



Université d'Ottawa • University of Ottawa



Université d'Ottawa - University of Ottawa

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES

FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Julie DELORME

AUTEUR DE LA THÈSE - AUTHOR OF THESIS

M.A. (Lettres françaises)

GRADE - DEGREE

Département des lettres françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT - FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

TITRE DE LA THÈSE - TITLE OF THE THESIS

Le tabou et ses représentations littéraires : Ma mère de G. Bataille, le
nécrophile de G. Wittkop et Putain de N. Arcan

D. Castillo Durante

DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS DE LA THÈSE - THESIS EXAMINERS

P. Imbert

C. Vandendorpe

J.-M. De Koninck, Ph.D.

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES ÉTUDES
SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES

DEAN OF THE FACULTY OF GRADUATE
AND POSTDOCTORAL STUDIES

Le tabou et ses représentations littéraires :
Ma mère de G. Bataille, *Le Nécrophile* de G. Wittkop et *Putain* de N. Arcan

par

Julie Delorme

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises) : M.A.

Ottawa – 2004



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: 0-494-01456-3

Our file *Notre référence*

ISBN: 0-494-01456-3

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

© Julie Delorme, Ottawa, Canada, 2004

Julie Delorme

Le tabou et ses représentations littéraires :
Ma mère de G. Bataille, *Le Nécrophile* de G. Wittkop
et *Putain* de N. Arcan

M.A. Lettres françaises

Résumé

Le tabou opère comme une instance d'interdiction. Il frappe de prohibition toute activité susceptible de remettre en question des pratiques et des images que la société sacralise. Paradoxalement, la parole littéraire ouvre des espaces de représentation où diverses formes de transgression sont dévoilées. L'objet principal de cette thèse est d'interroger les conditions qui rendent possible la représentation du tabou dans le cadre de la littérature francophone contemporaine. Comment représenter quelque chose qui par sa nature exige le secret, le non-dit, l'occulte pour se constituer? Dans l'impossibilité d'analyser toutes les figures de l'interdit, cette thèse privilégie les trois types suivants : l'inceste, la nécrophilie et la prostitution. L'analyse des textes de *Ma mère* de Georges Bataille (1967), du *Nécrophile* de Gabrielle Wittkop (1972) et de *Putain* de Nelly Arcan (2001) découvre les différentes stratégies d'écriture sous-jacentes à une représentation subversive du tabou en littérature.

Remerciements

Ce n'est pas sans l'aide, l'appui et l'encouragement de personnes qui me sont chères que j'ai mené à bien ce travail. Ce soutien, je le dois d'abord à mon directeur de thèse, Monsieur Daniel Castillo Durante, avec qui j'ai eu, non seulement de nombreuses et enrichissantes conversations intellectuelles, mais aussi beaucoup de plaisir à travailler. Pour ses prodigieux conseils, son écoute et sa disponibilité, j'en garde un très bon souvenir.

Je tiens également à remercier mes parents, Roselyn et Jean-Luc, qui m'ont appris la persévérance. Grâce à eux, je sais qu'il suffit pour réussir d'une bonne dose de volonté, de patience et de travail acharné. Et pour cela, je leur en serai éternellement reconnaissante.

Enfin, je m'en voudrais de passer sous silence l'appui constant de mes amis qui ont eu, au cours de la dernière année, la gentillesse et la patience de m'écouter parler de la représentation du tabou en littérature. Mon intérêt pour le sujet n'a eu sur eux d'autre effet que de les transformer en de véritables *transgresseurs* !

Table des matières

| | |
|---|----|
| Introduction | 2 |
| | |
| Chapitre premier | |
| Perspectives épistémologiques du tabou..... | 10 |
| Le tabou : une logique protéiforme et pluridisciplinaire..... | 10 |
| Perspective psychanalytique..... | 11 |
| Perspective phénoménologique..... | 19 |
| Perspective de Georges Bataille..... | 26 |
| | |
| Chapitre II | |
| La représentation du tabou en littérature : écrire pour <i>panser</i> la perte..... | 36 |
| La représentation : ses assises théoriques en littérature..... | 36 |
| L'approche de Roland Barthes : <i>Mathésis, Mimésis et Sémiosis</i> | 41 |
| Le paradoxe entre la parole littéraire et le tabou..... | 46 |
| <i>René</i> ou une représentation conforme à la <i>norme</i> | 50 |
| La subversion comme mode de représentation. L'exemple de <i>Ma mère</i> | 54 |
| | |
| Chapitre III | |
| La représentation de l'inceste : <i>Ma mère</i> de Georges Bataille..... | 55 |
| La littérature et l'inceste..... | 55 |
| L'inceste chez Bataille : un calque de la perspective freudienne..... | 62 |
| La représentation subversive de l'inceste..... | 67 |
| L'inceste et le problème de la honte..... | 75 |
| L'inceste accompli..... | 79 |
| | |
| Chapitre IV | |
| La représentation du rapport à la mort : <i>Le Nécrophile</i> de Gabrielle Wittkop..... | 84 |
| Pour une approche diachronique du rapport à la mort..... | 84 |
| Éros et Thanatos : une dialectique paradoxale..... | 86 |
| <i>Le Nécrophile</i> : une parole « métatopique »..... | 89 |

| | |
|--|-----|
| Le fantasme de la mort d'autrui comme mode de subversion..... | 91 |
| La représentation de la nécrophilie ou le passage à l'acte..... | 95 |
| La mise en scène de l'acte sexuel : une subversion du rapport à la mort..... | 100 |
| L'interdit de la mort comme mise en abyme..... | 103 |

Chapitre V

| | |
|--|-----|
| La représentation du corps avili : <i>Putain</i> de Nelly Arcan..... | 108 |
| La prostitution ou l'altérité en marge..... | 108 |
| <i>Putain</i> ou le stéréotype comme instance d'exclusion..... | 110 |
| <i>Putain</i> : une représentation de la honte..... | 122 |
| La prostitution : une pratique de consommation..... | 125 |
| L'inceste mis en abyme..... | 131 |

Conclusion

| | |
|---|-----|
| Représentation de la subversion, subversion de la représentation..... | 136 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| Bibliographie..... | 140 |
| Ouvrages de référence sur les concepts de représentation et de stéréotype... | 140 |
| Ouvrages de référence sur le tabou et ses représentations en littérature..... | 140 |
| Ouvrages de référence générale..... | 142 |
| Œuvres citées..... | 144 |

Tout en nous servant du titre bien connu de René Girard, nous pouvons dire qu'il y a, depuis la fondation du monde, des choses que l'humanité s'est vue dans l'obligation de cacher¹. Par « choses cachées », nous entendons ici ce qui se rapporte au phénomène du « tabou ». Ce concept puise son origine au sein des tribus qualifiées par les ethnologues et les anthropologues comme étant les plus primitives, les plus sauvages voire les plus arriérées de la planète. Paradoxalement, dans son célèbre ouvrage *Totem et tabou*, Sigmund Freud pose l'hypothèse selon laquelle les premiers peuples australiens seraient, à certains égards, plus scrupuleux concernant le tabou que ne le seraient nos sociétés occidentales contemporaines². Ainsi, contrairement à ce qu'on pourrait croire, ce n'est pas parce qu'un peuple est dit primitif qu'il écarte de lui toute idée de tabou. Selon Wundt, le tabou représenterait même « le code le plus ancien de l'humanité³ ».

Le tabou opère en effet comme un véritable code régissant les règles d'une tribu. Et au même titre que toute autre structure sociale, l'une des conditions de possibilité de ce système suppose qu'il peut y avoir entrave. Cette notion se trouve d'ailleurs comprise dans la définition étymologique du mot « tabou » lequel est un emprunt au polynésien *tabu* désignant « ce qui est interdit, sacré [...] ce que les

¹ Cf. René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, en collaboration avec Jean Michel Oughouilian et Guy Lefort, Paris, B. Grasset, 1978.

² Sigmund Freud, *Totem et tabou*, 3^e éd., trad. par Serge Jankélévitch, Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 23.

³ Wundt, *Völkerpsychologie*, vol. II. *Mythus und Religion*, t. II, 1906, p. 308, cité par Sigmund Freud, *Ibid.*, p. 36.

profanes ne peuvent toucher sans commettre un sacrilège⁴ ». Or, le fait de transgresser un tabou, quel qu'il soit, entraîne la damnation du sujet, ou à tout le moins, une sanction quelconque. Toutefois, ce qui est particulier au tabou, à la différence de tout code pénal ou juridique, c'est que « les prohibitions tabou ne se fondent sur aucune raison ; leur origine est inconnue ; incompréhensible pour nous, elles paraissent naturelles à ceux qui vivent sous leur empire⁵ » et la plupart du temps, il ne vient même pas à l'idée des peuples primitifs de rechercher les logiques inhérentes à ces interdictions tacites : « Ils s'y soumettent comme à une chose naturelle et sont convaincus qu'une violation appellerait automatiquement sur eux le châtement le plus rigoureux⁶. » Ce concept oblige donc, pour se concrétiser, la manifestation d'une certaine opacité à laquelle se réfère justement le sens moderne (XX^e siècle) du mot « tabou » soit, « ce sur quoi on fait silence par crainte, pudeur⁷ ». C'est donc dire qu'il y aurait à la base du tabou quelque chose qui relèverait de l'incompris voire même de l'incompréhensible, témoignant d'une certaine méconnaissance par rapport à l'autre. Pourtant, aussi paradoxal que cela paraisse, le tabou suscite beaucoup d'intérêt auprès des sociétés parce qu'il éveille chez les sujets la possibilité qu'une éventuelle rencontre avec l'inconnu se produise. À certains égards, il incarnerait cet étranger (*exôtikos*) énigmatique que le sujet – personnage ou

⁴ Paul Robert, *Le Robert dictionnaire historique de la langue française*, sous la dir. d'Alain Rey, Paris, Le Robert, 1992, p. 2071.

⁵ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 36.

⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁷ Paul Robert, *op. cit.*, p. 2073.

lecteur – aux prises avec sa curiosité de touriste tendrait inlassablement à vouloir *toucher* pour mieux apprendre à *connaître*.

Aussi, faut-il savoir que le tabou remplit un rôle de cohésion sociale que les sujets intériorisent en fonction des différents codes culturels (moraux, familiaux, religieux, politiques, éthiques, etc.) et/ou des différentes époques historiques où diverses formes de transgression peuvent être révélées. Mais au-delà de ces divergences spatio-temporelles une réalité demeure : aucun peuple n'est exempt de tabou ; la littérature est là pour en témoigner. C'est d'ailleurs lors de ces représentations où la subversion est à l'œuvre qu'il y a dévoilement des logiques transgressives ; le texte littéraire atteint souvent là sa plus grande intensité. Or, l'objet principal de cette thèse sera d'interroger le paradoxe qui se pose alors : comment la parole littéraire parvient-elle à dévoiler quelque chose qui, par sa nature, exige le secret, le non-dit, l'occulte, le caché, afin de se constituer justement en tabou ? En effet, à partir du moment où la parole littéraire nomme, souligne, dénonce, décrie, elle dévoile le tabou en tant que phénomène capable non seulement de remettre en question les interdits mais aussi – et c'est là sa force – de les transgresser.

Il faut souligner que le tabou est un phénomène relativement complexe pouvant être représenté sous différentes formes. Dans l'impossibilité d'en analyser toutes les figures, cette thèse compte privilégier fondamentalement les trois types suivants : l'inceste, la nécrophilie et la prostitution. Ainsi, *Ma mère* de Georges Bataille (1966), *Le Nécrophile* de Gabrielle Wittkop (1972) et *Putain* de Nelly Arcan (2001) montreront les différentes logiques de représentation sous-jacentes à la parole

littéraire lorsqu'elle s'en prend aux tabous. On comprendra dès lors pourquoi cette thèse se refusera de parler de « tabou » au singulier mais plutôt de *logique protéiforme* (dont il sera question dans le chapitre premier). Aussi, faudra-t-il comprendre en quoi la représentation de ces différents tabous constitue souvent une sorte de mise en abyme dans la mesure où ils découvrent, à travers leur singularité, des fantasmes qui parcourent de manière souterraine les sociétés.

Et si nous envisageons dans un premier temps d'aborder le tabou comme une instance d'interdiction, il nous semble tout aussi pertinent de le considérer comme une frontière entre la norme et la perversion, l'érotisme et l'obscénité. Le démasquage du tabou auquel se prête la littérature serait ainsi en train de libérer le sujet aux prises avec une représentation stéréotypée. Les tabous naîtraient probablement, du moins en partie, d'un manque de connaissance du rapport à l'autre. C'est dire que dans l'affirmation de son identité, le sujet ne verrait plus autrui comme *un incestueux, un nécrophile, une prostituée* (une étiquette qui le conduit tout droit vers l'exclusion), mais plutôt comme un individu qui, en transgressant la *norme*, subvertit le cliché. Plutôt que d'aller vers des images préconstruites, la littérature irait tout droit s'en prendre au phénomène en tant que tel. Il s'agirait, dans ce cas, d'une littérature capable de remettre en question la doxa. En d'autres termes, peindre le tabou, ce serait peindre l'exclu, le rejeté.

La littérature (et l'art en général) constitue, en effet, ce lieu ultime où il est encore possible pour l'artiste créateur (trop souvent marginalisé) de permettre la libre expression de ses fantasmes les plus excessifs parce que, justement, elle s'inscrit dans

une logique de représentation. *Représenter*, c'est ce que l'homme s'acharne à faire depuis des siècles voire des millénaires tels qu'en témoignent les nombreux hiéroglyphes représentant des situations conflictuelles entre l'homme et l'animal qui ornent les parois des grottes de Lascaux. Déjà chez les hommes du paléolithique on s'affairait à dessiner des manifestations de l'esprit aussi intangibles que des émotions comme la peur liée à la mort car cette dernière constitue – il faut le dire – la situation d'extrême limite à laquelle le sujet est confronté face à la nature, face à lui-même. Or, que ce soit lui-même ou un tiers, l'individu configure en images de très nombreux sujets autant abstraits que concrets. Mais au-delà de cette habileté qui lui est propre, comment l'homme conçoit-il la représentation? Peut-il *tout* représenter?

Le manichéisme qui se manifeste au niveau de la représentation de l'autre ne serait-il pas à l'origine d'un retour en force vers des formes que nous croyons dépassées? En effet, lorsqu'on étudie de près le tabou, on se rend compte à quel point il est susceptible d'éclairer le passé de l'humanité mais, en même temps, on est obligé de comprendre en quoi il constitue une honte⁸ pour l'homme actuel, ce qui est paradoxal. Contrairement à la philosophie des Lumières qui voulait que l'homme

⁸ Le concept de honte est dans ce contexte à mettre en rapport avec celui de tabou puisque tous deux sont sous-tendus par une même logique : celle du regard de l'autre posé sur soi. La honte, comme le tabou, n'a d'existence que si un regard, quel qu'il soit, est témoin d'une action que pose le sujet. Il ne s'agit pas nécessairement que ce geste soit la transgression d'un tabou pour qu'il constitue une honte pour le sujet mais, cela peut s'avérer être le cas. Aussi, faut-il préciser qu'il est théoriquement impossible que le sujet ne subisse sur lui l'exercice d'aucun regard, et ce, même lorsqu'il est seul. Il y a toujours une multitude de regards – que ce soit celui de Dieu, d'un parent défunt (selon les croyances) ou encore celui de sa propre conscience – qui pèse sur le sujet et qui du coup lui fait prendre conscience de la nature (bien ou mal) de ses comportements. C'est d'ailleurs sous le poids du regard que la transgression, lorsqu'elle est à l'œuvre, devient subversion. C'est dire que nul ne peut échapper à l'emprise du regard, ou pire encore, que tous lui sont assujettis. Cf. Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, 2^e éd., Paris, Gallimard, 1979.

dans son infinie sagesse soit enclin à une constante progression au niveau des savoirs, il se peut que nous assistions désormais à quelque chose qui serait de l'ordre d'une *involution* pouvant conduire à un certain retour en force d'une forme de vie primitive. Partant du constat selon lequel l'étude de l'histoire des civilisations contribue à la compréhension des enjeux politiques actuels et futurs, nous pouvons, à l'inverse, supposer qu'il serait possible d'éclairer le passé de l'humanité en projetant sur l'actualité. D'ailleurs, la littérature a souvent anticipé de nombreux événements sociaux. Nous pensons, entre autres, à l'attentat terroriste du World Trade Center survenu le 11 septembre 2001. Bien avant que le ciel ne tombe littéralement sur la tête des New-yorkais, le cinéma avait, en quelque sorte, *prévu* l'effondrement du symbole du capitalisme américain en le représentant dans des œuvres telles que : *Independance Day* (1996), *The Peacemaker* (1997), et *Collateral Damage* (2002)⁹. Cela permet de voir qu'il y a des déplacements constants qui s'effectuent au niveau des discours. Étudier la représentation du tabou dans le cadre de la littérature pourrait donc nous aider à comprendre les symptômes de cette agonistique culturelle.

En effet, la littérature voue un intérêt marqué (pour ne pas dire un véritable culte) pour ce qui est frappé par le tabou. Tout porte à croire que le phénomène qui est à l'origine de cette tendance serait le même que celui faisant qu'un objet « interdit » suscite davantage l'attention des sujets justement parce qu'il est dit « prohibé ». Il ne s'agit pas que cet objet soit d'une qualité supérieure à un autre ou

⁹ Bien que ce film ait pris l'affiche en l'an 2002, il importe de mentionner qu'il a été réalisé *avant* que les événements du 11 septembre 2001 ne se produisent. C'est d'ailleurs en raison du lien étroit que sa thématique entretient avec l'actualité de l'époque que sa parution a été différée de quelques mois.

qu'il soit nettement plus intéressant mais simplement qu'il procure à l'individu le plaisir de défier l'interdit de s'approcher, voire de s'approprier cette chose dont on lui refuse l'accès, tel est le propre de l'être humain. Ce comportement s'observe très fréquemment chez les enfants qui semblent retirer une certaine satisfaction à défier l'autorité qui leur est imposée. Cette attitude déviante est néanmoins susceptible de se poursuivre à l'âge adulte. Par exemple, l'attrait quasi magnétique qu'exercèrent les livres mis à l'Index par l'Église catholique sur la population canadienne-française du XIX^e siècle montre bien cette inclination de l'homme à succomber à la tentation d'un interdit. Rongés par la curiosité de lire ce que les ecclésiastiques inscrivaient dans la *liste noire* des ouvrages à proscrire des bibliothèques publiques, nombreux étaient ceux qui, à l'insu de tous, prenaient part à ces lectures illicites parmi lesquelles figura *L'Influence d'un livre*¹⁰ de Philippe Aubert de Gaspé fils, pour ne nommer que celui-là. C'est aussi, à certains égards, sur ce même principe d'interdiction/tentation/violation que repose l'allégorie de la Création telle que la *Genèse* la représente en mettant en scène une femme, Ève, qui, après avoir croqué le fruit défendu, est chassée du Paradis. Or, si nous acceptons l'hypothèse selon laquelle la littérature serait une logique liée à l'enfance, ceci nous obligerait alors à considérer en quoi les pratiques culturelles occidentales postmodernes sont attirées par tout ce

¹⁰ Ce roman a été largement censuré par l'abbé Raymond Casgrain. Ce dernier a même cru bon de devoir remplacer le titre original par *Le Chercheur de trésors*, craignant que le « livre » auquel fait référence le texte ne soit confondu avec la Bible. Cf. Philippe Aubert de Gaspé (fils), *L'Influence d'un livre*, dans *Les Meilleurs Romans québécois du XIX^e siècle*, sous la dir. de Gilles Dorion, Fides, t. 1, 1996, p. 9-79.

qui *touche* la transgression. En tout état de cause, ce serait par la transgression devenue subversion que se développerait la nature humaine.

Chapitre premier

Perspectives épistémologiques du tabou

Le tabou : une logique protéiforme et pluridisciplinaire

Le tabou relève d'une logique *protéiforme*. C'est dire qu'il se manifeste sous autant de figures – pour ne pas dire de masques – que l'esprit humain est susceptible d'imaginer. Entre les différentes catégories d'interdits relatifs à l'économie (argent), à la politique (pouvoir), à la religion (dieux, objets de culte, paroles sacrées), à la mort (meurtre, nécrophilie), à la scatologie (défécation, coprophagie, ondinisme, urolagnie), ceux qui se rapportent à la sexualité s'avèrent les plus nombreux. Parmi ces pratiques qui, à des degrés divers, s'écartent de la *norme* (une considération sur laquelle nous reviendrons ultérieurement dans ce chapitre) figurent : l'inceste, la nécrophilie, la pédophilie, la gérontophilie, la prostitution, la bestialité (ou zoophilie), le sadisme, le masochisme, le sado-masochisme, le triolisme, le fétichisme, l'exhibitionnisme, le voyeurisme, etc. À la lumière de cette myriade de « perversions » auxquelles l'humanité est en mesure de se livrer, plusieurs disciplines ont vu la nécessité de se pencher sur le phénomène du tabou pour tenter de comprendre comment il s'articule au sein des cultures et de voir quels en sont les effets sur les sociétés ; c'est d'ailleurs ce qui confère à l'étude du tabou son caractère *pluridisciplinaire*. À cet effet, la psychanalyse et la philosophie constituent des outils d'analyse donnant accès à une meilleure connaissance de l'autre. Leurs approches ne se posent pas à partir d'une morale ; elles étudient les conditions de possibilité du

tabou dans ses rapports à l'altérité. On remarquera alors que ces deux disciplines semblent parfois coïncider alors qu'en d'autres cas, elles s'opposent diamétralement. C'est ce partage entre ces deux conceptions du tabou que ce chapitre tentera d'établir tout en cherchant à savoir en quoi consiste la portée épistémologique de l'interdit.

Perspective psychanalytique

Fruit d'un héritage culturel, le tabou est transmis d'une génération à l'autre par l'autorité paternelle et sociale¹. C'est dire que le tabou ne relève pas complètement d'un apprentissage mais plutôt d'une sorte de transmission phylogénétique². Peu nombreux sont ceux qui voient la nécessité de s'interroger sur la raison d'être du tabou. La plupart l'acceptent et s'y soumettent comme à une vérité absolue. Au niveau des discours religieux, juridique et pédagogique, c'est souvent sous forme d'énoncés *doxologiques* impératifs (« tu ne tueras point » et « l'œuvre de chair n'accompliras qu'en mariage », etc.) que le tabou s'incarne. C'est d'ailleurs cette transmissibilité du tabou que la parole littéraire cherche souvent à remettre en question. Ce n'est pas parce que le tabou a été *dit* qu'il faut nécessairement le respecter.

¹ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, 3^e éd., trad. par Serge Jankélévitch, Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 52.

² Le tabou est ici à mettre en rapport avec le concept de fantasme tel qu'élaboré en psychanalyse. Freud souligne que le fantasme n'a pas besoin d'être dit pour se constituer. En s'appuyant sur le concept jungien nous pourrions dire que le fantasme apparaît dans l'inconscient collectif sous la forme d'un archétype. Par exemple, il n'est pas nécessaire qu'un enfant soit témoin de la scène du coït parental pour que ce savoir lui soit transmis.

Selon Freud, le tabou possède deux significations distinctes. D'une part, il désigne le *sacré*, le *consacré*, c'est-à-dire ce qu'on ne peut pas « toucher » sans devenir tabou soi-même ; dans la culture égyptienne classique, les embaumeurs faisaient l'objet d'un interdit qui les mettait à l'écart de la société. Croyant alors que la mort fût contagieuse, on craignait que ces individus, de par leur intimité avec le cadavre, « contaminent » le reste de la tribu. D'autre part, c'est face à l'*inquiétant*, au *dangereux*, à l'*interdit* et à l'*impur* que se présente le tabou, ce qui correspond à l'aspect coercitif du concept. En effet, l'interdit, lorsqu'il est transgressé, débouche inévitablement sur une sanction. Cette dernière varie selon le lieu et l'époque mais ne s'avère pas toujours proportionnelle à l'acte commis. Par exemple, chez les peuples primitifs, il arrivait souvent que la mort fût le châtement attribué au sujet trouvé en position de « faute ». À côté de cet « excès » de punition, la loi du talion apparaissait relativement faible, bien qu'on puisse aujourd'hui la considérer comme étant assez radicale. La mise en place de toutes ces balises culturelles nous aide à mieux comprendre que l'objectif ultime du tabou soit de « protéger » l'individu contre le « mal » :

Les tabous directs ont pour but : *a)* de protéger des personnes éminentes, telles que chefs, prêtres, et des objets auxquels on attache une certaine valeur, contre tout préjudice possible ; *b)* de protéger les faibles [...] *c)* de préserver des dangers qui découlent du contact avec des cadavres, de l'absorption de certains aliments, etc. ; *d)* de prévenir les troubles pouvant survenir dans l'accomplissement de certains actes importants dans la vie : naissance, initiation des hommes, mariages, fonctions sexuelles, etc. ; *e)* de protéger les êtres humains contre la puissance ou la colère de dieux et de démons ; *f)* de protéger les enfants à naître ou les tout-petits contre les divers dangers qui les menacent du fait de la dépendance sympathique dans laquelle ils se trouvent

par rapport à leurs parents [...] Un autre but du tabou consiste à protéger la propriété d'une personne, ses outils, son champ, etc., contre les voleurs³.

À partir de cette catégorisation des tabous, Freud propose un second classement qui établit, à certains égards, des passerelles avec le premier. Selon lui, il y aurait chez les peuples primitifs deux types de tabou. Les premiers sont de nature *passagère*. Ils se rattachent à des états tels que la menstruation, l'accouchement et la situation dans laquelle se trouve un guerrier dans les jours précédant et suivant une expédition ; des états qui entraînent l'exclusion des sujets par la crainte qu'inspire le sang auquel ils sont exposés. Les seconds sont de nature *permanente*, tel est le cas des trois tabous faisant l'objet de cette thèse : l'inceste, la nécrophilie et la prostitution. Ceux-ci désignent les individus sacralisés et, par extension, tout objet qui leur est propre. À ce propos, Freud relate une anecdote qui illustre bien la valeur de tabou accordée aussi bien à tout ce qui appartient à un individu qu'à l'individu lui-même :

Un chef de la Nouvelle-Zélande, homme d'un rang élevé et d'une grande sainteté, abandonne un jour dans la rue les restes de son repas. Un esclave passe, jeune, robuste et affamé, aperçoit ces restes, s'empresse de les avaler. Il n'a pas plus tôt achevé le dernier morceau qu'un spectateur effrayé lui apprend de quel crime il s'est rendu coupable. Notre esclave, qui était un guerrier solide et courageux, tombe à terre à l'annonce de cette nouvelle, en proie à de terribles convulsions et meurt au coucher du soleil du jour suivant⁴.

Ce récit révèle la sanction la plus sévère dont un sujet trouvé coupable d'une transgression puisse être victime : la mort. Voilà un sort qui peut servir de morale à quiconque oserait manger sans permission les restes d'une figure d'autorité sociale. Par contre, ce qui est laissé de côté dans cet exemple, c'est l'*ignorance* du sujet face à

³ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 37.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

la *transgression* qu'il a commise. Dans le cadre de cette réflexion, on est en droit de s'interroger sur la valeur attribuée à la *faute*. En dépit du vieil adage disant que « nul n'est censé ignorer la loi » (notamment celle pour laquelle il n'y a de réelle interdiction au sens juridique du terme mais qui réside plutôt dans l'inconscient collectif), il existe des sujets qui, un peu comme des enfants, n'ont pas *conscience* de la portée de leurs actes et qui *ignorent* l'interdit qu'ils ont involontairement subverti. Pour le dire d'une façon un peu brutale, ces individus « ne savent pas ce qu'ils font⁵ ». Puisque le tabou est « un acte prohibé vers lequel l'inconscient est poussé par une tendance très forte⁶ », ne devrait-il pas être exempté de toute sanction celui ou celle qui peut (pour quelle que raison que ce soit) assumer la responsabilité de ses faits et gestes? D'ailleurs, le concept de perversion tel que développé par Patrick Vignoles va dans ce sens ; ne peut être considéré « pervers » que celui qui ne se rend pas compte de la nature de ses comportements :

[...] la perversité apparaît comme une disposition naturelle ou du caractère, tendance ou instinct, qui porte inconsciemment l'homme à mal agir. Le méchant se sait et se veut méchant. Le mal est la maladie du pervers, et la perversité, en tant que disposition pathologique au mal, est irresponsable⁷.

Or, la perversité n'implique pas forcément la volonté débridée de nuire à autrui, de faire le mal. Le « pervers » serait, comme le souligne Vignoles, un « méchant malgré lui⁸ ». Au demeurant de son étymologie, la notion de méchant (de *mescheoir*, « tomber mal ») nous invite à nuancer la connotation moralisatrice attaché au mot. En

⁵ Patrick Vignoles, *La Perversité : essai et textes sur le mal*, Paris, Hatier, 2000, p. 24.

⁶ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 53.

⁷ Patrick Vignoles, *op. cit.*, p. 11.

⁸ *Ibid.*, p. 12.

effet, il faut comprendre le concept de « méchant » dans son rapport avec le caractère non contingent de l'être. C'est dire que dans ce contexte, le méchant est celui qui, comme le « pire », se présente sous l'effet du hasard. Nul ne peut prévoir ni le lieu ni l'instant où le « méchant » voire le « pire » frappera. D'ailleurs, n'est-ce pas la caractéristique de la mort de nous maintenir (notre vie durant) dans l'ignorance de l'heure à laquelle elle viendra nous arracher du corps qui nous a fait naître? La mort, c'est celle qui tombe mal ; c'est la méchante des méchantes, celle qui dérobe inopinément à tout organisme le temps du vivant ; c'est le « pire » qui puisse arriver.

C'est à partir des prohibitions les plus anciennes comme celles de tuer l'animal totem et d'avoir des rapports sexuels avec des individus appartenant à un même totem que Freud élabore sa théorie psychanalytique du tabou. En mettant l'accent essentiellement sur l'inceste, Freud compose simultanément avec deux interdits majeurs : la sexualité et la mort⁹. L'inceste constitue un concept où le fantasme sexuel du fils envers la mère ne parvient à son paroxysme que lorsque s'accomplit, dans le complexe œdipien, le meurtre (symbolique) du père. Freud ne voit l'inceste que dans sa configuration triangulaire, restreinte à la figure du père, de la mère et de l'enfant. Il n'évoque pas les désirs éprouvés entre des membres extérieurs à la cellule familiale immédiate. En aucun cas, il ne fait référence aux liens incestueux pouvant survenir entre cousins, grands-parents et petits-enfants, etc.

⁹ Selon l'*Encyclopédie Encarta*, « les domaines faisant le plus communément l'objet de tabous sont la mort, les relations sexuelles, les fonctions excrétrices et les maladies mentales. » *Encyclopédie Encarta*, version Windows, [Cédérom], États-Unis, Microsoft Corporation, 1999.

Aussi fait-il ressortir que la fonction de l'inceste est intériorisée, c'est-à-dire qu'elle résulte d'une connaissance intrinsèque à tout être humain. Le premier objet sur lequel repose le choix sexuel du garçon est de nature incestueuse car il est représenté par la mère ou par la sœur. Le sujet devra par la suite lutter constamment pour se soustraire à cet attrait de l'inceste afin de ne pas *régresser* dans son développement¹⁰. Cette lutte intérieure, Freud l'associe au conflit ambivalentiel se manifestant chez le sujet sous forme d'une sensation de déchirement entre la tentation *consciente* de l'attouchement et l'horreur qu'elle lui inspire ; entre le plaisir de toucher qui subsiste de façon *inconsciente* et la prohibition¹¹. Chez l'enfant âgé entre trois et cinq ans – alors qu'il traverse ce que Freud appelle la période d'acmé du complexe d'Édipe – cette ambivalence se traduit par une disposition affective contraire mais non continue à l'égard du père. Autrement dit, l'expression des sentiments de l'enfant oscille alors de façon sporadique entre l'amour et l'hostilité. L'ambivalence joue donc au niveau de l'attachement de l'objet d'amour (en l'occurrence le père) et dans ce cas, pour Freud, il n'y a pas de sentiment qui ne contienne son sens contraire : la haine. Ainsi, l'enfant voit en la figure du père un rival l'empêchant d'avoir accès à la mère mais également un allié parce qu'il se rend compte qu'il lui ressemble, qu'il n'est pas « mutilé ». S'estompe alors le fantasme de la peur de la castration. L'enfant est donc, pour la psychanalyse, un *pervers polymorphe*, parce qu'il tend à substituer ce qu'il ne parvient pas à accomplir en

¹⁰ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 33.

¹¹ *Ibid.*, p. 50.

temps réel par des stratégies transgressives : « La loi, l'interdit et le tabou sont les ennemis de la libido infantile et, comme les prostituées, l'enfant est prêt à tous les avilissements, à toutes les positions et à toutes les postures du désir¹². » Ce n'est que lorsque le stade phallique – se caractérisant par une maîtrise des sentiments sexuels incestueux – s'avère bien enclenché que l'on peut penser le complexe d'Œdipe comme étant résolu. Mais dans le cadre déterministe de la pensée freudienne peut-on dire que le sujet parvient finalement à surmonter l'Œdipe?

Une fois le stade de latence franchi, le sujet prenant peu à peu conscience de la nature (bien/mal) de ses désirs, tend à les refouler. D'un autre côté, le concept de *refoulement* tel que développé par Freud ne se limite pas uniquement à un stade particulier mais est susceptible de se perpétuer tout au long de l'existence du sujet puisqu'il constitue un mécanisme de défense – comparable à une sorte d'« antichambre¹³ » – contre la manifestation de toute inhibition non conforme aux règles tacites et sous-entendues de la tribu. Le refoulement s'exerce sous la forme d'une résistance empêchant le sujet de s'avilir aux yeux d'autrui. Il arrive néanmoins que certaines tendances ne parviennent jamais à franchir le seuil de cette « antichambre » et demeurent ainsi toujours conscientes. C'est ce qui se produit lorsque le sujet extériorise ce que Freud entend par « perversion », c'est-à-dire tout fantasme considéré comme un écart par rapport à la *norme* ; cette dernière efface la différence et représente le même comme seul et unique point de repère. En d'autres

¹² Patrick Vignoles, *op. cit.*, p. 15-16.

