus pour les initiés. C'est le *processus d'habituation* :

La répétition des essais finit cependant par vaincre la méfiance des oiseaux les plus craintifs. De même les morceaux de papier brillant qui s'agitent au bout des ficelles dans les jardins et les épouvantails d'apparence plus ou moins humaine qui se dressent dans les champs découragent les visiteurs occasionnels mais sont bientôt sans effet sur les habitués de l'endroit qui reviennent sans plus de frayeur s'approvisionner en grains et jeunes pousses³³.

La nécrophilie est reliée à ce processus d'habituation. Pour le nécrophile, la mort n'est plus cet épouvantail qui inspire l'effroi, mais plutôt le contraire, une présence familière qui inspire l'excitation. C'est le corbeau qui se dit : « Voilà un épouvantail, il doit y avoir de la bonne graine cachée ici ! » La plupart des nécrophiles, en fait, sont des gens pour qui l'interaction avec la mort est fréquente et de longue date, comme c'est le cas pour les embaumeurs et les fossoyeurs. Wittkop met l'accent sur le fait que cela est bien connu depuis longtemps en citant *L'Enquête* :

Hérodote nous enseigne que les femmes de qualité "après leur mort, ne sont pas livrées sur le champ aux embaumeurs, pas plus que les femmes très belles et d'une grande renommée. On ne les leur confie qu'au bout de trois ou quatre jours. On veut éviter par-là que les embaumeurs n'abusent de ces femmes"³⁴.

Est-ce que le métier est un résultat du désir, ou le désir un résultat de l'habituation au métier ? Étant donné que les occupations entourant la mort (bourreau, embaumeur, fossoyeur, etc.) sont historiquement transmises de père en fils, le jeune apprenti vainc habituellement sa néophobie dès la tendre enfance en assistant son père. C'est le cas de Lucien d'ailleurs :

³² Russel Greenberg, « Ecological Plasticity, Neophobia and Resource Use in Birds », *Studies in Avian Biology*, vol. 13, 1990, p. 431-7.

³³ Stéphane Jacob, *op. cit.*, p. 23.

³⁴ Wittkop, p. 50, citant *L'Enquête*, livre II : « Euterpe » (450 av. J.-C.), c'est la première mention de la nécrophilie en littérature.

Je ne déteste pas mon métier ; ses ivoires cadavéreux, ses faïences blêmes, tout le bien des morts, les meubles qu'ils ont faits, les tableaux qu'ils ont peints, les verres où ils ont bu quand la vie leur était douce. Vraiment, le métier d'antiquaire est un état nécrophilique presque idéal. (p. 45)

Depuis sa jeunesse, le nécrophile habite l'appartement en haut de sa boutique, un véritable reliquaire rempli d'objets se rapportant directement au passé, aux morts, et à ce qu'ils ont laissé derrière eux. Les savoirs acquis pendant toute une vie passée à explorer cet environnement sont ceux d'un monde qui est *autre*. Posons donc, comme une des conditions de possibilité de la nécrophilie, le contact répété et l'habitude à l'altérité radicale caractérisant la mort.

Cela dit, il n'est pas impossible qu'un non initié développe un désir pour la dépouille, mais l'esprit adulte est moins flexible que celui de l'enfant. Il a déjà intériorisé le tabou de la Mort et sa curiosité est entravée, outre le dégoût, par les obstacles de son apprentissage social. Le seuil à franchir « apparaît donc comme un frein puissant à l'exercice de la curiosité³⁵ » et plus les normes sociales ont de prise sur l'esprit, plus difficile il sera à franchir. Il ne faut pas sous-estimer la valeur transgressive de l'instinct exploratoire :

Si la curiosité est le fait d'un voir, qui croit en lui-même, qui veut tout voir et tout savoir, alors il y aura transgression si ce voir veut s'introduire dans un domaine qui par principe échappe au voir [...]. Mais [la transgression] échouerait, car vous pouvez toujours disséquer un cerveau, vous ne saurez jamais ce que c'est qu'une *cogitatio* au sens de Descartes, c'est-à-dire cette pure expérience de soi-même³⁶.

Chercher la Mort dans la dépouille est donc une transgression du plus haut niveau. Cependant, comme la Mort est plus que la somme de ses représentations, la curiosité du nécrophile demeurera fondamentalement inassouvie.

³⁵ Stéphane Jacob, *op. cit.*, p. 28.

³⁶ Sébastien Labrusse, « L'invisible et la révélation », dans Czechowski, *op. cit.*, p. 87-8.

Mais si nous sommes tous curieux à propos de la mort, pourquoi les limites de l'interdiction du cadavre diffèrent-elles chez certains ? Une expérience de P. Cowan³⁷ avec des rats corrobore les observations qui ont été faites par plusieurs autres chercheurs ; sans nier l'influence de l'environnement dans le développement de la curiosité, il postule que le niveau de néophobie d'un individu est génétiquement déterminé. Ces résultats sont en accord avec les découvertes de Freud, qui affirme :

Nous sommes à présent en mesure de conclure qu'il y a en effet quelque chose d'inné à la base des perversions, mais quelque chose *que tous les hommes ont en partage* et qui, en tant que prédisposition, est susceptible de varier dans son intensité et attend d'être mis en relief par les influences de l'existence³⁸.

Certains individus seraient prédisposés à l'exploration, ayant hérité d'une moins grande méfiance à l'égard du nouveau. Il nous est donc possible de poser l'hypothèse qu'une tendance néophile naturelle soit aussi une condition de possibilité du désir nécrophile.

La *surprise* est un autre moteur important qui mène à la mise en jeu de l'instinct explorateur ; le nouveau est constaté par la différence entre ce qui est anticipé et ce qui arrive vraiment. Cette constatation, c'est la surprise. C'est apprendre qu'on ne sait pas ; « c'est aussi se confronter aux limites du savoir que l'on possède, ce qui constitue autant d'occasions d'accroître ce dernier³⁹ ». Chaque individu a implicitement déduit de l'ensemble de ses expériences des principes qui permettent d'anticiper sur la réalité, et quand ceux-ci sont déçus par un phénomène qui ne se conforme pas à leurs attentes, ils

³⁷ P.E.Cowan, « Exploration in small mammals: Ethology and Ecology », dans Archer, John et Birke, Lynda (eds.), *Exploration in Animals and Humans*, UK, Van Nostrand Reinhold Ltd., 1983, p. 147-75.

