

Dossier « Déviances »

Jessica Hamel-Hakré (dir.)

Pour citer ce numéro :

Hamel-Hakré, Jessica (dir.). 2013. *Postures*, Dossier « Déviances », n°18.
En ligne <<http://revuepostures.com/fr/numeros/deviances>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans: Hamel-Hakré, Jessica (dir.). 2013.
Postures, Dossier « Déviances », n°18, 132 p.

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



postures

critique littéraire

Déviances

Numéro 18 - Automne 2013

postures
Automne 2013

Postures est la revue des étudiantes et des étudiants en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants, elle a pour mandat d'en assurer la promotion et la diffusion. Constituant un lieu de réflexion rigoureux et fertile, la revue de critique littéraire *Postures* permet, plus largement, une participation étudiante active à la vie intellectuelle du milieu littéraire. Depuis 2008, *Postures* est affiliée à Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

Directrice	Jessica Hamel-Akré
Rédactrice en chef	Adeline Caute
Comité de rédaction	Christina Brassard Adeline Caute Jessica Hamel-Akré Roxane Maiorana Nathanaël Pono Laurence Pelletier Marie-Eve Tremblay-Cléroux
Équipe de correction	Emmanuelle Caccamo Gabrielle Laroche Geneviève LaRoche Rachel Nadon Sabrina Raymond
Responsable de finance	Marie-Eve Tremblay-Cléroux
Responsables de la diffusion	Roxane Matorana Laurence Pelletier
Graphiste	Mireille Laurin-Burgess

Postures, critique littéraire

Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires, local J-4205
Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) CANADA H3C 3P8
ISSN : 1496-7715

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2013
Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2013

postures
critique littéraire

DÉVIANCES
ACTES DU COLLOQUE
JEUNES CHERCHEURS 2013

Printemps 2013
Numéro 18

9 | Éditorial

Adeline Caute et Jessica Hamel-Akré

15 | Préface

Alexis Lussier

Déviances du corps

23 | Le corps à distance : déviance du corps féminin dans *Dans ma peau* de Marina de Van

Laurence Pelletier

33 | La trajectoire d'un désir « déviant » dans l'œuvre d'Hervé Guibert. Analyse du journal d'un amoureux des enfants

Louis-Daniel Godin

45 | La mauvaise fille des *white trash* : résistances sexuelles et crimes d'enfants dans *Bastard out of Carolina* de Dororthy Allison

Jessica Hamel-Akré

L'individu et la société

59 | La dialectique de la déviance dans *Les carnets du sous-sol* de Dostoïevski

Louis-Thomas Leguerrier

71 | Ces vices hypnotiques : déviances proustiennes

Isabelle Dumas

83 | Échapper à la « machine sociale ». Le vagabondage chez Isabelle Eberhard

Myriam Marcil-Bergeron

Hors dossier

**95 | Le corps colonisé : les effets de l'excision
dans *Possessing the Secret of Joy* d'Alice Walker**

Maude Lafleur

**109 | La disparition, symbole de rupture nostalgique
dans les livres d'Arnaldur Indrisason**

Piera Simon-Chaix

123 | Notices biobibliographiques

129 | Numéros déjà parus

131 | Bon de commande

Présentation

Pour son colloque étudiant annuel de 2013, les membres du comité de l'association étudiante des cycles supérieurs de l'université du Québec à Montréal (AECSEL-UQAM) ont invité de jeunes chercheuses et chercheurs à penser la critique littéraire de manière non-conventionnelle, à y réfléchir hors cadre, ou, plus simplement, ont proposé aux étudiant.es de partager avec eux leurs recherches émergentes sur le sujet des déviations. Le 28 mars 2013, jour de l'événement, a été couronné de succès. Les conférencières et conférenciers ont présenté une grande diversité d'études originales portant sur des auteur.e.s, périodes de l'histoire, nations ou encore des formes artistiques divergent.e.s, avec, au centre, une question commune : peut-on définir la déviance ? Ce programme a débouché sur plusieurs thèmes, actes, et idéologies déviants, qualifiés ainsi pour leur tendance à ne pas s'accorder avec ce qui est d'ordinaire perçu comme normal et que l'on ne questionne souvent pas. La déviance est souvent comprise comme une mise à l'écart volontaire, tandis qu'elle est aussi une marginalisation forcée, une volonté de la société d'éloigner de soi ce qui apparaît différent et menaçant. Lors d'une

table ronde animée par Alexis Lussier, plusieurs artistes québécoises et québécois dont Martine Delvaux, Roxanne Arsenault et Olivier Choinière, ont pu chacun leur tour, dans leur domaine et avec leur approche respective, approfondir les questions proprement contemporaines des déviances, tracer les limites de la déviance dans l'art contemporain et la démarche intellectuelle actuelle, afin d'en comprendre l'intérêt, à une époque « post » où tout semble permis, où ce qui passe pour normal n'est plus défini de façon absolue.