¹³ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, 3^e éd., trad. par Serge Jankélévitch, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001, p. 355.

mots, la perversion, en s'éloignant de tout excès, trouve ce qui correspond, dans un contexte donné, à la moyenne. D'un point de vue plus concret, serait considérée *anormale* toute pratique qui oserait s'éloigner de la tendance générale. Dans cette optique, il se pourrait que, par exemple, au sein d'une tribu quelconque, l'inceste consanguin soit à ce point fréquent que la majorité le considère comme *normal*. Tout est relatif dans ce domaine. Or, admettant cette proposition, le sujet s'écartant de la *norme* doit, selon Yvan Blosh, voir dans toutes les perversions « des signes de dégénérescence¹⁴ ». C'est dire que le sujet en position de « faute » ne serait rien d'autre que la représentation d'une personnalité primitive considérant que :

[...] ces attitudes perverses à l'égard de l'objet sexuel ont existé à toutes les époques connues, chez tous les peuples, aussi bien chez les plus primitifs que chez les plus civilisés, et qu'ils ont parfois joui de la tolérance et de la reconnaissance générales¹⁵.

La psychanalyse nous montre donc que le fantasme de la transgression de l'inceste est quelque chose de naturel voire de *normal* qui n'acquiert son statut de prohibition que lorsqu'il s'articule hors de la psyché, là où il est confronté au regard d'autrui et à la doxa. Et, si l'on ne doit s'en tenir qu'à Freud pour comprendre la dynamique du tabou, on croirait – à tort ou à raison – que la culture occidentale contemporaine naîtrait du fantasme du meurtre du père (la scène du meurtre primitif).

Nous constatons au passage que la psychanalyse s'est beaucoup inspirée de l'anthropologie et de l'ethnologie pour élaborer sa théorie du tabou, mais il n'en

¹⁴ Yvan Blosh cité par Sigmund Freud dans *Introduction à la psychanalyse, Ibid.*, p. 370.

¹⁵ *Ibid.*, p. 370.

demeure pas moins que dans sa démarche elle oblitère la dimension sociale en se concentrant exclusivement sur les mécanismes individuels.

Perspective phénoménologique

Si la psychanalyse préconise une approche anthropologique du tabou axée sur la figure de l'inceste, la pensée sartrienne dans *L'être et le néant* emprunte une autre voie. Sartre, contrairement à Freud, ne parle pas de « tabou » en tant que tel ; il comprend plutôt l'interdit à travers le sado-masochisme comme un phénomène qui ne peut avoir d'existence que lorsqu'il s'insère dans un contexte d'altérité. Pour ce phénoménologue français, tout passe par le regard de l'autre. C'est dire que tout sujet *sait* qu'il existe parce qu'il *sait* qu'autrui le regarde ; sans cette prise de conscience de son « être-objet-pour-autrui », le sujet n'existe pas. Autrement dit, il *n'est* – ou plutôt, il ne *naît* – qu'à partir du moment où l'autre – en tant que « sujet » – accepte de lui donner vie en le regardant : « Il suffit qu'autrui me regarde pour que je sois ce que je suis¹⁶. » Le sujet n'est alors pas responsable de la façon dont autrui le représente ; il lui est en quelque sorte inféodé. Cette reconnaissance ne se révèle toutefois pas d'une façon objective ; chaque individu la façonne en fonction des connaissances qu'il a du monde. Considérant les différences intrinsèques entre le même et l'autre, nous pouvons dire que le sujet s'inscrit dans une dialectique conflictuelle permanente à laquelle il ne peut se dérober. En ce sens la pensée de Freud relative au conflit

¹⁶ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, 2^e éd., Paris, Gallimard, 1979, p. 308.

ambivalentiel dont il a été question plus haut rejoint celle de Sartre lorsque celui-ci entend implicitement aborder le concept de tabou :

Tout ce qui vaut pour moi vaut pour autrui. Pendant que je tente de me libérer de l'emprise d'autrui, autrui tente de se libérer de la mienne ; pendant que je cherche à asservir autrui, autrui cherche à m'asservir. [...] Le conflit est le sens originel de l'être-pour-autrui¹⁷.

Au même titre que l'inceste tel que conceptualisé par le psychanalyste autrichien, la relation sado-masochiste dont fait état Sartre fait appel à un bagage épistémologique qui ne se découvre que par l'excès. Le rapport sado-masochiste se présente comme un microcosme des sociétés occidentales contemporaines mettant en scène quelque chose qui s'apparente à la dialectique maître/esclave telle qu'élaborée par Hegel.

Dans le cadre de la pensée sartrienne, l'interaction entre le sujet sadique et le sujet masochiste révèle la structure ontologique de la honte comme la clef de voûte des plaisirs reliés de près ou de loin à la transgression. En effet, c'est par cette « appréhension unitaire de trois dimensions¹⁸ » qu'est la honte que s'accomplit le plaisir du sujet masochiste. En d'autres mots, c'est parce qu'il a honte de *lui* devant *l'autre* qu'il parvient à la jouissance. Et advenant que l'une ou l'autre de ces conditions disparaissent, la honte s'efface du même coup. Le masochiste est donc chez Sartre cet « être-objet » qui, dans les interstices d'une liberté consentie, ne s'anime que sous le regard *doxologique* du sadique. Plus précisément, le sujet masochiste jouit de la honte, dans la honte, c'est-à-dire du fait qu'il ne peut pas

¹⁷ *Ibid.*, p. 413.

¹⁸ *Ibid.*, p. 337.

prendre acte de sa liberté. Sartre, à cet effet, cite le cas d'une femme qui, abandonnant inconsciemment sa main à un homme, abdique sa liberté :

Mais voici qu'on lui prend la main. Cet acte de son interlocuteur risque de changer la situation en appelant une décision immédiate : abandonner cette main, c'est consentir de soi-même au flirt, c'est s'engager. La retirer, c'est rompre cette harmonie trouble et instable qui fait le charme de l'heure. Il s'agit de reculer le plus loin possible l'instant de la décision. On sait ce qui se produit alors : la jeune femme abandonne sa main, mais ne *s'aperçoit pas* qu'elle l'abandonne. Elle ne s'en aperçoit pas parce qu'il se trouve par hasard qu'elle est, à ce moment, tout esprit. Elle entraîne son interlocuteur jusqu'aux régions les plus élevées de la spéculation sentimentale, elle parle de la vie, de sa vie, elle se montre sous son aspect essentiel : une personne, une conscience. Et pendant ce temps, le divorce du corps et de l'âme est accompli ; la main repose inerte entre les mains chaudes de son partenaire : ni consentante ni résistante – une chose¹⁹.

Quoi de plus honteux que d'abdiquer la liberté? Cette femme a peur d'être libre. Elle se laisse glisser vers une réification qui lui procure une sorte d'irresponsabilité grâce à laquelle elle n'effectue aucun engagement ; voilà en quoi on pourrait la qualifier de masochiste.

Pour Sartre, le masochiste s'articule comme un ustensile au service de l'autre. C'est d'ailleurs dans cette perspective que le masochisme est susceptible d'être associé à la problématique du tabou. La société occidentale ostracise la violence sous-jacente à ce comportement dans lequel le sujet ne parvient à la jouissance que lorsque la honte – en tant que manifestation consciente de son « être-pour-autrui » – s'empare de lui par la torture qu'on lui inflige. Ainsi, le discours du masochiste affranchi pourrait, selon Sartre, s'articuler de la sorte :

¹⁹ *Ibid.*, p. 91-92.

Je tente donc de m'engager tout entier dans mon être-objet, je refuse d'être rien de plus qu'objet, je me repose en l'autre ; et comme j'éprouve cet être-objet dans la honte, je veux et j'aime ma honte comme signe profond de mon objectivité ; et comme autrui me saisit comme objet par le *désir sexuel*, je veux être désiré, je me fais objet de désir dans la honte²⁰.

Eu égard à sa position d'objet honteux qu'il incarne vis-à-vis de l'autre, le masochiste sartrien est voué à l'*échec*. C'est « pour l'autre » et jamais « pour lui-même » qu'il existe²¹. Les désirs de l'autre deviennent sa priorité dans la mesure où ils n'ont plus la valeur d'une volonté mais d'un ordre. Or, c'est en fonction de la transcendance d'autrui que le sujet masochiste se positionne. Aussi, Sartre voit-il dans le « vice » l'obstacle auquel est confronté le masochisme : « [...] le masochisme est un "vice" et [...] le vice est, par principe, l'amour de l'échec²². » Nous nous devons toutefois d'apporter ici certaines nuances quant à cette affirmation quelque peu dogmatique. D'abord, Sartre en posant l'« échec » comme résultat imputable à toute forme de masochisme, fait du « vice » – concept que Sartre dans son ouvrage ne prend pas la peine de définir²³ – la caractéristique fondamentale de ce tabou. Il est peu probable que le masochisme seul conduise à l'échec. S'inscrivant dans une polarité, le sujet masochiste n'accède à la jouissance que lorsqu'il est traité en objet. En d'autres mots, la condition de possibilité inhérente à la *réussite* du masochiste, c'est qu'autrui (situé à l'autre extrémité du pôle) s'assume en tant que « maître » transgresseur. Sans ce *contrat*, il n'y a ni réussite ni échec, c'est une partie nulle. Le masochiste parvient

²⁰ *Ibid.*, p. 427.

²¹ *Ibid.*, p. 428.

²² *Ibid.*, p. 427.

²³ *Ibid.*, p. 428-429.

ainsi à accomplir l'objet de ses fantasmes grâce à une entreprise qui s'écarte de la *norme*, c'est-à-dire qui fuit l'excès. Le « vice » avec toutes les connotations péjoratives, voire les jugements axiologiques qu'il engendre, ne trouve donc pas sa place dans une théorie comme celle-là.

Sartre, d'ailleurs, évoque par l'entremise du sadisme, mais plus particulièrement du masochisme, la problématique de la *culpabilité* qui se traduit chez le sujet « non névrosé²⁴ » par une prise de conscience du caractère « pervers » de l'acte qu'il commet :

Le masochisme, comme le sadisme, est assomption de culpabilité. Je suis coupable, en effet, du seul fait que je suis objet. Coupable envers moi-même, puisque je consens à mon aliénation absolue, coupable envers autrui, car je lui fournis l'occasion d'être coupable, c'est-à-dire de manquer radicalement ma liberté comme telle²⁵.

Cependant, il appert que la théorie sartrienne ne voit le masochiste que dans sa position d'avilissement par rapport à autrui. Il se trouve aussi que Sartre ne tient pas compte des stratégies moyennant lesquelles le sujet parvient à accomplir ses pulsions libidinales. La culpabilité, quant à elle, serait un concept paradoxal puisque, sans risque, le plaisir ne peut s'affranchir. Ainsi, faut-il comprendre que le sujet masochiste n'éprouve pas de réelle culpabilité, il se libère plutôt de sa culpabilité (si culpabilité il y a) lorsqu'il se soumet (de son plein gré) à son état de chose. Il se dédouane de sa culpabilité en abdiquant sa liberté. Donc, la condition d'émergence de la jouissance du sujet masochiste, c'est qu'on le libère de sa conscience.

²⁴ Cf. Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, *op. cit.*

²⁵ *Ibid.*, p. 428.

À l'opposition du masochiste, le sadique joue chez Sartre d'un registre de pouvoir comparable à celui du « maître » parce qu'il vise essentiellement à s'appropriier du corps de l'autre et à le dénuder²⁶ ; une entreprise qui ne peut que le découvrir à la douleur. C'est d'ailleurs en ce sens que l'on peut poser le sadisme comme étant une mise en scène de la violence.

Les sociétés occultent la violence dont elles sont à la fois le résultat et la cause ; voilà le paradoxe dans lequel elles s'inscrivent. Il n'y a pas de société qui puisse prétendre ne pas être violente. Les innombrables guerres qui n'ont cessé de se succéder depuis que l'humanité a vu le jour n'en sont-elles pas la preuve ? Jamais l'homme ne s'est contenté de posséder ce qu'il a. Comme le tyran, le sadique a soif de pouvoir et tient à être *reconnu* pour ses « victoires ». Tous les deux réclament le regard de l'autre pour *être*. Et c'est lorsque le sadique met l'autre en échec au point de le réduire à néant que l'on peut dire que le leader (politique ou sexuel) parvient à assouvir son désir. Donc, comme le prétend Sartre, il s'agit pour le sujet sadique (quel qu'il soit) de déposséder l'autre de sa liberté en l'instrumentalisant au profit d'une transcendance qui se veut l'ultime objectif de cette problématique :

[...] il [le sadique] n'a d'autre ressource que de traiter l'Autre en objet-ustensile, il cherche à utiliser le corps de l'Autre comme un outil pour faire réaliser à l'Autre l'existence incarnée. Le sadisme est un effort pour incarner Autrui par la violence et cette incarnation « de force » doit être déjà appropriation et utilisation de l'autre. Le sadique cherche à dénuder l'Autre – comme le désir – de ses actes qui le masquent²⁷.

²⁶ *Ibid.*, p. 450.

²⁷ *Ibid.*, p. 449-450.

C'est d'ailleurs ce qui est à l'œuvre dans la plupart des États-Nations en Occident. Les médias, témoins aveugles des pires « perversités » du bellicisme tabouisent la violence. Faisant souvent comme si elle n'existait pas, ils banalisent la souffrance qu'on inflige à autrui en étouffant les cris. Ce n'est, comme le soutient Sartre, que lorsque le cri de grâce de la « victime » se fait entendre que le plaisir du sujet sadique atteint son paroxysme :

Si la victime résiste et refuse de crier grâce, le jeu n'en est que plus plaisant : un tour de vis de plus, une torsion supplémentaire et les résistances finiront par céder. Le sadique se pose comme « ayant tout le temps ». Il est calme, il ne se presse pas, il dispose de ses instruments comme un technicien, il les essaie les uns après les autres, comme le serrurier essaie diverses clés à une serrure ; il jouit de cette situation ambiguë et contradictoire [...]²⁸

Alors qu'en est-il justement quand le cri ne se fait jamais entendre? Le supplice ne connaît-il pas de fin? À ces interrogations deux considérations nous viennent à l'esprit. D'une part, lorsque le cri – dont la nature même relève du préverbal – ne parvient pas à sa fonction de catharsis, il empêche (par-delà son silence) la société d'accéder à la douleur d'autrui et ainsi de développer sa capacité d'empathie. Près de s'ancrer dans un profond solipsisme – ou à tout le moins d'un certain individualisme – le sujet occidental fait comme si de rien n'était. Il est ni plus ni moins comme un enfant pour lequel n'existe que ce qu'il peut voir et/ou entendre. Et c'est dans cette perspective qu'il est possible de penser le phénomène du tabou comme la clef de voûte de l'agonistique culturelle. C'est-à-dire que même si on étouffe le cri, la société demeure une structure étroitement liée à l'enfance. Ce déni se révèle alors comme

²⁸ *Ibid.*, p. 454.

l'une des conditions d'émergence de cette *involution* qui semble affecter l'Occident. D'autre part, le cri de celui que le sadique a pris dans sa toile doit être considéré comme la seule et unique *voix* (voie) capable de mettre un terme à cette représentation du mythe de Sisyphe. Il est donc à prévoir que, dans le cadre de nos sociétés contemporaines, la violence ne soit pas près de s'estomper. Bien au contraire, en la reléguant au rang des tabous, c'est-à-dire au silence (lequel, soit dit en passant, dérange autant que le cri), on la cultive. N'est-ce pas paradoxal?

Perspective de Georges Bataille

Selon Georges Bataille, deux forces excèdent l'homme au point de le déstabiliser : la sexualité et la mort. Loin de conceptualiser une philosophie de l'harmonie, Bataille préconise une pensée de l'inquiétude en soutenant que c'est par l'excès que l'homme est mis à l'épreuve. C'est ici qu'il faudrait établir un lien avec le savoir, car l'excès pour Bataille permet aussi au sujet de sortir de sa méconnaissance. En effet, l'excès donne accès à la connaissance. Sans cet élément, le sujet ne peut s'affranchir de son ignorance. En cela, la proposition provocatrice stipulant que « les interdits sont là pour être violés²⁹ » prend tout son sens. Dans *L'Érotisme*, Bataille tente de comprendre comment la transgression devient la mesure de l'homme. Il met à nu les logiques internes de la transgression et permet du coup de faire sortir la sexualité et la mort de l'obscurité où elles ont toujours été plongées³⁰.

²⁹ Georges Bataille, *L'Érotisme*, 2^e éd., Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 2001, p. 72.

³⁰ *Ibid.*, p. 23.

Bataille pose le problème de la violence comme noyau central de l'interaction avec autrui. En effet, il n'existe pas de transgression sans violence, ce qui suppose que l'excès engendre la violence. Et tout comme Sade, Bataille voit dans la nature une violence : « Il y a dans la nature et il subsiste dans l'homme un mouvement qui toujours *excède* les limites, et qui jamais ne peut être réduit que partiellement³¹. » La violence est donc considérée comme un phénomène naturel et inhérent à l'espèce humaine au même titre que la psychanalyse le pense de l'inceste. La violence telle que conceptualisée par Bataille est, d'une part, à mettre en rapport avec la raison en tant que *relais* de la nature. La raison peut dans son rapport à la violence se réifier, devenant alors une véritable machine à tuer. La raison Nazi, par exemple, mise en place lors de la Deuxième Guerre mondiale en est une preuve des plus tragique. Des millions d'hommes, de femmes et d'enfants ont été exterminés au nom d'une raison qui, plutôt que de s'opposer à l'excès comme le prétend Bataille, s'est accomplie par des excès de violence vertigineux. Dans l'excès, l'homme « civilisé » n'est donc peut-être pas si éloigné de ses ancêtres cavernicoles qu'il le prétend :

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 raisonnable 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 raison³².

L'homme, indépendamment de son rôle (qu'il soit en position de maître ou d'esclave) est toujours *victime* de la violence qui repose en lui.

³¹ *Ibid.*, p. 46.

³² *Ibid.*, p. 46.

D'autre part, le problème de la violence chez Bataille est à relier à l'instinct « animal » chez l'homme. La violence en tant que concept primal tel que celui du cri (auquel il est d'ailleurs étroitement associé) témoigne du caractère barbare de la société occidentale contemporaine. Pour lui, l'érotisme serait la caractéristique de l'accouplement humain : « L'activité sexuelle des hommes n'est pas nécessairement érotique. Elle l'est chaque fois qu'elle n'est pas rudimentaire, qu'elle n'est pas simplement animale³³. »

Tout comme Freud, Bataille s'inspire des peuples primitifs pour édifier les bases de sa philosophie. Selon lui, les hommes se distinguent des animaux par le travail qu'ils accomplissent ainsi que par leur capacité à s'imposer des restrictions (qu'ils ne respectent pas toujours) dans le but d'éviter les excès engendrés par la violence. Certains de ces interdits concernent l'attitude envers les morts (il y a environ 100 000 ans l'Homme de Néandertal ensevelissait ses cadavres) et la sexualité. Toutefois, les interdits sexuels ne remontent pas si loin mais rien de tangible ne subsiste pour en témoigner. Bataille affirme qu'ils figuraient partout où l'humanité est apparue. On sait grâce aux vestiges des représentations ithyphalliques que la sexualité intéressa l'*Homo sapiens* très tôt dans l'évolution mais on ne saurait en dire davantage. Tout ce qu'on peut présupposer, c'est qu'ils travaillaient puisqu'on a retrouvé leurs outils. Peut-être, est-ce en raison du travail acharné des sujets que l'on en connaît peu sur leurs activités sexuelles. Si tel était le cas, des passerelles très nettes seraient à établir entre les habitudes des hommes préhistoriques et celles des

³³ *Ibid.*, p. 35.

Occidentaux contemporains. Dans le cadre de nos sociétés marchandes régies par le capitalisme, la sexualité devient non pas *un* mais *le* manque à gagner puisqu' « en opposition au travail, l'activité sexuelle est une violence, qu'en tant qu'impulsion immédiate, elle pourrait déranger le travail³⁴ ». C'est dire que les États-Nations occidentales inhibent la sexualité – au même titre que la violence dont elles sont le fruit – au *profit* de la performance et de la rentabilité immédiate ; *plus on travaille, moins on fait l'amour*. Ainsi, pour Bataille « l'homme est un animal qui demeure "interdit" devant la mort, et devant l'union sexuelle³⁵ ».

La mort est pour Bataille comme pour plusieurs de ses prédécesseurs d'ailleurs la plus violente de toutes les transgressions. Elle est le pire qui puisse arriver. Mais ce qui est encore plus intéressant dans sa philosophie, c'est le paradoxe dans lequel il inscrit la violence. De la même manière que Freud pour l'inceste, il pose la violence dans un rapport d'ambivalence : « [...] la violence, et la mort qui la signifie, ont un sens double : d'un côté l'horreur nous éloigne, liée à l'attachement qu'inspire la vie ; de l'autre un élément solennel, en même temps terrifiant nous fascine, qui introduit un trouble souverain³⁶. » Or, l'interdit, qu'il soit de nature violente ou incestueuse, semble attirer et répugner tout à la fois.

En étudiant les mœurs, les coutumes et les croyances des peuples primitifs Bataille soutient que la mort (ainsi que la violence qui la sous-tend) peut s'avérer contagieuse dans la mesure où elle présuppose un danger pour ceux qui restent :

³⁴ *Ibid.*, p. 57.

³⁵ *Ibid.*, p. 57.

³⁶ *Ibid.*, p. 52.

« Immobile, le mort participait de la violence qui l'avait frappé : ce qui était dans sa "contagion" était menacé de la ruine à laquelle il avait succombé³⁷. » Certes, on sait désormais qu'on ne peut pas *attraper* la mort comme on *attrape* un vilain rhume mais tel que celui qui souffre d'une maladie incurable, l'humanité soi-disant bien portante est aussi condamnée à mort. D'ailleurs Victor Hugo dans *Le Dernier Jour d'un condamné* ne manque pas de rappeler à ses lecteurs que peu importe leur condition « *les hommes sont tous condamnés à mort avec des sursis indéfinis*³⁸ ». Ce qu'il serait plus justifié de croire à présent, c'est que la mort n'est pas proprement contagieuse mais que l'interdit en tant que tel le demeure.

Dans ce que Bataille entend par « érotisme », il y a la violence qui pousse Éros vers la démesure, vers le débordement tandis que dans la mort, cette violence converge vers l'anéantissement de l'être. Ainsi, Éros et Thanatos s'entrechoquent, ce qui explique en quoi la sexualité est de l'ordre d'une violence, d'un excès : « Si l'union de deux amants est l'effet de la passion, elle appelle la mort, le désir de meurtre ou de suicide. Ce qui désigne la passion est un halo de mort³⁹. » L'excès autant sous la forme érotique que thanatique mène à la transgression. Toutefois, cette dernière est souvent l'expression d'un excès faisant pencher le sujet du côté du « mal ». Ce fut le cas de Sade. Pour l'auteur des *Cent Vingt Journées de Sodome*, « le mouvement de l'amour, porté à l'extrême, est un mouvement de mort⁴⁰. » La

³⁷ *Ibid.*, p. 53.

³⁸ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un condamné*, Paris, Succès du livre, 2001, p. 18.

³⁹ Georges Bataille, *op.cit.*, p. 28.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 48.

sexualité et la mort se conjuguent dans une perspective empirique lorsque le désir est porté à son point culminant. Et si bien que Bataille donne à l'orgasme le nom de « petite mort » car, suivant l'excitation sexuelle, elle appelle un instant de calme semblable à la mort : « La volupté est si proche de la dilapidation ruineuse que nous appelons "petite mort" le moment de son paroxysme⁴¹. » Mais l'union sexuelle proprement dite n'est pas l'unique facteur de désordre susceptible de déranger.

En effet, pour Bataille, l'obscénité est à mettre en rapport avec l'exhibitionnisme et la prostitution dans la mesure où ces attitudes déstabilisent la *norme* par la nudité qu'elles projettent : « L'obscénité signifie le trouble qui dérange un état des corps conforme à la possession de soi, à la possession de l'individualité durable et affirmée⁴². » C'est dire que la nudité pour Bataille ne relève de l'obscénité que lorsqu'elle accompagne un sentiment de gêne voire de honte de la part des spectateurs et/ou des acteurs. Il faut toutefois préciser que la mise à nu d'un corps ne doit pas être interprétée comme un geste d'obscénité par elle-même. Par exemple, l'art du photographe new-yorkais Spencer Tunick, connu pour ses photos de gens nus regroupés sur l'asphalte et le béton des grandes villes du monde n'est ni érotique ni provocant. Il entend publiquement dépouiller le sujet qui s'y prête des symboles vestimentaires qui le relie à une société⁴³ mais aussi des scrupules, des préjugés et des stéréotypes qui l'empêchent de quitter le même pour accéder à l'autre. Les participants réunis dans une sorte de communion anonyme dévoilent leur corps dans

⁴¹ *Ibid.*, p. 189-190.

⁴² *Ibid.*, p. 24.

⁴³ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ, 2004, ms, p. 122-124.

le cadre d'une pratique visuelle qui n'est rendue possible que dans la collectivité. De ce fait, tous sont égaux devant l'œil de la caméra :

Pour Tunick, nul besoin [...] de se conformer à un quelconque canon esthétique afin de participer à l'expérience artistique. Toutes les volontés animées d'une peau intéressent son objectif. Qu'elles soient lisses ou ridées, flasques ou fermes, importe peu. Seul compte l'élan qui le pousse vers une mise à nu collective orientée vers une forme de libération⁴⁴.

Dans sa démarche, Tunick interdit aussi toute forme d'expression individuelle du corps ainsi que toute redevance à ses modèles à l'inverse de la pornographie et de la prostitution où s'allient individualité et argent. Ce qui compte avant tout pour ce photographe, c'est l'art au service d'une forme de libération. Or, admettant qu'il y ait obscénité dans la mise à nu lorsque le corps découvre une partie intime allant dans le sens de la honte, du grotesque, du ridicule, c'est-à-dire quelque chose que la nudité découvre à l'insu du sujet, on ne pourrait dire que l'art de Tunick s'inscrit dans cette perspective. Au contraire, la nudité dans ce contexte artistique n'a rien d'obscène parce qu'elle permet un affranchissement de l'être qui surpasse le défi et la simple provocation⁴⁵. L'individu réduit à sa plus simple expression, sans artifice aucun, se présente à autrui sans qu'il ne soit en proie à son regard. Intégré à la foule, le sujet perd toute identité ne devenant plus qu'un amas de chair blanche en contraste sur le pavé noir, et si bien, qu'on aurait du mal à reconnaître qui que ce soit sur ces photos tellement les détails, sans être brouillés par l'objectif de la caméra, sont laissés pour compte au profit d'une vue d'ensemble.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 125-126.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 126.

De plus, Bataille affirme que la mise à nu serait l'équivalent de la mise à mort du sujet dans la mesure où la nudité – dans ce qu'elle peut avoir de transgressif – est égale au meurtre⁴⁶. Toutefois, Bataille ne semble pas préciser dans quel contexte la mise à nu devient transgressive. On serait en droit de s'interroger sur le lien qui unit la mise à nu et la mise à mort. Sans doute pourrait-on, de la même façon que la honte, tenter ici de relier l'obscénité au regard. Ainsi, ce serait par l'effraction que le regard provoque dans l'intimité du corps nu que naîtrait l'obscénité. La mise à mort pourrait alors être comprise comme ce corps qui, dans l'équilibre de sa nudité, est soumis à l'irruption d'un regard venant le déclarer comme étant gros, vieux, laid... c'est-à-dire non conforme à la *norme* du nu.

Quant à la conception de Sartre en ce qui a trait à l'obscénité, il y va d'un propos un peu plus nuancé. Pour lui, la nudité n'est pas proprement obscène, elle ne le devient que lorsque le corps adopte des postures qui le montrent dans sa plénitude :

L'obscène apparaît lorsque le corps adopte des postures qui le déshabillent entièrement de ses actes et qui révèlent l'inertie de sa chair. La vue d'un corps nu, de dos, n'est pas obscène. [...] l'épanouissement inerte de la chair comme une brusque apparition sous le mince vêtement des gestes qui l'habillent, alors que je ne suis pas, par rapport à cette chair, en état de désir : voilà ce que je nommerai l'obscène [...] ⁴⁷

C'est donc uniquement lorsqu'il n'y a plus de place pour l'allusion, la suggestion que s'installe l'obscénité, là même où le désir s'estompe. Cependant, bien que Sartre semble mieux expliquer la vue d'un corps nu que Bataille, il range l'obscénité du côté du « disgracieux » ; un concept qui frise le jugement de valeur. Or, pour lui, l'obscène

⁴⁶ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁷ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 452.

est « une *espèce* de l'Être-pour-autrui, qui appartient au *genre* du disgracieux. Mais tout disgracieux n'est pas obscène⁴⁸ ». En effet, un individu peut manquer de grâce sans nécessairement être considéré obscène ; il en est de même pour ce qui est de l'érotisme et de l'obscénité. D'ailleurs, Bataille dans son livre pose le problème de l'érotisme non pas dans une perspective d'obscénité comme certains pourraient le croire mais plutôt par l'intermédiaire de la violence.

L'interdit chez Bataille est étudié autant au niveau de l'anthropologie que de la parole littéraire, notamment celle de Sade. La première des deux études consacrées à cet écrivain dans *L'Érotisme* met en relief le concept d' « homme souverain⁴⁹ ». Ce dernier est celui qui laisse de côté la peur et qui accepte d'assumer ses pulsions pour aller jusqu'à commettre une forme radicale de transgression. C'est d'ailleurs ce que Sade s'efforce de mener à bien dans l'ensemble de son œuvre :

[...] il mit à profit le caractère illimité de la littérature : il proposa à ses lecteurs une sorte d'humanité souveraine dont les privilèges cesseraient de se proposer à l'accord de la foule. Sade imagina des privilèges exorbitants par rapport à ceux des seigneurs et des rois : ceux qu'aurait assumés la scélératesse de grands seigneurs et de rois, auxquels la fiction romanesque donnait la toute-puissance et l'impunité⁵⁰.

La littérature est pourvue d'une force qui parfois *excède* les limites de la soi-disant bienséance. L'œuvre de Sade en est le témoignage par excellence. Cette écriture carcérale est en rupture avec la doxa car elle explore les limites d'une représentation de la sexualité qui relève du fantasme à l'état pur. Loin de toujours être réalisable,

⁴⁸ *Ibid.*, p. 450.

⁴⁹ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 183.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 185-186.

c'est dans l'excès qu'elle s'accomplit⁵¹. La souveraineté qui la caractérise est poussée par une volonté de nier autrui. Selon Maurice Blanchot (dont les propos sont rapportés par Bataille), « L'homme souverain de Sade » naît seul, il n'entretient sa vie durant aucune sorte de rapport d'interdépendance avec quiconque. Il est roi et maître de ses passions. La plus grande douleur d'autrui compte toujours moins que son propre plaisir : « Pour Sade, il est possible de jouir aussi bien au cours de débauches, en tuant ou en suppliant, qu'en ruinant une famille, un pays ou simplement en volant⁵². » Nul désir ne lui fait obstacle ; la fin seule justifie les moyens. C'est également dire que la solidarité en s'opposant au crime empêche l'homme de parvenir à une certaine souveraineté parce qu'elle le prive de jouissance. Mais ce qui est d'autant plus intéressant chez Sade, c'est qu'il permet de voir comment un excès de volupté peut conduire à la négation d'autrui. La littérature, en général, a cette force ; elle est cet espace excessif dans lequel les limites peuvent être franchies ; le lieu où la bienséance vole en éclats.

Enfin, ces différentes visions du tabou permettent de rendre compte que c'est dans les zones obscures, problématiques, troubles que l'on en apprend le plus sur le fonctionnement des sociétés. En admettant cette hypothèse, le tabou contribuerait à l'éclosion des saveurs et des savoirs culturels.

⁵¹ Le point de vue sémiotique de Roland Barthes endosse aussi cette idée : « [...] à chaque page de son œuvre, Sade nous donne des preuves d'« irréalisme » concerté : ce qui se passe dans un roman de Sade est proprement fabuleux, c'est-à-dire impossible ; ou plus exactement, les impossibilités du référent sont tournées en possibilités du discours, les contraintes sont déplacées : le référent est entièrement à la discrétion de Sade, qui peut lui donner, comme tout conteur, des dimensions fabuleuses, mais le signe, lui, appartenant à l'ordre du discours, est intraitable, c'est lui qui fait la loi. », *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1971, p. 39.

⁵² *Ibid.*, p. 218.

Chapitre II

La représentation du tabou en littérature : écrire pour *panser* la perte

La représentation : ses assises théoriques en littérature

Le concept de représentation ne se limite pas qu'à une seule discipline, celle des arts visuels. Il diffère bien au contraire selon l'approche que l'on adopte. D'un point de vue phénoménologique, on peut poser que *représenter*, c'est convoquer, faire advenir quelque chose qui n'est plus là. Il s'agit dans ce contexte d'une dynamique reliée au manque : « Toute représentation donne à voir sensiblement une absence et en même temps elle est une exhibition d'une présence¹. » En d'autres mots, la représentation (notamment littéraire) relève de l'impossibilité d'évoquer autrui autrement que par la perte :

On ne *re-présente* l'autre que quand il n'est plus là. *Re-présenter* d'ailleurs, dans ce contexte précis, veut dire reconstruire ce que la vue ne saisit plus. C'est la mise en place d'une perspective forcément dépravée, en trompe-l'œil, faisant appel à une anamorphose. [...] La littérature est toujours un second regard. La perte est ainsi une forme de cécité, un huis clos de l'altérité, une impasse que la littérature cherche (en vain, il faut bien le dire) à surmonter. La parole littéraire invoque et convoque à la fois un être voué à la perte. L'autre, par définition, est ce qui nous échappe en dépit des mécanismes que nos peurs mettent en place pour le fixer².