³⁸ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 88-9.

³⁹ Stéphane Jacob, *op. cit.*, p. 44.

tentent de rectifier leur mécanisme d'anticipation psychique en explorant la cause de l'erreur.

L'enfant, qui n'a pas encore intériorisé les règles et pour qui la surprise est de mise, procède par l'observation, la manipulation et le questionnement pour se représenter l'inconnu. Jacob explique que : « [l]a curiosité porte en fait sur deux choses distinctes, la tentative d'appréhension de l'objet lui-même (*C'est quoi ça ?*) et la recherche de maîtrise des événements (*Pourquoi c'est là ça ?*)⁴⁰ ». Ce système d'appréhension fonctionne dans le cas d'un objet inconnu qui peut être manipulé et capté par les sens et dans le cas d'un concept inconnu qui peut être manipulé et capté par l'esprit en l'appliquant à des idées connues.

D.E. Berlyne, pionnier dans le domaine de la curiosité, explique que l'habituatation dépend du *potentiel d'excitation*⁴¹ du stimulus nouveau. Certains concepts nouveaux sont compris facilement, tandis que d'autres, où il demeure de l'incertitude, ont un plus grand potentiel d'excitation et révéleront moins vite leurs secrets. L'esprit humain apprend par essais et erreurs, mais c'est un système qui s'adapte pauvrement à la saisie d'une force invisible et ineffable comme la Mort. Celle-ci a un potentiel d'excitation quasi infini vu que chacune de ses manifestations amène des nouvelles informations, mais il demeure impossible à partir de celles-ci de dégager l'essence du phénomène. Il y a des choses qu'on ne « rencontre pas deux fois dans la vie, pas deux fois dans la mort » (p. 55) et c'est un cas où il n'y a aucun moyen de tester ses hypothèses, d'avancer dans la compréhension du phénomène.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 87.

⁴¹ D.E. Berlyne, *Conflict, Arousal and Curiosity*, p. 178-9.

La Mort demeure plus grande que la somme de ses expressions et la curiosité dont elle est l'objet ne sera jamais pleinement satisfaite. Au lieu de comprendre à force d'explorer son objet en détail, le nécrophile se trouve dans l'impossibilité frustrante de saisir et de maîtriser la Mort :

L'absence de régularité stricte dans les effets constitue une source d'étonnement qui prolonge le temps de la découverte car il faut répéter les essais jusqu'à ce que le processus soit mieux maîtrisé⁴².

Notre explorateur doit donc reporter son désir sur une nouvelle occurrence du phénomène et ainsi de suite. La curiosité ne cesse d'augmenter avec chaque nouvelle expérience, mais, paradoxalement, s'il s'abandonne à sa curiosité et se jette dans la mort, il perdra complètement l'habileté de comprendre son but au moment où il l'aura atteint. Dans le cas de Lucien, il y a intensification de la curiosité, du désir, jusqu'à l'obsession. Il doit prendre de plus en plus de risques pour satisfaire son désir et éviter la capitulation du *moi* au profit de l'assouvissement.

Le tabou, le défunt et l'interdit du nom

La Mort, selon G. Gorer⁴³, a remplacé la sexualité comme principal tabou au XX^e siècle. Tandis que le marché érotique et pornographique ne cesse de croître, la mort, sur laquelle la science n'a aucune prise, est retirée de la vue parce qu'elle cause de plus en plus d'inquiétude chez l'individu. L'effet subversif du roman de Wittkop vient de ce qu'il y est représenté le désir *le plus interdit* ; conjonction des tabous entourant le sexe et la mort. Son objet est absolument contraire aux valeurs conventionnelles régissant le choix de partenaire sexuel et nous ressentons habituellement cette catégorie de désirs comme un affront à la dignité du défunt. Pour déstabiliser encore plus le lecteur, Lucien

⁴² Stéphane Jacob, *op. cit.*, p. 103.

⁴³ Geoffrey Gorer, « The Pornography of Death », *Encounter*, vol. 5, n° 4, 1955, p. 49-52.

ose ramener la dépouille à la personne qu'elle a été, au lieu de l'enfouir dans l'anonymat et, ce faisant, il viole les tabous les plus fondamentaux de notre société.

Le contact avec la mort tombe parmi les tabous permanents identifiés par Freud. Tout se passe comme si elle était contagieuse. L'homme ne veut pas engager de contact physique avec la dépouille (par le toucher), ni de contact psychique (par la représentation) de peur d'attirer la vengeance du défunt. Chez les primates, par contre, il n'y a pas cette grande inquiétude :

Toutes les observations tendent à montrer que la mort, en tant que telle, n'est pas perçue, que les congénères réagissent seulement comme en présence d'un congénère ne répondant pas. Le caractère inerte est perçu mais il ne suffit pas à éliminer d'emblée la propension à communiquer, à initier des interactions. Le caractère irréversible de la mort n'est pas immédiatement intégré⁴⁴.

Plus tard vint la reconnaissance que le cadavre était fait de viande, et la nécrophagie devint pour le primate un moyen d'assurer la survie et la force du groupe, surtout aux périodes où la nourriture était rare. La mort ne devient une source d'inquiétude qu'à l'avènement de l'*imagination*. Pour la première fois, l'homme (*homo erectus*) a la capacité de se représenter autre chose que ce qui est présent dans la réalité qui l'entoure et se rend compte qu'il est *mortel*. La Mort devient une source de peur et de pouvoir mystique à la fois, et ces sentiments seront lentement intégrés aux systèmes de croyances.

Jusqu'au XVIII^e siècle, la Mort gardera une dimension *communautaire*⁴⁵ ; on y est habitué, la famille est impliquée et tout se passe en public : « il va sans dire que l'attitude

⁴⁴ B.L.Deputte, « Perception de la mort et de la séparation chez les Primates », *Nouvelle Revue Ethnopsychiatrique*, vol. 10, 1988, p. 113-50.

⁴⁵ Josée Jacques, *Psychologie de la mort et du deuil*, Mont-Royal (Québec), Modulo Éditeur, 1998, p. 28.

de cette époque où la mort est considérée comme familière et proche s'oppose à celle de nos jours, caractérisée par le déni et la crainte⁴⁶. »

La société actuelle a tellement peur des morts qu'elle les incinère pour détruire tout indice de leur passage, ou bien, malgré le besoin global de ressources, leur réserve un morceau de terre qui leur appartient en permanence, bien qu'ils soient en train de pourrir dedans. Ces terres elles-mêmes sont protégées par un tabou puissant ; il ne faut surtout pas déranger le repos des morts !