Au fil de la réflexion, les interrogations se sont transformées. En « décortiquant » les déviances, la grande question du colloque s'est énoncée autrement. C'est qu'il est devenu évident que lorsque nous posons un regard critique sur ce qui constitue, sur cette « marge » qui tend à se dessiner, on en vient à devoir définir ce qui n'échappe pas aux barrières morales avant de comprendre ce qui peut les transgresser. Parler des déviances n'est-il pas déjà, en soi, un acte déviant ? En effet, reconnaître la déviance c'est aussi reconnaître l'existence de règles définissant la normalité, et dont la réalité, souvent, nous échappe. Exposer ces règles, opacifie leur supposée transparence, et le pouvoir formatif qui est leur propre. Dans ce numéro de *Postures*, nous sommes heureuses de reprendre le fil rouge déroulé par l'AECSEL au moyen de la publication et la diffusion d'une sélection d'essais qui examinent en profondeur les enjeux sociaux, l'ordre que ces enjeux tentent de maintenir, ainsi que les bénéfiques et les conséquences des structures qui forment la société occidentale. Collectivement, les auteures et auteurs se demandent comment dire et représenter la déviance et quelle est son origine. C'est un regard que posent les six articles qui constituent le dossier de notre numéro, selon deux tendances différentes : les déviances du corps, d'une part, dans ce qu'il peut avoir de tabou, d'aliénant, mais aussi d'émancipateur, et, d'autre part, l'individu dans son rapport à la société et à ses codes.

Pour commencer le premier volet, Laurence Pelletier, dans son article « Le corps à distance : déviance du corps féminin dans *Dans ma peau* de Marina de Van », réfléchit aux enjeux du statut et de la signification du corps féminin tel qu'il est présenté dans un film écrit, réalisé et interprété par Marina de Van. À la lumière du concept d'aliénation, qu'elle décline sur plusieurs de ses modes, Pelletier situe le cannibalisme comme figure ultime chez de Van de la scission et de la distanciation que subit le corps féminin dans les sociétés patriarcales.

C'est également au corps que s'intéresse Louis-Daniel Godin. Dans un article intitulé « La trajectoire d'un désir "déviant" dans l'œuvre d'Hervé Guibert. Analyse du journal d'un amoureux des enfants », Godin se penche sur le sujet délicat du désir d'enfant, misant sur l'ambiguïté

qu'invoque l'expression. L'analyse par Godin de la posture du romancier dans son œuvre met en lumière la situation hors-norme et hautement originale du thème de la pédophilie dans l'œuvre d'un des auteurs les plus provocateurs du roman français du XX^e siècle.

Enfin, c'est le corps battu et en proie à une sexualité complexe et autodestructrice qu'étudie Jessica Hamel-Akré dans son article « La mauvaise fille des *white trash* : résistances sexuelles et crimes d'enfants dans *Bastard out of Carolina* de Dorothy Allison ». En définissant le fait *white trash* comme une déviance d'avec la norme sociale américaine, symbole des rapports de domination qui caractérisent la société américaine, Hamel-Akré montre ce qu'il a de marginalisant et d'ostracisant, avant de s'intéresser à sa subversion dans l'œuvre de Dorothy Allison par l'héroïne, Bone, qui atteint une forme de libération grâce à et par son corps.

Deuxième volet, deuxième figure de la déviance, celle de l'individu face au monde. C'est Louis-Thomas Leguerrier qui s'y intéresse en premier dans son article « La dialectique de la déviance dans *Les Carnets du sous-sol* de Dostoïevski ». En s'appuyant sur la *Théorie du roman* de Georg Lukacs et la pensée d'Adorno, Leguerrier propose une définition du sujet dostoïevskien comme en inadéquation avec la société qui l'entoure, le situant dans un affrontement, ou plutôt une crise qui est identifié par ce que Leguerrier appelle le dépérissement de l'individualisme dans la société capitaliste.

C'est ensuite dans l'œuvre immense de Proust qu'Isabelle Dumas étudie les déviances d'avec la norme morale et sociale. Le voyeurisme, le matricide et le sadomasochisme sensuel sont quelques figures des déviances souvent oubliées chez Proust, au profit de l'image de l'esthète philosophe qu'est le narrateur-personnage. C'est ultimement le thème de l'extériorité qui, selon Dumas, permet de comprendre les ressorts du côté sombre de la Recherche.

Pour refermer notre dossier, Myriam Marcil-Bergeron propose une étude qu'elle a intitulée « Échapper à la "machine sociale". Le vagabondage chez Isabelle Eberhardt ». Écrivaine-voyageuse suisse, Eberhardt a quitté l'Occident pour le Sahara dont ses écrits reflètent sa « soif infinie ». Revenant au sens premier du mot « déviance », Marcil-Bergeron nous emmène dans un voyage qui, avec Eberhardt, s'éloigne de la bonne route et pose la question du statut et de la légitimité du sujet narrant.

Aux actes de colloques de ce numéro s'ajoutent trois articles hors-dossier, chacun relié à sa manière au thème du numéro, que ce soit par la façon dont ils abordent tour à tour la normalité régulatrice corporelle, ou par le besoin de créer une rupture avec des faits établies.

Dans « Le corps colonisé : les effets de l'excision dans *Possessing the Secret of Joy* d'Alice Walker », Maude Lafleur propose une étude de cas d'une pratique qui soumet, mutile et écrase le corps féminin, parfois avec l'approbation des femmes elles-mêmes. Lafleur met l'accent sur l'appel à témoins que constitue l'œuvre d'Alice Walker où sont représentés les enjeux et les conséquences de l'excision, c'est-à-dire la mutilation génitale des femmes, dans le but de lever le silence sur une pratique, certes culturelle, mais aussi et avant tout meurtrière tant symboliquement que, parfois, physiquement pour les femmes qui en sont victimes.