La représentation cherche donc à récupérer ce qui a été perdu. Mais qui plus est, en littérature cette logique est paradoxale car (comme nous le verrons ultérieurement) il

¹ Jean-Pierre Cotten, Robert Damien et André Tosel, *La représentation et ses crises*, Paris, Presses Universitaires de Franc-Comtois, coll. « Annales littéraires », 2001, p. 7.

² Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ, 2004, ms, p. 151-152.

y a toujours un décalage entre le geste d'écriture et la lecture ; entre le réel et le langage.

La perte que la parole artistique réclame à cor et à cri, c'est celle de la rencontre. Précédant toute forme de représentation, cette dernière s'inscrit dans l'*unique*, c'est-à-dire dans la fraîcheur d'un premier geste qui ne s'accomplit que par le jeu du hasard. La rencontre se produit toujours à la manière d'un déraillement troublant la monotonie du train (*-train*) quotidien. Admettant que cette dernière relèverait de l'accidentel (de la contingence) – tout comme le « pire » d'ailleurs –, la représentation serait, dans cette interaction, l'entreprise qui contribuerait à cliquer la rencontre, c'est-à-dire à la fixer.

En effet, par définition, la représentation constitue « le redoublement d'une présentation originale [...], la reproduction d'un original³. » Autrement dit, l'art ne fonctionne qu'à partir d'une logique de photocopieuse. Dans ce contexte, il est difficile de ne pas souligner le rôle joué par le stéréotype en tant que modélisateur des discours en général. La représentation stéréotypée aide à combler un manque :

Aucun texte ne me semble, à vrai dire, pouvoir se dérober à l'emprise du stéréotype. Ce qu'il met à l'œuvre ne relève pas d'une *présence* comme l'on croit d'habitude mais bien plutôt d'un *vide* que l'unité d'emprunt s'empresse de combler. Ce « vide » expliquerait en quelque sorte la logique de reprise grâce à laquelle le stéréotype projette les discours en avant tout en les maintenant rivés à des encrages doxologiques ; ces « encrages » constituent de véritables impératifs que la doxa fixe en fonction de ce que j'appelle les

³ Jacques Aumètre, « Métaphysique de la (re)présentation dans le champ sociopolitique », *Le discours de la représentation*, sous la dir. de Josiane Boulad-Ayoub, Québec, Presses de l'Université du Québec, Cahiers de recherches et théories, coll. « Symbolique et idéologie », 1989, p. 16.

besoins du marché des échanges d'unités d'emprunt (proverbes, lieux communs, redites, idées reçues, métaphores lexicalisées, etc.)⁴

Le stéréotype se veut un repère qui, d'un point de vue sémiotique, collabore à établir la distance entre le désir du sujet et son référent. Il permet en fait de supprimer, du moins en partie, l'angoisse du sujet. Par exemple, Charles Bovary ne peut se soustraire à l'emprise de toute balise stéréotypale. Il a besoin d'affirmer son existence à partir du rituel :

Charles, à la neige à la pluie, chevauchait par les chemins de traverse. Il mangeait des omelettes sur la table des fermes, entraînait son bras dans des lits humides, recevait au visage le jet tiède des saignées, écoutait des râles, examinait des cuvettes, retroussait bien du linge sale ; [...]

Il se portait bien, il avait bonne mine ; sa réputation était établie tout à fait. Les campagnards le chérissaient parce qu'il n'était pas fier. Il caressait les enfants, n'entraînait jamais au cabaret, et, d'ailleurs, inspirait de la confiance par sa moralité. [...]

Enfin, *pour se tenir au courant*, il prit un abonnement à *la Ruche médicale*, journal nouveau dont il avait reçu le prospectus. Il en lisait un peu après son dîner ; mais la chaleur de l'appartement, jointe à la digestion, faisait qu'au bout de cinq minutes il s'endormait ; et il restait là, le menton sur ses deux mains, et les cheveux étalés comme une crinière jusqu'au pied de la lampe. Emma le regardait en haussant les épaules. [...] Elle aurait voulu que ce nom de Bovary, qui était le sien, fût illustre, le voir étalé chez les libraires, répété dans les journaux, connu par toute la France. Mais Charles n'avait point d'ambition!⁵

Le rythme de vie de Charles Bovary se mesure au tic-tac d'un métronome. Incrusté dans une routine « plate comme un trottoir de rue⁶ » qui le pétrifie sans cesse davantage, Charles ne fait rien pour tenter de surprendre Emma. Il préfère la

⁴ Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1994, p. 41.

⁵ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, éd., présentée, établie et annotée par Thierry Laget, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001, p. 114-116.

⁶ *Ibid.*, p. 92.

monotonie du terroir à toute excentricité pour le plus grand malheur de son épouse qui, elle, malgré ses écarts de conduite conjugale, croule sous le poids d'une altérité avec laquelle elle est en rupture. Le milieu auquel elle appartient ne lui offre que des perspectives contraires à ses désirs, à ses fantasmes.

Si l'on suppose que tout peut être *représenté* (tel que le veut la philosophie sadienne), c'est que tout a déjà été *présenté*. Nous n'inventons plus rien, nous ne faisons que reformuler, remanier, restructurer, réorganiser, etc. des modèles préexistants. Le langage, les couleurs, les matériaux, étant toujours les mêmes, représentent des œuvres singulières dans la mesure où ce sont les agencements de ces différents éléments qui s'avèrent infinis. Là où le stéréotype est déstabilisé, c'est dans la « métatopique⁷ », c'est-à-dire dans une configuration qui excède les paramètres du *déjà-vu, déjà-lu*, pour s'incarner dans le fortuit ; la « métatopique » est celle qui met le feu aux signes.

Peu importe le temps dans lequel nous nous inscrivons ou le lieu où nous nous trouvons, la représentation est à l'œuvre. Nul ne peut y échapper car comme le dit Marcel Proust : « Tout est signe et tout signe est message⁸. » D'ailleurs, y a-t-il quelque chose qui n'ait jamais été représentée? L'irreprésentable diront certains. Mais qu'est-ce que l'*irreprésentable*? C'est ce qui est de l'ordre de l'insaisissable.

Des réalités que l'on croit connaître le mieux peuvent s'avérer du domaine de l'irreprésentable. Il en est ainsi de l'amour. Au fil des siècles, la littérature et l'art en

⁷ Cf. Daniel Castillo Durante, *op. cit.*

⁸ Marcel Proust cité par Nicos Nocolaidis dans *La représentation : essai psychanalytique (de l'objet référent à la représentation symbolique)*, Paris, Dunod, coll. « Psychisme », 1985, p. 127.

général l'ont transformé en un véritable leitmotiv dont on ne s'est vraisemblablement pas encore lassé. Accumulant les redites et les variations de toutes sortes, comment se fait-il que le thème de l'amour suscite encore autant d'intérêt? N'a-t-on pas épuisé le sujet depuis longtemps? Si Roméo et Juliette pouvaient véritablement *dire* l'amour, peut-être n'aurait-on pas ressenti le besoin d'écrire autant sur ce phénomène. Sans doute est-ce parce que l'amour nous échappe que nous nous efforçons de constamment le représenter. L'amour, ce n'est pas une rose, une pomme fléchée ou un « je t'aime » murmuré à l'oreille ; c'est un phénomène en fuite qui, dans le cadre littéraire, postule le langage comme la seule et unique clef de voûte capable de fixer cette entité. Mais comment représenter ce qui est insaisissable? En emprisonnant l'insaisissable dans des structures prêtes à l'emploi, l'amour perd de son authenticité au profit d'une copie de lui-même. Il s'agit, dans ce cas, d'un effet de miroir dont le résultat ne se présente que sous la forme d'une distorsion. L'*unique* apparaît alors comme l'irreprésentable par excellence. Ne fonctionnant que par rapport à la perte, l'*unique* est toujours représenté par le biais de la copie.

Aussi pouvons-nous poser l'hypothèse selon laquelle le texte nous interpelle en autant qu'il nous mette à l'épreuve d'une altérité. Le texte nous intéresse parce qu'il s'intéresse à nous ; sans cette sorte de marché dans lequel s'engage la littérature, il y a bien peu de chance qu'elle ne survive. Il en est ainsi de toutes les œuvres littéraires qui sont parvenues jusqu'à nous ; elles réclament notre attention à partir d'une mise en scène où l'*unique* se dessine comme une possibilité bien qu'il nous soit *re-présenté* immanquablement sous la forme de la copie.

La représentation se heurte toutefois à des limites. Même dans l'œuvre de Sade qui s'évertue à dire que la littérature peut *tout* représenter, qu'elle peut *tout* dire, il y a des « passions⁹ » qui se dérobent à la représentation. Par exemple, dans le roman dialogué *La Philosophie dans le boudoir*, le personnage de Dolmancé soutient qu' : « [...] il est de certaines choses qui demandent absolument des voiles¹⁰. » Malgré les protestations d'Eugénie et de Mme de Saint-Ange pour connaître ce à quoi font allusion ces paroles, le lecteur demeure dans l'ignorance de ce qui advient du valet Augustin dans un cabinet adjacent au boudoir. Soudainement, le lecteur n'a plus accès à la représentation et son rapport au référent est barré. Claustrés, les libertins sadiens se livrent à des activités qui transcendent les limites de la représentation ; là où la transgression devient une présomption pour le lecteur, la subversion peut ne pas se révéler.

L'approche de Roland Barthes : *Mathésis*, *Mimésis* et *Sémiosis*

Dans le domaine littéraire, la problématique de la représentation peut être abordée en fonction d'une multitude de points de vue. Roland Barthes propose une approche du concept faisant appel aux mécanismes du discours. Il avance l'idée selon laquelle la littérature serait régie par trois forces : *Mathésis*, *Mimésis* et *Sémiosis*. La première de ces forces est à mettre en rapport avec le bagage épistémologique que

⁹ Cf. Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, préf. de Gilbert Lely, Paris, 10/18, coll. « Domaine français », 1975.

¹⁰ *Id.*, *La Philosophie dans le boudoir*, éd. présentée, établie et annotée par Yvon Belaval, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1976, p. 263.

porte en elle la parole littéraire. Selon Barthes, cette dernière aurait le privilège de représenter – dans son incommensurable corpus – l'ensemble des sphères autour desquelles s'organise le travail :

Si, par je ne sais quel excès de socialisme ou de barbarie, toutes nos disciplines devaient être expulsées de l'enseignement sauf une, c'est la discipline littéraire qui devrait être sauvée, car toutes les sciences sont présentes dans le monument littéraire. C'est en cela que l'on peut dire que la littérature [...] est la réalité [...] ¹¹

La parole littéraire réactive des savoirs sur la base d'une liberté de manœuvre qui explique en grande partie l'étendue du champ épistémologique qu'elle embrasse.

La force mimétique, quant à elle, consiste à imiter la réalité : « [...] la littérature s'affaire à représenter quelque chose. Quoi? Je dirai brutalement : le réel. Le réel n'est pas représentable, et c'est parce que les hommes veulent sans cesse le représenter par des mots, qu'il y a une histoire de la littérature ¹². » *Madame Bovary* découvre à merveille la force de la parole littéraire lorsqu'elle fait appel au réalisme. Multipliant les détails, l'écriture flaubertienne vise à imiter le réel. Le portrait de Charles Bovary brossé dans l'incipit n'en est qu'un des extraits les plus illustrateurs de cette esthétique du réalisme s'exerçant à la manière d'un véritable « scalpel ¹³ » :

[...] le *nouveau* était un gars de la campagne, d'une quinzaine d'années environ, et plus haut de taille que nous tous. Il avait les cheveux coupés droit sur le front, comme un chantre de village, l'air raisonnable et fort embarrassé. Quoiqu'il ne fût pas large des épaules, son habit-veste de drap vert à boutons noirs devait le gêner aux entournures et laissait voir, par la fente des parements, des poignets rouges habitués à être nus. Ses jambes, en bas bleus,

¹¹ Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1978, p. 18.

¹² *Ibid.*, p. 21-22.

¹³ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, *op. cit.*, p. 56.

sortaient d'un pantalon jaunâtre très tiré par les bretelles. Il était chaussé de souliers forts, mal cirés, garnis de clous¹⁴.

Pourtant, le réalisme de ce roman ne parvient pas complètement à épouser le phénomène dans sa spécificité. Comme la plupart des romans, *Madame Bovary* relève du simulacre. Le lecteur n'a nul besoin de se retrouver dans une situation analogue à celle de l'héroïne pour comprendre – ou du moins ressentir – le désespoir qui la pousse au suicide. C'est donc dire que même une œuvre qui s'efforce de faire corps avec le réel ne peut en même temps s'empêcher de s'incarner en trompe-l'œil. *Madame Bovary* est une mise en abyme de la représentation comme théâtre du stéréotype. Emma ne vit qu'entourée de copies. Elle rêve de la ville, de richesse et d'amour passion : tout ce que son environnement ne lui offre pas.

La force sémiotique diffère de la mimétique en ce qu'elle se réfère à quelque chose qui relève d'une perte. Le décalage entre la littérature et le réel a recours à un mécanisme de récupération ; représenter le réel, c'est le réparer. *Le Dernier Jour d'un condamné* de Victor Hugo est une tentative de réparation. Transposer la mort en signes est une façon pour le condamné d'« apprivoiser » le réel avant que le « pire » ne vienne l'arracher au temps du vivant. Le projet d'écriture du condamné vise non seulement à saisir ce qu'il a perdu mais aussi et surtout à colmater l'angoisse en cristallisant les heures qui précèdent l'ultime rencontre :

– Puisque j'ai le moyen d'écrire, pourquoi ne le ferais-je pas? Mais quoi écrire? [...] Pourquoi n'essaierais-je pas de me dire à moi-même tout ce que j'éprouve de violent et d'inconnu dans la situation abandonnée où me voilà? [...] il y aura bien encore dans les angoisses, dans les terreurs, dans les

¹⁴ Gustave Flaubert, *op.cit.*, p. 47.

tortures qui rempliront, de cette heure à la dernière, de quoi user cette plume et tarir cet encrier. – D’ailleurs, ces angoisses, le seul moyen d’en moins souffrir, c’est de les observer, et les peindre m’en distraira.

Et puis, ce que j’écrirai ainsi ne sera peut-être pas inutile. Ce journal de mes souffrances, heure par heure, minute par minute, supplice par supplice, si j’ai la force de les mener jusqu’au moment où il me sera *physiquement* impossible de continuer, cette histoire, nécessairement inachevée, mais aussi complète que possible, de mes sensations, ne portera-t-elle point avec elle un grand et profond enseignement?¹⁵

Par cette écriture carcérale, le narrateur veut représenter la mort, sa mort, afin d’alléger ses souffrances et d’aider d’autres condamnés comme lui à apaiser leurs pensées agonisantes lorsqu’ils se retrouveront dans la même situation. Mais un autre but sous-tend son geste. Il lui importe que sa fille sache, de sa main, la vérité : « Peut-être aurais-je encore le temps d’écrire quelques pages pour elle, afin qu’elle les lise un jour, et qu’elle pleure dans quinze ans pour aujourd’hui. Oui, il faut qu’elle sache par moi mon histoire, et pourquoi le nom que je lui laisse est sanglant¹⁶. » Voilà la preuve que derrière chaque parole subsiste un désir. La représentation serait ici la mise en scène d’une purge permettant au condamné de renouer avec la *vie*. C’est aussi dans ce contexte qu’il nous est possible de considérer l’écriture hugolienne comme étant de l’ordre d’une « thanatographie¹⁷ » : une écriture de la mort.

Motivé par un désir de *dire*, de *toucher* l’interdit qui l’obsède, la parole littéraire déstabilise l’ordre *normal* des choses et devient alors transgressive. Chez Sade cela est abordé en fonction de la nature :

¹⁵ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d’un condamné*, France, Succès du Livre, 2001, p. 20-21.

¹⁶ *Ibid.*, p. 88.

¹⁷ C’est dans le travail de recherche inédit d’Isabelle Décarie *Thanatographies. Écritures de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust*, juillet 2002 que Daniel Castillo Durante puise la notion de « thanatographie ». *Les dépouilles de l’altérité*, *op.cit.*, ms, p. 33.

Étant écrivain, et non auteur réaliste, Sade choisit toujours le discours contre le référent, il se place toujours du côté de la *sémiosis*, non de la *mimesis* : ce qu'il « représente » est sans cesse déformé par le sens, et c'est au niveau du sens, non du référent, que nous devons le lire.

C'est évidemment ce que fait la société qui l'interdit ; elle ne voit dans l'œuvre de Sade que l'appel du référent ; pour elle, le mot n'est qu'une vitre qui donne sur le réel ; le procès créatif qu'elle imagine et sur lequel elle fonde ses lois n'a que deux termes : le « réel » et son expression. La condamnation légale portée contre Sade est donc fondée sur un certain système de la littérature et ce système est celui du réalisme : il postule que la littérature « représente », « figure », « imite » ; que c'est la conformité de cette imitation qui s'offre au jugement, esthétique si l'objet en est touchant, instructif, ou pénal, s'il est monstrueux ; qu'enfin, imiter, c'est persuader, entraîner : vue d'école, dans laquelle pourtant s'engage toute une société, avec ses institutions¹⁸.

L'art, en donnant l'impression de saisir le réel, tend vers la récupération d'une perte en même temps qu'il libère le sujet d'une hantise. Donc, dans cette perspective, l'art fonctionnerait à partir d'un mécanisme de métamorphose grâce auquel la perte est provisoirement en suspens.

En dernière analyse, aucun texte ne se dérobe à l'emprise de la représentation. Qu'il soit littéraire, pictural ou architectural, le texte demeure un tissu constitué de milliers d'énoncés cherchant à *apprivoiser* le réel. Tout ce qui existe ne se définit (ou ne se représente) que par rapport à ce qui fut, à ce qui est. Nous ne sommes que par rapport à l'autre. Nous baignons dans de l'altérité. C'est d'ailleurs cette dynamique qui est au cœur de la phénoménologie sartrienne ; le regard de l'autre fait en sorte que j'existe et, sans ce regard posé sur moi, je ne peux tout simplement pas être, d'où

¹⁸ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1971, p. 39-40

l'expression « être-pour-autrui¹⁹ », reflétant bien la relation d'interdépendance qui s'installe entre le même et l'autre. C'est dire que le sujet n'apparaît aux yeux d'autrui que sous la forme d'une possession : « Je suis possédé par autrui ; le regard d'autrui façonne mon corps dans sa nudité, le fait naître, le sculpte, le produit comme il *est*, le voit comme je ne le verrai jamais. Autrui détient un secret : le secret de ce que je suis²⁰. » Dans le principe même de représentation se tisse un lien de causalité très fort avec le concept d'altérité. En fait, quel autre meilleur moyen y a-t-il d'apprendre à nous connaître qu'en nous comparant à autrui? Tout ce que nous connaissons de l'autre n'est que l'image que nous nous forçons de lui. Or, dans cette perspective, il semblerait qu'il soit tout à fait impossible de *réellement* connaître quelqu'un. D'ailleurs, nous connaissons-nous vraiment nous-mêmes?

Le paradoxe entre la parole littéraire et le tabou

La littérature en tant que parole révèle des savoirs. Il arrive néanmoins qu'elle en dévoile certains qui, par définition, aspirent à demeurer scellés. Voilà le paradoxe dans lequel la parole littéraire s'inscrit lorsqu'elle s'en prend aux tabous. La littérature produit des interdits qu'elle s'efforce de rompre. En représentant de tels phénomènes, la parole littéraire incarne déjà une forme de subversion, c'est-à-dire qu'elle introduit du chaos dans l'ordre *normal* des choses.

¹⁹ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : essais d'ontologie phénoménologique*, 2^e éd., Paris, Gallimard, 1979, p. 299.

²⁰ *Ibid.*, p. 413.

C'est d'ailleurs ici qu'il faudrait réfléchir à la place qu'occupe la réception dans le cadre de la représentation de l'interdit. Le paradigme du *lecteur-transgresseur* s'inscrit bel et bien dans cette perspective. En acceptant de se livrer à un texte où l'interdit opère, le lecteur devient alors lui-même transgresseur car il explore les limites d'une représentation en marge. Par exemple dans *René* de Chateaubriand, ce qui aurait dû rester de l'ordre du *non-dit* nous est dévoilé par le texte. Le lecteur est alors transgressif car il est en train de pénétrer un secret que le personnage (en l'occurrence René) s'était lui-même défendu de révéler. Suivant cette logique, l'acte de lecture est à même de faire entrer le lecteur dans un système d'exclusion l'exposant aux conséquences qu'entraîne un écart par rapport à la *norme* parce qu'elle ravive – chaque fois qu'elle est à l'œuvre – la transgression originale du tabou. Au fond, lorsqu'en mettant à l'Index des auteurs subvertissant l'ordre établi²¹, il aurait pu en être tout autant pour des lecteurs dont le degré de transgression était le même. C'est d'ailleurs ce à quoi nous sommes *exposés* (ou plutôt en quoi nous sommes incarnés) lorsque nous nous prêtons (en toute connaissance de cause ou non) à la lecture de l'œuvre de Sade.

Pour l'auteur des *Cent vingt Journées de Sodome*, il n'y a pas d'assurance contre le mal. Le hasard par lequel se manifeste le « pire » est de l'ordre de l'incontrôlable. Même si la société occidentale s'efforce de mettre en place tout un

²¹ Ce fut, entre autres, le cas de Pascal, Diderot, Voltaire, Hugo, Baudelaire, Gide et Sartre. Bertrand Westphal, « Quand le roman se fait parole d'évangile », *Littérature et interdits*, sous la dir. de Jacques Dugast et de François Mouret, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 1998, p. 31.

système dans le but de contraindre la violence voire de l'occulter, elle n'y parvient jamais car le « pire » est ce qui (nous) échappe. Le « pire » relève de la contingence. Il est une espèce de flâneur solitaire qui s'immisce dans le présent sans crier gare, ne laissant qu'une trace (qui n'en est pas une) : le vide de la perte. Or, la perte serait le fruit de l'entrée par effraction du « pire » dans le réel. La parole sadienne, en adoptant une telle philosophie, cherche à remettre en question les assises idéologiques de la société. C'est comme si elle semblait dire : « Moi, texte littéraire, je peux vous dire – si vous osez me lire malgré ce qu'on dit de moi – ce qu'est le mal. » Or, selon Sade, la littérature en pensant, ou même encore en acceptant de penser le « pire », serait en train de faire tomber un tabou, ce qui est tout à fait paradoxal. En ce sens, la transgression du tabou en littérature relèverait de la performativité du langage telle que développée par Austin²².

Les liens entre la représentation et la langue sont complexes. Plusieurs contraintes pèsent sur la langue faisant en sorte que lorsqu'elle se transforme en parole un processus souvent transgressif doit se mettre en place afin de représenter le « réel ». Dans ce rapport entre la représentation et la parole, le désir apparaît comme un élément sous-jacent. Foucault le met en relation avec le pouvoir. C'est le pouvoir inhérent à la parole que le sujet cherche inlassablement à s'approprier. La langue, comme le souligne Foucault, ne se limite pas à n'être qu'un simple instrument, un

²² Cf. John Langshaw Austin, *How to do Things with Words*, 2e éd., Oxford, Oxford University Press, 1982.

outil, une arme pour le guerrier, elle est l'objet de sa quête ; car posséder la parole correspond à détenir le pouvoir :

Dans une société comme la nôtre, on connaît, bien sûr, les procédures d'*exclusion*. La plus évidente, la plus familière aussi, c'est l'*interdit*. On sait bien qu'on n'a pas le droit de tout dire, qu'on ne peut pas parler de tout dans n'importe quelle circonstance, que n'importe qui, enfin, ne peut pas parler de n'importe quoi. Tabou de l'objet, rituel de la circonstance, droit privilégié ou exclusif du sujet qui parle [...] Le discours, en apparence, a beau être bien peu de chose, les interdits qui le frappent révèlent très tôt, très vite, son lien avec le désir et avec le pouvoir. Et à cela quoi d'étonnant : puisque le discours – la psychanalyse nous l'a montré –, ce n'est pas simplement ce qui manifeste (ou cache) le désir ; c'est aussi ce qui est l'objet du désir ; et puisque – cela, l'histoire ne cesse de nous l'enseigner – le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer²³.

Certes, des conventions inhérentes à la société interdisent au sujet d'évacuer ce qui le préoccupe mais, la parole littéraire, elle, *clame et ré-clame* haut et fort son dû ; les textes de Sade, pour ne nommer que ceux-là, en sont la preuve. La philosophie de Gabrielle Wittkop se rapproche dans ce contexte-ci de celle de Sade quand, dans une entrevue accordée au *Temps des livres*, elle affirme que « l'on peut tout écrire, mais il faut savoir comment²⁴ ». C'est dire que l'interdit ne réside pas tant au niveau du contenu que de la forme. Tout dépend de la manière dont l'auteur manie sa plume. C'est d'ailleurs ce qui nous permet d'établir le partage entre des représentations conformes à la *norme* où il n'y a pas de passage à l'acte et des représentations qui la remettent en question.

²³ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 11-12.

²⁴ Gabrielle Wittkop dans une entrevue accordée à Manon Pulver, « Gabrielle Wittkop la sulfureuse », *Le temps des livres*, [En ligne], [<http://www.letemps.ch/livres/Critique.asp?Objet=506>], 3 novembre 2001, p. 1-2.

***René* ou une représentation conforme à la norme**

René de Chateaubriand embrasse le tabou de l'inceste mais la représentation de ce savoir qui doit demeurer scellé passe par l'*implicite*. Les lecteurs ne savent rien des corps de René et de sa sœur Amélie. Les « périphrases, les euphémismes, les répétitions sont autant de tours et de détours pour dire littérairement cet entre-deux de l'interdit qui n'est jamais transgressé²⁵ ». C'est par le fantasme – et uniquement par lui – que René et Amélie accèdent à leurs désirs les plus excessifs. Jamais l'ardeur de leur amour n'aura raison de la nature du lien qui les unit ; c'est-à-dire que le passage à l'acte ne trouve pas lieu de se produire. Le seuil n'est donc franchi que d'un point de vue strictement imaginaire auquel le lecteur n'a que très peu accès. Avant de prendre le voile, Amélie, dans un discours adressé à Dieu, laisse entendre qu'elle éprouve des sentiments envers son frère avec lequel elle n'a nullement assouvi l'objet de ses désirs : « Dieu de miséricorde, fais que je ne me relève jamais de cette couche funèbre, et comble de tes biens un frère qui n'a point partagé ma criminelle passion!²⁶ » Il n'est pas plus clairement exprimé que cela dans le récit que les « frères » (au sens générique du terme) cultivent l'un pour l'autre des désirs qui subvertiraient la *norme* à laquelle ils sont fidèlement (chrétiennement) inféodés. L'inceste dont il est ici question n'est dévoilé que partiellement. C'est à Chactas et au

²⁵ Patrick Hubner, « Chateaubriand et l'Amérique interdite : autour du tabou de l'inceste », *Littérature et interdits*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 1998, p. 233.

²⁶ François-René de Chateaubriand, *René*, texte commenté et annoté par Claude Martin, 2^e éd., Paris, Bordas, coll. « Classique Bordas », 1970, p. 101.

père Saouël, le missionnaire du Fort Rosalie, que René s'abandonne bien péniblement au récit du motif secret qui l'a poussé à s'exiler en Amérique : « Quant à l'événement qui m'a déterminé à passer en Amérique [...] je le dois ensevelir dans un éternel oubli²⁷. » La honte est ce qui pousse René à enfouir son histoire. Mais le refoulement n'est pas sans conséquence ; il enfonce le sujet incapable de *panser* la perte dans la mélancolie la plus totale, une mélancolie qui entraîne sa chute existentielle. René est aux prises avec un sentiment de dérégulation ; il a tout perdu : sa mère (en venant au monde), son père, son château, son pays, mais le vide qu'il ne parvient véritablement pas à combler est celui de sa sœur Amélie. Cette dernière, étant un peu plus âgée que lui, incarne à elle seule le rôle de la mère et, à certains égards, celui du père censé prodiguer amour et protection à l'enfant. Freud verrait dans cette constellation familiale la mise en forme parfaite du complexe œdipien propice à l'éclosion d'une relation incestueuse. Il n'est donc pas surprenant que cette perte engendre l'aliénation du sujet qui se trouve pour ainsi dire « mutilé ». L'exil en Amérique s'avère pour René « non seulement l'expression d'un désir d'espace mais surtout l'espace même du désir où s'inscrivent les fantasmes [...] »²⁸ :

À l'Amérique interdite d'*Atala* répond l'Amélie interdite de *René*, le rapprochement sonore renvoyant à un parallèle plus profond entre un espace fantasmatique du désir et donc du manque, et la femme-sœur qui attire et se refuse, dans l'erreur et la terreur que suscite la prohibition de l'inceste²⁹.

²⁷ *Ibid.*, p. 50.

²⁸ Patrick Hubner, *op. cit.*, p. 225.

²⁹ *Ibid.*, p. 228.

On peut alors penser qu'en gagnant l'*Amérique* René espère renouer avec *Amélie*. Jouant sur la fusion de ces deux termes, on est à même de croire que c'est l'*Amélique* qui l'accueille enfin.

En ce sens, le cas de René est assimilable à celui de l'étranger. Tout comme lui, il est rongé par la mélancolie que lui inflige la perte d'une altérité à la fois temporelle, spatiale et sociale qui lui est chère. Le récit auquel se livre René (bien qu'à demi découvert) permet en quelque sorte de réparer cette perte. Or, qu'elle soit orale ou écrite, la parole s'évertue à raviver « une altérité à jamais mutilée³⁰ ». La distance (autant physique que psychologique) permet particulièrement cet affranchissement. En ce qui concerne René, ce n'est qu'éloigné de l'objet d'amour, en l'occurrence *Amélie*, qu'il parvient à combler cette béance. Si « aimer l'autre, c'est d'abord l'égarer³¹ », ce frère et cette sœur ont bien compris le principe. Elle, cloîtrée dans son couvent, lui, exilé sur un autre continent, luttent contre d'*inavouables* pulsions.

L'interdit de l'inceste qui plane sur la relation entre le frère et la sœur pousse René à adopter une attitude ambivalente que la perte véritable (la mort symbolique d'*Amélie*) ne vient que renforcer davantage :

La perte de l'objet d'amour est une occasion privilégiée de faire valoir et apparaître l'ambivalence des relations d'amour. [...] Les causes déclenchantes de la mélancolie débordent en général le cas bien clair de la perte due à la mort et englobent toutes les situations où l'on subit un préjudice, une humiliation, une déception, situations qui peuvent introduire dans la relation une opposition d'amour et de haine ou renforcer une ambivalence déjà

³⁰ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, op. cit., p. 151.

³¹ *Ibid.*, p. 152.

présente. [...] La torture que s'inflige le mélancolique et qui, indubitablement, lui procure de la jouissance, représente, tout comme le phénomène correspondant dans la névrose obsessionnelle, la satisfaction de tendances sadiques et haineuses qui, visant un objet, ont subi de cette façon un retournement sur la personne propre³².

René est un être profondément mélancolique dont les attitudes suicidaires « peuvent probablement s'expliquer par une tentative de récupérer l'objet perdu en agressant le moi³³ ». En effet, croyant être abandonné de sa sœur, René postule inconsciemment le suicide comme une possibilité vers laquelle se tourner pour tenter de récupérer l'objet de son amour :

Hélas! j'étais seul, seul sur la terre! [...]
 Enfin, ne pouvant trouver de remède à cette étrange blessure de mon cœur, qui n'était nulle part et qui était partout, je résolu de quitter la vie. [...]
 Tout m'échappait à la fois, l'amitié, le monde, la retraite. J'avais essayé de tout, et tout m'avait été fatal. Repoussé par la société, abandonné d'Amélie, quand la solitude vint à me manquer, que me restait-il?³⁴

Mais cette stratégie de la part du narcissique ne fonctionne qu'à demi. Amélie réapparaît plus présente que jamais le temps de le consoler puis, consciente de l'impossibilité de leur union, disparaît de sa vue à tout jamais. Cette entreprise de la part de la sœur a comme effet d'inverser le processus enclenché par le mélancolique. Lui qui croyait la récupérer enfin, sonne son glas. En fin de compte, ce n'est pas René qui se « suicide » mais Amélie.

De toute évidence, René, autant qu'Amélie, est déchiré entre le désir ardent de posséder charnellement le corps de l'autre et la morale sociale qui les confine à

³² Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », *Métopsychoanalyse*, éd. trad., revue et corrigée par Jean Laplanche et J.B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1968, p. 158-160.

³³ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, *op. cit.*, p. 157.

³⁴ René-François de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 82-84.

respecter la *norme*. Mais dans la représentation le mot « inceste » n'est jamais prononcé. Il faut lire dans les plis du non-dit pour se rendre compte de la spécificité de la relation.

La subversion comme mode de représentation. L'exemple de *Ma mère*

Ce n'est pas parce qu'un texte traite d'un sujet quelque peu en marge que sa représentation subvertit forcément la *norme*. C'est cette différence que la mise en parallèle des textes de Chateaubriand et de Bataille permet d'établir. *Ma mère* tout comme *René* représente la problématique de l'inceste mais les stratégies empruntées pour y parvenir s'opposent. Si nous acceptons (comme nous l'avons montré plus haut) que la parole de Chateaubriand se fonde dans l'implicite, celle de Bataille, elle, emprunte le mode de la subversion. Il n'est pas nécessaire d'arpenter le texte page après page à la recherche de quelque allusion pour se rendre compte qu'il s'agit d'un texte qui traite de l'inceste entre une mère et son fils. Bataille comme Wittkop et Arcan (dont les textes font respectivement l'objet des trois prochains chapitres de cette thèse) ne lésine pas sur les détails en s'introduisant dans l'intimité de ses personnages. Les désirs de Pierre et de sa mère n'en restent pas qu'au stade latent du fantasme ; ils prennent forme. Là s'accomplit la véritable subversion. Même si l'inceste n'intervient véritablement que vers la fin du roman, il faut souligner qu'il est explicitement posé tout au long du texte ; le dénouement nous invite alors à laisser le fantasme pour passer à l'acte.