Rappelons que selon Freud les tabous sont une source de protection : « Le cadavre, le nouveau-né, la femme en état de souffrance attirent, par leur impuissance à se défendre, l'individu qui vient d'atteindre sa maturité et y voit une source de nouvelles jouissances⁴⁷. » Mais quelle est donc l'utilité de protéger le cadavre du désir ? Ne serait-ce pas mieux de céder le corps d'un défunt pour épargner le nouveau-né ou la femme souffrante ? Sur cela, Freud reste muet.

Contrairement aux deux autres figures en cause, l'épanchement sur un cadavre n'apporte aucun désavantage biologique à l'espèce, ou du moins pas plus que la masturbation. C'est plutôt le vivant qui a besoin d'être protégé de la dépouille, ou plus exactement de ce qu'elle représente. Hormis la culpabilité qui accompagne parfois le décès d'un proche, l'acceptation de la dépouille signifie implicitement l'acceptation du cycle naturel dans lequel l'homme est enfermé. La nature ravale et recycle sans cesse toutes les créatures discontinues auxquelles elle donne naissance. Attention ! Il s'agit d'une pensée éminemment subversive dans une société où les structures sociales sont encore imprégnées de l'influence de l'Église.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁷ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, p. 54.

Révéler la dépouille c'est aussi la montrer, la faire voir, la pointer du doigt, et cela engendre des pulsions inconscientes à son égard. Nous avons donc tendance à multiplier les rites funéraires pour enfouir le mort encore plus creux. Ces rites, en fait, visent plutôt la communion entre vivants que l'interaction avec le défunt. Un « couvercle », selon Picard, sous lequel « la mort est acceptable, le mort est comme propre⁴⁸ » et dont l'effet est de perpétuer le déni et la méconnaissance de la Mort.

Michel Hanus appelle l'embaumement et la toilette de la dépouille des *rituels de purification*. Comme l'exposition et l'enterrement, ceux-ci s'adressent surtout aux vivants, qui se sentent menacés par le défunt. Le rituel « à la fois lui retire une partie de sa dangerosité et, dans le même temps, apaise l'âme du défunt⁴⁹ ». On exorcise la Mort de la dépouille et il ne reste qu'un objet esthétique, maquillé, habillé, dé-ridé. Les embaumeurs modernes mélangent en fait une teinture rose au formaldéhyde, afin de restaurer ce rougissement des tissus qui dénote la vitalité, rendant plus facile l'association du « repos final » avec le sommeil. Le cadavre est en quelque sorte un remplaçant parodique de l'individu, ayant comme rôle de maintenir l'illusion et de continuer à rendre possible le refoulement de la pulsion de mort et de la curiosité à son égard. Ces pulsions refoulées viennent s'exprimer par des symptômes ; les gens normaux qui refoulent leurs instincts explorateurs de la mort manifestent comme symptôme cette peur de la mort qui a érigé un si grand nombre de tabous complexes autour des cadavres. Ce qui n'est pas refoulé est sublimé dans une autre forme plus socialement acceptable : l'art, le travail, la dévotion religieuse.

⁴⁸ Michel Picard, *La littérature et la mort*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 90.

⁴⁹ Michel Hanus, *Les deuils dans la vie. Deuils et séparations chez l'adulte, chez l'enfant*, Paris, Éditions Maloine, 1994, p. 67.

Le *tabou du nom* est une forme de la phobie du toucher définie au chapitre premier, il est lié à l'inquiétude que nous ressentons en nous remémorant un être décédé. Nommer le défunt équivaut à un contact physique, parce que pour l'homme « le nom constitue une partie essentielle de la personnalité⁵⁰ ». De nombreux peuples ont instauré des coutumes afin de contourner cette contagion par la mort. Certains attribuent à la naissance deux noms à chaque individu, dont l'un doit rester secret. D'autres, comme les Massai en Afrique, pensent à « changer le nom du décédé, immédiatement après sa mort ; à partir de ce moment, il peut être nommé sans crainte, tous les interdits ne se rapportant qu'à son ancien nom⁵¹. » Ces techniques de masquage onomastique, par contre, ne sont que différentes tactiques visant à refouler l'angoisse de la perte et l'ambivalence de nos sentiments à l'égard du défunt.

Une partie de l'inquiétude qui afflige le lecteur du *Nécrophile*, en fait, vient de la subversion de l'interdit du nom par le discours de Lucien. Il ose ramener la dépouille à la réalité de son vivant, et ce avec le plus de précision possible.

Je fête le Nouvel An en bonne compagnie : celle d'une concierge de la rue Vaugirard, morte d'une embolie [...]. La petite concierge s'appelle Marie-Jeanne Chaulard. Un nom que les frères Goncourt eussent sûrement apprécié. (p. 28)

Son engagement à tout dire sur son désir mène à une restauration de l'identité sociale du défunt. Sa présence défie le cliché de la dépouille objectivée et anonyme que nous jugeons acceptable pour autant qu'elle demeure un élément du rituel funéraire. Lucien y substitue son propre rituel de purification parodique de la tradition mortuaire. Au lieu d'approfondir l'abîme séparant l'homme de la dépouille, les rituels mis en jeu par Lucien les rapprochent :

⁵⁰ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 85.

⁵¹ *Ibid.*, p. 84.

Je l'ai séché dans un drap de bain, je lui ai remis le petit pyjama de finette bleue qu'il portait en arrivant, j'ai lissé ses franges brunes que l'eau du bain faisait paraître presque noires. Dans la voiture, je l'avais assis près de moi, le soutenant d'une main, conduisant de l'autre. Je roulais lentement, je n'étais pas pressé d'arriver. "Non, pas encore", me répétais-je. J'ai traversé la Seine à Saint-Cloud mais c'est seulement à hauteur de Maisons-Laffite que j'ai eu le courage nécessaire. Je suis revenu à Paris, dans le long cortège des camions de maraîchers, l'odeur des herbes écrasées, les coups de klaxon, les lueurs des phares. Soudain, j'ai vu dans le rétroviseur mon visage inondé de larmes. (p. 34)

Pour le nécrophile, le rituel funèbre est une célébration significative de la mort, tout le contraire d'une célébration pour apaiser les vivants qui veulent à tout prix voiler la dépouille par l'esthétisation et les hors-d'œuvre. Il met le doigt sur l'hypocrisie de ces services qui prétendent camoufler la mort mais où finalement la tombe « surmontée de fleurs rassemblées en tas comme le foin d'une meule » (p. 57) est une indication encore plus flagrante du secret qui est enfoui au-dessous.