Enfin, dans « La disparition, symbole de rupture nostalgique dans les livres d'Arnaldur Indridason », Piera Simon-Chaix s'attarde sur le motif de la disparition littérale et narrative comme figure de malaise dans l'œuvre d'Arnaldur Indridason, auteur islandais contemporain. Si la disparition est, en effet, le thème privilégié des romans policiers en général, et de ceux d'Indridason en particulier, elle peut se lire également entre les lignes de ses textes où le « dit » et le « non-dit » coexistent dans une somme originale en quête de (la) vérité.

Les articles proposés ici sont pourtant loin de mettre un point final à la discussion de ce qui est « normal » et ce qui est « déviant ». Au contraire, ces textes se placent dans une filiation intellectuelle qui nous oblige depuis un moment à considérer le rôle des sujets abordés, autrement dit à regarder une œuvre de l'intérieur sans oublier la société qui l'a produite. Ils font preuve d'une curiosité politique, artistique, personnelle et collective. Nous espérons que ces actes et ce supplément mettront en lumière la nature intérieure de certains rapports sociaux et nous espérons qu'ils encourageront le questionnement de ce qui reste confiné à l'ombre, dans la marge de la pensée moderne.

L'équipe de *Postures* remercie chaleureusement les membres des comités de rédactions et de correction, ainsi que les partenaires financiers qui permettent à *Postures* d'exister. Un grand merci à Figura, Centre de Recherche sur le texte et l'imaginaire, à l'Association facultaire des étudiants en Arts (AFEA), à l'Association Étudiante du module d'études littéraires (AEMEL), à l'Association Étudiante des cycles supérieurs en études littéraires (AECSEL). Nous remercions également le Service à la Vie Étudiante (SVE) grâce à qui les jeunes chercheuses et chercheurs du Canada et d'ailleurs ont la possibilité de faire connaître et partager leurs travaux. Enfin, *Postures* tient à exprimer toute sa gratitude aux auteures pour leurs recherches minutieuses ainsi qu'à Alexis Lussier, professeur au département en études littéraires à l'UQAM, pour sa préface juste et intéressante. Merci enfin à tous ceux sans qui ce numéro n'aurait pas pu se réaliser.

Préface

Les déviances ont ceci de particulier, elles se définissent précisément à partir de ce qu'elles mettent en péril. Comme si interroger les déviances revenait toujours, en même temps, à interroger l'*autre côté*, qui est quelque chose comme la *ligne droite* (du sens commun, de la norme, de la volonté unique de l'être ensemble dans un espace familial, social et politique). En cela, les déviances sont toujours périlleuses. Au sens classique du terme, un « péril », en latin *periculum*, c'est un essai, une expérience, une épreuve, mais c'est aussi un risque, un procès, voire une damnation, un danger pour l'âme. C'est pourquoi les déviances représentent un péril pour tout ce qu'elles font « dévier », ce qu'elles *pervertissent* en somme. Mais elles sont aussi périlleuses pour les « déviants » eux-mêmes, pour ceux et celles qui, volontairement ou non, s'écartent du chemin, font dévier le cours de leur vie, brisent la ligne du confort et de l'indifférence. Cela, on le sait, conduit parfois à une liberté trop grande, presque volatile, et avérée dangereuse. Cela peut conduire à la mort, à la maladie, à la folie, à l'exclusion sociale, au malentendu.

Ce n'est pas un jugement que de dire les périls de la déviance. Les déviances sont périlleuses parce qu'il y aura toujours de l'autre côté une volonté bien réelle d'en finir avec elles. C'est pourquoi les déviances sont morales autant que politiques. Morales, parce qu'elles touchent à la question du sens de nos gestes, quand les gestes commis au quotidien révèlent des comportements et des identités. Politiques, parce que les déviances ne se définissent jamais *seules* sur le registre des ambiguïtés sociales et des écarts de conduite. Elles sont politiques, parce qu'elles touchent à l'unité de l'être ensemble dont elles disent les échecs. Elles témoignent des ratés qui se produisent à l'intérieur de l'*oikos*, de la demeure. Elles produisent des fractures, là où il aurait fallu que triomphe une volonté unique et sans ambiguïté. Par conséquent, les déviances s'avèrent toujours, de près ou de loin, une menace pour le sens commun, la réalité publique d'une illusoire plénitude et la trop suspecte tranquillité de la norme. En ce sens, toute déviance a peut-être quelque chose d'hérétique ; et comme dans tout procès pour « hérésie », il n'y a pas de condamnation qui ne soit pas d'abord une défense contre quelque chose que l'on tient pour une menace. Quoi qu'il en soit, les déviances nous obligent à des gestes de protection, voire de conjuration, parce qu'elles sont profondément agaçantes, désstabilisantes et subversives.