Chapitre III

La représentation de l'inceste : *Ma mère* de Georges Bataille

La littérature et l'inceste

On peut d'ores et déjà poser que la problématique de l'inceste relève de la loi du sang. « Si d'autres critères, économiques ou psychologiques, apparaissent par la suite, il semble qu'au niveau des "structures élémentaires de la parenté" seul le sang fasse loi¹ » souligne Michel Feber. En effet, depuis les peuples primitifs polynésiens dont fait état Freud dans *Totem et tabou*², la définition de l'inceste s'est quelque peu métamorphosée. Pour les postmodernes occidentaux que nous sommes, l'inceste ne consiste plus comme autrefois à se livrer à des relations sexuelles avec un individu appartenant au même totem que soi (en vertu de la loi de l'*exogamie*) mais plutôt à entretenir des relations charnelles entre membres d'une même famille. La différence majeure entre ces deux conceptions du phénomène réside dans le lien de sang. Chez les primitifs, comme le fait remarquer Freud, la notion de totem n'était pas associée au lien de parenté. Un homme dont le totem³ différait de celui de la fille de sa sœur biologique pouvait, par exemple, avoir des relations sexuelles avec elle sans qu'aucun interdit ne soit transgressé. On sait aussi qu'en Nouvelle-Guinée et aux îles Salomon,

¹ Michel Feber, *Conjurations de la violence : introduction à la lecture de Georges Bataille*, Paris, PUF, coll. « Croisés », 1981, p. 24.

² Cf. Chapitre premier, « Perspectives épistémologiques du tabou ».

³ Sigmund Freud définit le totem comme cette représentation généralement animale qu'une tribu a choisie en guise de protection. C'est la raison pour laquelle des lions, des tigres et des serpents faisaient souvent l'objet de prédilection. Le totem était alors placé sous le signe du tabou. Tout individu qui osait s'en prendre à l'emblème du clan (si on peut le désigner ainsi) était passible de mort. Cf. *Totem et tabou*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001.

il était possible pour un père d'épouser sa propre fille puisque dans le système matriarcal, cette dernière appartenait au clan maternel. Ceci est souligné par Raglan lorsqu'il dit :

Nos prohibitions à l'égard de l'inceste s'exercent bilatéralement, c'est-à-dire que la parenté du père et celle de la mère sont traitées exactement de même. Au contraire, chez les peuples moins civilisés, la prohibition de l'inceste ne s'exerce qu'unilatéralement, c'est-à-dire que tout le clan d'un des parents, comptant peut-être des milliers d'individus, est absolument exclu, tandis que le mariage avec de proches parents de l'autre côté est permis et souvent même obligatoire⁴.

L'inceste quand il s'accomplissait était alors *totémique* et non pas *consanguin* (ou familial) tel que nous l'entendons aujourd'hui.

En règle générale, peu d'œuvres littéraires évoquent la problématique de l'inceste totémique. Par contre, l'inceste consanguin (tel que nous le concevons) est fréquemment abordé en littérature. Plus qu'un simple thème, il est devenu un enjeu majeur chez de nombreux auteurs. C'est d'ailleurs ce qui amène Isabelle Krzywkowski à penser l'inceste comme le « tabou par excellence⁵ ».

Est-ce parce qu'il peut être à la fois fascinant et répugnant de parler d'inceste que ce phénomène suscite autant d'intérêt? Même la Bible n'échappe pas à cette représentation en fondant le récit de la Création sur cette ambiguïté relationnelle :

[...] l'inceste est une figure des origines, même dans le judéo-christianisme ; lui seul permet d'expliquer la filiation d'Adam et Eve, comme se délecte à le raconter Borngräber qui va jusqu'à montrer une Eve amoureuse d'Abel, et un

⁴ FitzRoy Richard Somerset Raglan, *Le tabou de l'inceste : étude anthropologique*, trad. par L. Rambert, Paris, Payot, 1935, p. 23.

⁵ Isabelle Krzywkowski, « Entre tabou et idéal : l'inceste fin-de-siècle », *Littérature et interdits*, sous la dir. de Jacques Dougast et François Mouret, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 1998, p. 111.

Caïn fratricide par jalousie ; pire encore : Marie n'est-elle pas à la fois mère et fille de Dieu? L'idée vient de loin, Dante le rappelle déjà dans le Paradis : "Vergine madre, figlia del tuo figlio". [...] Ainsi, l'inceste apparaît-il comme un nouvel aspect du péché originel et, comme tel, comme un moyen de pervertir la Genèse⁶.

Si l'inceste ne nous semble pas à proprement parler « un moyen de pervertir la Genèse », il apparaît du moins comme un phénomène susceptible de semer du *désordre* dans la filiation du christianisme. Le meurtre fondateur serait à l'origine de la généalogie du mythe de la Création. Caïn en tuant Abel élimine la possibilité de toute descendance émanant de son frère. Adam et Eve n'ayant donné naissance qu'à deux fils, seul Caïn est en mesure d'assurer la lignée familiale. À ce dernier font suite six générations de fils : Hénok, Irad, Mehuyaël, Metushaël, Lamek et Yabal⁷. Mais une zone obscure demeure ; advenant qu'Adam et Eve furent les premiers et seuls parents, comment assurer la descendance du monde sans échapper éventuellement à l'inceste? Un autre problème se greffe sur cette ambiguïté : d'où provenaient les femmes dont la Bible tait les noms et qui permirent aux ancêtres de Lamek de se perpétuer? Outre Eve, seules Ada et Cilla, les épouses de Lamek, sont connues. Pour le reste, tout baigne dans l'équivoque.

L'inceste n'est pas seulement représenté dans le récit de la Création. Il est aussi intéressant de faire remarquer que la Genèse en met en scène une autre occurrence. Avant que Sodome et Gomorrhe ne soient détruites par le soufre et les flammes, Yahvé envoya deux Anges prévenir Lot (neveu d'Abraham) du danger

⁶ *Ibid.*, p. 116-117.

⁷ René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, en collaboration avec Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort, Paris, B. Grasset, 1978, p. 168-169.

auquel sa famille et lui étaient exposés. Ces messagers permirent à Lot, sa femme et ses filles de trouver refuge dans la montagne à condition de ne jamais regarder en arrière et de ne s'arrêter nulle part dans la plaine. L'épouse de Lot ne sut toutefois pas respecter l'interdit jeté par Yahvé et fut changée en statue de sel. Les gendres de Lot, comme tous les autres citadins, périrent dans l'incendie. Il ne resta ainsi plus qu'un seul homme dans les environs : Lot. Devant cette nouvelle réalité, les deux filles vierges de ce dernier entreprirent d'un commun accord d'assurer la descendance de la famille. Le premier soir, l'aînée aidée de la cadette fit boire du vin à leur père de sorte que, sans qu'il ne s'en aperçoive, elle coucha avec lui. Le lendemain, elles répétèrent l'expérience mais cette fois, c'est la cadette qui alla prendre place auprès du père. Les deux filles de Lot devinrent enceintes de cette union incestueuse. L'aînée donna naissance à un fils qu'elle surnomma Moab (ancêtre des Moabites) et la cadette enfanta également d'un fils qu'elle prénomma Ben-Ammi (ancêtre des Amonites)⁸. Dans un contexte où la représentation du père demeure ambiguë comment faire pour évaluer le degré de culpabilité? L'alcool peut s'avérer dans ce cas n'être qu'un écran derrière lequel la figure du père s'active. Au-delà du phénomène, l'énergie investie au niveau libidinal est un renversement d'autorité. Lot était un homme qui représentait un certain pouvoir. Il possédait, outre du bétail, des tentes qu'il érigea sur la meilleure des terres : Sodome. Or, il se trouve que malgré son statut social relativement élevé, ce personnage ne s'inscrit pas dans une dynamique familiale traditionnelle puisque

⁸ « La Genèse », ch. XIII et XIX, *La Bible de Jérusalem*, Ottawa, Éditions Anne Sigier/Novalis, Université Saint-Paul, 1988, p. 32-33 et 39-41.

lorsque l'inceste se découvre, c'est habituellement le père qui prend l'initiative de coucher avec les filles alors qu'ici, c'est le contraire qui est représenté. Dans ce contexte, la *perte de virginité* (tabou sur lequel davantage de précisions et de nuances seront apportées dans le chapitre suivant) ne pourrait alors pas être étudiée dans le sens d'une véritable perte. Elle serait davantage de l'ordre d'un gain (ou à tout le moins d'une « dépouille⁹ ») puisque lorsqu'on désire se départir d'une chose à laquelle on ne tient pas, on gagne à la perdre. Peut-être serait-ce ce paradoxe qui nous permettrait de mieux comprendre le concept de révolte?

Dans les écrits des Anciens, on retrouve également des réminiscences de l'inceste qui, au fil des siècles, ont été « une source abondante de productions poétiques¹⁰ ». C'est d'ailleurs ce que s'est évertué à illustrer Otto Rank. Comme le fait remarquer Freud, ce dernier « [...] a montré, dans un livre méritoire, que les dramaturges de tous les temps ont puisé leurs matériaux principalement dans le *complexe d'Œdipe* et dans le complexe de l'inceste, ainsi que dans leurs variations plus ou moins voilées¹¹ ». Diderot, quant à lui, a été l'un de ces auteurs qui en 1762 dans *Le Neveu de Rameau* représenta le mythe d'Œdipe tel qu'il est explicitement évoqué dans le texte : « Si le petit sauvage était abandonné à lui-même ; qu'il conservât toute son imbécillité et qu'il réunit au peu de raison de l'enfant au berceau, la violence des passions de l'homme de trente ans, il tordrait le col à son père, et

⁹ Cf. Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ, 2004, ms.

¹⁰ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, 3^e éd., trad. par Serge Jankélévitch, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001, p. 409.

¹¹ *Ibid.*, p. 409.

coucherait avec sa mère¹². » En relisant ce passage, on voit les passerelles qu'on pourrait établir avec la réflexion freudienne sur la question, notamment en ce qui concerne le *complexe d'Œdipe* dans lequel le sujet éprouve le désir de tuer son père et d'épouser sa mère.

Dans le cadre littéraire, Sophocle donne lieu à l'une des représentations les plus significatives de l'inceste. Son personnage d'Œdipe, clef de voûte de la vision psychanalytique, est mis en scène dans trois de ses sept tragédies : *Œdipe roi*, *Électre* et *Œdipe à Colone*. Bien que la première de ces pièces de théâtre ait été écrite au plus tôt vers l'an 430 av. J.-C.¹³, la représentation d'Œdipe constitue encore aujourd'hui dans le cadre de nos sociétés occidentales contemporaines le symbole du rapport à l'inceste. Mais pourquoi en est-il ainsi? Peut-être est-ce, comme le croit la psychanalyse, parce que chaque être humain porte en lui *inconsciemment* le désir de tuer son père et de posséder sexuellement sa mère? On peut par ailleurs penser que si Œdipe représente l'inceste et son interdit, dans le quotidien, il s'agit selon Claude B. Tedguy, d'un phénomène somme toute assez rare. Ce que l'on rencontre le plus fréquemment, ce sont des pères qui abusent de leur pouvoir sexuel. Or, Œdipe (tel que la représentation du mythe et celle de Sophocle le veulent) n'était pas de ce genre-là. Accomplissant toutes les prévisions de l'oracle, il tue Laïos puis épouse Jocaste sans savoir qu'ils sont ses parents. Lorsqu'il apprend enfin la vérité, Œdipe se

¹² Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, introductions et commentaires de Roland Desne, préf. de Jean Varlot et Maurice Roelens, Paris, Éditions sociales, 1972, p. 179.

¹³ Maurice Véricel dans *Œdipe-Roi* de Sophocle, Paris, Bordas, coll. « Univers des lettres Bordas », 1985, p. 21.

transperce les yeux avec les agrafes d'or drapant les vêtements de sa mère qu'il vient de trouver pendue. C'est pour ne plus voir les maux dont il est la cause qu'Œdipe affirme poser un geste empreint d'une telle violence. La culpabilité apparaît alors comme le motif principal de la destruction du sujet. Dévoré par une conscience coupable, le roi de Thèbes ne *voit* nulle autre alternative que celle qu'il choisit sous le coup de l'émotion pour que vengeance soit faite. Mais la justice qu'un être peut se faire à lui-même n'est-elle pas parfois plus cruelle que celle qu'autrui est en mesure de lui faire subir? Un peu comme chez Sade, la représentation de l'inceste dans l'œuvre de Sophocle se heurte à des limites, c'est-à-dire qu'il y a des savoirs qui demeurent dans le non-dit. Œdipe envoie un messager ouvrir les portes du palais afin que le peuple voie celui qui ne peut plus voir du fait qu'il est l'assassin de Laïos et l'époux de Jocaste. Ce serviteur n'ose toutefois pas répéter les mots décrivant Œdipe comme le fils incestueux : « Il crie qu'on ouvre les portes et qu'on présente à tous les Cadméens celui qui est l'assassin de son père et, pour sa mère, le... – ses mots sont trop impies, je ne puis les redire¹⁴. » Cet extrait montre à quel point l'inceste peut s'avérer un tabou pire que le parricide. Alors, Freud n'aurait-il pas commis une erreur en illustrant l'inceste avec l'histoire d'Œdipe? Ou est-ce nous qui avons éventuellement confondu viol et inceste¹⁵? De ce point de vue, la représentation de l'œdipe dans l'œuvre de Bataille serait bel et bien de l'ordre de l'*inceste* puisque,

¹⁴ Sophocle, *Œdipe-Roi*, 2^e éd., notes de Maurice Véricel, Paris, Bordas, coll. « Univers des lettres Bordas », 1985, p. 101-102.

¹⁵ Claude B. Tedguy, *Au diable Œdipe! Ou l'amour interdit : une mise au point de l'inceste dans la Société Contemporaine*, Montréal, Éditions de la Francité, 1989, p. 13-14.

comme nous le verrons, les protagonistes consentent librement à se livrer à cet acte pour le moins *interdit*. Une autre incongruité se glisse également entre la représentation du personnage principal de la tragédie de Sophocle et celle récupérée par la psychanalyse ; le roi Œdipe ne souffre pas du *complexe d'Œdipe* au sens où Freud l'entend puisque, tel que le souligne Maurice Véricel, « son union avec Jocaste n'a été qu'un mariage de raison ; ce n'est pas la "libido" qui en a été cause, mais la politique¹⁶ ».

L'inceste chez Bataille : un calque de la perspective freudienne

Loin d'apparaître comme une exception, c'est dans la mythologie grecque, plus particulièrement dans la légende du roi Œdipe, que Freud puise l'inspiration nécessaire à l'élaboration de sa théorie du *complexe d'Œdipe* dans laquelle il explique le désir que peut ressentir le sujet de vouloir écartier son père et de posséder sa mère :

[...] Œdipe [...] a été voué par le destin à tuer son père et à épouser sa mère, [...] [il] fait tout ce qu'il peut pour échapper à la prédiction de l'oracle et [...], n'y ayant pas réussi, [il] se punit en se crevant les yeux, dès qu'il a appris qu'il a, sans le savoir, commis les deux crimes qui lui ont été prédits¹⁷.

Le père de la psychanalyse ne tient toutefois pas compte dans ses écrits de l'*ignorance* d'Œdipe face à la transgression qu'il a commise. C'est d'ailleurs ce qui

¹⁶ Maurice Véricel dans *Œdipe-Roi* de Sophocle, *op.cit.*, p. 83.

¹⁷ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 400-401.

rend impossible l'attribution du caractère « pervers » (d'après la définition de Patrick Vignoles¹⁸) à ce personnage mythique.

Si l'on ne doit s'en tenir qu'à la perspective freudienne, l'inceste résulterait du *complexe d'Œdipe* non résolu. C'est-à-dire qu'au moment de la puberté alors que le sujet soi-disant *normal* est censé se détacher de ses parents afin de devenir adulte, le sujet « névrosé », lui, est incapable de soustraire de sa mère « ses désirs libidineux, pour les reporter sur son objet réel étranger¹⁹ » et à se réconcilier avec son père à l'égard duquel il continue d'entretenir une hostilité manifeste ou, s'il y est soumis, à s'émanciper. Freud précise enfin que ce sort peut, inversement, toucher les filles. C'est ce phénomène que Carl Gustav Jung fit connaître sous le nom de *complexe d'Électre*²⁰.

Dans *Ma mère*, la représentation de l'inceste se met en place à partir de la mort du père que Pierre, contrairement à Œdipe, n'a pas physiquement tué. L'on peut néanmoins poser que l'hostilité du fils contribue à certains égards à la mise à mort du père. La relation qui s'établit entre les deux hommes est d'une relative complexité. Face au fils, la figure du père se développe à trois niveaux. D'abord, il y a le *père*

¹⁸ Nous tenons à fournir ici une formulation quelque peu différente de la définition du concept de perversion proposé par Patrick Vignoles telle que nous l'avons citée dans le chapitre premier : « "Pervertir" vient du latin *pervertere* qui signifie "renverser". L'être pervers n'est pas l'être qui ignore la loi mais celui qui veut l'ignorer, ou plutôt qui, sachant très bien (d'un savoir de sentiment ou de raison) quelle elle est, donc en toute connaissance de cause, accomplit systématiquement le mal au lieu de faire le bien, pose le mal comme un bien pour lui. » Patrick Vignoles, *La Perversité : essai et textes sur le mal*, Paris, Hatier, 2000, p. 19.

¹⁹ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 408.

²⁰ C'est dans son *Essai d'exposé de la théorie psychanalytique (Versuch einer Darstellung der psychoanalytischen Theorie*, 1913) que Jung emploie pour la première fois l'expression « complexe d'Électre » pour désigner le complexe d'Œdipe féminin. J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 3^e éd., Paris, Quadrige/PUF, 2002, p. 78-79.

réel, celui qui, en chair et en os, possède une parole et pose des gestes. Ensuite, s'incarne le *père imaginaire*. Celui-ci est le résultat d'une élaboration des fantasmes, des fantaisies, des angoisses, bref des complexes émotifs et affectifs qui habitent le sujet. Comme l'enfant de quatre ou cinq ans qui imagine des scénarios que Freud associe à ce qu'il appelle le « roman familial²¹ », Pierre élabore ce père en fonction de ses peurs. C'est ce qui expliquerait, du moins en partie, pourquoi les paroles du fils à l'égard du père relèvent d'une certaine négativité :

[...] je ne cessais pas alors d'accuser mon père et mon père seul. Mon père dont l'impudence étalait le hideux désordre, mon père qui avait, j'en étais sûr, habitué ma mère à la boisson et l'avait à la longue corrompue, mon père dont les ordures, après sa mort, m'avaient à mon tour dévoyé²².

C'est dans cette perspective que l'on peut dire que Pierre tue symboliquement son père. Il lutte ardemment pour parvenir à surmonter l'image négative qu'il se fait de ce dernier mais ce combat s'avère vain puisqu'il finit par sombrer dans les mêmes désirs. À partir du *meurtre* du père, le regard de celui-ci ne constitue plus à proprement parler une menace pour le fils ; rien n'empêche plus Pierre d'avoir accès à la mère. On assiste alors à l'évacuation de la figure paternelle ; le père réel meurt, seul le père imaginaire survit. C'est donc une image noircie que le narrateur se forge de son père. Il se le représente comme un être maudit : joueur compulsif, ivrogne et violent. Inversement, la mère, malgré ses *écarts* de conduite, est idolâtrée :

²¹ Freud avait observé que les enfants tendaient parfois à déformer le rapport aux parents. Par exemple, la mère au foyer pouvait être perçue par l'enfant comme une princesse. Cf. Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, op. cit.

²² Georges Bataille, *Ma mère*, Paris, 10/18, 1966, p. 38.

Je ne renonçai à l'état religieux qu'à sa mort afin de vivre avec ma mère, devant laquelle j'étais perdu d'adoration. Je croyais que ma mère était comme, dans ma niaiserie, je pensais qu'étaient toutes les femmes, qu'elle était ce que seule une vanité de mâle empêchait d'être, attachée à la religion. N'allais-je pas le dimanche à la messe avec elle? Ma mère m'aimait : entre elle et moi, je croyais à l'identité des pensées et des sentiments, que seule troublait la présence de l'intrus, de mon père. Je souffrais, il est vrai, de ses sorties continuelles, mais comment n'aurais-je pas admis qu'elle tentât par tous les moyens d'échapper à l'être abhorré? [...] J'aurais aimé dire à ma mère avec quelle joie j'apprenais l'imminence de ses départs ; [...] ²³

L'on voit dans cet extrait que le narrateur, incapable de reporter sa libido sur un objet étranger, présente une forme avancée du complexe d'Œdipe tel que défini par la psychanalyse. Il aime sa mère comme un homme peut aimer sa conjointe. S'installe alors chez lui un véritable sentiment d'hostilité voire de jalousie à l'égard du père. Cette rivalité entre les deux hommes explique pourquoi Pierre en vient à *souhaiter* ses absences. Même lorsque le fils se rend compte que sa mère boit et qu'elle se livre à des activités de libertinage, le père continue d'être perçu tel un véritable obstacle. Hélène a beau lui avouer à plusieurs reprises être « pire » que son mari, Pierre est si *aveuglé* par l'image qu'il se forge de sa mère qu'il n'*écoute* pas les aveux qu'elle lui fait²⁴. Cette attitude témoigne de la vision quelque peu manichéenne du personnage soi-disant « névrosé » (pour employer l'expression de Freud) ne voyant en sa mère que la victime, et en son père le bourreau, alors que le lecteur sait depuis le début du roman que c'est l'inverse qui est à l'œuvre. La mère incarne le rôle de la dominatrice ; c'est elle qui bat le père et qui le vautre dans l'avilissement :

²³ *Ibid.*, p. 13.

²⁴ À plusieurs reprises dans le récit Hélène avoue à Pierre son « ignominie » : « Maintenant, ton père est mort et je suis fatiguée de mentir : *je suis pire que lui.* » et « Je ferais le pire devant toi et je serais pure à tes yeux. », *Ibid.*, respectivement p. 17-18 et p. 20.

Souvent, je revenais avec deux filles dont l'une faisait l'amour avec ton père, l'autre avec moi. Parfois les filles amenaient des hommes et je m'en servais. Parfois même le cocher... Chaque soir devait me procurer les personnages d'une orgie nouvelle, puis je battis ton père, je le battais devant les autres. Jamais je ne me lassais de l'humilier, je l'habillais en femme, je l'habillais en pitre et nous dînions²⁵.

C'est l'image d'un père objet, chosifié, instrumentalisé au profit des désirs de la mère qui est représenté. Il s'agit donc d'une mise en scène de la violence convoquée par le fantasme. Là où Éros et Thanatos s'entrechoquent, la mère apparaît comme une présence face à la mort.

Enfin, la fonction du *père symbolique* vient occuper une place qui se confond avec celle de la loi. Même si Pierre semble se forger une image très manichéenne de ses parents, il ressent néanmoins quelques hésitations face à la conduite de sa mère qui, en même temps, se traduit comme un regard critique face à lui-même :

Je doutais, je restais dans l'angoisse et, dans l'angoisse, je cédaï sans finir au désir d'être à moi-même objet de mon horreur : dent gâtée dans un beau visage. Je ne cessais pas de songer à la confession que j'aurais dû faire de mes lâchetés, mais je n'étais pas seulement effrayé d'avouer une aberration inavouable ; de plus en plus l'idée de confession me semblait la trahison de ma mère, une rupture de ce lien inéluctable qu'avait formé entre elle et moi notre commune ignominie. [...] Il me semblait que l'impureté monstrueuse de ma mère – et que la mienne, aussi répugnante – criaient au ciel et qu'elles étaient semblables à Dieu, en ce que seules les parfaites ténèbres sont semblables à la lumière²⁶.

Il y a un glissement vers la culpabilité qui se produit ici. D'ailleurs, l'ensemble du texte s'inscrit sous le signe du doute, de l'ambivalence. Pierre remet en question les agissements de sa mère, et, du coup, la relation qu'elle entretient avec lui. Il n'est pas

²⁵ *Ibid.*, p. 65.

²⁶ *Ibid.*, p. 39.

dupe : il se rend bien compte que l'amour qu'elle lui porte constitue un écart par rapport à la *norme*.

La représentation subversive de l'inceste

L'une des stratégies de représentation de l'inceste est celle de l'initiation, de l'enseignement. *Ma mère*, comme le fait remarquer Brian T. Fitch, est un « roman d'initiation qui aurait pu, à l'instar du roman de Flaubert, s'intituler "L'éducation érotique"²⁷ ». En effet, il s'agit d'un récit initiatique semblable à *La Philosophie dans le boudoir* de Sade où Eugénie est initiée aux « vices » de la sexualité par Mme de Saint-Ange et le maître Dolmancé. Cependant, le rapport à la culpabilité dans l'œuvre de Sade s'oppose à celui de Bataille. Le libertin sadien est en principe un personnage qui opère au-delà du sentiment de culpabilité, c'est-à-dire qu'il se dédouane complètement de toute forme de responsabilité alors que Pierre, au contraire, reste confronté à une conscience déchirée et déchirante. Il se trouve par ailleurs que l'enseignement de l'inceste chez Bataille passe par un discours de séduction qui *coupe* le sujet de ses attachements, de ses valeurs. On doit d'ailleurs rappeler ici que l'étymologie du mot « séduire » (*seducere* en latin) veut dire « séparer ». Les allusions explicites du désir incestueux d'Hélène envers Pierre sont nombreuses dans la première partie du roman. Par exemple, souvent la mère tient des propos chargés de connotations sexuelles à l'égard de son fils qui auraient *normalement* avantage à

²⁷ Brian T. Fitch, « *Ma mère* : le texte initiatique », *Monde à l'envers : texte réversible : la fiction de Georges Bataille*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes, 1982, p. 117.

être destinés au mari : « Mais tu es si bel homme qu'on te prendra pour mon amant²⁸ » et « Je t'embrasse. À demain soir, mon bel amant!²⁹ » C'est comme si le fils était devenu pour la mère (avant même le décès réel du père) le substitut du mari. Le discours de la mère a donc un double objectif. D'une part, il éloigne le fils de la voie conforme à la doxa. D'autre part, il l'initie au dédale d'un savoir ultime, déchirant, celui de l'excès³⁰.

La représentation de l'inceste entre la mère et le fils n'en reste cependant pas qu'au niveau des discours. Il s'accomplit, dans un premier temps, d'une façon détournée. C'est-à-dire qu'à défaut de coucher avec son fils, la mère s'adonne à des activités charnelles avec Hansi, la compagne de Pierre. Il y aurait donc dans cette relation homosexuelle une sorte de transposition du désir. Ne pouvant se résoudre à faire l'amour avec son fils, Hélène passe à l'acte avec celle qu'il aime. Plutôt que de pousser directement son fils vers le « pire », c'est Hansi que la mère capture dans sa toile pour l'attirer dans la débauche : « Mais le pire commença le jour où ta mère m'ayant enivrée parvint à ses fins : ce jour-là je me conduisis de la même façon que tout à l'heure. Et je frappai Loulou devant ta mère!³¹ » Hélène a appris à Hansi à adopter les mêmes comportements de violence avec son conjoint. C'est dire que la mère a entraîné Hansi dans ses débauches collectives, un accomplissement que l'on

²⁸ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 14.

²⁹ *Ibid.*, p. 14.

³⁰ Le concept d'excès tel que défini dans le premier chapitre de cette thèse s'enrichit ici d'une nouvelle perspective puisque cela constitue pour Bataille une occasion de fusionner la théorie à la fiction. C'est dans cette polarité que Bataille (le romancier) représente la violence. Lorsque la mère de Pierre initie son fils à l'excès, elle lui donne (d'après Bataille l'essayiste) accès à la violence sous-jacente aux deux interdits majeurs : la sexualité et la mort.

³¹ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 121-122.

peut voir comme une étape anticipant la déchéance du fils. D'ailleurs, la chute de Pierre Angélique est à même de s'expliquer par une analyse anthroponymique exposant une ambivalence entre la terre (où il s'enfonce) et le ciel (d'où il provient en fonction de ses croyances religieuses). Considéré comme un pieux dévot de l'Église catholique, il laisse tomber l'amour de Dieu pour s'aventurer sur les sentiers du « mal » :

Il s'enlise dans la boue pour qu'il puisse garder sa monstrueuse impureté et donc se tenir proche de Dieu. Peut-être Bataille a-t-il choisi le nom de « Pierre Angélique » pour renforcer le thème de cette élévation contradictoire du personnage en Dieu ; « pierre », ce qu'il y a de plus terrestre et « angélique », ce qui se trouve proche de Dieu³².

La mère éloigne le fils de sa maîtresse pour l'acheminer sur la voie de la perversité. C'est donc le choix du « pire » qu'elle lui propose.

La parole de Bataille, comme celle de Sade, est *apocalyptique* ; c'est dans l'excès qu'elle révèle la connaissance. Celle-ci s'inscrit dans un rapport très étroit avec la mort (Thanatos). *Ma mère* est la mise en scène d'une chute donnant accès à la connaissance du « pire ». Hélène, une jeune femme de trente-deux ans que les hommes trouvent particulièrement attirante, entraîne son fils dans la débauche. Elle l'incite à s'abîmer avec elle en adoptant une conduite contraire aux valeurs inhérentes à la société dans laquelle ils évoluent. Pour elle, le choix du « pire », c'est le choix de la mort. En optant pour le suicide, la mère de Pierre choisit le « pire » ; personne

³² Daniel Hawley, *L'œuvre insolite de Georges Bataille : une hiérophanie moderne*, Genève, Skaktine, 1978, p. 80.

d'autre qu'elle-même ne l'a poussée à poser ce geste ultime. En dernière instance, bien que cela semble paradoxal, cette femme enseigne la mort à son fils :

[...] ma mère, appartenait au monde où la volupté et la mort ont la même dignité – et la même indignité –, la même violence, et pourtant la même douceur.

Ce qui dans mes amours avec ma mère est le plus obscur est l'équivoque qu'y introduisirent un petit nombre d'épisodes risqués, d'accord avec tout le libertinage, qui fut toute la vie de ma mère, et qui s'empara peu à peu de toute la mienne. Il est vrai qu'à deux reprises au moins nous avons laissé le délire nous lier plus profondément, et d'une manière plus indéfendable que l'union charnelle n'aurait pu le faire. Nous en eûmes conscience ma mère et moi, et même dans l'effort inhumain que d'accord nous avons dû faire afin d'éviter le pire, nous avons reconnu en riant le détour qui nous permit d'aller plus loin et d'atteindre l'inaccessible. Mais nous n'aurions pas supporté de faire ce que font les amants. [...] Le jour même où ma mère comprit qu'elle devrait à la fin céder, jeter à la sueur des draps ce qui m'avait dressé vers elle, ce qui l'avait dressée vers moi, elle cessa d'hésiter : elle se tua. [...] ³³

Le narrateur se défend bien d'avoir jamais eu de relation sexuelle avec sa mère, mais l'inceste n'en est pas moins accompli. Le jour où elle se rend compte du précipice incestueux dans lequel elle s'est progressivement enfoncée, elle se suicide. L'auto-élimination de soi peut dans ce cas être perçue comme une façon de fuir les conséquences qu'entraîne le bris de l'interdit. C'est cette prise de conscience de l'impossibilité de leur relation qui a tué Hélène, celle-là même qui a poussé Amélie, l'héroïne du roman de Chateaubriand, à rompre tout lien avec son frère René. La distance apparaît parfois aux yeux du sujet comme la seule et unique alternative capable de mettre un terme à des désirs qui ne peuvent se réaliser sans éveiller quelque sentiment de culpabilité.

³³ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 78-79.

L'enseignement de ce que nous avons appelé plus haut la *mort* du fils passe par la représentation du libertinage. Si Jean-Christophe Abramovici affirme que « chez Sade, on ne naît pas libertin de tête, on le devient au terme d'un apprentissage dialectique de la scélératesse³⁴ », nous pouvons en dire autant en ce qui concerne le roman de Bataille. Hélène affiche sa différence par rapport aux membres de la société occidentale dans laquelle elle s'inscrit en ce qu'elle adopte des comportements libertins qui auront une influence majeure sur ceux de son fils. À de nombreuses reprises, le texte la représente dans des attitudes subvertissant la *norme*. La mère de Pierre n'est pas la sainte femme qu'il imaginait. Un soir alors qu'elle s'apprêtait à sortir, Pierre est frappé de lucidité ; il reconnaît que son père n'était pas le seul à souffrir d'alcoolisme : « Cette fois, j'avais compris qu'en même temps que mon père – sinon avec lui – elle buvait³⁵. » Hélène, libertine invétérée, n'apprend pas uniquement à son fils (par l'exemple qu'elle lui donne) à sombrer dans l'alcool, elle l'initie aussi aux *perversions* sexuelles. Le soir où elle lui présente Réa, c'est sans retenue qu'elle embrasse « convulsivement³⁶ » son amie devant lui. Pierre se jette à son tour sur Réa et l'embrasse « à pleine bouche³⁷ ». À partir de ce moment, dit-il, « nous nous jetâmes dans l'escalier. Je décidai de boire et de vivre ainsi. Toute la

³⁴ Jean-Christophe Abramovici, « L'imagination élitare chez Sade », *De l'irreprésentable en littérature*, sous la dir. de Jean-Marc Houpert et Paule Petitier, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 135.

³⁵ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 38.

³⁶ *Ibid.*, p. 50.

³⁷ *Ibid.*, p. 52.

vie³⁸ ». La mère réussit donc à corrompre le fils dans les mêmes dédales où le père périt.