Les rituels parodiques de Lucien s'appuient sur une doctrine centrale qui gouverne sa perception des morts : « Il y a pureté chaque fois qu'un nouveau seuil est franchi » (p. 40). Suivant cette ligne directrice, le décès est le processus de purification qui mène du vivant souillé et impur à la *pureté finale* (p. 13) du squelette propre et angélique. La décomposition, en fait, c'est la révélation progressive (symbolique et physique) de ce qui est à l'intérieur de l'homme, et il n'y a que le nécrophile qui est conscient des étapes subtiles de cette transformation. Lucien raconte :

Le tailleur me sourit dans le miroir. Cet homme croit connaître mon corps parce qu'il sait comment je place ma virilité dans le pantalon et parce qu'il a découvert avec étonnement que les muscles de mes bras sont anormalement développés, pour ceux d'un homme de ma profession. (p. 30)

Selon la perspective de la narration, ce tailleur, qui sait que Lucien porte sa virilité à la gauche, ne sait rien du tout. Ce n'est qu'une fois la personne décédée que les secrets

qui se trouvent à l'intérieur pourront commencer à se dégager. De fait, le cadavre est plein de signes de vie. Sujette à ses propres mouvements intérieurs et à ses propres réactions aux stimuli extérieurs, la dépouille émet, pour celui qui saurait les distinguer, tous les signes d'une nouvelle phase de *vie*. Ses poils poussent, son estomac glousse, et sa personnalité se manifeste :

Un soir, ma maîtresse ouvrit brusquement la bouche, ainsi que jadis l'avait fait Suzanne. Mais n'ayant pas d'éducation, la vierge d'Ivry le fit avec un bâillement léonin [...]. Une autre fois, alors que pour échapper à la malice de son sexe, je cherchais passage dans son arrière chemin, elle me lança une série d'incongruités qui me découragèrent. (p. 54)

La dépouille, du point de vue du nécrophile, est en effet un personnage de plein droit. Le désir de Lucien est l'élément légitimateur de la personnification parce qu'il met en jeu un langage propre au cadavre qui peut être décodé grâce aux connaissances nécrophiliques. Coincé par les policiers, le narrateur met son apprentissage en pratique, et sous son emprise le corps de Suzanne devient « vivant », même aux yeux de la loi.

L'écriture de sa mort

Loin de s'arrêter à l'interrogation de la mort d'autrui, Wittkop met son propre corps en jeu dans sa représentation de la nécrophilie. La jeune Gabrielle, une « grande fille brune aux yeux verts » (p. 31), prend sa place dans le texte comme objet des fantasmes de mort de Lucien. L'auteur donne juste assez d'indices spatio-temporels et identitaires pour laisser deviner qu'il pourrait y avoir là une ruse autofictionnelle.

Alors, je me dépeignais pendant des heures tous les dangers et tous les modes de décès qui pouvaient frapper Gabrielle. J'aimais me la représenter sur son lit de mort, imaginer très exactement les circonstances environnantes, les fleurs, les cierges, l'odeur funèbre, les lèvres pâlies et les paupières mal closes sur les yeux révulsés [...]. Devant mes yeux fermés, je voyais Gabrielle se balancer doucement, pendue à un crochet du plafond. De temps à autre, le corps vêtu d'une combinaison de dentelle

blanche tournait au bout de la corde, offrant à la vue ses aspects les plus divers. (p. 31-2)

Sa présence dans le registre des personnages rend plus plausible l'histoire de Lucien en l'inscrivant dans la réalité concrète de son enfance. En plus de cela, elle renforce le concept que la nécrophilie touche au commun des mortels ; il ne s'agit pas de n'importe quel pervers détraqué, mais du petit voisin gêné qu'elle aurait rencontré dans l'escalier.

Du moment que Wittkop met en scène sa propre mort, le roman devient un lieu de fantasmes et d'expérimentation personnelle. S'imaginer morte donne un nouvel ensemble d'outils d'autoreprésentation à l'auteur ; en réalité, la pensée est un filtre qu'elle ne peut pas laisser tomber, mais à travers le discours il y a possibilité de se dissocier du corps pour une vue objective de soi-même en tant que matériel biologique. Par cette voie, l'écriture lui donne la capacité d'exorciser une gamme de fantasmes qui sont impossibles (ou du moins annihilants) en réalité. L'exploration de sa dépouille est une alternative au processus de refoulement ou de sublimation de l'instinct de mort qui entre en jeu chez tout individu et met un frein à sa curiosité existentielle. L'écriture de sa mort peut être vue comme un outil d'apprentissage qui met en marche les mécanismes d'habituation qui mènent à être à l'aise avec la mort et la dépouille.

Valeur esthétique et *pouvoir d'altération*

Parfois, comme c'est le cas dans *Le nécrophile*, Gabrielle Wittkop accompagne son discours d'œuvres visuelles faisant appel aux mécanismes archétypiques qui régissent la compréhension de symboles. Intégrés au roman en question sont six collages gravitant autour d'une collection de symboles représentatifs des étapes que traverse le corps entre

naissance et décomposition. Les images à partir desquelles ont été façonnés les collages proviennent d'une variété de sources, dont une principale est l'art anatomique du docteur Frederik Ruysch (1638-1731). Nécrophile par excellence, Ruysch bâtissait des dioramas immenses et complexes, faits uniquement à partir d'os, de cadavres et d'entrailles séchées.

Dans la série de figures intégrées aux collages, la vie et la société sont représentés par une multiplicité de vêtements, de textures et de bijoux ; éléments constructeurs de l'identité de la personne. Le corbeau annonce la prochaine étape, la mort, en plus de renforcer le lien intertextuel avec Edgar Allan Poe⁵², dont le portrait figure à l'intérieur du profil d'un des oiseaux. Ensuite, il y a figuration des étapes successives de la mort : le moment du décès, le cadavre, le squelette. Le renouveau est marqué par la présence du bombyx — emblème de la mort pour Lucien, mais aussi, dans sa transformation du ver en papillon, symbole d'un épanouissement, du début d'une phase nouvelle — ainsi que du corail, et des colimaçons — créatures dont les « cadavres » sont conservés pour leur beauté après la mort — qui servent ultimement à la décomposition et à la réintégration de la chair à l'univers naturel.