Certes, il ne suffit pas d'être « déviant » pour être subversif. Tous les artistes et les écrivains le savent, pour ceux qui se sont vraiment collés au problème de la subversion. Il y a des pratiques déviantes qui sont sans effet, comme il y a des tentatives de subversion qui tombent à *plat*. Et s'il faut juger des actes, il nous arrive souvent de confondre subversion et provocation, déviance et incohérence. Dans une autre perspective, il arrive que la déviance s'avère être une ligne de conduite par rapport à une pratique, quand l'intégrité de la démarche passe justement par le désir de s'écarter de la ligne. Il arrive aussi que la déviance relève d'une nécessité politique, quand la déviance devient synonyme de dissidence et d'indignation – ce qui ne va pas sans impliquer la criminalisation des gestes commis en rupture de ban. Non seulement la déviance se définit d'être hors norme, mais en même temps, elle nous permet de constater l'inquiétante puissance de la norme, son caractère rigide et obstiné, qu'on accueille parfois de bonne grâce comme une condition naturelle. Être déviant, est-ce que ce n'est pas désigner comme symptôme ce qui semble *être la norme* pour mieux mettre en perspective une réalité qui n'est peut-être qu'une construction admise sans discuter ? On parle alors de « faire violence à la norme », en mettant en valeur les rapports de force, entre la norme et l'exception, entre la rigidité des codes et la nécessité d'en interroger la dimension

aliénante et symptomatique. Par conséquent, la déviance n'est-elle pas une manière de rendre *visible* la norme ? Est-ce que ce n'est pas une manière de la désigner comme une construction légale ? Une fiction instituée des codes ?

C'est une question de la plus grande importance. Ce qu'on regroupe derrière la dimension normative de l'existence n'est jamais si bien visible, comme fiction, que lorsqu'elle est ébranlée dans ses fondements mêmes. Cela dit, rien n'est simple dans cette histoire. Il n'y a pas la « norme » et ceux qui ont le pouvoir de l'ébranler. Il n'y a pas la « loi » et ceux qui sont en dehors de la loi. Il n'y a pas les « codes » et les agents de la subversion. S'il y a une chose qui caractérise la norme, la loi, les codes institués de la fonction symbolique, c'est le fait qu'il y a toujours une part d'inconscient qui fait s'enraciner en nous la dimension normative de l'existence. C'est pourquoi il n'est pas si sûr que l'on sache déjà de quoi nous sommes aliénés. Ne vivons-nous pas à une époque beaucoup plus conservatrice que nous voudrions bien l'admettre ? Ne sommes-nous pas confrontés à de nouvelles rigidités morales, à des systèmes de valeurs qui précisément font consensus alors même qu'on croyait avoir dépassé les croyances qui les fondent, et que l'on dit, souvent à tort, avoir abandonnées ? Et puis, après tout, n'y a-t-il pas des normes qu'on finit par oublier faute de les interroger ? Enfin, n'y a-t-il pas toujours une part d'inconscient dans le fait de tenir pour évidentes certaines réalités qui sont, en fait, des constructions culturelles, des fictions idéologiques ou des habitudes de pensée ?

Du fait que nous parlons, et aussi longtemps qu'on réussisse à se reconnaître sujet du langage, il faut composer avec le fait que le code, la norme, le sens commun *s'écrivent en nous*. Lorsque l'enfant apprend à parler, c'est déjà parce qu'il laisse l'Autre parler en lui. En ce sens, lorsque nous parlons, c'est un peu comme si on devait laisser à l'Autre la liberté de nous donner quelque chose, qui est un legs et un attachement (le langage, la fonction symbolique), mais qui n'en est pas moins un texte institué par l'Autre, écrit en « langue normative » pour parler comme Pierre Guyotat. Ce que Freud a très tôt reconnu, Roland Barthes devait l'énoncer d'une façon plus radicale encore : « Le langage est une législation, la langue en est le code. Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, parce que nous oublions que toute langue est un classement, et que tout classement est oppressif¹ ». Est-ce dire, comme Barthes le suggère, qu'il n'y aurait de liberté vraie, absolument neuve et sans contrainte, que « hors du langage » ? Barthes pensait alors à Kierkegaard et à Nietzsche. On peut aussi penser à l'expérience intérieure de Bataille qui, du fait même de sa

1 Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1978, p. 12.

radicalité, ne peut qu'être vécue que comme une déviance intérieure, un mouvement vers l'impossible. Cependant, cette liberté est invivable. Elle passe par la singularité mystique de Kierkegaard en contemplation devant le sacrifice d'Abraham, acte inouï et terrifiant, profondément « déviant » au regard de la réalité humaine, et où la parole n'a plus rien à faire, parce que l'acte en lui-même se passe de tout argument. C'est aussi une liberté qui passe par une critique des servilités du langage, selon Nietzsche, mais qui culmine dans le cri silencieux de la folie. Enfin, cette liberté « hors du langage » est aussi celle qu'on voit tout entière absorbée par l'angoisse, au sens de Bataille, qui est ce point où le sujet est avalé.