La représentation de la chute au niveau de la parole littéraire passe par une dégradation des valeurs. Dans *Ma Mère* de Bataille tout comme dans *La Chute* de Camus cette problématique est traitée en grande partie à partir d'une perspective morale. La mort de la mère peut ainsi être vue comme l'aboutissement de la chute, conséquence de sa dépravation. Mais paradoxalement, la mort qu'elle se donne lui permet d'accéder à une certaine délivrance. Ne parvenant pas à évacuer la culpabilité comme le font les libertins sadiens, Hélène s'enlise progressivement dans l'abîme. L'inceste qui l'y conduit l'entraîne avec l'ensemble de la famille. D'abord elle, ensuite le père, puis la bru et le fils. *Ma mère* illustre donc bien l'effet d'engrenage que l'interdit de l'inceste est susceptible de provoquer lorsqu'il est subverti :

[...] l'inceste n'a pas sa place, et la plupart des textes témoignent de la réprobation, voire de la vindicte des témoins et des institutions. Au lieu d'une relation idéale, l'inceste représente alors la manifestation d'une nature malade et scandaleuse. Le motif reste imprégné de ce caractère fatal qui en fait une intrigue dramatique privilégiée, et de sa cohorte d'images : c'est parce qu'elle est maudite que la relation incestueuse est inféconde ; elle représente le moment ultime de la dégénérescence d'une famille³⁹.

La chute de la mère peut dans cette perspective être mise en relation avec *Le Cri* d'Edvard Munch⁴⁰. Le tableau de l'expressionniste allemand peint à travers le personnage la violence et la souffrance sous-jacentes au cri qu'engendre la chute. L'expressionnisme, « un mouvement né, comme un cauchemar prémonitoire qui

³⁸ *Ibid.*, p. 52.

³⁹ Isabelle Krywkowski, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁰ Edvard Munch, *Le Cri*, Huile sur toile, Oslo, Galerie Nationale, 1893, 92 cm x 73,5 cm.

prophétise l'apocalypse⁴¹ », nous permet d'établir un lien entre ce tableau et le roman de Bataille. Non seulement parce que *Ma mère* est l'expression du cri d'une femme au bord du gouffre mais parce que ce texte littéraire, en relevant d'une écriture apocalyptique, dégage à partir de la mise en scène de la mort des savoirs extrêmes sur la chute du sujet. Le cri de la mère a longtemps été étouffé et cette lettre adressée au fils permet enfin de le libérer :

En t'écrivant je suis entrée dans ce délire : tout mon être en lui-même est crispé, ma souffrance crie en moi, elle m'arrache hors de moi de la même façon que je sus, en te faisant naître, t'arracher de moi. Dans cette torsion, dans son impudence, je ne suis plus qu'un cri qui plutôt que d'amour est de haine. [...] Ma rage t'a mis au monde, cette rage à laquelle le silence est imposé mais dont hier j'ai compris en te regardant que tu entendais le cri. Je ne t'aime pas, je reste seule, mais ce cri perdu, tu l'entends, tu ne cesseras pas de l'entendre, il ne cessera pas de t'écorcher, et moi, jusqu'à la mort, je vivrai dans le même état⁴².

Cette sorte de mise en abyme de l'écriture est encore une fois la preuve que la parole – qu'elle soit littéraire ou non –, en plus de sous-tendre un désir, permet au sujet de s'affranchir d'une angoisse qui le hante.

La chute dont il est ici question peut donc ainsi être mise en rapport de comparaison avec *La Chute* d'Albert Camus. Dans ce récit, une femme se suicide en se précipitant une nuit du haut d'un pont surplombant la Seine. Comme les deux personnages peints dans l'arrière plan de la toile de Munch, Jean-Baptiste Clamence, le narrateur, entend des cris qui s'éloignent mais il ne pose pas le moindre geste pour tenter de porter secours à cette femme. Le cri reste alors en quelque sorte suspendu

⁴¹ Art-Euro, *Edvard Munch : 1863-1944*, [En ligne], [<http://perso.wanadoo.fr/art-deco.france/munch.htm>] (29 février 2004).

⁴² Georges Bataille, *op. cit.*, p. 84-85.

comme un pont entre deux rives ; on l'entend mais on ne l'écoute pas. Rongé par la culpabilité et par l'angoisse de la mort de cette femme qu'il ne connaît pas – et qu'il ne connaîtra jamais –, Clamence ne peut plus vivre *comme si* cette rencontre (si on peut l'appeler ainsi) n'avait jamais eu lieu ; la preuve qu'il est conscient du « pire » auquel il a assisté, du « pire » vers lequel son manque de curiosité l'a entraîné. On doit d'ailleurs rappeler ici que l'étymologie du mot « curiosité » se réfère à *curiositas* en latin et signifie prendre soin de quelqu'un ou de quelque chose.

En effet, la chute d'Hélène comme celle du personnage anonyme de Camus, opère dans une logique d'engrenage. C'est-à-dire que ces femmes ne sont pas les seules à s'engouffrer dans le « pire », elles entraînent avec elles des *victimes*. Pierre ne fait pas qu'assister impuissant à la déchéance de sa mère, il s'enfonce lui aussi progressivement dans cette voie en prenant part au libertinage. Quant au personnage anonyme du récit de Camus, il entraîne Jean-Baptiste Clamence à sombrer dans un état de profonde culpabilité. Bien qu'il ait manqué de charité à l'égard de cette femme en s'abstenant de lui porter secours, elle parvient en quelque sorte à le *séduire*, à l'attirer malgré lui. Les rires (et non plus les cris) qu'il entend après le suicide de l'inconnue apparaissent comme une manifestation de la conscience meurtrie par la culpabilité :

J'étais monté sur le pont des Arts, désert à cette heure, pour regarder le fleuve qu'on devinait à peine dans la nuit maintenant venue [...] quand [...] un rire éclata derrière moi. Surpris, je fis une brusque volte-face : il n'y avait personne. [...] Je me retournai vers l'île et, de nouveau, j'entendis le rire dans mon dos, un peu plus loin, comme s'il descendait le fleuve. Je restais là, immobile. Le rire décroissait, mais je l'entendais encore distinctement derrière moi, venu de nulle part, sinon des eaux. [...] Entendez-moi bien, ce rire

n'avait rien de mystérieux ; c'était un bon rire, naturel, presque amical, qui remettait les choses en place. Bientôt d'ailleurs, je n'entendais plus rien. [...] J'étais étourdi, je respirais mal. [...] J'hésitais à sortir, quand, soudain, j'entendis rire sous mes fenêtres. [...] Je me rendis dans la salle de bain pour boire un verre d'eau. Mon image souriait dans la glace, mais il me sembla que mon sourire était double⁴³ ...

Autrement dit, ces deux textes littéraires représentent chacun une double chute qui résulte, en termes psychanalytiques, d'un conflit entre le Moi et le Surmoi. Les personnages masculins sont aux prises avec une altérité magnétique contre laquelle ils doivent lutter. Ce combat se transforme en une sorte de révolte intérieure qui les pousse à subvertir la *norme* avant qu'ils ne s'effondrent. En dernière analyse, Pierre Angélique et Jean-Baptiste Clamence éprouvent un sentiment de culpabilité qui les ronge et qui aura pour le moins une incidence marquante sur le reste de leur existence. Comme Clamence qui n'est pas parvenu à éviter que la jeune inconnue ne se jette du haut du pont, Pierre n'a pas réussi à arrêter la chute de sa mère. Il en est témoin mais plutôt que de l'empêcher de tomber, il se laisse lui-même tenter par cette chute.

L'inceste et le problème de la honte

La honte en tant que révélation et surtout représentation de la fracture ontologique provoquée par le regard de l'autre est à relier à cette problématique de la chute :

La honte est sentiment de *chute originelle*, non du fait que j'aurais commis telle ou telle faute, mais simplement du fait que je suis « tombé » dans le

⁴³ Albert Camus, *La Chute*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1956, p. 42-43.

monde, au milieu des choses, et que j'ai besoin de la médiation d'autrui pour être ce que je suis. La pudeur et, en particulier, la crainte d'être surpris en état de nudité ne sont qu'une spécification symbolique de la honte originelle : le corps symbolise ici notre objectivité sans défense. Se vêtir, c'est dissimuler son objectivité, c'est réclamer le droit de voir sans être vu, c'est-à-dire d'être pur sujet. C'est pourquoi le symbole biblique de la chute, après le péché originel, c'est le fait qu'Adam et Ève « connaissent qu'ils sont nus »⁴⁴.

C'est d'ailleurs ce sentiment que Pierre éprouve lorsqu'il est surpris par sa mère en train de se masturber dans la bibliothèque de son père. En faisant, à la demande d'Hélène, du rangement dans les livres et les papiers du défunt, Pierre tombe sur une série de photographies obscènes qui l'incitent à se livrer à l'onanisme. La hâte avec laquelle le personnage entreprend d'effacer toute trace de son *crime*, en rajustant ses vêtements et en dissimulant les photographies, se veut sans contredit l'expression d'une crainte par rapport à la mère. Autrement dit, la représentation de la honte du narrateur se révèle, en partie, par son empressement à cacher les signes qui pourraient trahir le fait qu'il ait transgressé le tabou de la masturbation. C'est sans détours que Bataille représente l'interdit qui coûta la mort au personnage de l'Ancien Testament, Onan⁴⁵. La honte associée à la sexualité et plus particulièrement à la masturbation est ce qui contraint de nombreux sujets à refouler des pulsions qui jugées *anormales* par l'ensemble de la société auraient entraîné leur condamnation ou du moins

⁴⁴ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, 2^e éd., Paris, Gallimard, 1979, p. 336.

⁴⁵ Rien n'est cependant moins sûr que ce personnage pratiquait véritablement l'« onanisme » (au sens moderne du terme) puisque tout ce que le récit de la Genèse rapporte c'est qu'« Onan savait que la postérité ne serait pas sienne et, chaque fois qu'il s'unissait à la femme de son frère, il laissait perdre à terre pour ne pas donner une postérité à son frère. », « La Genèse », ch. XXXVIII, v. 9, *La Bible de Jérusalem*, *op.cit.*, p. 69. Or, sans que cela ait grand-chose à avoir avec la masturbation en tant que stimulation auto-érotique, la pratique à laquelle se livrait Onan n'était en fait rien d'autre que le coït interrompu avant la lettre. Cf. Didier-Jacques Duché, *Histoire de l'onanisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1994, p. 7.

l'excommunication. Deux définitions étymologiques de la masturbation sont proposées. La première dérive de *mas* (organe génital mâle) et *turbatio* (excitation) alors que la seconde provenant de l'union de deux termes soit *manus* (main) et *stuprare* (souiller, profaner) porte en elle une connotation morale que les Occidentaux se sont appropriée. C'est d'ailleurs à partir de cette dernière définition que la honte du masturbateur peut être comprise. La honte souvent culpabilisatrice de Pierre vient du fait qu'il ne se sent pas à la hauteur de sa mère. Il a honte de lui devant les miroirs que lui tendent sa mère et les différents regards du père (réel, imaginaire et symbolique). D'un point de vue psychanalytique, l'inceste ici représenté trouverait une explication dans l'incapacité du fils à surmonter le complexe d'Œdipe en adoptant les comportements qui témoignent d'une fixation au stade phallique. En tournant « son intérêt vers son organe génital, il trahit cet intérêt en le manipulant généreusement et doit ensuite faire l'expérience [du fait] que les adultes ne sont pas d'accord avec ces agissements⁴⁶ ». La masturbation apparaît dans ce contexte non pas comme une pratique régressive mais plutôt stagnante du développement sexuel du sujet. Au demeurant, c'est cette scène qui marque selon Brian T. Fitch la première étape de l'initiation du fils⁴⁷ :

Déjà je me saisissais comme un singe : je m'enfermai dans la poussière et me déculottai. La joie et la terreur nouèrent en moi le lien qui m'étrangla. Je m'étranglais et je râlais de volupté. Plus ces images me terrifiaient, plus je jouissais de les voir. [...] ma joie était d'autant plus grande [...] qu'en jouissant je ne cessais pas de m'avilir et d'entrer plus avant dans ma

⁴⁶ Sigmund Freud, « La disparition du complexe d'Œdipe », *La vie sexuelle*, trad. par Denise Berger, John Laplanche *et al.*, Paris, PUF, 1970, p.118.

⁴⁷ Brian T. Fitch, *op. cit.*, p. 114.

déchéance. Je me sentais perdu, je me souillais devant les cochonneries où mon père – et peut-être ma mère – s'étaient vautrés. [...] l'une d'elles [filles], dont j'avais l'image en main [...] me parut si belle [...] que ces mots : « la beauté de la mort », [...] s'imposant à moi, provoquèrent le frisson gluant [...] J'étais soulagé de les [images] avoir vues, de savoir le doute impossible. J'étais soulagé de répondre à la honte que ma mère pouvait, me sembla-t-il, ressentir devant moi, qui en connaissais l'abjection, par une honte que j'imaginai plus entière⁴⁸.

Depuis le meurtre du père, le fils éprouve son plaisir dans la honte. Pierre se masturbe à partir des images que le père a laissées. C'est dire que dans sa démarche œdipienne, le fils trouve sa jouissance à partir d'une absence. Le père a laissé des « dépouilles⁴⁹ » que Pierre cherche à récupérer par l'entremise de la masturbation. Ces images qui ont stimulé l'imagination du père nourrissent désormais celle du fils. La découverte de ces photos (que la mère a insidieusement soumises au regard du fils) et le rôle qu'elles jouent dans l'économie libidinale du narrateur semblent une façon pour ce dernier de se rapprocher de sa mère en imitant le père. C'est dans cette perspective unique que la masturbation chez Bataille ne pourrait pas, nous semble-t-il, être qualifiée de « simiesque » puisque d'un point de vue phénoménologique, la masturbation relèverait plutôt d'une logique associée à Narcisse. Pour la psychanalyse, le narcissisme est la forme la plus extrême de l'autoérotisme car dans sa structure, « c'est le moi, comme image unifiée du corps, qui est l'objet de la libido narcissique, et l'autoérotisme se définit, par opposition, comme le stade anarchique précédant cette convergence de pulsions partielles sur un objet commun⁵⁰ ». Le

⁴⁸ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 29-32.

⁴⁹ Cf. Daniel Castillo Durante, *op. cit.*

⁵⁰ J. Laplanche et J.B. Pontalis, *op. cit.*, p. 43.

mécanisme de la masturbation est donc sensiblement le même que celui qui est inhérent au suicide. Le sujet *se penche* (ou *s'épanche*) sur sa *propre* image pour répondre à ses *propres* désirs ; c'est sur lui et pour lui seul qu'il agit de la sorte. Rien n'importe en fin de compte plus que le résultat personnel et individuel de l'acte. L'altérité étant dans ce contexte complètement écartée, le sujet se livrant à la masturbation s'inscrit dans une forme de représentation mentale. Ses fantasmes sont pour lui la clef de voûte de sa jouissance.

L'inceste accompli

Georges Bataille, un peu à la manière de Sade, ne se limite pas à représenter l'interdit de l'inceste par l'entremise du fantasme. Contrairement aux personnages de *René* de Chateaubriand, Pierre et Hélène *réalisent* l'inceste. L'écriture de Bataille représente ainsi le passage à l'acte d'une façon explicite. En plus des paroles plus que suggestives de la mère envers le fils, il y a tous ces petits gestes quotidiens qu'elle pose à son égard et qui passeraient pour anodins si Pierre était plus jeune. Par exemple, le fait qu'Hélène borde Pierre avec la même « douceur affectueuse⁵¹ » que lorsqu'il n'était encore qu'un gamin peut être considéré comme un refus de la mère à se détacher de son fils. C'est comme si elle l'enveloppait de sa présence. L'écriture met donc ici en valeur un trait spécifique du personnage de la mère, incapable de se soustraire à l'amour qu'elle porte à son fils.

⁵¹ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 34.

La représentation de l'inceste trouve, à deux reprises, son expression la plus évocatrice dans la proximité des corps nus. Un soir d'orage alors que la mère avoue à son fils de quelle perversité elle est capable, elle vient le rejoindre ivre dans sa chambre : « Elle buta sur moi. Je me relevai. Je la pris dans mes bras. Nous avions peur et nous pleurions. Nous nous couvrions de baisers. Sa chemise aux épaules avait glissé, si bien que, dans mes bras, je serrai son corps demi-nu⁵². » L'impossibilité de la mère de se détacher des liens qui l'unissent à son fils s'observe dans cette intimité privilégiée qu'elle partage avec lui. Plus qu'une mère surprotectrice, Hélène assure par cette proximité physique une certaine emprise sur l'existence de Pierre l'empêchant, à certains égards, de connaître d'autres femmes qu'elle. Elle semble ainsi vouloir s'assurer de ne jamais perdre son fils en faisant en sorte de le garder pour elle seule. Les baisers et la nudité apparaissent comme une stratégie de la part de la mère pour maintenir le fils sous son aile à l'abri de l'orage qui gronde. C'est donc dans cette sorte d'impudeur que l'inceste parvient à sortir de sa configuration imaginaire pour trouver refuge dans le réel fictionnel.

Ce n'est toutefois que dans les quelques dernières pages du roman que la spécificité de la relation s'accomplit véritablement. Le vocabulaire devient soudainement beaucoup plus explicite voire même cru. La scène ultime est celle qui révèle l'interdit de l'inceste dans sa représentation la plus subversive. La mère exprime alors d'une façon on ne peut plus claire les désirs qu'elle éprouve envers son fils. C'est sans détour qu'elle lui fait savoir – au mode impératif – qu'elle « veut »

⁵² *Ibid.*, p. 19.

mourir en le sachant sur la même pente qu'elle. Aussi, est-ce sans pudeur ni retenue aucune qu'Hélène expose sa nudité à celle de Pierre. Cette prise d'initiative de la part de la mère montre encore une fois ici la volonté qu'elle a de connaître son fils autant qu'elle a connu le père. C'est comme si dans sa démarche elle cherchait à le dépouiller de tous les mystères qui pourraient lui échapper. La représentation de l'inceste déborde donc le cadre fantasmatique pour s'incarner dans le passage à l'acte :

- Embrasse-moi, me dit-elle, pour ne plus penser. Mets ta bouche dans la mienne. [...] Je veux te faire entrer dans ce monde de mort et de corruption où déjà tu sens bien que je suis enfermée [...] Je voudrais que maintenant tu délires avec moi. Je voudrais t'entraîner dans ma mort. [...] Ta corruption était mon œuvre : je te donnais ce que j'avais de plus pur et de plus violent, le désir de n'aimer que ce qui m'arrache les vêtements. [...]
Ma mère retira devant moi sa chemise et son pantalon. Elle se coucha nue. J'étais nu et, près d'elle, je m'allongeai.
- Je sais maintenant, dit-elle, que tu me survivras [...] Mais si plus tard tu te souviens de l'étreinte qui bientôt va t'unir à moi, n'oublie pas la raison pour laquelle je couchais avec des femmes. [...] Laisse-moi vaciller avec toi dans cette joie qui est la certitude d'un abîme plus entier, plus violent que tout désir. La volupté où tu sombres est déjà si grande que je puis te parler : elle sera suivie de ta défaillance. À ce moment je partirai, et jamais tu ne reverras celle qui t'attendit, pour ne te donner que son dernier souffle. Ah, serre les dents, mon fils! tu ressembles à ta pine, à cette pine ruisselante de rage qui crispe mon désir comme un poignet⁵³.

Les amants, à la différence de René et d'Amélie, les héros romantiques de Chateaubriand, laissent libre cours à l'expression de leurs pulsions. Ils ne se bornent pas à la frontière de l'interdit. Bien au contraire, ils la franchissent en s'embrassant et

⁵³ *Ibid.*, p. 125-126.

en s'abandonnant à un mouvement des corps dénudés qui excède de loin les principes de bienséance entérinés par les auteurs classiques.

En dernière analyse, la représentation telle qu'elle se dégage du texte de Bataille parvient, malgré les clichés, à subvertir le stéréotype. Comme c'est le cas dans *René* de Chateaubriand, le rôle de la dominatrice est assuré par un personnage féminin mais dans des buts fort opposés. Amélie entreprend de *sectionner* le lien qui la rattache à son frère alors qu'au contraire dans *Ma mère*, Hélène coupe son fils de ses valeurs pour l'initier à l'*impossible*. Là où on se serait peut-être attendu à voir des hommes en pleine possession de leurs moyens, forts et vaillants, on trouve des êtres fragiles et soumis voire esclaves de la volonté d'une femme qui incarne tous les attributs du maître. Par exemple, la mère de Pierre dit un jour à son fils : « Tu dois rester le fils soumis de celle dont tu connais l'indignité⁵⁴. » Quoi qu'il advienne Pierre sera donc maintenu sous la tutelle d'une femme qui, comme le diable, incarne et affiche en même temps le mal dont elle se sait capable. Et si cette femme agit de la sorte envers son fils, elle n'en épargne pas moins son mari à qui elle fait subir des sévices tout aussi pervers comme on l'a montré plus haut. Hélène est donc celle qui entraîne les autres à s'abîmer avec elle et non pas celle qui se fait entraîner dans des dédales *interdits*.

Enfin, la parole littéraire de Bataille parvient, grâce à une stratégie discursive axée sur l'explicite à représenter la transgression du tabou de l'inceste. Ce dernier trouve par l'entremise de cette écriture une façon de sortir de l'ombre. N'ayant nul

⁵⁴ *Ibid.*, p. 26.

besoin de lire en filigrane pour comprendre l'enjeu dont il est question, le lecteur subvertit (en même temps que le texte) la doxa. L'analyse de la représentation de l'inceste de *Ma mère* nous apprend donc que la subversion de ce tabou est un procédé visant l'exclusion du sujet. Est-ce parce que la différence fait peur qu'on a tendance à la refouler, à faire semblant qu'elle n'existe pas?

Chapitre IV

La représentation du rapport à la mort : *Le Nécrophile* de Gabrielle Wittkop

Pour une approche diachronique du rapport à la mort

L'origine du tabou de la mort remonte à la nuit des temps. L'art pariétal dont les grottes de Lascaux sont à la fois le témoignage et l'héritage par excellence est une inspiration de la peur de la mort. Les nombreux hiéroglyphes qui y sont dessinés représentent des situations d'angoisse dans lesquelles l'homme est confronté à l'animal. La pensée primitive *démonisait* la mort dans la mesure où elle y voyait un agent menaçant voire haineux à l'égard du vivant. Même si l'on sait aujourd'hui que la mort d'autrui n'est pas contagieuse, elle continue, dans le cadre de nos sociétés contemporaines, de se voir attribuer la valeur de tabou.

La violence sous-jacente à la mort est probablement ce qui la fait encore craindre. Hegel, de même que Freud, souligne que « la mort est ce qu'il y a de plus terrible¹ ». Il n'y a de mort qui soit paisible. Toutes les sociétés comme tous les organismes dont elles sont constituées sont prédisposées – pour ne pas dire prédestinées – à connaître une mort qui soit violente. Inspiré par la pensée hégélienne, Georges Bataille en vient également à croire qu'il ne peut exister de force qui ne soit plus grande que celle-là : « [L'état] le plus violent pour nous est la mort qui, précisément, nous arrache à l'obstination que nous avons de voir durer l'être

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel cité par Georges Bataille en exergue dans la préface de *Madame Edwarda*, Paris, 10/18, coll. « Domaine français », 1973, p. 11.

discontinu que nous sommes². » On a affaire ici à l'un des traits qui distingue l'homme de l'animal : cette capacité à reconnaître qu'il va un jour s'éteindre. Afin d'*échapper* partiellement et temporairement à la mort, l'homme s'invente des stratégies dans lesquelles il croit pouvoir oublier le réel. C'est souvent dans une sorte de théâtre intérieur – ou si vous préférez de simulacre – qu'il choisit d'établir son existence. Ce n'est pas qu'il ne *puisse* pas mais qu'il ne *veuille* pas penser à la mort qu'il la refoule.

Pourtant, le rapport à la mort peut, si l'on s'y penche, nous aider à comprendre cette sorte d'*involution*³ dans laquelle l'Occident s'est peu à peu enlisé. Malgré la peur qu'elle inspire et tous les interdits qui planent sur elle, la société postmoderne est attirée par tout ce qui *touche* à la mort, ce qui est tout à fait paradoxal. Il suffit, par exemple, de feuilleter un journal pour se rendre compte que la représentation du rapport à la mort y occupe une place prépondérante. Pas besoin de la chercher, elle nous apparaît sans même qu'on eût voulu la trouver : à la une, un membre d'un groupe de motard criminalisé poignarde à mort un individu à la sortie d'un bar ; en seconde page, un carambolage coûte la vie à trois adolescents ; un peu plus loin, un incendie fait deux victimes ; et vers la fin, qu'y trouve-t-on sinon la chronique nécrologique ! Ce sont là autant d'images qui meublent pour ne pas dire qui envahissent le quotidien des Occidentaux. C'est dans ce contexte que l'on peut penser

² Georges Bataille, *L'Érotisme*, 2^e éd., Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 2001, p. 23.

³ Comme nous l'avons déjà mentionné dans l'introduction du présent travail, il se pourrait que le sujet occidental contemporain soit en proie à une certaine forme d'involution. C'est-à-dire que plutôt que de s'acheminer vers des formes de vie futures (nouvelles et inconnues jusqu'à ce jour), l'homme moderne aurait tendance à retourner à des pratiques culturelles que nous croyons dépassées.

notre société actuelle comme une société nécrophile voire même « imagophage⁴ ». Elle opère comme un véritable sarcophage qui plutôt que de chair en décomposition se nourrit d'images de corps morts, lesquelles à force d'être répétées et maintes fois recyclées, finissent comme le stéréotype, par s'user. Pour le dire d'une façon un peu brutale, la société contemporaine se nourrit des dépouilles d'autrui. Elle cherche à récupérer les restes que, paradoxalement, la société de consommation laisse pour compte. Or, l'Occident est à cheval sur deux paliers à la fois. D'une part, il s'ancre dans un système itératif où le stéréotype et la copie sont au cœur d'une philosophie de *recyclage* alors que d'autre part, il consomme sans regard au *gaspillage* qu'il engendre. Aussi contradictoire que cela paraisse, c'est comme si on vivait dans un monde où les logiques inhérentes à la nécrophilie – récupération – et à la prostitution – consommation – (dont la problématique sera élaborée plus en détails dans le chapitre suivant) seraient simultanément à l'œuvre.

Éros et Thanatos : une dialectique paradoxale

Que se passe-t-il quand la mort et la sexualité (les deux tabous majeurs selon Bataille) se conjuguent l'un à l'autre? Tout porte à croire que cette fusion donne lieu à un interdit paré d'une double contrainte : la nécrophilie. Celle-ci appert comme une union perverse puisqu'elle force le sujet à penser le « pire » dans sa représentation la plus subversive où Éros et Thanatos s'entrechoquent : la preuve que la mort et la sexualité ne sont peut-être pas si étrangères l'une pour l'autre.

⁴ Daniel Castillo Durante, *op.cit.*, p. 118.

Si l'on s'en tient au *Petit Robert*, l'érotisme se définit comme étant un « goût marqué pour le plaisir sexuel, [...] caractère de ce qui a l'amour physique pour thème [...] »⁵. Il faut néanmoins savoir qu'au-delà de l'acception du dictionnaire, la présence du préfixe « éro » dans le terme « érotisme » dérive d'« éros » lequel est un concept tiré de la mythologie grecque où « Éros » incarne la divinité de l'Amour⁶. Freud puise encore une fois dans la culture antique pour élaborer sa théorie sur les personnalités : « En psychanalyse, éros est synonyme d'instinct de vie. C'est l'énergie instinctuelle primordiale qui veille à la préservation et la perpétuation de chacun⁷. » Le père de la psychanalyse met en parallèle le concept de *libido* à celui d'éros. Pour lui, la libido se définit comme étant l'énergie psychique associée à l'instinct de vie (incluant l'énergie sexuelle et les comportements d'auto-préservation).

En contre partie, la mort est définie dans *Le petit Robert* selon une approche essentiellement scientifique et clinique du terme désignant le sujet « qui a cessé de vivre⁸ ». Mais ce serait faire preuve de dogmatisme que d'affirmer que cet état ontologique ne se résume qu'à cette simple définition, ignorant le paradoxe dans

⁵ Paul Robert, *Le nouveau petit Robert dictionnaire de la langue française 1*, Paris, Le Robert, 1993, p. 807.

⁶ Il semble fort pertinent de devoir rappeler ici l'enjeu majeur où tire son origine *Le mythe de Psyché* soit celui de la transgression. Un soir Psyché, une belle jeune fille aimée d'Éros, désobéit à Zeus lui ayant interdit de voir le visage de son amant en allumant une lampe. À la suite de cet incident (manifestation d'une curiosité exacerbée), Éros s'enfuit et disparaît pour ne retrouver Psyché qu'au terme d'une longue suite d'aventures. Cf. *Bibliorom Larousse*, version Windows, [Cédérom], Paris, Larousse, Microsoft Corporation, 1996.

⁷ Pierre-Charles Morin et Suzanne Bouchard, *Introduction aux théories de la personnalité*, 2^e éd., Montréal, Gaëtan Morin, 1997, p. 22.

⁸ Paul Robert, *op. cit.*, p. 1441.

lequel la mort s'allie à la vie. En effet, par « opposition à éros, thanatos désigne les pulsions de mort qui pourraient provoquer une tendance constante à retourner à un état premier d'inanition⁹. » Freud précise cependant que « thanatos » ne doit pas être systématiquement associé à l'instinct de mort au sens fatal du terme mais bien en l'expression d'une certaine destructivité ou agressivité inhérente chez l'homme¹⁰.

Le couple « Éros et Thanatos » témoigne ainsi de la dualité freudienne qui voit l'individu comme un être de contradiction. Si Georges Bataille dans un énoncé qui peut d'abord sembler paradoxal stipule que l'érotisme « est l'approbation de la vie jusque dans la mort¹¹ », nous pourrions presque en dire autant de la nécrophilie qui, elle, de par sa nature, est un concept *paradoxal*. C'est-à-dire que pour assouvir son désir de vie (éros), le sujet nécrophile fait appel à ses pulsions de mort (thanatos), ce qui supposerait *a priori* un rapport d'altérité non réciproque où le nécrophile apparaîtrait comme une sorte de *parasite sexuel* vivant au détriment de la mort de l'autre (à l'inverse du vampire qui se nourrit des vivants) : « Toujours cette vieille et aberrante confusion entre deux êtres aussi foncièrement opposés que le vampire et le nécrophile, entre le mort qui se nourrit des vivants et le vivant qui aime les morts¹². » Eu égard au fait que le personnage de Wittkop considère le mort comme un vivant en lui attribuant presque toutes les caractéristiques de l'*espèce*, il s'avère doublement transgressif. Chez le sujet nécrophile, « éros » et « thanatos » ne doivent donc pas être

⁹ Pierre-Charles Morin et Suzanne Bouchard, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹¹ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 17.

¹² Gabrielle Wittkop, *Le Nécrophile*, 4^e éd., Paris, Verticales/Le Seuil, 2001, p. 21.

compris comme deux concepts distincts tels que Freud le souhaite mais plutôt comme une seule et même entité.

Acceptant cette prémisse, il nous importe de voir comment s'articule cette dialectique dans le cadre littéraire. Mais plus spécifiquement, notre analyse vise à montrer d'emblée quelles sont les stratégies discursives qui sous-tendent la représentation du rapport à la mort dans le roman de Gabrielle Wittkop, *Le Nécrophile*. On peut d'ores et déjà poser l'hypothèse selon laquelle ce texte, bien que peu volumineux et encore assez méconnu des littéraires, rend compte de la perméabilité de la frontière entre la vie et la mort dans une écriture qui irait à l'encontre de la doxa, c'est-à-dire une écriture qui parviendrait à rompre avec le discours stéréotypé que l'on tient à l'endroit des morts et de leur sépulture, discours tout aussi vide de sens que ne le sont désormais les formules usées « mes condoléances » et « mes sympathies ».

Le Nécrophile : une parole « métatopique¹³ »

La représentation met en place des modalités à partir desquelles la littérature opère. Il arrive que la parole littéraire récupère des images qu'elle s'évertue à raviver par diverses stratégies discursives, notamment celle de la transgression. Cette dernière peut (comme nous l'avons montré dans les chapitres précédents), représenter l'interdit d'une façon implicite (*René* de Chateaubriand) ou explicite (*Ma mère* de

¹³ Cf. Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1994.

Georges Bataille). Or, l'écriture de Gabrielle Wittkop cherche sans détours à remettre en question le tabou de la mort tel qu'il apparaît en Occident en mettant en scène un personnage nécrophile mais, en même temps, elle subvertit le stéréotype dont cet interdit est l'objet. C'est en quoi elle pourrait être qualifiée de « métatopique ».

La transgression n'est pas, comme le dit Georges Bataille, « *la négation de l'interdit mais elle le dépasse et le complète*¹⁴. » *Le Nécrophile* traite presque exclusivement de cette capacité à outrepasser les limites de l'interdit. D'un point de vue phénoménologique, la transgression liée à la mort s'explique par ce principe où le cadavre n'est pas simplement considéré comme un objet inerte mais bien comme une personne vivante. Le texte serait donc en train de peindre le caractère éternel des choses, des êtres et, c'est en cela que réside le véritable *paradoxe* du sujet nécrophile. Certes, dans le roman, on assiste à une certaine décomposition de la matière organique mais, dans une perspective purement philosophique, c'est comme si le nécrophile, dans son activité, empêchait les *choses* d'avoir une finitude. Ceci rejoint le concept scientifique voulant que toute matière, quelle qu'elle soit, n'ait ni début ni fin (rien ne se perd, rien ne se crée¹⁵). À certains égards, le nécrophile se refuse ainsi à l'exclusion des morts telle qu'elle opère en Occident. Donc, en traitant les cadavres comme des êtres vivants, on lève le voile, non pas sur un seul tabou – celui de la mort – mais sur une kyrielle d'interdits qui, nous le verrons, tendent à se chevaucher, voire à s'emboîter comme dans une sorte de mise en abyme.

¹⁴ Georges Bataille, *L'Érotisme*, 2^e éd., Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 2001, p. 71.

¹⁵ Ce concept pourrait se voir approcher de celui de tabou dans le sens où on ignore encore de lui et son origine et sa destinée tel qu'il en a été question dans l'introduction de cette thèse.