Les procédés artistiques de Wittkop, faisant de la matière organique en décomposition l'objet de la représentation, peuvent être rapprochés des pratiques d'Antonio Berni en Amérique latine. Cet artiste utilise des déchets du dépotoir comme matériel pour représenter le monde qui l'entoure et, de ce fait, « soumet le résidu à une

⁵² L'intertextualité avec le poème *The Raven* se résume à un seul mot dans le roman : *Nevermore* (p. 55). La répétition du lien entre les deux textes sous forme graphique (symbolique) le raffermi et offre une piste au lecteur moins averti. Le concept du *Nevermore* résume le désespoir face à un amour qui est, par définition, perpétuellement fugace.

logique de mutation qui situe l'ordure sur un plan de représentation d'altérité⁵³ ». Les liens d'altérité constituent, en effet, un enjeu important de la relation avec tout ce qui est ordure, déchet, dépouille. Il semble en fait que la dépouille est moins pétrifiée que l'*autre* car le stéréotype, souvent à la base de toute représentation d'autrui, est une fonction du langage et le cadavre, lui, ne communique pas par le discours. La décomposition de l'objet suppose également la décomposition des stéréotypes qui voudraient l'altérer. En fait, la dépouille, n'ayant pas de monde intérieur, est entièrement investie dans la relation d'altérité ; elle n'a de sens que dans son rapport à autrui. C'est de cette manière qu'elle est détentrice d'un *pouvoir d'altération*⁵⁴, elle s'altère elle-même tout en altérant Lucien.

Castillo Durante voit dans le langage de la séduction (étudié chez Don Juan) une « parole exclusivement mensongère⁵⁵ ». Le désir nécrophile se pose comme subversion ultime de ce discours séducteur dans la mesure où la parole silencieuse de la dépouille, si elle n'est pas la vérité, ne relève pas pour autant du mensonge. Son silence équivaut au signe de déprise de la dépouille par rapport aux réseaux de signification qui assujettissent l'être vivant et doué de discours aux lieux communs dominant la représentation sociale. Le désir nécrophile cherche à découvrir un savoir par-delà le cliché en s'investissant dans des rapports d'altérité avec un être qui ne peut l'*altérer* par le langage et échappe donc aux mécanismes stéréotypaux qui figent l'autre dans la copie. *Le nécrophile* se positionne du côté d'un paradigme susceptible de remettre en cause les liens qu'entretient l'être social avec le déchet et la décomposition. Peut-être la seule manière de vraiment

⁵³ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, p. 141.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 94.

connaître un corps serait-elle de suivre l'exemple de Lucien et d'en évacuer radicalement
l'*autre* ?

Conclusion : retour sur la subversion par le discours

Il est facile de défendre des principes avec des mots. Il est plus difficile déjà de réprover sans hypocrisie des cruautés qu'on a vues et dans lesquelles on a puisé une délectation aussi secrète qu'inattendue. (PDC, p. 35)

Pris dans leur ensemble, les œuvres romanesques de Gabrielle Wittkop sont soutenues par une volonté de représentation qui n'a jamais eu peur de questionner et de défier les conventions afin de retrouver les plus obscurs de nos désirs là où ils se dévoilent. Au lieu de taire les plus inavouables des détails pour des raisons de « bon goût », cet auteur cherchait constamment des voies permettant d'aller plus loin dans leur représentation. *Sade*, source d'inspiration de notre auteur, constitue une entreprise de subversion discursive dans la mesure où ses romans visent directement les politiques de représentation du corps¹ ; les romans de Wittkop, quant à eux, s'inscrivent dans cette tradition en révélant les enjeux associés à la représentation du corps *pervers* et du corps *perverti*. Wittkop avoue pourtant ne jamais avoir voulu choquer le public : « Je n'ai pas voulu provoquer — je ne le veux jamais — j'ai voulu faire quelque chose de nouveau². » Son œuvre littéraire semble plutôt être le produit d'une enquête originale sur le *pire*. Insatisfaite de ne représenter que les discours conventionnels, les clichés, tenus par les autres, cette parole littéraire a su reconnaître que le pouvoir de l'autorité provient de son contrôle implicite du langage. C'est-à-dire que le discours d'une société doit nécessairement obéir à certaines règles pour maintenir l'équilibre du pouvoir établi, dont toute énonciation est un résultat direct ainsi qu'une réaffirmation. L'équilibre collectif se maintient en écartant, par des astuces langagières, tous les paradigmes extrêmes qui sont susceptibles d'aboutir à une crise mimétique.

¹ Daniel Castillo Durante, *Sade ou l'ombre des Lumières*, p. 12.

² Félicie Dubois, « Gabrielle Wittkop. Ou la petite fille de Donatien », art. cité.

Le langage des autres, par contre, ne répond pas aux besoins de la représentation telle qu'elle est mise en jeu dans les romans de Wittkop. Cet auteur a donc eu à se tourner vers d'autres formes de discours pour représenter, littérature du stéréotype, la transgression dans ses formes les plus extrêmes. Le discours qu'elle emploie vise l'exactitude dans la représentation. C'est la précision des détails qui vient remettre en question la vision stéréotypée des phénomènes eux-mêmes (comme le veut bien l'expression *le diable est dans les détails*). Ce n'est qu'en dévoilant pleinement l'objet interdit qu'il devient possible de connaître, d'accepter et de comprendre son mystère, tout en faisant face à l'angoisse engendrée par le tabou. Il ressort de notre analyse tout au long de cette thèse que le désir de réhabilitation du fantasme imprégnant l'œuvre de Wittkop s'apparente notamment à deux stratégies discursives : premièrement, il s'approprie les discours et les connaissances de divers domaines spécialisés afin de les faire jouer contre les formules rigides du discours de l'autorité ; deuxièmement, il fait appel à la fonction métatopique du stéréotype pour infirmer le cliché péjoratif au profit d'une approche novatrice concernant les phénomènes transgressifs.