Alors quoi ? D'un côté, il y aurait la vision d'un langage sans extérieur, « c'est un huis clos », comme le dit Roland Barthes, de l'autre, l'expérience d'une déviance radicale, « hors du langage² », mais qui confine au sacrifice ou à la folie, et qui relève d'une expérience quasi autistique de la liberté. En réalité, il nous faudrait peut-être nous inspirer de l'idée défendue dans ce très beau discours de Barthes, et où, entre deux invivables, il propose de concevoir la littérature comme une manière de « tricher » avec le langage : « [À] nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquivé, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : littérature³. » L'hypothèse n'est pas seulement celle d'une époque préoccupée, après Mai 68, de mettre en valeur la fonction « révolutionnaire » de la littérature. C'est une hypothèse qui concerne également la valeur de la déviance, comme tricherie, mais aussi comme mise en péril des codes qui, bien avant que de s'attaquer au monde extérieur, commence par faire violence à l'écrivain lui-même.

Écrire revient toujours d'une manière ou d'une autre à faire violence à la langue de l'Autre dont l'écrivain peut être le dépositaire ou le servent, certes, mais aussi le traître et le pervers. C'est en faisant violence à sa propre langue, dont il est lui-même, en quelque sorte, une anomalie, bref, en s'attaquant d'une manière ou d'une autres à ce qui s'est déposé en lui, que l'écrivain déplace, fait dévier, détourne la fonction normative du langage pour la retourner sur son envers, c'est-à-dire là où il commence lui-même à perdre pied. C'est pourquoi ce dossier, qui prend pour thème les déviances, n'est pas en lui-même un dossier marginal qui ne s'intéresserait qu'à des figures d'exception.

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 16.

C'est parce que la déviance est belle et bien au cœur de la question littéraire, que les textes qui sont réunis ici, touchent à quelque chose d'essentiel. Comme on pourra le lire à travers Proust, Dostoïevski, Hervé Guibert, Dorothy Allison, Isabelle Eberhardt et Marina De Van, écrire sur les réalités aliénantes du discours, ou les réalités «troublées» du corps, du désir et de la sexualité, les machines sociales, les dispositifs pulsionnels, les systèmes de représentations politiques, morales et sociales, c'est aussi écrire à partir des dispositions dissidentes du sujet qui accumule les gestes de ruptures, les tentatives d'éloignement, de mise à distance et de réappropriations des valeurs symboliques. C'est par conséquent un très beau dossier qui est présenté ici, et dont l'axe de réflexion s'avère d'une brûlante actualité.

**DÉVIANCES
DU CORPS**

Le corps à distance :

déviance du corps féminin dans
Dans ma peau de Marina De Van

Dans une entrevue avec Christie V. McDonald, intitulée *Choreographies*, Jacques Derrida affirme qu'il n'y a pas de place pour la femme, sinon dans le déplacement (McDonald, Derrida, 1982, p. 69). La place, entendue comme une position fixe, une inscription dans un lieu donné, est une question qui, dans l'expression « la place de la femme », relève de l'assignation et de l'immobilité. Le lieu propre de la femme, là où elle est si aisément assignée et d'où elle ne doit pas bouger, ce lieu ce pourrait être son corps. Puisque le corps féminin constitue, pour les philosophies essentialistes (féministes ou non), le lieu véritable de l'identité sexuelle, il revient à la femme de résister à cette assignation, de changer la place, afin d'inventer une autre inscription, un autre déplacement des lieux et des corps (*Ibid.*, pp. 69-70).

Le film *Dans ma peau* de Marina de Van nous permet de nous questionner sur le statut et la signification du corps féminin, sur sa stabilité et sa vérité. Écrit, réalisé et mettant en scène Marina de Van elle-même, ce long-métrage nous présente l'histoire d'Esther qui, suite à une blessure à la jambe, se met à l'entailler plus profondément et à s'adonner à des rituels d'automutilation. Elle trouve dans cette pratique, communément associée au morbide, l'occasion d'un amour et d'un souci de soi. Cette mise-en-scène du corps nous amène à suggérer que *Dans ma peau*, dans sa forme et son contenu, fonctionne d'une telle façon qu'il reproduit l'effet aliénant [dis-embodiment] exercé par les discours et les pratiques de la société patriarcale sur le corps féminin. Cette reproduction, comme une mise à distance du « corps original », nous expose la trivialité d'un corps dit « féminin », et nous confronte à un corps qui déroge de la norme et ébranle notre entendement. Dans cette optique, nous débuterons notre analyse avec la notion de phallogocentrisme de Derrida, afin de situer la relation de l'homme (des philosophes) à la vérité. Nous aborderons ensuite l'effet de scission et de fragmentation qu'opère le discours patriarcal sur le corps de la femme. Enfin, une attention particulière sera portée sur la manière dont Marina de Van réutilise cet effet de scission et d'écartement pour faire dévier tous les lieux rationnels de la corporalité.

Dans son texte *Introduction théorétique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral*, Nietzsche fait le procès de l'intelligentsia occidentale et particulièrement du langage dans leur rapport à la Vérité. Selon lui, l'intellect se déploierait par la dissimulation, reposerait sur l'action illusoire du langage. Plus spécifiquement, le langage donnerait les premières lois de la Vérité par les procédés arbitraires que sont la désignation et la formation de concept. C'est comme cela que Nietzsche nous indique que :

tout mot devient immédiatement concept par le fait même qu'il ne doit pas servir justement pour l'expérience originale[...], mais qu'il doit servir en même temps pour des expériences innombrables, plus ou moins analogues, [...] jamais identiques. [...] Tout concept naît de l'identification du non-identique (Nietzsche, 1991, p. 122).