D'abord, on pourrait dire que le nécrophile viole dans son acte l'un des interdits liés à la mort. C'est dire que dans cette pratique, il y a transgression de la dernière volonté de l'être, ce qui rend cette conduite illégale et donc condamnable par la loi : « On parle du sexe sous toutes ses formes, sauf une. La nécrophilie n'est ni tolérée des gouvernements ni approuvée des jeunesses contestataires¹⁶. » En effet, dans ce roman, le sujet nécrophile ne respecte pas ses *victimes* car il les expulse de leur sépulture. Ce n'est toutefois pas sans crainte d'être surpris en flagrant délit qu'il s'adonne à cette activité. Le protagoniste éprouve souvent la sensation qu'on l'épie, redoutant les individus qui l'entourent ; la preuve qu'il est *conscient* de sa *marginalité* : « J'ai souvent l'impression qu'on m'observe, qu'on me guette. Surtout les personnes de service, femmes de ménage, concierges, commerçants du quartier. Et les flics, bien sûr. Surtout les flics¹⁷. » Voilà qui représente bien la transgression du tabou auquel fait face le personnage. Mais il ne faut surtout pas croire que tout s'arrête une fois ce seuil franchi, bien au contraire. Le narrateur évolue (ou non) en suivant une sorte de *crescendo* convergeant vers le « pire ».

Le fantasme de la mort d'autrui comme mode de subversion

En plus d'afficher un non respect envers le défunt, le protagoniste fantasme sur les cadavres ou plutôt sur les vivants qu'il souhaiterait morts. Cela constitue une transgression dans la mesure où « ce scénario imaginaire où le sujet est présent et qui

¹⁶ Gabrielle Wittkop, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷ *Ibid.*, p. 49.

figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient¹⁸ » éveille la libido (au sens où Freud l'entend) du personnage. Par ces représentations mentales, on voit clairement la préférence marquée du nécrophile pour les morts. Dès l'incipit, le lecteur se rend compte de ce désir spécifique cultivé par le personnage. Le soir même où l'enfant découvre les plaisirs de la masturbation, il apprend le décès de sa mère. Pourrait-on voir dans cette coïncidence de la découverte de la mort et de l'onanisme une condition de possibilité de l'émergence ultérieure de la nécrophilie chez le personnage?

J'avais tout juste huit ans. Un soir de novembre [...] on m'avait laissé seul dans ma chambre [...] J'étais inquiet car la maison était pleine d'allées et venues étranges, de chuchotements mystérieux qui, je le sentais, avaient rapport avec la maladie de ma mère. [...] Pour me distraire et me consoler, j'entrepris de déboutonner ma petite culotte. J'y trouvai cette chose chaude et douce qui toujours me tenait compagnie. Je ne sais plus comment ma main découvrit les mouvements qu'il fallait, mais je fus soudain saisi dans un vortex de délices dont il me semblait que rien au monde ne pût jamais me tirer. Je m'étonnai infiniment de découvrir une telle ressource de plaisir en ma propre chair et de sentir mes proportions se modifier d'une façon que je n'eus même pas soupçonnée quelques instants auparavant. J'activai mes mouvements et ma volupté s'accrut encore mais, alors même qu'une vague qui me semblait née au fond de mes entrailles, paraissait vouloir me submerger et me soulever au-dessus de moi-même [...] la porte s'ouvrit [...] ma grand-mère se tenait sur le seuil et son trouble était si grand qu'elle ne remarqua pas l'état où je me trouvais. « Mon pauvre enfant! Ta maman est morte. »¹⁹

L'inclination du narrateur envers la nécrophilie est quelque chose qui relève d'une connaissance intrinsèque ; personne n'a appris au personnage à se comporter de la

¹⁸ Paul Robert, *op. cit.*, p. 892.

¹⁹ Gabrielle Wittkop, *op. cit.*, p. 15-16.

sorte. Aussi, ce passage montre-t-il la tendance qu'ont les adultes à occulter aux enfants certaines réalités comme la maladie et la mort, un tabou qui se trouve ici annulé par le discours sans grand euphémisme²⁰ de la grand-mère : « Ta maman est morte!²¹ » lance-t-elle à Lucien en le surprenant en train de se masturber, une scène qui n'est pas sans rappeler l'épisode du roman de Bataille où Hélène trouve son fils dans une attitude analogue. Cependant, les paroles de la mère de Pierre n'ont rien de comparables à celles de la grand-mère du nécrophile lesquelles, chez bien des sujets, engendreraient sinon un traumatisme, en tout cas, une prise de conscience on ne peut plus brutale. En dernière analyse, le narrateur du roman de Wittkop préfère l'image de sa mère étendue sur son lit de mort à celle qu'il pourrait (selon l'ordre *normal* des choses) souhaiter garder d'elle : « J'eus d'abord peine à reconnaître ma mère dans cette femme qui semblait infiniment plus belle, plus grande, plus jeune et plus majestueuse qu'elle ne m'avait paru jusqu'alors²². » N'est-ce pas contradictoire avec le désir habituel des hommes de vouloir conserver en mémoire l'image d'un être aimé en des moments plus animés?

Bien d'autres fantasmes témoignent de l'attirance du narrateur à la nécrophilie. Nous pensons, entre autres, à cet épisode où Lucien élabore toute une construction mentale à l'égard d'un client qui cherche à savoir quelles sont ses tendances sexuelles après quoi le nécrophile est tenté de lui répondre, non sans un

²⁰ « L'euphémisme est évidemment lié aux grands tabous de la scatologie, de la sexualité et de la mort ; mais il est utilisé, dans l'argumentation ou dans la fiction, chaque fois qu'il est opportun de masquer, par atténuation ou gazage, une réalité quelconque [...] » Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 144.

²¹ Gabrielle Wittkop, *op.cit.*, p. 16.

²² *Ibid.*, p. 17.

soupçon de sarcasme : « J'aimerais beaucoup vos yeux révoltés, vos lèvres muettes, votre sexe glacial, si seulement vous étiez mort. Malheureusement, vous avez le très mauvais goût d'être en vie [...]»²³ » *Conscient* qu'il ne peut avouer la vérité, le narrateur a recours à l'hypocrisie en affirmant ne pas être libre pour ne pas avoir à justifier son attirance envers les morts, une révélation qui aurait sans aucun doute suscité de vives réactions, sachant pertinemment que la nécrophilie n'est pas chose courante parce que, justement, elle relève à plusieurs égards d'une transgression sociale. C'est donc à une sorte d'autocensure que doit s'assujettir le personnage du nécrophile.

La représentation psychique que se forge le narrateur du personnage de Gabrielle est un fantasme qui illustre de manière précise le registre imaginaire dans lequel il évolue :

Je ne puis voir une jolie femme ou un homme agréable sans immédiatement souhaiter qu'ils fussent morts. Jadis, dans les jours d'adolescence, je le souhaitais même avec passion, avec fureur. Il s'agissait d'une voisine, de trois ou quatre ans plus âgée que moi, une grande fille brune aux yeux verts, que j'apercevais presque tous les jours. 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 [...] 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 révoltés. [...] Devant mes yeux fermés, je voyais Gabrielle se balancer doucement, pendue à un crochet du plafond [...] Je renouvelais ce fantasme sans y rien modifier, toutes les fois que mon désir l'exigea et il me procura pendant longtemps des voluptés extrêmement vives²⁴.

²³ *Ibid.*, p. 51.

²⁴ *Ibid.*, p. 31-32.

Le concept de fantasme est lié à celui de libido tel que présenté chez Freud. Si le protagoniste de *Ma mère* (fils incestueux) est incapable de reporter complètement ses désirs sexuels sur un objet étranger, il est impossible pour le sujet nécrophile de déplacer ses investissements libidineux sur un objet vivant. L'énergie pulsionnelle accumulée par le fantasme sera libérée ultérieurement au moment du passage à l'acte.

La représentation de la nécrophilie ou le passage à l'acte

Le personnage du nécrophile ne s'en tient pas, en effet, qu'à la représentation fantasmatique de son désir. Progressivement, il transgresse les frontières de l'interdit lié à la mort en inhalant l'air ambiant des cadavres qui embaument son appartement. Cette co-habitation perdure même parfois pendant plusieurs jours, selon les cas. Autre fait intéressant : l'odeur de chair en décomposition n'inspire pas de répugnance au nécrophile ; plutôt que de s'en éloigner, il s'en imprègne parce qu'il la trouve agréable. De sa mère, il dit : « [...] je respirai son odeur enivrante²⁵ », expression qui témoigne sans équivoque de l'amour du personnage pour le corps inanimé de celle qui lui a donné la vie. Or, aussi paradoxal que cela paraisse, c'est dans le froid de ce corps mort que le nécrophile semble enfin trouver la chaleur du sein maternel. Mais d'autres exemples encore plus frappants viennent confirmer le goût pour le moins divergent du personnage par rapport à son sens olfactif. On peut citer le cas de Suzanne, cette dépouille de femme qui devient le plus grand amour de sa vie.

²⁵ *Ibid.*, p. 17.

Installée depuis déjà plusieurs jours dans l'appartement du nécrophile, elle dégage une odeur nauséabonde au milieu de laquelle il n'éprouve aucune difficulté à trouver le sommeil : « Rentré chez moi, je me jetai sur un lit qui sentait la charogne. Je m'endormis d'un seul coup, brutalement saisi par un sommeil mortel, bercé par les mêmes flots noirs – *mare tenebrarum* – qui berçaient Suzanne, Suzanne mon amour²⁶. » Ce qui paraît d'autant plus intéressant à ce propos, c'est que le même phénomène ne se produit pas uniquement avec l'*être* aimé mais aussi avec d'autres dépouilles de femme qu'il ramène chez lui, tel est le cas de la demoiselle d'Ivry. De ce *personnage* féminin le nécrophile aime également l'odeur, il y trouve même quelque chose de rassurant ; une sensation qui est, sans l'ombre d'un doute, loin d'être partagée par l'ensemble de la société : « Plusieurs jours je me laissais tenter par la turbulente vierge d'Ivry [...] Son agitation croissait d'ailleurs au fur et à mesure que passaient les jours mais, par bonheur, la rassurante odeur de bombyx augmentait en proportion²⁷. »

Outre le fait que le nécrophile partage son appartement avec des cadavres, ce personnage repousse encore plus loin les barrières de l'interdit en touchant et en manipulant concrètement les morts ; c'est là que nous pouvons dire qu'il transgresse véritablement le tabou. Pour cela, nous nous rapportons ici à la définition même du mot « tabou » soit, ce qui est sacré, ce qu'il ne faut pas toucher sans commettre un

²⁶ *Ibid.*, p. 44.

²⁷ *Ibid.*, p. 54.

sacrilège²⁸. C'est d'ailleurs précisément ce à quoi s'affaire le personnage du nécrophile. Il entre directement en contact avec les dépouilles et qui plus est, il s'applique à leur attribuer des traits anthropomorphes en leur faisant poser des gestes propres aux vivants ; une attitude qu'on pourrait qualifier des plus animistes. À cet effet, il serait fort intéressant de tenter de rapprocher, d'un point de vue sémiotique, cette tendance à considérer le mort vivant avec le concept de mélancolie. Ce dernier se caractérise non seulement par un déni de la mort (anthropologique) d'autrui mais par un refus d'abandon de ses restes. Autrement dit, le sujet nécrophile tel qu'il est représenté dans ce roman ne parviendrait pas véritablement à *tuer* l'autre. N'étant pas parvenu à faire le deuil que suppose la perte de l'*objet* d'amour (notamment celle de la mère étant la première à laquelle le sujet est confrontée), Lucien s'acharne sur la dépouille (au sens propre comme au sens figuré) d'autrui en tentant d'agir *comme si* rien n'avait changé. Or, pour le nécrophile de même que pour le mélancolique, il est impossible de *panser*²⁹ la perte.

Parmi les différentes caractéristiques physiologiques du vivant attribuées au mort, figure celle de la respiration. N'est-ce pas le comble pour un mort? S'il est bien une caractéristique qui définit la mort, c'est bien cette incapacité de l'organisme à respirer. Par exemple, de la petite fille-pieuvre, le nécrophile dit qu'« elle a soudain

²⁸ Paul Robert, *Le Robert dictionnaire historique de la langue française*, sous la dir. d'Alain Rey, Paris, Le Robert, 1992, p. 2072.

²⁹ Nous renvoyons ici le lecteur au chapitre II de cette thèse dans lequel nous avons déjà établi un rapprochement entre le concept de mélancolie et celui de perte.

poussé un soupir désespéré³⁰ » et de la demoiselle d'Ivry, il affirme qu'elle possède la capacité de bâiller : « 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, découvrant du même coup une denture irrégulière et mal soignée [...] »³¹ » Certes, le soupir et le bâillement ne constituent pas à proprement parler le prototype même de la respiration (au sens biomédical du terme) mais ils en sont des variantes indissociables.

Et si le nécrophile laisse sous-entendre que les cadavres respirent, il leur attribue également la faculté de parole mais sans toutefois pousser la représentation jusqu'à ce qu'il subsiste quelque soupçon de cohérence dans les balbutiements de ses dépouilles. Le lecteur est confronté à des énoncés du genre : « Suzanne ouvrit soudain la bouche, comme pour dire quelque chose³² » et « [...] [la vierge d'Ivry] me lança une série d'incongruités qui me découragèrent³³. »

Le contact physique s'intensifiant, le lecteur assiste à des scènes où le nécrophile prend soin de laver les cadavres comme on le fait des individus ne pouvant assurer personnellement cette fonction. Et de ce fait, le protagoniste se trouve à entretenir un réel contact avec le corps inanimé de l'autre, un comportement purement transgressif selon la société occidentale dans laquelle il s'inscrit. Par

³⁰ Gabrielle Wittkop, *op. cit.*, p. 14.

³¹ *Ibid.*, p. 54.

³² *Ibid.*, p. 41.

³³ *Ibid.*, p. 54.

exemple, le dernier soir que Henri partage la vie de Lucien, ce dernier s'affaire à lui donner son bain :

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'autre³⁴.

Que ce soit par pure coïncidence ou encore par une volonté consciente de Gabrielle Wittkop à tenter d'introduire dans cette transgression un certain symbolisme relatif au pouvoir de l'eau en tant qu'élément³⁵ à la fois purificateur et destructeur du tabou qui pèse sur l'acte nécrophile, le narrateur ne procède pas à ce rituel qu'une seule fois dans le roman. Il accentue l'effet produit en répétant le geste une seconde fois avec la dépouille de Suzanne : « Le dernier soir, j'ai lavé Suzanne, je lui ai remis son linge fin, son costume bourgeois, que deux semaines plus tôt je lui avais retirés dans l'euphorie. Entourée d'un plaid, je l'ai portée jusqu'à la voiture³⁶. » On voit ainsi que les cas de Henri et de Suzanne se ressemblent car *avant* de se départir de chacun de ces deux corps, le nécrophile prend soin de les nettoyer comme s'il voulait effacer toute trace du *crime*. Ensuite, il les installe sur le siège de sa voiture où il les reconduit à leur ultime demeure : la Seine. Serait-ce là le témoignage d'un besoin intrinsèque de purification sous-tendue par une conscience coupable envers la transgression dont le nécrophile est l'auteur?

³⁴ *Ibid.*, p. 34.

³⁵ Le terme « élément » est employé dans ce contexte pour désigner l'eau en tant que cosmogonies traditionnelles aux côtés de l'air, de la terre et du feu.

³⁶ *Ibid.*, p. 44.

Outre les bains que le protagoniste donne à ses cadavres, d'autres situations imposent une intimité physique d'autant plus grande comme lorsqu'il embrasse Suzanne dans le cimetière et quand il passe la nuit aux côtés de la petite vieille, Marie-Jeanne Chaulard :

[...] je me suis couché cette nuit à côté d'elle, pour dormir quelques heures, comme l'époux près de l'épouse, un bras passé sous la nuque mince, une main posée sur le ventre où j'avais trouvé quelque joie. [...] Je caresse légèrement les cheveux gris et maigres, tirés en arrière, le cou et les épaules où sèche maintenant une bave argentée comme celle que laissent les escargots³⁷ ...

Cette proximité avec la dépouille d'une personne âgée relève d'une certaine transgression au sein des sociétés occidentales parce que son atteinte est double : non seulement elle transgresse l'interdit lié à la mort, mais en plus, elle montre les aînés comme des êtres sexués, chose qu'on a souvent tendance à oblitérer.

La mise en scène de l'acte sexuel : une subversion du rapport à la mort

Le personnage du nécrophile assujetti à son désir d'assouvissement de ses pulsions érotiques poursuit sa quête de l'autre (qui n'est plus, tel est le paradoxe interrogé ici) en parvenant à ce qu'on pourrait considérer comme le paroxysme de l'intimité physique. Le sujet ne se contente pas de toucher, de manipuler, d'embrasser, de caresser ses cadavres mais – puisqu'il faut le dire – il copule avec eux. Selon Bernard Germain et Pierre Langis, le protagoniste de ce roman représenterait la forme la plus avancée de nécrophilie ; il déterre lui-même les corps fraîchement inhumés avant de se livrer à des activités sexuelles avec eux. Il est donc

³⁷ *Ibid.*, p. 29.

impossible pour ces psychologues de le qualifier de « psychopathe sadique³⁸ » parce qu'il ne tue pas lui-même ses *victimes* avant de se les approprier.

Nombreuses sont les dépouilles avec lesquelles le nécrophile accomplit charnellement l'objet de ses « passions³⁹ » dont deux d'entre elles sont vierges : la demoiselle d'Ivry et Teresa. Il nous semble tout à fait pertinent de devoir ici attirer l'attention sur ce qui pourrait paraître pour certains comme un menu détail mais qui se révèle en fait être, dans ce contexte, un élément doublement tabou. Il s'agit de la *perte de virginité* laquelle renforce le caractère transgressif de la relation sexuelle tel que le souligne Bataille : « L'acte sexuel a toujours une valeur de forfait, dans le mariage, hors du mariage. Il l'a surtout s'il s'agit d'une vierge : il l'a toujours un peu *la première fois*⁴⁰. » C'est aussi ce que constate Freud dans une étude intitulée *Le tabou de la virginité* : « Le premier rapport sexuel est certes un acte lourd de conséquences ; il l'est d'autant plus si le sang doit y couler⁴¹ ». Il va même jusqu'à ajouter que « ce n'est pas seulement le premier coït avec la femme qui est tabou : tous les rapports sexuels le sont. On pourrait presque dire que la femme dans son entier est tabou⁴² ». Dans cet essai, le psychanalyste autrichien relate l'importance chez les peuples primitifs pour la nouvelle épouse de ne pas apporter de « souvenirs⁴³ » de

³⁸ Bernard Germain et Pierre Langis, *La sexualité : regards actuels*, éd. révisée, préf. de Gilbert Tordjman et Claude Crépault, Laval, Études vivantes, 1990, p. 317.

³⁹ Cf. Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, préf. de Gilbert Lely, Paris, 10/18, coll. « Domaine français », 1975.

⁴⁰ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 122.

⁴¹ Sigmund Freud, « Le tabou de la virginité », *La vie sexuelle*, trad. par Denise Berger, John Laplanche *et al.*, Paris, PUF, 1970, p. 71.

⁴² *Ibid.*, p. 71.

⁴³ *Ibid.*, p. 66.

relations sexuelles antérieures. Cet interdit consolide le droit de possession exclusive du mari sur sa femme. Pour les primitifs la défloration était un acte d'une telle importance qu'on évitait au jeune époux d'avoir à la pratiquer. La suppression de l'hymen ne devant pas résulter de la première relation sexuelle était alors effectuée en dehors des paramètres du mariage par un vieillard ou un prêtre à titre de substitut du père. Ce cérémonial comportait, dans plusieurs cas, deux phases. D'abord, on procédait à la déchirure manuelle ou instrumentale de l'hymen. Ensuite, un coït officiel ou un simulacre était pratiqué. Cette prérogative accordée à un « saint homme⁴⁴ » était mise en scène dans le but d'éviter au futur époux d'attirer l'hostilité de la jeune fille éprouvant à ce moment ce que Freud appelle la motion de la « frigidité passagère⁴⁵ » du premier coït. Le tabou de la virginité, n'ayant pas complètement disparu de nos sociétés contemporaines, découle en dernière instance de cette crainte du sang associée, dans la pensée collective, à l'interdit du meurtre et, par extension, à celui de la mort. Alors, que dire de la défloration d'une dépouille?

Donc, sur un total de seize cadavres mis en scène dans ce roman, la mère du nécrophile, Marie-Jeanne Chaulard, la Nonne et Pierre sont les seuls personnages avec lesquels le protagoniste n'est pas représenté en interaction de pratique sexuelle. Toutefois, avec Suzanne l'acte charnel prend un tout autre sens. Avec elle, le nécrophile ne fait pas que copuler ; il lui fait littéralement l'amour. Et c'est avec cette

⁴⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 73.

femme que le nécrophile participe à la scène érotique la plus sensuelle et la plus passionnée de tout le roman :

Je reviens vers elle, impatient comme un jeune époux. Sa délicieuse odeur de bombyx était juste telle qu'il fallait. Je portai Suzanne sur mon lit. D'une main tremblante, je lui enlevai son soutien-gorge, sa petite culotte. L'attente m'arrachait des gémissements, la tension de mon désir ne me permettait plus de différer l'instant de la possession. Je me jetai sur cette morte charmante et sans même la débarrasser de son porte-jarretelles ni de ses bas, je la pris avec une ferveur et une violence que je n'avais, je crois, jamais éprouvées jusqu'alors. [...] Avec Suzanne, j'éprouvais tous les plaisirs sans les épuiser. Je la couvrais de caresses, je léchais tendrement son sexe, je le broutais avec avidité, je m'y plongeais et m'y replongeais sans cesse, lorsque je ne préférais pas les délices de Sodome⁴⁶.

Il y a ici lieu de parler de transgression parce que le narrateur éprouve des sentiments à l'égard d'une morte avec laquelle il entretient des relations charnelles mais aussi parce qu'il s'adonne, du coup, à la sodomie, une pratique sexuelle constituant pour plusieurs une transgression à l'ordre *normal* des choses.

L'interdit de la mort comme mise en abyme

Le personnage du nécrophile transgresse les règles sociales en cultivant des relations intimes avec les cadavres mais il soulève également dans ses pratiques bien d'autres interdits, ce qui amplifie le caractère subversif de l'écriture. Plus qu'à une simple juxtaposition, c'est dans une sorte de mise en abyme que sont représentés les tabous. C'est d'ailleurs pour cette raison que nous avons, en début de cette thèse, mentionné ne pouvoir nous résoudre à parler de tabou au singulier puisque dans de très nombreuses circonstances, un interdit en engendre un ou plusieurs autres. Tout

⁴⁶ Gabrielle Wittkop, *op. cit.*, p. 40-42.

comme Eugénie de Mistival élève de *La Philosophie dans le boudoir* affirmant être « à la fois incestueuse, adultère, sodomite, et tout cela pour une fille qui n'est dépucelée que d'aujourd'hui⁴⁷ », le nécrophile de Gabrielle Wittkop n'échappe pas à cette pluralité. La nécrophilie qui, en elle-même se veut un concept binaire (nous entendons par là qu'elle dissimule en même temps les interdits liés aux deux plus grands tabous de l'Occident soit la sexualité et la mort), permet à d'autres tabous de s'affranchir, c'est-à-dire de perdre une parcelle de leur identité originelle pour devenir subversion. La promiscuité exacerbée⁴⁸ serait alors à inscrire dans cette optique puisque tel que le veut la société occidentale, l'homme se doit de n'être fidèle qu'à une seule femme, sa conjointe (convoquée en justes noces ou non). Mais dans ce roman, le protagoniste (célibataire) cumule, non pas les *rencontres*, mais les partenaires dans une période de temps relativement courte (environ un an au total). Parmi ses conquêtes, on compte la petite fille-pieuvre, la Suédoise, l'actrice (cliente), Gabrielle, Suzanne, la demoiselle d'Ivry, Geneviève ainsi que la naine Teresa. Il importe toutefois de dire que le nécrophile, contrairement au Dom Juan de Molière, n'entretient des liens privilégiés qu'avec une seule femme à la fois, ce qui tend à assouplir le caractère transgressif de l'acte lui-même.

⁴⁷ Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, éd. présentée, établie et annotée par Yvon Belaval, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1976, p. 278. Il paraît intéressant de faire remarquer ici que Sade semble avoir tendance à faire de ses héros romanesques des transgresseurs de plusieurs interdits à la fois. Outre Eugénie, c'est aussi le cas du ministre Saint-Fond : « J'étais couverte de malédictions, d'imprécations, je parricidais, j'incestais, j'assassinais, je prostituais, je sodomisais. », *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice*, Paris, Pauvert, 1987, p. 292.

⁴⁸ Faut de mieux, nous entendons par cette expression désigner le sujet aux prises avec de nombreux partenaires avec lesquels il n'est pas uni par les liens sacrés du mariage. La « promiscuité exacerbée » remplacerait dans le contexte des unions de faits, les termes « polygamie » et « polyandrie » relatifs aux unions dites légitimes.

De plus, bien que la société occidentale semble de moins en moins ostraciser l'homosexualité, cette dernière demeure quelque chose que l'Église catholique n'est pas la seule à enfouir dans la fosse aux tabous. Admettant cette hypothèse, le personnage du nécrophile accentuerait la gravité de son sacrilège en n'ayant pas uniquement des relations sexuelles avec des femmes mais aussi avec trois individus de sexe masculin : Jérôme, Henri et le suédois.

On ne pourrait en outre passer sous silence l'interdit de la pédophilie qui constitue l'un des tabous majeurs en Occident. C'est d'ailleurs dans cette perspective qu'il nous est possible d'affirmer que la parole littéraire de Gabrielle Wittkop transgresse « la loi du silence » quand elle met en scène un protagoniste qui, en plus d'être nécrophile, s'improvise pédophile. En effet, la représentation du nécrophile est telle que dans ses pratiques sexuelles il assouvit l'objet de ses pulsions avec quatre enfants soit, la petite fille-pieuvre, Henri, Jérôme (15 ans) ainsi que l'enfant mort-né de Geneviève avec lequel il ne se refuse aucunement l'accès, et ce, en dépit de fait qu'il s'agisse du plus jeune, du plus innocent de ses *conquêtes* : « Je m'introduisis simplement entre ses cuisses mais pour bientôt m'apercevoir que je n'en tirerais nul plaisir⁴⁹. » Néanmoins, à l'opposé du pédophile invétéré, il est impossible d'affirmer que le narrateur éprouve de réel plaisir à cette pratique. Ce qui l'intéresse d'abord et avant tout, c'est d'assouvir ses fantasmes avec des morts *matures* et non pas avec des *enfants*. L'expérience semble lui avoir suffi, il est peu probable qu'il récidive, considérant le discours qu'il tient à ce propos.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 66.

L'analyse ne saurait pas être complète si nous nous abstenions d'évoquer que cette parole littéraire lève le voile sur un autre tabou : l'inceste. Ce n'est pas que le protagoniste entretienne quelque désir et/ou relation charnelle avec sa mère comme le personnage du roman de Georges Bataille, *Ma mère*, ni même avec nul autre membre de sa famille, mais qu'il assouvit quelque fantasme en donnant forme à un acte incestueux de nature fraternelle entre les Suédois (le frère et la sœur) :

Je les ai couchés dans les bras l'un de l'autre, les enlaçant tendrement, posant les lèvres du frère sur celles de la sœur, engageant le sexe endormi de l'un entre les nymphes délicates de l'autre, au seuil de cette fente dont la pâleur et la ténuité m'ont remémoré celle de la petite fille-pieuvre [...] J'ai voulu que leurs corps qui, dans la vie, avaient dû si souvent s'appeler en secret, s'unissent enfin dans la mort⁵⁰.

Enfin, *Le Nécrophile* de Gabrielle Wittkop relève d'une écriture « métatopique » puisqu'il parvient à représenter le rapport à la mort dans une perspective de transgression visant à remettre en question la parole clichée. La cohabitation avec les dépouilles livre des savoirs d' « outre-tombe⁵¹ » grâce auxquels le stéréotype de la mort est subverti. Loin de faire appel à une esthétique grotesque (comme la plupart des œuvres de Sade et de Victor Hugo en sont le témoignage par excellence), ce roman préconise une écriture du raffinement. Le sujet nécrophile y est représenté dans son exclusion, c'est-à-dire à partir d'une tentative de *représentation* de la vie dans la mort où les dépouilles en acquérant un statut onomastique reviennent interagir avec les vivants. Les cadavres n'y sont ni bleus ni froids comme on a trop

⁵⁰ *Ibid.*, p. 91.

⁵¹ Cette expression n'est pas sans faire allusion au célèbre titre de François-René de Chateaubriand : *Mémoires d'outre-tombe* (1849).

souvent tendance à les imaginer mais ils sont, au contraire, représentés comme des individus (et non pas des choses). C'est dire que les morts sont récupérés du dépotoir anonyme dans lequel ils baignent pour, en quelque sorte, se *réincarner* ; une fois que le protagoniste les déterre, il leur confère une nouvelle identité. Ainsi, l'ordre habituel des choses se trouve inversé par la mise en scène de la nécrophilie qui se conjugue, dans une sorte de mise en abyme, à plusieurs autres interdits sexuels représentant un écart par rapport à la *norme* : la promiscuité exacerbée, l'homosexualité (ainsi que la sodomie qu'elle suppose), la pédophilie et l'inceste ; la preuve que plus souvent qu'autrement une transgression ne se manifeste pas dans sa singularité. En dernière analyse, la représentation de la sexualité du nécrophile telle qu'elle se dégage du roman de Wittkop peut-elle être pensée comme la rencontre du même et de l'autre ou faut-il, à l'inverse, croire qu'il s'agit-là d'un rapport d'altérité miné à la base ? Dans ce contexte, quelles seraient les conditions d'émergence pour une représentation du rapport à la mort où l'autre, tout comme le même, ne serait pas l'objet de quelque forme d'exclusion ?

Chapitre V

La représentation du corps avili : *Putain* de Nelly Arcan

La prostitution ou l'altérité en marge

L'image de la prostituée est en général perçue avec un mélange de répulsion et de fascination ; elle est la représentation de cet interdit sexuel devant lequel l'homme se découvre dans son aspect le plus animal (comme dirait Bataille). La représentation de la prostitution se dégageant de la parole littéraire obéit à des contraintes qui relèvent souvent d'une vision pétrifiée de l'autre. Il s'agit en fait d'une mise en scène dans laquelle le rapport à autrui s'exerce de façon non réciproque. Le sujet masculin apparaît en position de force alors que la femme, au contraire, est soumise, écrasée sous le poids d'une altérité qui la réduit, sinon à néant, du moins à très peu de chose. Qu'on le veuille ou non, la représentation de la prostitution dans le cadre de la parole littéraire passe souvent par un réductionnisme qui relève en dernière instance du stéréotype. En effet, la problématique du stéréotype, dans la mesure où elle s'insère principalement dans un contexte d'altérité (là où il faut « penser l'*alteritas* comme l'autre altéré par le stéréotype¹ ») nous permet de comprendre en quoi l'image de la prostituée opère dans une sorte de trompe-l'œil, qui plutôt que de révéler le sujet souverain, n'aboutit qu'à des clichés. La représentation de la prostituée en littérature est donc « altérée ». Non pas qu'elle

¹ Daniel Castillo Durante, « Le stéréotype à l'heure de tous ses masques : état des lieux », *Sont-ils bons? Sont-ils méchants? : Usages des stéréotypes*, dir. Christian Garaud, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences : époque moderne et contemporaine », 2001, p. 73.

apparaisse comme étant inférieure au « premier sexe² » mais bien parce que les « unités d'emprunt³ » dont elle est souvent la cible, la réduisent à des images toutes faites qui la montrent dans des postures d'avilissement du corps (à la fois social et physique). La putain occidentale est en « position de dépotoir⁴ », c'est-à-dire qu'elle est représentée dans une perspective qui vise à la maintenir sous tutelle. Même si elle s'évertue à crier haut et fort son angoisse, son désarroi, le discours auquel elle a recours demeure parfois collé à des logiques de représentation qui ne font qu'emprunter des sentiers battus. *Putain* de Nelly Arcan est l'expression d'un cri, qui ne se voulant pas seulement de rage mais aussi de peur, ne sait se soustraire à l'emprise du stéréotype qui pèse sur lui. La représentation de l'interdit de la prostitution emprunte des expressions que la littérature ne s'est déjà que trop appropriées au profit d'une représentation *universelle*. Notre analyse vise donc ainsi à faire ressortir quelques-unes des différentes représentations stéréotypées de la putain occidentale afin de montrer comment la parole littéraire de Nelly Arcan reste subordonnée à une logique discursive fondée sur le mode de la copie. La haine de la putain envers ses parents, sa réification commerciale, sa honte, sa position d'esclave dans la relation sado-masochiste ainsi que sa féminité, sont autant de stéréotypes ravivés dans ce récit qui n'ont d'autres conséquences que de contribuer à son exclusion.

² Nous renvoyons ici le lecteur au roman de Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe* (1949).

³ Cf. Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1994.

⁴ *Id.*, « Le stéréotype à l'heure de tous ses masques : état des lieux », *op.cit.*, p. 75.

Putain ou le stéréotype comme instance d'exclusion

Putain peint dans une superposition de stéréotypes le portrait de la prostituée postmoderne occidentale œuvrant dans une ville de Montréal brouillée et délocalisée. Que le récit s'inscrive dans l'espace des Amériques comme c'est le cas ici ou qu'il se déroule dans n'importe quelle métropole européenne, cela n'altère en rien la représentation de la prostitution. C'est-à-dire que ce texte échappe à toute spécificité socioculturelle.