Selon le principe du *tabou du nom*, il suffit simplement, pour transgresser, de nommer l'objet de l'interdit. Alors, Gabrielle Wittkop, en appelant par leurs noms propres *ce que l'on ne nomme pas*, met le lecteur dans une véritable situation de transgression par contact onomastique. Comme c'est principalement par le langage que certains secteurs de représentation sont marginalisés, voire anéantis, la subversion par voie littéraire est un acte de remise en question du discours autant que de l'ordre qui le sous-tend. La représentation dont il est ici question subvertit la parole de la Loi (et la parole sociale en général) en privilégiant comme motifs les pulsions habituellement tues.

En effet, il appert que la parole de l'autorité est immanquablement liée à la parole de la Loi, qui, elle, ressortit à un conglomérat d'idéologèmes rattachés à la figure du père. Le père, détenteur du *patronyme*, a longtemps été le seul garant de la Loi. En fait, jusqu'au Moyen-Âge, le *droit du père* était la forme principale d'autorité sociale. À cette période, le père de famille, en plus de gouverner, avait un droit absolu de vie et de mort sur les autres membres de la famille. Aujourd'hui, le nom hérité du père demeure un opérateur social puissant : « Ce lien au nom fonde une identité historique. Une appartenance. Et un droit³. » C'est-à-dire que le patronyme équivaut à un *legatum*, une succession rassemblée en cliché qui définit pour chacun le champ du rapport à l'autre. Comme l'explique Castillo Durante :

Le propre du nom c'est le Même ; ce qui établit une filiation et le droit privatif d'un exercice : celui de se nommer comme faisant partie d'un patrimoine exclusif ; l'exclusivité de la tribu en tant qu'instance de légitimation⁴.

Le nom donc est un élément de valeur dans toute représentation grâce à sa charge symbolique. Afin d'examiner les phénomènes subversifs avec le plus de détail possible sans faire appel aux idées toutes faites du nom comme étiquette, les œuvres à l'étude se réfèrent souvent à un ensemble de faits scientifiques et au langage hautement spécifique des disciplines institutionnalisées. Au point culminant du récit « Harley », par exemple, la narration révèle, par le biais du personnage de Jean-Marie, la préoccupation de présenter fidèlement, jusque dans la mort, les connaissances scientifiques sous-tendant l'ensemble de ses gestes :

Il en a déjà un autre tube dans sa valise. Avec deux cela doit absolument fonctionner. Pas comme la première fois, quand il s'était raté, à quinze ans. Il sait maintenant qu'il faut manger du porridge auparavant pour que

³ Daniel Castillo Durante, *Ernesto Sábato. La littérature et les abattoirs de la modernité*, p. 57.

⁴ *Ibid.*, p. 41.

l'estomac ne rejette pas la dose. Une des choses les plus utiles que l'on puisse apprendre. [...] Jean-Marie lit sans la comprendre la formule magique qui fait passer de l'autre côté, comme on escamote une muscade : $\text{CO}(\text{NH-CO})^2\text{CH}^2$. [...] Cela durera cinq heures et vingt-trois minutes seulement, sans crainte ni combat. Beaucoup plus rapide et plus sec que le B. K. (Ha, p. 120-1)

On trouve dans ces textes des savoirs spécifiques provenant de la psychanalyse, la tératologie, l'économie, la médecine et les sciences mortuaires, pour n'en nommer que quelques-unes. En s'appropriant les connaissances et les formes discursives de ces disciplines, Wittkop effectue un *dévoilement métatopique* de l'interdit et des pulsions dissimulées qui en sont à l'origine. L'effet subversif réside dans l'utilisation de ce langage intentionnellement neutre et informatif pour représenter avec une plus grande fidélité des concepts sur lesquels, par eux-mêmes, ni le discours scientifique, ni le discours social n'ont de prise : le mal, la violence, le plaisir. En incorporant ces paradigmes antagoniques dans sa politique de représentation, Wittkop fait du récit un laboratoire où expérimenter l'interaction (ou interagonicité) entre science et jouissance. Il en ressort que la science, étant la discipline par excellence de l'expansion du savoir, accroît constamment par ses découvertes la sphère de représentation des jouissances possibles.

Il apparaît donc que les écrits de Wittkop, tout comme ceux de son « maître » Sade, accordent une grande importance à l'expérimentation. En allant radicalement à l'encontre du discours de la Loi afin de trouver des techniques scripturales capables d'embrasser ce qui est souvent dédaigné, cet auteur fait preuve d'une grande curiosité. Souvenons-nous ainsi que la curiosité elle-même est fondamentalement transgressive. Le dévoilement d'un fantasme, jusque dans l'exactitude scientifique de ses multiples détails,

active l'*instinct exploratoire*, ouvrant de nouveaux horizons au déploiement de l'imagination du lecteur.

Le discours de l'autorité cherche à neutraliser la force explosive d'une économie sexuelle que les textes de Wittkop dévoilent comme moteur premier de l'être humain. Son approche par le fantasme, par contre, s'avère un outil utile pour révéler les pulsions que ce discours veut garder enfouies.

De son vivant, Wittkop a connu relativement peu de succès comme auteur, mais son travail d'écriture est crucial parce qu'elle a su, par ses techniques de représentation mettant en jeu la fonction métatopique du langage, y insuffler une nouvelle perspective sur notre rapport à l'autre et sur le monde qui nous entoure.

Le romancier qui se refuse à ce travail [de dénonciation, d'exploration et d'adaptation], ne bouleversant pas d'habitudes, n'exigeant de son lecteur aucun effort particulier, ne l'obligeant point à ce retour sur soi-même, à cette mise en question de positions depuis longtemps acquises, a certes, un succès plus facile, mais il se fait le complice de ce profond malaise, de cette nuit dans laquelle nous nous débattons. Il rend plus raide encore les réflexes de la conscience, plus difficile son éveil, il contribue à son étouffement, si bien que, même s'il a des intentions généreuses, son œuvre en fin de compte est un poison⁵.

Le pouvoir d'œuvres novatrices dans le domaine de la représentation, notamment celles de Wittkop, est de pousser progressivement les normes sociales vers un changement de paradigme. Elles privilégient les mécanismes de développement d'une forme d'expression où les mots ne symbolisent plus un refoulement ; où ils sont « libres » d'exprimer autre chose qu'un cliché. Ceux étiquetés et marginalisés par le langage peuvent y trouver une identité et un système de représentation leur permettant de s'exprimer sans être assujettis par les clichés normatifs du discours social et autoritaire

⁵ Michel Butor, « Le roman comme recherche », *Essais sur le roman*, Saint-Amant, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 10-11.

qui les entoure. Le résultat de cette écriture subversive débouchant sur des thèmes comme la nécrophilie, la pédophilie, la dysmorphophilie, etc. sans succomber aux idées toutes faites, est la mise en place d'un nouveau système de représentation fait sur mesure pour exprimer en toute « liberté » les pulsions qui, malgré le refoulement forcé, existent chez l'homme depuis ses débuts.