Si nous croyons saisir, par ces procédés, la nature des choses dans leur immédiateté, dans leur pureté, le langage pour Nietzsche arrive à la fin d'une série de métaphores (visuelles, auditives) et agit de telle sorte qu'il cache et fait oublier ce qu'est au fond la Vérité, à savoir une illusion, une invention du langage et de la philosophie.

Dans *Éperons : Les styles de Nietzsche*, Derrida s'intéresse à ce mouvement qu'opère la philosophie occidentale dans son rapport à la Vérité, à l'action du langage dans sa mouvance, à ses effets et ses

conséquences. C'est ainsi qu'il observe, à l'instar de Nietzsche, qu'à la matière (la matrice), la philosophie viendrait inscrire une marque. Elle viendrait, de son éperon – qui constitue le trope de l'inscription phallique – marquer, extraire la forme et instituer toute l'économie de la Vérité et de la sexualité. Cette attitude propre aux philosophes qui croient à la Vérité, qui lui donnent lieu, Derrida la place sous le terme de «phallogocentrisme». Il écrit : «à cette vérité qui est femme, le philosophe qui croit, crédule et dogmatique, à la vérité comme à la femme, n'a rien compris. Il n'a rien compris ni à la vérité, ni à la femme» (Derrida, 1978, p. 40). Car la Femme, comme allégorie de la Vérité, et la Vérité de la Femme, c'est-à-dire ce qui en constituerait la nature, se présentent comme des lieux d'ancrage fondamentaux de la rationalité occidentale. Si, comme Nietzsche l'a souligné, la Vérité est une invention, il s'agit alors pour Derrida de faire état de ce processus qui la crée et de dessiner cet échange qui se joue entre le style et cette question de la Femme.

C'est ainsi qu'il décline dans l'œuvre de Nietzsche trois positions en regard de la Femme. Elle apparaît d'abord comme figure de mensonge, celle qui ne détient pas le pouvoir phallique, celui de désigner, d'établir la Vérité. Il arrive aussi qu'elle se dise elle-même détentriche de la Vérité, la sienne, s'appropriant l'éperon pour produire la marque ; elle tendrait ainsi à tromper l'homme à qui la Vérité et le phallus appartiennent en propre. Dans les deux cas, la place d'où l'on pense, est celle du phallogocentrisme, place d'où la femme «règle le dogmatisme, égare et fait courir les hommes, les crédules, les philosophes» (*Ibid.*, p. 53). Elle est le lieu où se remarque la présence ou l'absence de l'inscription phallique, là où l'économie de la Vérité se joue.

Or, la troisième position, celle qui nous intéresse ici, est une position qui échappe à cette économie, puisqu'elle se pose dans la distance. Si la Femme est Vérité, si Vérité de la Femme il y a, alors «la femme sait qu'il n'y a pas la vérité, que la vérité n'a pas lieu, et qu'on a pas la vérité. Elle est femme en tant qu'elle ne croit pas, elle à la vérité, donc à ce qu'elle est, à ce qu'on croit qu'elle est, que donc elle n'est pas» (*Ibid.*, p. 40). La «femme» c'est le scepticisme, celle qui ne prend jamais place.

Elle est de fait celle qui s'annonce à distance, celle qui attire et séduit ; et celle qui n'est abordable qu'à distance. La «femme», dans cette position, y va de la dissimulation, du jeu : elle joue de l'effet de vérité, de cet espacement, tout en sachant que cette vérité n'aura pas lieu. L'opération de la «femme» s'effectue en distançant la distance, en créant l'abîme, en dérochant l'identité de la Femme : «il n'y a pas d'essence de la femme

parce que la femme écarte et s'écarte d'elle-même» (*Ibid.*, p. 38). Elle opère de telle manière que cette Vérité qui serait la sienne, deviendrait une «vérité» entre guillemets. Il s'agit d'écarter ce rapport éperonnant, en suspendant la marque de la Vérité, l'action du langage et son effet de profondeur. Elle fait jouer le Sens (la Vérité du langage) en surface : elle l'abstrait, le fait dévier et le garde ouvert et mobile, constamment. Jamais le Sens ne se pose et se fixe. Par conséquent, si la «femme» inscrit une marque, ce sera celle de l'indécidabilité.