La prostituée étant frappée par le tabou, elle génère de ce fait de très nombreuses formes d'exclusion fondées sur un profond mépris à l'égard du divers. Le fondement de cette interdiction veillant à la maintenir à distance repose sur des idéologèmes et des lieux communs qui – à tort ou à raison – l'associent à des critères pour le moins négatifs de la société : la drogue, l'insalubrité, la pauvreté, les maladies vénériennes, la médiocrité intellectuelle, etc. Il en est ainsi de la représentation de la narratrice de *Putain*. Incarnation même de la femme qu'il ne faut pas *toucher* et avec qui il ne faut surtout pas *se marier*, la putain du récit homonyme de Nelly Arcan est en proie à des hommes qui la *re-jettent* dans le *dépôt-trottoir* une fois qu'ils ont tiré profit d'elle en lui arrachant – moyennant une certaine forme de rémunération⁵ – quelques faveurs sexuelles. Sa marginalisation découle du tabou et des stéréotypes qui pèsent sur sa représentation. La honte dans laquelle elle est censée s'enfoncer

⁵ Le taux horaire de la narratrice du récit de Nelly Arcan se chiffre à cinquante dollars la demi-heure et soixante-quinze dollars l'heure. Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Seuil, 2001, p. 36.

l'empêche de tisser des liens d'altérité aussi fiables que durables. Les clients et les proxénètes comme ses consœurs prostituées la considèrent en fonction du signe (monétaire, sexuel ou social) qu'elle représente. Inversement, le métier qu'elle exerce la condamne à l'exclusion : « [...] je ne discute plus avec les autres femmes, les vraies, les femmes du monde, trop de choses nous séparent désormais [...] »⁶ C'est dire qu'en dehors du cadre prostitutionnel, le personnage de la putain est en marge. Ainsi affiche-t-elle sa *différence* en proie à l'*in-différence* des gens qui se conforment à la *norme*. La narratrice le dit elle-même. Aussi paradoxal que cela paraisse, l'université⁷ l'a fait sombrer dans l'univers de la promiscuité : « [...] *cette proximité a eu des effets sur moi, elle m'a fait basculer de l'autre côté de la rue, dites-moi comment une théorie aurait pu tenir devant tant de plaisirs?* »⁸ La putain ne s'est pas enfuie dans la rue, dans ce droit chemin où circulent quotidiennement des tas de gens *normaux* de la maison au travail puis du travail à la maison. Elle est passée d'un extrême à l'autre, d'une marge à l'autre, en quittant la « théorie » au profit de la « pratique ».

La putain est consciente du « mal » auquel elle se livre et ce discours qu'elle rédige page après page apparaît dans le cadre littéraire une fois de plus comme la clef de voûte capable d'exorciser le sujet d'une angoisse :

⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁷ Le nom de l'université n'est pas mentionné dans le texte mais on pourrait penser qu'il s'agit de l'UQÀM (Université du Québec à Montréal) située à l'angle des rues Sainte-Catherine et Saint-Denis dans le Quartier latin, là où les prostituées ont l'habitude d'arpenter les trottoirs.

⁸ Nelly Arcan, *op. cit.*, p. 14-15.

Je pense souvent à mes parents qui liront un jour ces pages, qui sait, et que pourraient-ils y voir sinon la révélation de ma putasserie, ma vie de me vendre ici et là pour leur prouver que je ne viens pas d'eux, que je reste étrangère à tout ce qui les regarde, que je fais ce que je veux et surtout ce qu'ils ne voudraient pas que je fasse, me livrer à des hommes, n'importe lesquels du moment qu'ils ont de quoi payer, et d'ailleurs que puis-je leur signifier sinon ma nausée [...] ⁹

Choisir le métier de putain équivaldrait, dans ce contexte, à faire le choix d'entreprendre une révolte envers la société qu'il faut interpréter comme un signe d'identité par rapport à la marge. Au demeurant, il serait possible d'établir un rapprochement entre la « nausée » qu'éprouve la narratrice et la nausée « existentielle » du roman homonyme de Jean-Paul Sartre ¹⁰. En effet, dans cette œuvre le personnage principal Roquentin est aux prises avec une sorte de révolte face à la société. Mais contrairement à lui, la putain de Nelly Arcan s'abandonne à une autodestruction. Elle se délecte à le dire puis à le redire : elle se déteste. Par ailleurs, la haine qu'elle cultive envers ses parents est encore plus grande que celle qu'elle éprouve envers la vie qu'elle a pourtant choisie.

Et cette identité originale, la putain l'occulte derrière un pseudonyme emprunté à sa sœur Cynthia décédée deux ans avant sa naissance : « *Je ne parle jamais de Cynthia car il n'y a rien à en dire mais je lui ai pris son nom comme nom de putain et ce n'est pas pour rien, chaque fois qu'un client me nomme, c'est elle qu'il rappelle d'entre les mortes* ¹¹. » La prostitution est un tabou que la putain elle-même se refuse à assumer complètement. Ce nom d'emprunt lui permet d'établir une

⁹ *Ibid.*, p. 46-47.

¹⁰ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1938.

¹¹ Nelly Arcan, *op. cit.*, p. 12.

distance (infranchissable) entre la femme qu'elle est et le personnage de « femme publique » qu'elle incarne ; une entreprise que l'on peut interpréter ici comme une stratégie de dédouanement de la part de la putain par rapport à son corps. Cynthia, ce n'est pas elle, ce ne le sera jamais non plus, c'est une autre. C'est d'ailleurs ce qui permet de penser la prostitution comme cette perspective dépravée où le « Je est un autre¹² ». Ainsi, lorsque la putain se prête aux fantasmes de ses clients, ce n'est pas elle qu'ils possèdent charnellement mais Cynthia, cette autre elle, qui n'a en commun avec cette identité originelle (et officielle aux yeux de la loi) que le corps en tant qu'instrument. Cette dissociation du corps et de l'âme est à ce point réussie que même les lecteurs du récit ne s'en aperçoivent guère ; la femme qui se cache derrière le masque de la « putain » ne révèle en aucun cas son véritable nom. La narratrice s'affranchit ainsi du pesant fardeau de la prison du nom, rendant impossible toute forme d'association autant à la société qu'à la famille auxquelles elle *appartient*. Est-ce parce qu'elle est consciente de l'interdit que chaque jour elle s'applique à transgresser que la putain anonyme agit de la sorte ? La prostituée incarne dans la pensée collective occidentale le rôle de cette fille perdue qui met son corps au service des fantasmes sexuels des hommes. Or, « quoique ceci puisse paraître contradictoire, c'est le "corps" qu'elle cherche à rabaisser, non pas le "nom" [puisqu'il n'y en a pas] ou, plus exactement : le corps du nom. Le corps doit être réifiable et vénal, il doit

¹² Arthur Rimbaud, *Correspondance*, à Paul Demeny, 15 mai 1871. Nous mentionnons au passage que l'héroïne du roman de Joseph Kessel, *Belle de Jour* (1928) – dont Luis Buñuel a par ailleurs réalisé une adaptation cinématographique (1967) – apparaît également sous un nom d'emprunt.

pouvoir se monnayer [...]»¹³ » La narratrice parvient à s'encanailler, à prostituer son corps car l'inexistence du nom apparaît là au centre même de son discours. Nul prénom ou patronyme ne se posent à elle comme une résistance, un obstacle l'empêchant d'avilir ce corps détaché d'elle-même. Cette capacité à désertier le nom pour en revêtir un autre, un faux, lui permet en quelque sorte d'incinérer la « matérialité du signe physique¹⁴ » la rattachant à une famille avec laquelle elle est en rupture. C'est en fonction de cette représentation pétrifiée que le mot « putain » est aujourd'hui chargé de connotations péjoratives. Celle qui s'entend ainsi nommer est sujette à faire l'objet d'une exclusion anthroponymique, incapable d'échapper à la « loi du nom » auquel elle est associée en dépit de tous ses efforts pour se libérer du poids d'une identité individuelle. Si ce n'est pas par son prénom qu'on parvient à la nommer, c'est par celui de la collectivité – celle des putains – à laquelle elle appartient. Donc, dans ce contexte, ce n'est pas seulement à cause de son métier que la prostituée est mise à l'écart mais aussi et surtout au nom du nom :

[...] la prostituée est une ouvrière. Certains travaillent pour produire du pain, d'autres de la viande ou des vêtements, ou des plaisirs de l'esprit. La prostituée, elle, assouvit des besoins non moins impétueux, non moins agréables, et tout aussi vitaux que le pain quotidien : l'orgasme indispensable à tous. [...] peu d'ouvriers possèdent une morale digne de ce nom. Mais ceux qui en ont une peuvent la sauvegarder et la cultiver, une fois leur journée finie et leurs outils remis en place. Ce qu'on exige au contraire de la prostituée, c'est le mépris d'elle-même. L'éboueur, le nettoyeur de latrines, le chiffonnier, ont, dans l'exercice de leur profession, une façon d'amour-propre,

¹³ Daniel Castillo Durante, « Sábato : du stéréotype au roman ou l'anthroponymie comme instance de marginalisation », *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive : marginalisation et marginalité dans les pratiques discursives*, Longueuil, Le préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, p. 292.

¹⁴ *Ibid.*, p. 290.

voire d'idéal, qu'on ne leur conteste point. Mais la créature qui assouvit le désir sexuel des hommes ne jouit, ni de cette dignité, ni de la reconnaissance que la société manifeste même au balayeur des rues et au vidangeur de fausse d'aisance. Eux, sont des travailleurs ; elle, n'est qu'une « putain », pour ainsi dire rien... Son nom est une des injures les plus cinglantes pour une femme¹⁵.

Conformément à l'image stéréotypée de la putain, l'héroïne de Nelly Arcan utilise ce terme dégradant pour s'auto-désigner. Ainsi, cette prostituée véhicule-t-elle parfaitement l'image de la décharge publique qu'il faut ici comprendre dans ses deux acceptions possibles. D'une part, elle représente ce lieu où l'on jette ce qu'on estime déchu parce qu'il est devenu impossible d'en tirer profit. D'autre part, elle incarne la « décharge » (au sens sadien du terme) dans laquelle tant d'hommes assouissent l'objet de leurs « passions¹⁶ ». La prostituée n'est donc plus un corps, mais un nom ou plutôt un signe représentant le fantasme d'une femme qui se vend.

Derrière le cliché du « plus vieux métier du monde », le texte de Nelly Arcan en ravive un autre en instaurant un sophisme de généralisation en ce qui a trait à l'image qu'elle se forge des femmes ; elle ne se borne pas à dire que toutes les putains sont femmes, mais plutôt que toutes les femmes sont putains. C'est d'ailleurs ce qu'insinue la narratrice en parlant de sa mère : « elle ne s'est prostituée qu'avec un seul homme, mon père [...] »¹⁷ On peut d'ores et déjà poser que cet énoncé à caractère universaliste dans lequel l'auteur de *Putain* s'enferme engendre une forme d'exclusion par le sexe. C'est du moins ce qu'elle met en place à partir d'une

¹⁵ Octave Mirbeau, *L'amour de la femme vénale*, trad. par Alexandre Lévy, texte présenté et annoté par Pierre Michel, préf. d'Alain Corbin, Paris, Indigo & Côté-femme, coll. « Des femmes dans l'Histoire », 1994, p. 78.

¹⁶ Cf. Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, préf. de Gilbert Lely, Paris, 10/18, coll. « Domaine français », 1975.

¹⁷ Nelly Arcan, *op. cit.*, p. 33.

représentation qui se veut à la fois réductionniste et stéréotypée du sexe féminin. Pour elle, la femme n'est qu'une copie, un clone de la prostituée :

[...] les femmes [...] sont [...] des poupées qui jouissent lorsqu'on veut qu'elle jouissent, des poupées qui ont telle taille, telle coiffure, qui ne veulent rien et qui en veulent toujours plus, qui se masturbent à tout propos et qui n'en ont jamais assez, qui s'occupent tout entières à exciter les hommes, sans autre but dans la vie que de se regarder dans la glace et se comparer aux autres [...] passer du lit au coiffeur à la maquilleuse à la gym à la boutique à la manucure au régime au chirurgien au strip-tease et encore au lit, à l'argent gagné de ça, de la putasserie comme but, de la fascination de soi-même et de l'envie des autres, [...], oui, une femme c'est tout ça, ce n'est que ça, infiniment navrante, une poupée, une schtroumpfette, une putain, un être qui fait de sa vie une vie de larve [...]¹⁸

Il convient à présent d'évoquer ici l'approche contraire de Georges Bataille afin de mieux faire ressortir celle de Nelly Arcand :

Il n'y a pas en chaque femme une prostituée en puissance, mais la prostitution est la conséquence de l'attitude féminine. Dans la mesure de son attrait, une femme est en butte au désir des hommes. À moins qu'elle se dérobe entièrement, par un parti pris de chasteté, la question est en principe de savoir à quel prix, dans quelles conditions elle cédera. Mais toujours, les conditions remplies, elle se donne comme un objet. La prostitution proprement dite n'introduit qu'une pratique de vénalité. Par le soin qu'elle prête à sa parure, par le souci qu'elle a de sa beauté, que sa parure met en relief, une femme se tient elle-même pour un objet que sans cesse elle propose à l'attention des hommes. De même, si elle se dénude, elle révèle l'objet du désir d'un homme, un objet distinct, individuellement proposé à l'appréciation¹⁹.

Une fois les conditions de séduction remplies, la femme ressemblerait à une putain pour ne pas dire qu'elle en serait devenue une. C'est ce qui nous amène à penser qu'il y a dans la représentation de la prostituée chez Nelly Arcand une logique qui la rapprocherait d'une *poubelle à fantasmes*. Ce n'est pas la femme qui se prosterne

¹⁸ *Ibid.*, p. 42-43.

¹⁹ Georges Bataille, *L'Érotisme*, 2^e éd., Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 2001, p. 145.

devant eux que les hommes voient, c'est le personnage qu'elle incarne qui les fait jouir :

[...] des bouts d'homme, leur queue seulement, des bouts de queue qui s'émeuvent pour je ne sais quoi car ce n'est pas de moi qu'ils bandent, ça n'a jamais été de moi, c'est de ma putasserie, du fait que je suis là pour ça, les sucer, les sucer encore, ces queues qui s'enfilent les unes aux autres [...] et puis de toute façon je ne suis pour rien dans ces épanchements, ça pourrait être une autre, même pas une putain mais une poupée d'air, une parcelle d'image cristallisée, le point de fuite d'une bouche qui s'ouvre sur eux tandis qu'ils jouissent de l'idée qu'ils se font de ce qui fait jouir, tandis qu'ils s'affolent dans les draps en faisant apparaître çà et là un visage grimaçant, des mamelons durcis, une fente trempée et agitée de spasmes, tandis qu'ils tentent de croire que ces bouts de femme leur sont destinées et qu'ils sont les seuls à savoir les faire parler, les seuls à pouvoir les faire plier sous le désir qu'ils ont de les voir plier²⁰.

La narratrice semble mettre en valeur le caractère représentationnel joué par le personnage lorsqu'elle dit : « ils jouissent de ma putasserie ». L'image de la putain dans ce récit n'est en fin de compte que la représentation en trois dimensions d'un fantasme de jouissance récupéré par la pensée collective dont elle a peine à se départir²¹. L'archétype de la prostituée élaboré dans l'imaginaire masculin épouserait en tous points celui de la femme. Freud propose une explication à cet état de choses basée sur la ressemblance psychique que l'enfant pubère établit entre la mère et la putain. Pour celui qui vient d'apprendre l'existence de la sexualité des parents, la différence entre ces deux femmes n'est pas si évidente que cela « puisqu'en définitive

²⁰ Nelly Arcan, *op. cit.*, p. 19.

²¹ Freud semble d'ailleurs adhérer à ce propos en soutenant que ce que l'homme recherche avant tout chez la femme, c'est la putain : « [...] la femme chaste et insoupçonnable n'exerce jamais l'attrait qui l'élèverait au rang d'objet d'amour ; seule l'exerce la femme qui d'une façon ou d'une autre a une mauvaise réputation quant à sa vie sexuelle, celle dont on peut douter qu'elle soit fidèle ou digne de confiance. » « Contribution à la psychologie de la vie amoureuse : un type particulier de choix d'objet chez l'homme », *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1970, p. 48.

elles font la même chose. Les explications qu'il a reçues ont en effet réveillé en lui les traces mnésiques des impressions et des désirs datant du début de son enfance et ont réactivé [...] certaines motions psychiques²² ». Ce serait, d'après ce constat, à partir de ces associations mentales que le fantasme masculin se développerait. C'est à se demander si le concept de monogamie ne viendrait pas également, à certains égards, renforcer cette attitude machiste. Tel que le souligne la narratrice, ce n'est pas elle que les hommes possèdent sexuellement mais ce qu'elle représente : « [...] ce n'est pas moi qu'on prend ni même ma fente, mais l'idée qu'on se fait de ce qu'est une femme, l'idée qu'on se fait de l'attitude d'un sexe de femme [...] »²³ Et quand ils font l'amour à leur épouse, c'est à elle – ou plus exactement à ce que son corps rappelle – qu'ils pensent²⁴. Ainsi, les hommes ne jouissent pas d'elle mais plutôt du cliché qu'ils s'en font. Il y aurait dans ce cas une mise en scène d'un certain narcissisme puisque les hommes se suffisent à leurs propres désirs. C'est dire que l'image les fascine plus que la possession du corps désincarné de l'autre²⁵. La prostituée représentée dans ce récit apparaît comme un écran sur lequel on projette non seulement des fantasmes mais des stéréotypes. Elle est en quelque sorte une « dépouille²⁶ ». Elle s'est départie

²² *Ibid.*, p. 52.

²³ Nelly Arcan, *op. cit.*, p. 45.

²⁴ « [...] je ne saurais pas dire ce qu'ils voient lorsqu'ils me voient, ces hommes, je le cherche dans le miroir tous les jours sans le trouver, et ce qu'ils voient n'est pas moi, ce ne peut pas être moi, ce ne peut être qu'une autre, une vague forme changeante qui prend la couleur des murs [...] on me voit sans doute comme on voit une femme, au sens fort, avec des seins présents, des courbes et un talent pour baisser les yeux, mais une femme n'est jamais une femme que comparée à une autre, une femme parmi d'autres, c'est donc toute une armée de femmes qu'ils baisent lorsqu'ils me baisent [...] » *Ibid.*, p. 20-21.

²⁵ Max Chaleil, *Prostitution : le désir mystifié*, Paris, Parangon, 2002, p. 536.

²⁶ Cf. Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ, 2004, ms.

de toute identité onomastique, de toute spécificité physique et caractérielle susceptible de la différencier de la masse anonyme pour s'incarner dans son stéréotype. La putain appartient à la société qui la conçoit, qui la *pro-jette* comme un véritable projet tirée d'elle-même. Et elle épouse si bien le stéréotype qui la définit qu'elle n'est plus reconnaissable, voire représentable autrement que par le rôle qu'elle incarne. Ainsi, la prostitution ne fonctionne que dans une logique de dépouillement. On ne connaît rien de la prostituée ni de son univers mais, en même temps, on connaît tout sur ses stéréotypes. C'est à se demander si la putain est réellement marginale.

Bien que les hommes représentés dans le texte de Nelly Arcan ne souhaiteraient pas voir leur fille devenir une putain, ils apprécient paradoxalement le plaisir qu'elle leur procure :

[...] ils me confient d'un air triste qu'ils ne voudraient pas que leur fille fasse un tel métier, qu'au grand jamais ils ne voudraient qu'elle soit putain, parce qu'il n'y a pas de quoi être fier pourraient-ils dire s'ils ne se taisaient pas toujours à ce moment [...] mais [...] que faites-vous ici dans cette chambre à me jeter du sperme au visage alors que vous ne voudriez pas que votre fille en reçoive à son tour [...] que faites-vous ici alors que vous redoutez qu'elle suce à la file toutes les queues de tous les pères de tous les pays, et d'abord qui vous dit qu'elle n'en est pas une elle-même de putain car il y a en a tant [...] qui vous dit qu'elle ne putasse pas avec votre père et vos frères, qu'elle n'ouvre pas les jambes à tous les costumes de toutes les professions et qu'elle ne ramasse pas chaque fois le même aveu de ces pères qui ne voudraient pas que leur fille soit putain [...]²⁷

Le silence des clients qui se taisent juste avant de révéler la raison pour laquelle ils ne souhaiteraient pas que leur fille fasse un tel métier relève d'une attitude qui, au-delà du machisme, frise la misogynie. Les présomptions de la narratrice s'interrogeant sur

²⁷ Nelly Arcan, *op. cit.*, p. 108.

les pensées secrètes des hommes en ces circonstances apparaissent comme une preuve du tabou auquel les putains sont confinées.

Le régime de représentation du récit d'Arcan passe principalement par une mise en scène du stéréotype mais cela ne suffit pas à cerner la problématique de la prostitution. Cette dernière emprunte, à certains égards, au mode de représentation explicite, sans toutefois pousser à l'excès comme Bataille et Sade (dans leur style respectif) en sont capables. La putain ne cache pas son statut, elle passe sexuellement à l'acte. Le texte tout entier se présente comme un véritable cri dont la violence qui en émane semble en grande partie véhiculée par l'abondance de virgules ponctuant le texte²⁸. Cette volonté de se mettre à nu est non seulement représentée par les entrelacs de la complainte que la putain tient à l'égard de son existence, mais elle l'est également en fonction des scènes dans lesquelles elle se donne – ou il serait mieux dit – elle se vend. La plupart des relations sexuelles représentées dans le texte peuvent peut-être sembler vulgaires puisque le vocabulaire relève principalement du registre populaire mais la putain de Nelly Arcan se garde tout de même quelque retenue que les libertins sadiens, eux, ne se permettent pas. Ainsi, y a-t-il dans ce récit de nombreux détails qui sont passés sous silence. Par exemple, quotidiennement la narratrice reçoit la visite d'un rabbin âgé de plus de soixante-dix ans qu'elle surnomme le « corbeau funèbre » parce qu'il se présente à elle dans des habits noirs.

²⁸ Seule une analyse stylistique détaillée permettrait de mettre en valeur cette particularité du texte de Nelly Arcand. La présente étude se consacrant uniquement aux stratégies discursives employées dans la représentation du tabou de la prostitution, nous avons volontairement mis de côté cet aspect de l'œuvre de l'auteure québécoise.

Et avec lui, c'est chaque fois le même scénario ; confortablement installé dans un fauteuil, il jouit d'abord de la voir se masturber devant lui :

[...] il me demande de lui faire voir à quel point je peux ouvrir les jambes et combien de temps puis-je rester ainsi, les jambes ouvertes, et là je lui montre, voilà jusqu'où je peux aller, en êtes-vous satisfait, non, il faut ouvrir un peu plus et puis cambrer le dos, jeter la tête vers l'arrière et mettre la petite culotte sur le côté, et peut-être puis-je me retourner sur le ventre et me déhancher devant lui, les fesses bien hautes, d'abord tout doucement et ensuite avec fureur, en prenant soin de gémir à chaque coup de rein, et là je fais tout ce qu'il me demande du mieux que je le peux, j'adore baiser à distance, lui dans le fauteuil et moi sur le lit [...] j'aime qu'il se masturbe pendant qu'il me questionne [...] et ce serait parfait s'il en restait là, s'il ne faisait pas chaque fois la bêtise de s'approcher pour me pénétrer, ses soixante-dix ans écrasant ma personne [...] je ferme les yeux sur son haleine de grand-père qui cherche ma bouche [...] ce serait si bien s'il n'était pas si coriace, si gros, si vieux [...]²⁹

Il s'agit là d'un rapport sexuel « complet » que le texte se contente de représenter sans s'immiscer dans les spécificités corporelles des personnages. Ainsi, peut-on considérer cet extrait comme étant triplement subversif puisqu'en plus de représenter le personnage de la putain à l'œuvre, on précise que le client avec lequel elle passe à l'acte s'avère un vieux rabbin. La société occidentale contemporaine a tendance à désexualiser les aînés, tout comme elle le fait des religieuses et des religieux. Or, représenter ces êtres que la doxa confine à l'abstinence constitue, dans le cadre de ce récit, un écart par rapport à la *norme* qui n'est pas sans rappeler les nombreuses scènes des *Cent vingt Journées de Sodome* où les fantasmes sexuels des libertins sadiens sont réalisés avec des ecclésiastiques.

²⁹ *Ibid.*, p. 113-114.

Putain : une représentation de la honte

La représentation de la putain dans le récit de Nelly Arcan croule sous le poids du regard d'autrui. Elle s'avilit dans des postures corporelles qui altèrent non seulement l'image que les autres se forgent d'elle mais aussi l'image qu'elle se fait d'elle-même :

*Il a été facile de me prostituer car j'ai toujours su que j'appartenais à d'autres, à une communauté qui se chargerait de me trouver un nom, de réguler les entrées et les sorties, de me donner un maître qui me dirait ce que je devais faire et comment, ce que je devais dire et taire, j'ai toujours su être la plus petite, la plus bandante, et à ce moment, je travaillais déjà dans un bar comme serveuse, il y avait déjà les putains d'un côté et les clients de l'autre, des clients qui m'offraient un peu plus de pourboire qu'il ne m'en fallait et qui m'obligeaient à leur accorder un peu plus d'attention qu'il ne leur en fallait [...] on m'avait déjà consacrée putain, que j'étais déjà putain avant de l'être [...]*³⁰

Par ces propos, on voit que le sort de la narratrice était miné à la base. Ce qu'elle semble en fait dire, c'est qu'on ne devient pas putain, on naît putain³¹. La conception que se forge Jean-Gabriel Mancini du phénomène s'oppose à celle du personnage de *Putain*. Pour lui, « [...] aucune femme n'est venue au monde portant sur son corps la tare originelle. Ce sont les hommes qui en ont fait une prostituée, par l'effet de leur force et de leur ascendant physique, dans l'indifférence sinon dans la complicité des lois³² ». Comme nous l'avons montré plus haut, la représentation de la putain dans

³⁰ *Ibid.*, p. 15.

³¹ Cela reviendrait à remettre en question la thèse de Simone de Beauvoir selon laquelle « on ne naît pas femme, on le devient », *Le Deuxième Sexe*, tome II : L'expérience vécue, Paris, Gallimard, 1975, p. 15.

³² Jean-Gabriel Mancini, *Prostitution et proxénétisme*, 4^e éd., préf. de Daniel Mayer, Paris, PUF, 1972, p. 11-12.

l'imaginaire masculin est plus complexe que cela dans la mesure où le stéréotype semble nuancer ces propos.

La narratrice se représente comme un être asservi aux plaisirs d'autrui. C'est dans cette perspective qu'il est possible d'établir un parallélisme entre la prostitution et le rapport sado-masochiste de Sartre fondé en partie sur la dialectique maître/esclave telle qu'élaborée par Hegel. La prostituée, comme le sujet masochiste, est en quelque sorte dépossédée de son propre corps. Ce dernier n'est rien d'autre qu'un ustensile au service de la jouissance d'autrui. La putain exécute les ordres qui lui sont donnés sans contester les désirs de celui qui la paie justement pour ça. Même les sons qui sortent de sa bouche ne lui semblent pas être les siens, raconte la narratrice ; ils ne font en fait que répondre « à une attente³³ ». La prostitution établit un rapport d'altérité où le corps est dissocié de l'âme et de la tête ; c'est une mise en scène du sexe pour le sexe.

Pour Sartre, le regard joue un rôle crucial dans l'expression de la honte. C'est à partir de cette appréhension unitaire tridimensionnelle proposée dans *L'être et le néant* que l'on peut dire que la putain a honte d'elle devant les autres :

[...] comment marcher sans m'effondrer sous les regards qui me dardent, des regards qui me renvoient à ce que je n'arrive pas à voir dans le miroir, ces miroirs traqueurs dans les boutiques et les cafés, partout, des miroirs pour plus de présence, et moi parmi eux je n'existe plus, des gens circulent autour de moi sans me voir [...] ³⁴

³³ Nelly Arcan, *op. cit.*, p. 20.

³⁴ *Ibid.*, p. 23.

L'attitude univoque du regard social illustre bien l'aspect interdit de la prostitution. L'homme a toujours eu tendance à s'éloigner de ce qui lui est inconnu sous la fausse croyance que cela soit dangereux. Or, c'est tout à fait ce qui est en jeu dans le cadre de la prostitution. Celle-ci constitue un tabou dans la mesure où tout s'organise dans le but d'exclure et la femme qui s'y donne et l'homme qui s'y adonne. C'est dire que le client, autant que la prostituée, est *victime* de la honte qui pèse sur lui : « [...] l'homme qui accoste une prostituée a toujours le vague sentiment de faire quelque chose d'interdit et de suspect, qui doit rester caché et cela le traumatise – sans parler du risque d'attraper quelques horribles maladies vénériennes³⁵. »

Selon Bataille, « la moderne prostituée se vante de la honte dans laquelle elle est enlisée, elle s'y vautre cyniquement. Elle est étrangère à l'angoisse sans laquelle la honte n'est pas éprouvée. [...] La honte ne disparaît pleinement que dans la basse prostitution³⁶ ». La parole littéraire de Nelly Arcan se positionne tout à fait dans cette optique. Elle se veut une longue et lancinante plainte d'une jeune prostituée qui s'avilit dans la pratique de la *profession* en osant dire tout haut la honte dont elle est l'*objet*. Ce discours témoigne de la conscience de la narratrice face à la transgression à laquelle elle se livre. Les propos de Jean-Gabriel Mancini abondent d'ailleurs en ce sens quand il affirme que « pour qu'il y ait prostitution, il faut qu'il y ait

³⁵ Octave Mirbeau, *op.cit.*, p. 63.

³⁶ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 148.

consentement conscient et volontaire³⁷ ». C'est ce qui nous permet, à la lumière des propos de Patrick Vignoles, de penser la prostitution comme une « perversion ».

Enfin, si l'on s'en reporte à Sartre, le masochisme est une stratégie afin de jouir de la honte dans la honte. La prostituée telle qu'elle est représentée par Nelly Arcan éprouve ce sentiment de réification. Elle est objet pour autrui, elle s'avilit aux yeux d'autrui pour autrui. Elle n'est jamais pour elle que ce que les autres font d'elle : une femme objet, un ustensile de jouissance.

La prostitution : une pratique de consommation

La définition que donne Jean-Gabriel Mancini de la prostituée correspond parfaitement à l'aspect *robotique* du phénomène. La putain est une « femme qui se donne publiquement (*palam omnibus*), pour de l'argent (*pecunia accepta*) et non pour le plaisir (*sine delectus*)³⁸ ». C'est dire qu'en Occident, les sentiments ne trouvent pas leur place dans une relation comme celle-là : « [...] l'amour est exactement le contraire de la prostitution : il est un don alors que la prostitution n'est qu'une transaction³⁹. » Il se creuse un véritable fossé entre le rapport sexuel rémunéré et le rapport conjugal gratuit. C'est d'ailleurs l'aspect économique de la relation qui distingue la prostitution de toute autre forme de *libertinage*. Ce n'est pas le nombre de partenaires qui compte, c'est le capital investi au bénéfice d'une performance censée dépasser les effets jouissifs d'un rapport entre conjoints.

³⁷ Jean-Gabriel Mancini, *op. cit.*, p. 15.

³⁸ *Ibid.*, p. 14.

³⁹ *Ibid.*, p. 56.

Le mâle occidental contemporain, comme le souligne Nelly Arcan, a remplacé « la séduction par l'argent⁴⁰ » ; il ne se donne plus la peine ni le temps de séduire, il paie puis consomme immédiatement le corps d'autrui. C'est à une sorte de *prêt-à-porter* ou plutôt de *prêt-à-baiser*, si l'on peut dire, que la société est confrontée. La prostitution constitue une forme d'intégrisme dans laquelle les sujets occidentaux s'accordent de moins en moins le temps de faire l'amour au profit d'une volonté de rentabilité immédiate. Ainsi, est-elle devenue un *mal nécessaire* permettant au sujet *en marge* d'évacuer des tensions que la société capitaliste réprime⁴¹ dans un réseau commercial qui fait fi des nouvelles économies en préconisant la plus primitive des techniques, celle du troc : « Ce qui fait la prostituée, ce n'est ni le lit, ni la nudité : c'est la nécessité d'échanger son corps contre de l'or⁴². » La femme n'est donc pas, comme le fait remarquer Paola Tabet, un *partenaire* de l'échange mais uniquement *l'objet* de cet échange, réduite à l'état de pure marchandise :

[...] l'échange s'y fait toujours dans le même sens. De la part des jeunes femmes, il n'y a fourniture d'un service ou prestation, variable en nature et en durée, mais comprenant l'usage sexuel ; de la part des hommes, il y a remise d'une compensation ou rétribution d'importance et de nature variables, mais de toute façon liée à la possibilité d'usage sexuel de la femme, à son accessibilité sexuelle⁴³.

⁴⁰ Nelly Arcan, *op. cit.*, p. 58.

⁴¹ À ce propos, Nelly Arcand souligne que les putains servent en quelque sorte de bouc émissaire pour empêcher les hommes de commettre le « pire » sur de pauvres innocentes : « [...] les putains servent à ça, à ce que les jeunes filles ne soient pas violées sur le chemin de l'école, à ce que soit préservée l'innocence de futures épouses [...] » *Ibid.*, p. 90.

⁴² Octave Mirbeau, *op. cit.*, p. 47.

⁴³ Paola Tabet, « Du don au tarif : les relations sexuelles impliquant une compensation », trad. par Josée Contreras, *Les temps modernes*, vol. 490, mai 1987, p. 2-3.

C'est d'ailleurs ce type d'échange unidirectionnel et non moins stéréotypé que Nelly Arcan représente. Dans son rapport avec les hommes, la putain oblitère toute possibilité de relation en dehors de la dichotomie homme/femme, excluant aussi bien les relations homosexuelles que les relations hétérosexuelles où la transaction économique ne s'effectue pas dans le même sens. La nouvelle de Guy Verville *Le Putain*⁴⁴ possède cette particularité car elle subvertit le stéréotype de la prostitution du seul fait de mettre en scène non pas *une* mais *un* prostitué. L'échange *normal* se trouve donc inversé⁴⁵ ; c'est la femme qui paie pour des faveurs sexuelles que le narrateur lui octroie depuis deux ans à raison de quinze minutes une fois par semaine. La représentation de la prostitution au masculin nous invite, au demeurant, à nous interroger sur l'absence réelle, en français, de terme spécifique désignant l'homme qui se livre à des activités sexuelles rémunérées. Pour ce qui est de la femme, il existe une pléthore d'expressions plus ou moins vulgaires pour distinguer celle qui – pour employer le cliché – vend son corps⁴⁶. Chez Nelly Arcan les mots « larves », « schtroumpfettes » et « putains » reviennent de façon récurrente mais en aucune circonstance des équivalents masculins ne sont évoqués.