Étant donné ce pouvoir subversif qui s'est dévoilé au cours de notre analyse, et sachant qu'il s'agit du discours d'une femme qui s'est exilée après la deuxième Guerre Mondiale, il importerait d'étudier également chez Wittkop les enjeux de la représentation de l'altérité. Sa parole littéraire nous paraît susceptible de remettre en question les structures figées de la relation à l'Autre, comme nous l'avons démontré dans *Le nécrophile*. Il reste également à déterminer si la forme dans laquelle est représentée la transgression chez Wittkop, notamment dans les récits du *Sommeil de la raison*, traduit une stratégie consciente ou une réserve inconsciente de la part de l'auteur face au dévoilement d'interdits. De plus, ses techniques esthétiques originales, souvent enracinées dans de complexes liens intertextuels, nécessiteraient une étude approfondie, surtout en ce qui a trait au domaine des arts visuels. Cependant, le moteur principal du discours de Wittkop est sans doute la Mort. Sa représentation du phénomène et de la dépouille qui en résulte est riche en significations et mériterait d'être examinée dans les autres travaux de l'auteur, incluant ses récits de voyage et études littéraires, afin de saisir pleinement la richesse et la valeur de la parole wittkopienne.

Bibliographie

Corpus

- WITTKOP, Gabrielle, *Le nécrophile*, Paris, Éditions Verticales/Le Seuil, 2001
 —, *Le sommeil de la raison*, Paris, Éditions Verticales/Le Seuil, 2001
 —, *La marchande d'enfants*, av. préface de Nikola Delescluse, Paris, Éditions Verticales/Le Seuil, 2003

Ouvrages de référence

- ABBRUZZESE, Margherita, *Goya*, New York, Grosset & Dunlap, 1978
 ARCHER, John, BIRKE, Lynda (eds.), *Exploration in Animals and Humans*, Wokingham UK, Van Nostrand Reinhold Ltd., 1983
 ARIÈS, Paul, *Déni d'enfance*, Paris, Éditions Golias, 1997
 ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975
 ARISTOTE, *Poétique*, traduction de J. Hardy, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996
 BADINTER, Élisabeth, *L'amour en plus : Histoire de l'amour maternel (XVII^e-XX^e siècle)*, Paris, Flammarion, 1980
 BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978
 —, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972
 —, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971
 BARTHES, Roland et al., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982
 BATES, A.W., *Emblematic Monsters: Unnatural Conceptions and Deformed Births in Early Modern Europe*, New York, Editions Rodopi B.V., coll. « Clio Medica », 2005
 BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957
 BERLYNE, D.E., *Conflict, Arousal and Curiosity*, New York, McGraw-Hill Inc., 1960
 BRONFEN, Elisabeth, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, New York, Routledge, 1992
 BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1969
 CASTILLO DURANTE, Daniel, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ Éditeur, 1994
 —, *Ernesto Sábato. La littérature et les abattoirs de la modernité*, Madrid, Iberoamericana, coll. « Teoria y critica de la cultura y literatura », vol. 4, 1995
 —, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ Éditeur, 2004
 —, *Sade ou l'ombre des lumières*, New York, Peter Lang Publishing, coll. « Eighteenth-century French intellectual history », 1997
 CZECHOWSKI, Nicole (dir.), *La curiosité. Les vertiges du savoir*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Morales », 1993
 DOWNING, Lisa, *Desiring the Dead: Necrophilia and Nineteenth-Century French Literature*, Oxford, Legenda, 2003
 DUVIGNAUD, Jean, *L'anomie, hérésie et subversion*, Paris, Éditions Anthropos, 1973
 FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971
 —, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966

- , *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975
- FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, traduction de Serge Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1976
- , *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduction de Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988
- , *Totem et tabou*, traduction de Serge Jankélévitch, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001
- , *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, traduction de Philippe Koeppl, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987
- GIRARD, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1978
- HANUS, Michel, *Les deuils dans la vie : deuils et séparations chez l'adulte, chez l'enfant*, Paris, Éditions Maloine, 1994
- HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la parole*, traduction de François Fédier *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976
- HEINRICH, Bernd, *Ravens in Winter*, New York, Random House Inc., coll. « Vintage Books », 1991
- HUGO, Victor, *Préface de Cromwell*, Paris, Larousse, coll. « Petits classiques », 2004
- IMBERT, Patrick (dir.), *Mensonge et désinformation*, Ottawa, Revue *Carrefour* (Société de philosophie de l'Outaouais), vol. 16, n° 1, 1994
- JACOB, Stéphane, *La curiosité : éthologie et psychologie*, Sprimont (Littérature), Pierre Mardaga Éditeur, 2002
- JACQUES, Josée, *Psychologie de la mort et du deuil*, Mont-Royal (Québec), Modulo Éditeur, 1998
- JONES, Ernest, *On the Nightmare*, New York, Grove Press Inc., 1931
- LE BRUN, Annie, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986
- LOVE, Brenda B., *Dictionnaire des fantasmes, perversions et autres pratiques de l'amour*, traduction de P. Olivier et F. Spengler, Paris, Éditions Blanche, 2000
- MONNEYRON, Frédéric, *L'androgynie romantique, du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, ELLUG, 1994
- PATRY, André, *Discours sur le réel : essai*, Montréal, Humanitas, 1993
- PICARD, Michel, *La littérature et la mort*, Paris, Presses Universitaires de Littérature, 1995
- PLATON, *La République*, traduction de Robert Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966
- ROACH, Mary, *Stiff: The Curious Lives of Human Cadavers*, New York, W.W. Norton & Company Ltd., 2004
- STOLLER, Robert J., *La Perversion : forme érotique de la haine*, traduction de Hélène Couturier, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1978
- SZULTMAN, Henri et FÉNELON, Jacques (dir.), *La curiosité en psychanalyse*, Toulouse, Privat Éditeur, 1981
- Von KRAFFT-EBING, Richard, *Psychopathia Sexualis*, traduction de René Lobstein, St. Niklaas (Littérature), Éditions Climats, 1990
- WITTKOP-MÉNARDEAU, Gabrielle, *E.T.A. Hoffmann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1966