Dans cette analyse, il faut situer l'inscription dans ce qui se trouve à la jonction de la vérité et de la femme : le corps. Si Nietzsche et Derrida font le procès de la philosophie dogmatique, nous voulons faire ici celui d'une société dans laquelle le corps est ce dans et par quoi l'économie de la vérité, et particulièrement celle de la femme, prend lieu. Michel Foucault proposait la notion de biopouvoir pour définir le type de pouvoir qui s'exerce dans nos sociétés modernes, à savoir un pouvoir qui se déploie à travers divers dispositifs technologiques et qui en passe fondamentalement par les corps. Nous invoquons ici à la notion de biopouvoir sexué, à savoir d'une société patriarcale qui procède par une prise en charge du corps de la femme pour fonctionner et se maintenir. Dans cette perspective, le pouvoir qui, de son éperon, inscrit la vérité, l'inscrit sur le corps de la femme. Et le fait de telle sorte qu'il crée cette idée de profondeur, cette identité de la féminité, du corps type féminin, qui veut bien se loger dans les tréfonds biologiques, physiologiques, anatomiques. Or cette profondeur qu'accusait plus tôt Derrida, n'est qu'un effet de surface, l'effet de rapports de forces qui agissent à même le corps. C'est l'action des technologies du pouvoir sur la surface du corps qui en produit l'idée. Donna Haraway indique dans un article intitulé *The persistence of vision* que la médiation – ou l'intervention – technologique (scientifique, médicale) crée un effet de «dis-embodiment» (Haraway, 2002, p. 677). En prétendant opérer au nom d'une objectivité, d'une vérité, elle travaille au fond à éloigner le sujet d'une expérience qui lui serait propre. La distance, l'intervalle qui est installé entre le sujet et son corps, désincarne le sujet, l'aliène à un corps qui convient à l'économie du pouvoir et du savoir moderne. Plus encore qu'une aliénation, il faudrait penser l'inscription du biopouvoir comme une sorte de cannibalisme, qui marque et gruge le corps humain, le coupe et le fragmente. Chez la femme, l'inscription cannibale, elle s'adresserait à la peau. S'offrant comme ce qui est d'emblée publique, la peau est ce par quoi le corps est socialement appréhendé. Lieu de l'intégrité corporelle, elle confère au corps sa cohérence, sa beauté ; elle protège son intérieur, ses organes, ses fluides, son intimité. La peau constitue ce voile tendu au regard de l'homme, à sa société, sa

science, sa médecine et son discours. La peau devient dès lors surface où s'installe la distance et où il est possible, pour la femme, d'en jouer. Ainsi, à l'inscription aliénante du biopouvoir, il faut y opposer le film *Dans ma peau*. Et à la femme désincarnée, à sa peau docilement dévorée, s'y opposera celle de Esther.

Dans ma peau, c'est l'histoire d'Esther, jeune professionnelle, douée et ambitieuse, qui réussit bien, autant dans sa vie professionnelle que personnelle. Lors d'une fête, elle tombe dans un amas de déchets métalliques, qui lui entaille la jambe. Ce n'est que quelques heures plus tard, alors qu'elle se rend à la salle de bain, voyant couler le sang, qu'elle constate l'état de sa jambe, celui de sa peau. Le médecin qu'elle consulte à la suite de l'incident, qui s'inquiète de son état, trouve singulier qu'elle n'ait pas remarqué plus tôt sa blessure et ressenti la douleur. Suite à une remarque malvenue sur sa santé mentale, il lui suggère fortement la chirurgie plastique, tant les dommages causés ont ravagé sa peau. Refusant catégoriquement et avec froideur toute intervention, elle retourne chez elle où son copain la recevra animé d'une inquiétude qui oscille entre le souci attentionné et le dégoût. À partir de ce moment, Esther sera animée, voire obsédée par sa blessure, par sa peau ainsi disposée et révélée. À tel point qu'elle provoquera elle-même des moments de solitude où elle pourra s'entailler à nouveau, plus profondément, plus soigneusement. Navigant entre son travail et ses séances de mutilation, Esther se laissera porter par le désir de son corps et celui d'une intimité qui la mènera, dans la scène culminante du film, à s'isoler dans une chambre d'hôtel et à se livrer à une session intensive, de mutilation et d'autophagie.

Dans *Dans ma peau*, l'incision est une figure qui anime et nourrit toute l'élaboration du film. Autant le langage cinématographique, que le récit et le corps même de Marina de Van s'offrent comme surface d'inscription, qu'il s'agit de fendre et écarter. Avant de s'attarder à ses manifestations, il faut spécifier que l'incision ne doit pas être envisagée comme une division nette, une coupure qui viendrait séparer deux éléments, ce qui reviendrait à instituer un rapport binaire, une absence entre deux présences mises à part. L'incision est plutôt de l'ordre de la fraction, elle relève de la fente, de l'abîme : elle illustre l'ouverture dans la matière. Elle est donc décalage, distance dans le temps et l'espace.

Ainsi, l'incision marque le décalage dans l'espace du film. Il y a un écartement qui s'opère entre les sphères sociale et privée, au point où le social n'arrive plus à fonctionner normalement, où il se voit disqualifié au profit du régime du privé.

Dès le départ, dans le générique, l'écran est scindé en deux. Dans les deux parties, nous voyons la ville, les buildings, les autoroutes, les piétons. Or, les deux images dans cet écran scindé, ne concordent pas, elle ne se répondent pas, ni ne se complètent. Ce sont deux images, fixes, d'un même lieu, mais d'un angle différent. Elle sont en décalage l'une par rapport à l'autre. Aussi, l'une est positive, l'autre négative, comme deux valeurs d'une photo qui n'est pas la même.