⁴⁴ Cf. Guy Verville, *Le Putain*, Montréal, Guernica, 1991, 47 p.

⁴⁵ Les propos d'Elizabeth Coquart abondent dans ce sens : « La prostitution masculine a toujours été considérée comme une transgression dont il valait mieux ne pas parler. Une transgression de mœurs, mais aussi des idées reçues : une femme éternelle seconde du champ social au service du sexe dit fort, c'est presque dans l'ordre des choses. Mais un homme ! » *Le livre noir de la prostitution*, préf. de Jean Rouart, Paris, Albin Michel, 2000, p. 55.

⁴⁶ Le dictionnaire *Robert* contient d'ailleurs un assez grand nombre de ces désignations soient : pute, putain, prostituée, femme facile, femme vénale, femme entretenue, femme de mauvaise vie, fille de joie, fille de rue, fille publique, courtisane, péripatéticienne, escorte, catin, pétasse, pouffiasse, roulure, cocotte, tapineuse, call-girl, amazone, hétaires, geishas, etc. À ce sujet, Max Chaleil rappelle dans l'un de ses ouvrages que Pierre Guiraud dans son *Dictionnaire érotique* (Payot, 1978) a relevé plus de mille mots désignant la prostituée. Max Chaleil, *Le Corps prostitué : le sexe dévorant*, Paris, Galilée, 1981, p. 33.

Selon Pierre Jourde, la prostitution n'est qu'une alternative qui « incarne parfaitement la négation de l'autre⁴⁷. » C'est à partir de ce postulat qu'il nous est possible d'établir un lien avec la représentation de la prostitution dans l'œuvre de Michel Houellebecq. Sans en faire ici une analyse exhaustive, nous dirions que *Plateforme*⁴⁸, à la manière d'un guide touristique, recycle le stéréotype de la prostituée thaïe en positionnant son enjeu central autour du tourisme sexuel. Le lecteur pris comme (un) touriste est alors confronté à la représentation d'un amour tarifé où il peut sembler que le client amateur de chair fraîche ne mette non pas les pieds dans un bordel mais dans un abattoir. Les *vendeuses* qui n'ont rien d'autre à offrir que les attributs de leur corps y sont étiquetées, numérotées de la même façon que le sont les bêtes condamnées au boucher. Ne voit-on autre chose dans ce tableau que l'entreprise de consommation dans laquelle opèrent les sociétés occidentales contemporaines où tout se solde dans l'éphémérité⁴⁹? Chez Arcan comme chez Houellebecq, l'Occidental moyen (fétichiste capitaliste) s'empare du corps de l'autre comme d'un objet, le fait sien le temps d'assouvir ses pulsions puis s'en débarrasse tel un vulgaire détritrus quand il n'a plus rien à en retirer. Voilà en quoi consiste la consommation, un processus qui selon Baudrillard ne peut se concevoir sans le gaspillage :

⁴⁷ Pierre Jourde, *La littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, coll. « L'alambic », 2002, p. 229.

⁴⁸ Cf. Michel Houellebecq, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001.

⁴⁹ Jean Baudrillard souligne d'ailleurs à ce propos que « ce qui est produit aujourd'hui ne l'est pas en fonction de sa valeur d'usage ou de sa durée possible, mais au contraire en fonction de sa mort [...] », *La société de consommation : ses mythes ses structures*, Paris, S.G.P.P., coll. « Le point de la question », 1970, p. 82.

Toutes les sociétés ont toujours gaspillé, dilapidé, dépensé et consommé au-delà du strict nécessaire, pour la simple raison que c'est dans la consommation d'un excédent, d'un superflu, que l'individu comme la société se sentent non seulement vivre. Cette consommation peut aller jusqu'à la « *consumation* », la destruction pure et simple qui prend alors une fonction sociale spécifique⁵⁰.

La société de consommation post-industrielle dans laquelle nous évoluons a besoin de détruire les objets qu'elle fabrique⁵¹. C'est d'ailleurs ce que la prostitution plus que tout autre système de fonctionnement social (publicité, mode) s'évertue à faire du corps. Si le libertinage était pour Sade cette pratique grâce à laquelle les sujets pouvaient prendre conscience des verrous (tabous) pesant sur le corps, la perspective postmoderne croit, elle, qu'il faut qu'il soit « investi » pour maximiser les effets d'une rentabilité immédiate. Le corps est devenu comme le souligne Baudrillard « le plus bel objet de consommation⁵² » qui soit.

Chez Nelly Arcan, bien qu'il ne s'agisse pas de tourisme sexuel ni de péripatéticienne mais plutôt d'escorte, la représentation de la prostitution passe par une stratégie discursive axée sur une mise en œuvre des « unités d'emprunt⁵³ ». Les stéréotypes qui s'inscrivent dans cette catégorie ne sont en fait qu'un amalgame de signes que nous avons surconsommés. Si la putain de Jean-Paul Sartre est dite « respectueuse⁵⁴ » celle de Nelly Arcan n'est pas à proprement « respectée ». *Putain* représente une image de la femme objet et soumise voire aliénée aux désirs

⁵⁰ *Ibid.*, p. 76-77.

⁵¹ *Ibid.*, p. 83.

⁵² *Ibid.*, p. 196.

⁵³ Cf. Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature, op.cit.*

⁵⁴ Cf. Jean-Paul Sartre, *La Putain respectueuse*, Paris, Nagel, 1946, 163 p.

masculins. Les hommes qu'elle rencontre correspondent au profil type (*stéréo-type*) du consommateur tel que décrit par Baudrillard ; ils recherchent le bonheur et c'est en la prostituée qu'ils croient trouver l'*objet* qui leur procurera la satisfaction escomptée. Mais étant donné que l'humain est cet éternel insatisfait, jamais complètement comblé, jamais complètement heureux, la séquence se répète indéfiniment comme emprisonnée dans un circuit fermé⁵⁵. Le consommateur opérerait de ce fait dans la même logique circulaire que le stéréotype, c'est-à-dire qu'il évoluerait toujours en terrain connu, ne s'aventurant que très rarement hors des sentiers battus. Or, d'un strict point de vue *économique*, la prostitution serait le phénomène contraire de la nécrophilie. En effet, parce que la prostituée est considérée dans la pensée collective comme un déchet, un rebut dont on ne tarde pas à s'en départir une fois qu'on a satisfait ses pulsions et, parce que la relation avec elle est éphémère, on serait en droit de l'associer à une logique de galvaudage. En contrepartie, c'est en fonction de son inaptitude à abandonner la dépouille anonyme d'autrui en la *ressuscitant* sous un nouveau nom que l'on peut dire que le sujet nécrophile opère dans une logique de recyclage.

L'inceste mis en abyme

⁵⁵ Dans son essai, Jean Baudrillard soutient que le comportement du consommateur (« *Homo Economicus* ») se définit dans une séquence précise : 1) Il recherche le bonheur, 2) Il recherche l'objet qui lui procurera la plus grande satisfaction : « Tout le discours, profane ou savant, sur la consommation, est articulé sur cette séquence qui est celle, mythologique, d'un conte : un Homme, "doué" de besoins qui le "portent" vers des objets qui lui "donnent" satisfaction. Comme l'homme n'est quand même jamais satisfait (on le lui reproche d'ailleurs), la même histoire recommence indéfiniment, avec l'évidence défunte des vieilles fables. » *op.cit.*, p. 112.

Dans *Putain*, le tabou de l'inceste est représenté dans une sorte de mise en abyme. Il s'agit d'une relation incestueuse entre le père et la fille contrairement au roman de Bataille où c'est le fils qui éprouve des désirs envers sa mère. Or, il ne s'agit pas seulement ici de toucher à un seul interdit – celui de l'inceste – mais d'en transgresser en même temps un second – celui de la prostitution.

Le comportement de la putain représentée dans ce récit serait à mettre en rapport avec le complexe d'Électre. La narratrice éprouve une hostilité envers sa mère qui ne s'est pas transformée en amour. Elle est restée fixée à un stade qui lui fait encore souhaiter la mort de sa mère pour s'approprier son père. Jamais dans le texte la mère n'est représentée d'une façon qui soit positive. La narratrice s'applique page après page à la détruire, multipliant les passages où elle affirme souhaiter ne jamais lui ressembler. Cette haine trouverait peut-être une explication dans le rejet exercé par la mère tentant de chasser sa fille hors du lit conjugal alors que le père se montrait plutôt ouvert à l'idée d'une telle proximité :

[...] j'ai dormi dans le lit de mes parents pendant des années, je m'y suis installées dès que j'ai pu marcher, jusqu'à mes dix ans peut-être, j'ai pris cette place de trop dans leur lit car il fallait bien que je porte sur moi tout ce qui les séparait, et lorsque de mon petit lit à pois roses je les entendais se coucher, toujours vers dix heures du soir, j'entrais sans bruit dans leur chambre et je m'allongeais toute petite au milieu d'eux, le visage tourné vers mon père ou vers ma mère, le plus souvent vers mon père car ma mère ne supportait pas de me voir près d'elle et me chassait d'un signal qui n'était pas un mot mais plutôt un bruit, elle sifflait à mon adresse comme on siffle les chats [...] sans doute ne voulait-elle pas que je dorme avec eux mais là n'était pas l'avis de mon père, elle ne dérange personne et bouge à peine disait-il, elle deviendra le mur dont j'ai besoin pour me protéger de toi taisait-il aussi [...] ⁵⁶

⁵⁶ Nelly Arcan, *op. cit.*, p. 175-176.

Cette présence de la narratrice interposée entre les parents les empêche de jouir d'une quelconque intimité. C'est d'ailleurs probablement cet obstacle qui est à l'origine de la dégradation de ce couple dont la fille incarnera dans l'imaginaire du père, quelques années plus tard, le fantasme de la putain. Celui-ci y aura recours, sans doute, pour combler le manque que la mère – n'a pas pu ou n'a pas su (on ne saurait dire) – assurer. D'ailleurs, la putain s'évertue à le dire, son cas n'est pas unique. La plupart des hommes requérant ses services ont l'âge de son père, et c'est à travers eux – ou plus particulièrement à travers leur représentation – qu'elle couche avec son père :

[...] je baise pour ne pas laisser mon père être le seul, c'est trop navrant, cet homme dressé comme Dieu le Père contre le péché du monde, mon péché et aussi le sien, car je baise avec lui à travers tous ces pères qui bandent dans ma direction, leur gland rougi qui converge vers ma bouche, qui insiste vers le lit, leur haleine, leur bave, l'orgasme et le départ [...] ⁵⁷

C'est la représentation mentale d'une relation incestueuse entre le père et la fille qui est ici à l'œuvre. Mais l'imagination de la prostituée ne s'arrête pas là. Aussi imagine-t-elle souvent la réaction de son père entrant dans la chambre où elle a satisfait tant de clients. C'est la surprise de cette rencontre fortuite dans un contexte précis qui alimente les fantasmes du personnage.

La relation que la narratrice entretient avec son père, bien qu'elle s'apparente à certains égards à un complexe d'Électre non résolu, n'épouse pas toutes les caractéristiques de la relation. Alors qu'elle devrait exprimer un sentiment d'amour envers le père, voire même lui témoigner des preuves de jalousie de sa relation avec la mère, la putain de Nelly Arcan ne semble pas pour autant être en bons termes avec

⁵⁷ *Ibid.*, p. 33.

son père. D'ailleurs, on pourrait même dire qu'entre elle et lui s'établit un véritable conflit. Lui qui prêche l'amour de Dieu et qui dénonce le « mal » dont le monde est victime en évoquant le massacre du Rwanda où des milliers d'hommes, de femmes et d'enfants ont été tués à coups de machette, ou encore en relatant le châtement que subit l'épouse de Lot pour avoir transgressé l'interdit de regarder en arrière alors que la ville de Sodome croulait sous les flammes, encourage, paradoxalement, la perversion dans laquelle sa fille s'avilit en ayant recours aux services des prostituées : « [...] mon père [...] court les putains, on le voit dans le regard qu'il pose sur les filles dans la rue, son regard de salive qui glisse de haut en bas, il ne baise plus ma mère mais il en baise d'autres [...] »⁵⁸. D'ailleurs, si la narratrice *couche* avec son père par l'intermédiaire de ses clients, le père en fait autant de son côté. Il ne se contente pas – c'est du moins la perception que la narratrice en a – de satisfaire ses pulsions avec des prostituées étrangères, il fantasme sur sa propre fille-putain :

[...] ce père qui est le mien et qui me détaille encore aujourd'hui, qui mine de rien cherche toujours la démarcation de mes mamelons à travers le tissu de mes vêtements et qui aimerait peut-être que je lui donne une fille pour pouvoir la faire planer au-dessus de lui en lui tenant les menottes, ce père qui aimerait sans doute me donner une fille pour que je puisse la chasser et le laisser recommencer ce manège sur dix générations jusqu'à ce qu'on s'entretue de ne pas se reconnaître [...] ⁵⁹

Par ailleurs, la relation que la narratrice entretient avec son père est en chute libre depuis le jour où il l'a surprise en train de commettre le « péché de la chair ». Pour le père, c'est à dix ans que sa fille est devenue « méchante », c'est-à-dire qu'elle

⁵⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 178.

a commencé à « mal tomber », non seulement en bas du lit de ses parents où elle a dormi jusqu'à cet âge, mais à s'avilir dans des postures que le père (malgré ses écarts de conduite conjugales) déplore :

[...] j'ai dû répéter cette phrase pendant deux ans parce qu'il m'avait surprise nue avec un garçon qui cherchait du bout des doigts un point entre mes jambes, j'avais les yeux fermés d'avoir mal et c'est à ce moment de ne plus vouloir que j'ai entendu la voix de mon père, une voix de fin du monde qui a prononcé mon nom, et depuis la vie n'a plus été pareille, depuis que la vision de moi grimaçante s'est installée entre nous, j'avais dix ans ou un peu moins quand c'est arrivé, c'est donc à dix ans que j'ai commis ma première offense, que je n'ai plus été la fille de mon père [...] la honte et le soleil de mai se sont réunis en moi ce jour-là [...] ⁶⁰

Ainsi, tout comme Pierre, le personnage du roman de Bataille, la narratrice de *Putain* est surprise en flagrant délit de transgression. Son père ne la trouve pas en train de se masturber, mais plutôt sur le point de se livrer à une relation sexuelle avec un jeune garçon de son âge.

Enfin, *Putain* constitue une subversion du tabou de la prostitution se fondant dans le paradoxe. Il ne s'agit nullement comme chez Chateaubriand de représenter l'interdit d'une façon implicite, détournée mais plutôt de le représenter explicitement sans que le texte ne fournisse toutefois autant de détails que ceux de Sade et de Bataille. Ce n'est qu'au niveau du régime de représentation qu'il est possible d'établir une ressemblance entre ces différentes paroles littéraires. Le texte de Nelly Arcan, quant à lui, vise une représentation se voulant l'interrogation d'une jeune femme ayant décidé d'occulter son identité au profit d'un cliché, d'un stéréotype. Ce récit ne se contente pas de dire l'interdit mais – et c'est là la transgression du texte – il

⁶⁰ *Ibid.*, p. 72-73.

s'évertue à le crier haut et fort. Bien que l'écriture d'Arcan épouse à plusieurs niveaux les lieux communs de la prostitution, excluant la putain du cadre normatif sur lequel elle est projetée, elle en subvertit néanmoins l'interdit dans sa représentation la plus totale. L'image de la putain n'est pas uniquement l'apanage du stéréotype à partir duquel elle prend forme. Le fait qu'elle se sache personnage vient en quelque sorte atténuer l'effet cliché. L'accumulation des stéréotypes apparaît ici presque comme une caricature du fantasme de la prostituée. C'est donc dans quelque chose qui serait de l'ordre d'une mise en abyme que la narratrice de *Putain* s'auto-représente comme une femme jouant le rôle de la « femme publique ». Et cette identité d'emprunt, elle l'assume pleinement quand elle passe à l'acte. Elle avilit son corps dans des postures en marge du discours doxologique qui n'ont d'autre fonction que de la tenir à l'écart. En dernière instance, la représentation de la prostitution telle qu'elle se dégage du récit de Nelly Arcan, malgré les stéréotypes et les clichés qui meublent le texte, ne remettrait-elle pas en question l'image que l'on se forge de la putain? Serait-elle être autre chose qu'un bouc émissaire au service des fantasmes masculins mais un personnage paré du masque de la putain œuvrant dans une métropole américaine brouillée et délocalisée⁶¹?

⁶¹ Même si dans le récit on retrouve quelques indices nous permettant de comprendre que l'action se déroule à Montréal, cela n'est nullement suffisant pour empêcher, par exemple, le français moyen de penser qu'un tel phénomène ne puisse exister aussi dans n'importe quelle grande métropole du monde occidental. Pour le lecteur qui ne possède pas les connaissances géographiques nécessaires, il est impossible d'affirmer qu'il s'agit de Montréal puisque le nom de la ville n'est jamais mentionné dans le texte.

Conclusion

Représentation de la subversion, subversion de la représentation

La représentation littéraire du tabou voit dans le langage le moyen de subvertir la doxa. Les textes de Bataille, de Wittkop et d'Arcan vont dans ce sens. En fonction des stratégies qui leur sont propres, ils remettent en question les discours de pouvoir de la société occidentale contemporaine dans des écritures qui déverrouillent les corps. Aussi mettent-ils le lecteur à l'épreuve en représentant des sujets s'écartant de la *norme*. Dans *Ma mère* de Georges Bataille, l'inceste est représenté à partir d'une logique fondée sur l'explicite. Les lecteurs sont ainsi témoins du passage à l'acte entre la mère et le fils. Dans *Le Nécrophile* de Gabrielle Wittkop, il s'agit plutôt d'une représentation mettant en place une esthétique du raffinement à partir d'un regard qui opère comme un scalpel. Ce texte peut également être qualifié de « métatopique¹ » puisqu'il représente le rapport à la mort, plus particulièrement à la nécrophilie, dans une perspective qui subvertit le stéréotype. Par contre, *Putain* de Nelly Arcan adopte une stratégie discursive allant dans le sens du stéréotype. C'est une image pour le moins traditionnelle de la putain qui s'y trouve. La narratrice adhère au cliché voulant que derrière chaque femme se trouve une prostituée en puissance. Néanmoins, l'analyse de la représentation du tabou de la prostitution dans ce texte ne saurait se limiter à des images réitérées pour ne pas dire usées. Ce que le

¹ Cf. Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYX, coll. « Théorie et littérature », 1994.

récit dégage de particulier – contrairement aux romans de Bataille et de Wittkop – c'est la mise en scène d'un personnage (une putain) jouant le rôle d'une putain. La femme derrière le personnage sait qu'elle n'est qu'un personnage au service des fantasmes sexuels des hommes. Ce n'est donc pas la narratrice qui transgresse l'interdit dont parle le texte, mais cette manière de poser la représentation comme une représentation à l'intérieur d'une représentation.

D'une façon générale, les tabous représentés dans ces trois œuvres littéraires le sont dans une mise en abyme. Dans *Ma mère*, la représentation de l'interdit de l'inceste s'accompagne d'une mise en scène du libertinage, de la promiscuité exacerbée, ainsi que du lesbianisme. Dans *Le Nécrophile*, le rapport à la mort, en plus de se conjuguer à la sexualité sous la forme de la nécrophilie, représente les tabous de la pédophilie, de l'inceste, de l'homosexualité et de la promiscuité outrée. Pour ce qui est de *Putain*, la problématique de la prostitution est également représentée dans une pluralité. Le texte s'attaque à ce que plusieurs désignent comme étant l'interdit majeur : l'inceste. C'est ce qui nous permet de penser d'ailleurs le tabou comme un phénomène protéiforme. Enfin, l'analyse de la représentation de l'interdit dans le cadre de la littérature francophone contemporaine nous incite à nous interroger sur les conditions de possibilités sous-jacentes à la représentation du tabou en dehors des paramètres temporels et culturels pris en compte dans cette thèse. En quoi, par exemple, les stratégies discursives employées par les auteurs français du XIX^e siècle se distinguent-elles de celles des auteurs québécois contemporains quand il s'agit de représenter l'interdit?

La littérature interroge des savoirs que la société garde scellés. Dans ce cadre, la représentation constitue elle-même une transgression permettant de déverrouiller certaines de ces connaissances. Les textes de Sade cherchent déjà à remettre en doute la philosophie sadienne. Bien que cet auteur s'évertue à dire que l'on peut *tout dire*, que l'on peut *tout représenter*, il y a dans ses œuvres des scènes qui échappent à la représentation. Ainsi, la littérature parvient à libérer le sujet marginalisé – non seulement d'une angoisse – mais de sa représentation stéréotypée. Elle est un espace excessif s'ouvrant sur des perspectives épistémologiques diverses dans lequel les sujets sont mis à l'épreuve de l'altérité. C'est d'ailleurs parce que la littérature oblige ses lecteurs à franchir des seuils qu'elle peut être considérée comme le lieu d'apprentissage par excellence. Dans ce contexte, la transgression serait le moteur de la transmission de la connaissance. On pourrait même aller jusqu'à penser qu'il est impossible d'apprendre sans enfreindre quelque limite. En acceptant de se tourner vers l'autre, la littérature remet en question tout le discours doxologique. C'est dans ce qui s'écarte de la *norme*, c'est-à-dire ce qui n'appartient pas au même, qu'elle acquiert son originalité. En ce sens, Simone de Beauvoir disait que « l'écrivain original, tant qu'il n'est pas mort, est toujours scandaleux² ». C'est à nous demander ce que serait un monde où tout serait scrupuleusement respecté. Ne serions-nous pas comme Sisyphe condamnés à rouler éternellement la même pierre?

² Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, tome II : L'expérience vécue, Paris, Gallimard, 1975, p. 370.

Ainsi, on peut poser que ce n'est que lorsqu'on est confronté à l'altérité que l'on peut véritablement comprendre quels sont les mécanismes qui tendent vers l'exclusion du sujet marginalisé. La parole littéraire lorsqu'elle s'en prend aux tabous interroge le phénomène dans sa spécificité. L'incestueux, le nécrophile et la prostituée ne sont que des étiquettes que la littérature emprunte – faute de mieux – pour désigner ceux et celles qui représentent un écart par rapport à la *norme*.

En dernière analyse, le tabou sous-tend une double possibilité : soit on s'y soumet soit on le transgresse mais on ne peut rester dans l'ambivalence. C'est dire qu'il nous oblige à nous positionner par rapport à lui. Dans cette perspective, le lecteur (au même titre que les personnages tabouisés du récit auquel il se livre) devient lui-même transgresseur. Le contrat de lecture impose au lecteur un choix : soit il s'y soumet et donc accepte de transgresser l'interdit représenté en découvrant une épistémologie demeurée jusque-là hermétique, soit il abandonne le livre et demeure dans l'ignorance de ce qui pourrait l'amener à réduire le fossé le séparant de l'autre. Lire l'interdit ne serait donc pas qu'une façon de subvertir la doxa pour quelque raison esthétique que ce soit, mais ce pourrait être l'apanage d'une entreprise visant à diminuer l'écart entre le même et l'autre en dévoilant des connaissances qui, dans un contexte différent, seraient demeurés dans l'obscurité. Mais alors comment représenter autrement que par la transgression ce qui constitue un écart par rapport à la *norme*?

Bibliographie

Ouvrages de référence sur les concepts de représentation et de stéréotype

- AUMÈTRE, Jacques, « Métaphysique de la (re)présentation dans le champs sociopolitique », *Le discours de la représentation*, sous la dir. de Josiane Boulad-Ayoub, Québec, Presses de l'Université du Québec, Cahiers de recherches et théories, coll. « Symbolique et idéologie », 1989, p. 11-21.
- CASTILLO DURANTE, Daniel, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1994, 160 p.
- CASTILLO DURANTE, Daniel, « Le stéréotype à l'heure de tous ses masques : état des lieux », *Sont-ils bons? Sont-ils méchants? : Usages des stéréotypes*, dir. Christian Garaud, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences : époque moderne et contemporaine », 2001, p. 73-82.
- COTTEN, Jean-Pierre, Robert DAMIEN et André TOSEL, *La représentation et ses crises*, Paris, Presses Universitaires Franc-Comtoises, coll. « Annales littéraires », 2001, 409 p.
- NICOLAÏDIS, Nicos, *La représentation : essai psychanalytique (de l'objet référent à la représentation symbolique)*, Paris, Dunod, coll. « Psychisme », 1985, 161 p.

Ouvrages de référence sur le tabou et ses représentations en littérature

- ABRAMOVICI, Jean-Christophe, « L'imagination élitaire chez Sade », *De l'irreprésentable en littérature*, sous la dir. de Jean-Marc Houpert et Paule Petitier, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 131-145.
- BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1971, 187 p.
- BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, 2^e éd., Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 2001, 306 p.
- CHALEIL, Max, *Le Corps prostitué : le sexe dévorant*, Paris, Galilée, 1981, 543 p.

- CHALEIL, Max, *Prostitution : le désir mystifié*, Paris, Parangon, 2002, 663 p.
- COQUART, Elizabeth, *Le livre noir de la prostitution*, préf. de Jean-Marie Rouart, Paris, Albin Michel, 2000, 301 p.
- DUCHÉ, Didier-Jacques, *Histoire de l'onanisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1994, 118 p.
- FEBER, Michel, *Conjurations de la violence : introduction à la lecture de Georges Bataille*, PUF, coll. « Croisés », 1981, 98 p.
- FITCH, Brian T, « *Ma mère : le texte initiatique* », *Monde à l'envers : texte réversible : la fiction de Georges Bataille*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1982, p. 113-133.
- FREUD, Sigmund, « Le tabou de la virginité », *La vie sexuelle*, trad. par Denise Berger, John Laplanche *et al.*, Paris, PUF, 1970, p. 66-80.
- FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, 3^e éd., trad. par Serge Jankélévitch, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001, 225 p.
- GIRARD, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, en collaboration avec Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort, Paris, B. Grasset, 1978, 492 p.
- HAWLEY, Daniel, *L'œuvre insolite de Georges Bataille : une hiérophanie moderne*, Genève, Slatkine, 1978, 347 p.
- HUBNER, Patrick, « Chateaubriand et l'Amérique interdite : autour du tabou de l'inceste », *Littérature et interdits*, sous la dir. de Jacques Dougast et François Mouret, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 1998, p. 225-234.
- KRYWKOWSKI, Isabelle, « Entre tabou et idéal : l'inceste fin de siècle », *Littérature et interdits*, sous la dir. de Jacques Dougast et François Mouret, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 1998, p. 111-119.
- LINDENLAUB, Claire-Antoinette, « L'horreur inversée en attrait : l'inceste sublime dans *Ma mère* de Georges Bataille », *Journal of the Association for the Interdisciplinary Study of the Arts*, vol. 2, n° 2 (printemps 1997), p. 97-98.
- MANCINI, Jean-Gabriel, *Prostitution et proxénétisme*, 4^e éd., préf. de Daniel Mayer, Paris, PUF, 1972, 126 p.

- MIRBAU, Octave, *L'amour de la femme vénale*, trad. par Alexandre Lévy, texte présenté et annoté par Pierre Michel, préf. d'Alain Corbin, Paris, Indigo & Côté-femme, coll. « Des femmes dans l'Histoire », 1994, 91 p.
- PULVER, Manon, « Gabrielle Wittkop la sulfureuse », *Le temps des livres*, [En ligne], 2001, [<http://www.letemps.ch/livres/Critique.asp?Objet=506>] (3 novembre 2001).
- RAGLAN, FitzRoy Richard Somerset, *Le tabou de l'inceste : étude anthropologique*, trad. par L. Rambert, Paris, Payot, 1935, 222 p.
- TABET, Paola, « Du don au tarif : les relations sexuelles impliquant une compensation », trad. par Josée Contreras, *Les temps modernes*, vol. 490, mai 1987, p. 1-53.
- TEDGUY, Claude B., *Au diable Œdipe! Ou l'amour interdit : une mise au point de l'inceste dans la société contemporaine*, Montréal, Éditions de la Francité, 1989, 141 p.
- VIGNOLES, Patrick, *La perversité : essai et textes sur le mal*, Paris, Hatier, 2000, 163 p.
- WESTPHAL, Bertrand, « Quand le roman se fait parole d'évangile », *Littérature et interdits*, sous la dir. de Jacques Dugast et de François Mouret, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 1998, p. 31-39.
- YEE, Lesli, « L'euphémisme : ses implications pragmatiques », *Le non-dit dans la littérature*, études rassemblées par Thérèse Michel Mansour, Elisabeth Lasserre, Daniel Halliday et Ronald Davis, Toronto, Université de Toronto, GFA, 1991, p. 113-124.

Ouvrages de référence générale

- ART-EURO, *Edvard Munch : 1863-1944*, [En ligne], [<http://perso.wanadoo.fr/art-deco.france/munch.htm>] (29 février 2004).
- AUSTIN, John Langshaw, *How to do Things with Words*, 2^e éd., Oxford, Oxford, University Press, 1982, 176 p.

- BATAILLE, Georges, « Sade », *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2002, p. 77-96.
- BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1978, 45 p.
- BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, S.G.P.P., coll. « Le point de la question », 1970, 298 p.
- Bibliorom Larousse*, version Windows, [Cédérom], Paris, Larousse, Microsoft Corporation, 1996.
- CASTILLO DURANTE, Daniel, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ, 2004, ms, 191 p.
- CASTILLO DURANTE, Daniel, « Sábato : du stéréotype au roman ou l'anthroponymie comme instance de marginalisation », *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive : marginalisation et marginalité dans les pratiques discursives*, Longueuil, Le préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, p. 271-315.
- Encyclopédie Encarta*, version Windows, [Cédérom], États-Unis, Microsoft Corporation, 1999.
- FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, 3^e éd., trad. par Serge Jankélévitch, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001, 567 p.
- FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, éd. trad. revue et corrigée par Jean Laplanche et J.B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1968, p. 145-171.
- FREUD, Sigmund, « La disparition du complexe d'Œdipe », *La vie sexuelle*, trad. par Denise Berger, John Laplanche *et al.*, Paris, PUF, 1970, p. 117-122.
- FREUD, Sigmund, « Contribution à la psychologie de la vie amoureuse : un type particulier de choix d'objet chez l'homme », *La vie sexuelle*, trad. par Denise Berger, John Laplanche *et al.*, Paris, PUF, 1970, p. 47-55.
- FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, 81 p.
- GERMAIN, Bernard et Pierre LANGIS, *La sexualité : regards actuels*, éd. révisée, préf. de Gilbert Tordjman et Claude Crépault, Laval, Études vivantes, 1990, 602 p.

- JOURDE, Pierre, *La littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, coll. « L'alambic », 2002, 333 p.
- LAPLANCHE, J. et J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 3^e éd., Paris, Quadrige/PUF, 2002, 523 p.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, 350 p.
- MORIN, Pierre-Charles et Suzanne BOUCHARD, *Introduction aux théories de la personnalité*, 2^e éd., Montréal, Gaëtan Morin, 1997, 238 p.
- ROBERT, Paul, *Le nouveau petit Robert dictionnaire de la langue française 1*, Paris, Le Robert, 1993, 2467 p.
- ROBERT, Paul, *Le Robert dictionnaire historique de la langue française*, sous la dir. d'Alain Rey, Paris, Le Robert, 1992, 2 v.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, 2^e éd., Paris, Gallimard, 1979, 691 p.

Œuvres citées

- ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Seuil, 2001, 186 p.
- BATAILLE, Georges, *Ma mère*, Paris, 10/18, 1966, 126 p.
- BATAILLE, Georges, *Madame Edwarda*, Paris, 10/18, coll. « Domaine français », 1973, p. 11-55.
- DE BEAUVOIR, Simone, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1975, 2v.
- CAMUS, Albert, *La Chute*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1956, 152 p.
- CHATEAUBRIAND, François-René de, *René*, texte commenté et annoté par Claude Martin, 2^e éd., Paris, Bordas, coll. « Classique Bordas », 1970, 126 p.
- DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau*, introductions et commentaires de Roland Desne, préf. de Jean Varloot et Maurice Roelens, Paris, Éditions sociales, 1972, 214 p.

- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, éd. présentée, établie et annotée par Thierry Laget, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001, 513 p.
- GASPÉ, Philippe Aubert de, *L'Influence d'un livre*, dans *Les Meilleurs Romans québécois du XIX^e siècle*, sous la dir. de Gilles Dorion, Paris, Fides, t. 1, 1996, p. 9-79.
- HOUELLEBECQ, Michel, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001, 369 p.
- HUGO, Victor, *Le Dernier Jour d'un condamné*, France, Succès du livre, 2001, 95 p.
- « La Genèse », *La Bible de Jérusalem*, Ottawa, Éditions Anne Sigier/Novalis, Université Saint-Paul, 1988, p. 17-89.
- MUNCH, Edvard, *Le Cri*, Huile sur toile, Oslo, Galerie Nationale, 1893, 91 cm x 73,5 cm.
- SADE, Le marquis de, *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice*, Paris, Pauvert, 1987, 3 v.
- SADE, Le marquis de, *Les 120 Journées de Sodome*, préf. de Gilbert Lely, Paris, 10/18, coll. « Domaine français », 1975, 447 p.
- SADE, Le marquis de, *La Philosophie dans le boudoir*, éd. présentée, établie et annotée par Yvon Belaval, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1976, 312 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1938, 249 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *La Putain respectueuse*, Paris, Nagel, 1946, 163 p.
- SOPHOCLE, *Œdipe-Roi*, 2^e éd., notes de Maurice Véricel, Paris, Bordas, coll. « Univers des lettres Bordas », 1985, 128 p.
- VERVILLE, Guy, *Le Putain*, Montréal, Guernica, 1991, 47 p.
- WITTKOP, Gabrielle, *Le Nécrophile*, 4^e éd., Paris, Verticales/Le Seuil, 2001, 95 p.