Œuvres de fiction

- ARAGON, Louis, *La mise à mort*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973
 BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1996
 CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, Paris, La Différence, coll. « Orphée », 1989
 GOWDY, Barbara, *We so Seldom Look on Love*, Toronto, Somerville House Publishing, 1992
 NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, traduction de Maurice Couturier, 2^e éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005
 POE, Edgar Allan, *The Complete Tales & Poems of Edgar Allan Poe*, Castle Books, New Jersey, 2002
 SADE, D.A.F., *La philosophie dans le boudoir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1976
 —, *Les cent vingt journées de Sodome*, Paris, Éditions 10/18, coll. « Domaine français », 1975
 —, *Les infortunes de la vertu*, La Flèche (Sarthe), Maxi-Livres, 2002

Articles et périodiques

- BUSNEL, François, « Sérénissime assassinat », dans SONALET, P.-Y. (dir.), *Vient de paraître*, n° 4, Association pour la diffusion de la pensée française, pour le ministère des Affaires étrangères de la Littérature, mars 2001, p. 57-8
 DELORME, Julie, « La représentation du rapport à la mort dans *Le Nécrophile* de Gabrielle Wittkop », *Frontières*, Montréal, Université du Québec à Montréal, vol. 18, no 1, automne 2005, p. 21-6
 DEPUTTE, B.L., « Perception de la mort et de la séparation chez les Primates », *Nouvelle Revue Ethnopsychiatrique*, vol. 10, 1988, p. 113-50
 DOWNING, Lisa, « Death and the Maidens: A Century of Necrophilia in Female-Authored Textual Production », *French Cultural Studies*, vol. 14, 2003, p. 157-68
 DUBOIS, Félicie, « Gabrielle Wittkop. Ou la petite fille de Donatien », *Lunes*, n° 15, 2001, p. 55-64
 GARCIN, Jérôme, « C'était Gabrielle Wittkop. Nouvelles d'outre-tombe », *Le Nouvel Observateur*, le 20 février 2003
 —, « Tendances », *Le Nouvel Observateur*, le 25 août 2005
 GORER, Geoffrey, « The Pornography of Death », *Encounter*, vol. 5, n° 4, 1955, p. 49-52
 GREENBERG, Russel, « Ecological Plasticity, Neophobia and Resource Use in Birds », *Studies in Avian Biology*, vol. 13, 1990, p. 431-7
 JOUBERT, Alain, « La boîte noire. Les femmes ont la peau dure », *La quinzaine littéraire*, Paris, n° 863, 16 octobre 2003, p. 29
 JUIN, Hubert, « De la nécrophilie comme genre littéraire », *Combat*, chronique « Lectures en marge », le 9 novembre 1972
 KIRKUP, James, « Obituary : Gabrielle Wittkop », *The London Independent*, le 27 décembre 2002
 MAÏ, Franca, « Gabrielle Wittkop la divine vénéneuse » *e-torpedo – Le webzine sans barbelés*, 5 décembre 2004, (consulté le 3 mars 2007)

http://www.e-torpedo.net/article.php3?id_article=19&titre=gabrielle-wittkop-la-divine

RENNIE, David, « Newspapers challenge Muslims over cartoons of Mohammed », *The Daily Telegraph*, February 3, 2006

SAVIGNEAU, Josyane, « Disparitions : Gabrielle Wittkop », *Le Monde*, 24 décembre 2002

THÉBAUD, Anne, « La mort à l'œuvre », *La quinzaine littéraire*, Paris, n° 802, 16 février 2001, p. 10

—, « Les confidences de dame maquerelle », *La quinzaine littéraire*, Paris, n° 861, 16 septembre 2003, p. 15-6

WOJAZER, Laura, « La pornographie ? Quelle horreur ! Ou comment pornographie et horreur s'interpénètrent », *Silène*, revue du Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris X – Nanterre, décembre 2006 (consulté le 23 février 2007)

http://www.litterature-poetique.com/pdf/horreur_pornographie.pdf

Autres sources

DELESCLUSE, Nikola, « Entretien avec Gabrielle Wittkop », *Paludes*, Radio Campus Lille, 24 janvier, 2001

—, « Gabrielle Wittkop », *blog*, <http://blog.gabrielle-wittkop.fr/>

DEMME, Jonathan, *The Silence of the Lambs* (film), 1991

SUPERVERT, Sexual Perversity Survey Results, (consulté le 24 février 2007)

http://supervert.com/surveys/sexual_perversity_results

Table des matières

Résumé	ii
Remerciements	iii
L'audacieuse Gabrielle Wittkop	1
Corpus et projet d'écriture	5
I. La représentation et le pouvoir inhérent au langage	9
Qu'est-ce que la représentation ?	9
Représentation et philosophie	13
Représentation, sémiologie et le pouvoir du langage	15
En suivant le chemin de la transgression : genèse de l'interdit	16
Stéréotype, langage et transgression	23
Statut de la transgression en littérature	26
II. <i>Le sommeil de la raison</i> : rejet des limites doxologiques de la représentation	29
Une représentation qui <i>engendre des monstres</i>	29
« Le sommeil de la raison » et l'esthétique tératologique de la transgression	32
« Le prix des choses » ou la place de la victime	37
« Tel père, telle fille », réflexion du problème de la représentation	41
« Le Ventre », fantasme métonymique de l'annihilation de l'autre	46
« Image en gris » et le mythe du <i>Lustmörder</i>	50
« Harley » : l'amour et son double	56
III. <i>La marchande d'enfants</i> : une économie des corps et des discours	63
Crise et représentation	63
Enjeux discursifs et forme épistolaire	68
Corps de l'enfant, corps social	72
Sadisme et savoir libertin	77
Personnage et paroles anomiques	82
Révolution des esprits et des corps	85
IV. <i>Le nécrophile</i> : désir de dépouilles et dépouillement du désir	90
Statut littéraire de la dépouille	92
Un nécrophile, un néophile	104
Le tabou, le défunt et l'interdit du nom	111
L'écriture de sa mort	117
Valeur esthétique et <i>pouvoir d'altération</i>	118
Conclusion : retour sur la subversion par le discours	122
Bibliographie	128
Table des matières	132