Nous circulons comme cela, à l'aide de fondus, d'un building à une rue, à un autre building, quand une scène animée, de l'ordre de l'intime, vient interrompre cette série, comme faire coupure : nous voyons Esther, dans sa chambre, en sous-vêtements, taper à son ordinateur. Son amoureux vient l'enlacer. La caméra remonte le long de sa jambe. Reprennent ensuite les écrans scindés, mais avec maintenant des images fixes d'intérieur : outils de travail (crayon, ordinateur, règle, etc.), le bureau, la cage d'escalier, le couloir, etc. Il se crée dès le départ une ligne qui se voudrait continue, cohérente et à la verticale : du public vers le privé. Mais cette ligne est hachurée. Le déplacement saccadé des images, et cette scène de l'intime qui s'insère dans la séquence, participe de cette discontinuité et travaille au décalage. À la fin du film, l'écran scindé se présente de nouveau, cette fois avec deux séquences filmées. Apparaissent des images de la chambre d'hôtel dans laquelle s'est isolée Esther, côte à côte, mais désynchronisées et filmées à partir d'un angle différent. Les deux séquences sont filmées et apposées de telle manière qu'elles semblent glisser l'une sur l'autre et s'engouffrer à leur jonction, faisant abîme. De plus, la bande sonore qui les accompagne rapporte des bruits de l'extérieur : nous entendons le bruit de la ville, des voitures, des piétons, leur voix, etc. Comme une lointaine rumeur encadrant la scène de l'intime, bordant à son tour le lieu où il y a décalage : c'est dans l'intime que ça se produit, dans l'intime que l'abîme se crée.

L'aspect formel renvoie ainsi au récit, dans lequel le social, relevant d'un biopouvoir et qui est supporté par les personnages masculins, se voit écarté. Il l'est par le corps même d'Esther. Dès le moment où il y a du sang, l'autorité sociale et institutionnelle est invoquée : on pense au cadavre et à la police, on réfère au médecin, au psychiatre. En effet, pour tous les hommes qui entourent Esther (ses amis, ses collègues, son copain, son médecin) la présence du sang se rapporte sans hésitation à l'ordre du morbide et du pathologique. C'est ainsi que son amoureux lui reprochera de lui « faire peur », lui demandant des explications. Et Esther de répondre qu'il veut « toujours donner du sens à tout ». Le sang qui coule, la peau qui s'ouvre, est un phénomène qui appartient à l'irrationnel et qui doit revenir à l'institutionnel. Or, dans ce film, ce

qui appartient au social, revient au privé, à l'intime. Le sang et la mutilation, ce comportement que son patron qualifie d'« écart », Esther le déplacera vers la sphère privée. Elle créera pour cette pratique un lieu d'intimité dans les lieux publics. C'est ainsi qu'à son travail, elle s'isolera dans le débarras pour se couper ; au restaurant, elle se précipitera dans l'entrepôt, ne pouvant plus attendre. Comme un acte sexuel que l'on commet à la dérobee, elle choisira enfin un lieu privilégié, celle de la chambre d'hôtel, où elle se mutilera, à distance de la société, de ces hommes et leurs institutions. Le choix de ce lieu n'est pas anodin. En effet, la chambre d'hôtel constitue un lieu d'intimité qui refuse son caractère privé, puisque situé dans la sphère publique. La mutilation qui se fait dans la chambre d'hôtel, n'est plus la mutilation confinée et taboue. Marina de Van refuse le privé, refuse ce lieu. La dichotomie publique/privé, qui confirme l'organisation sociale, ne fonctionne plus.

Cette scène d'automutilation qui présente un moment d'autoérotisme, comme le rapporte Greg Hainge dans son article « A full face bright red money shot : Incision, wounding, and film spectatorship in Marina de Van's *Dans ma peau* », fonctionne de manière à créer un effet de décalage. Comme il le remarque, cette scène où nous voyons la peau ouverte, le sang couler, le couteau qui tranche, offre une image graphique qui conviendrait au genre de l'horreur (Hainge, 2012, p. 570). Toutefois, cette scène est une scène d'amour : Esther s'embrasse, s'étreint, se lèche et surtout mange sa peau. La sensualité de cette scène repose sur le fait qu'elle soit filmée d'après les codes du cinéma érotique. En effet, les plans rapprochés sur ses membres et les travellings très lents fragmentent le corps d'Esther et donnent l'impression qu'il y a contact entre deux corps, qu'il y a un rapport sexuel. Les angles, le cadrage, le montage s'accordent pour montrer cette relation du corps à lui-même, ses gestes lents et amoureux. Par conséquent, il y a fascination au lieu de répulsion et là se joue le décalage : le lieu propre du corporel est déplacé, distancié et il n'est plus cohérent. La pratique de l'automutilation par ce procédé, et en plus du fait de l'absence de narration et du peu de dialogue, est complètement dé-psychologisée. Elle ne peut plus dès lors être ramenée à un comportement pathologique. On ne joue plus dans l'horreur, la détresse et la douleur. Le sang et la coupure participent d'une technique de soi, d'un souci du corps. Le corps d'Esther n'occupe plus la place du corps propre et sain. Ni celle du corps horrible et maladif. Il occupe un lieu autre, déplacé de cette dichotomie propre/impropre, rationnel/irrationnel. Nous retrouvons ici ce que Derrida défendait : une brèche dans la logique phallogocentrique, une trace entre la présence et l'absence.

C'est bien ce rôle que joue l'incision pour Esther : elle joue avec le danger de l'absence, de cette négativité, qui n'est en fait que décalage (ce qui rappelle la séquence des écrans scindés). Elle ouvre sa peau et ne la laisse pas guérir. Elle garde la plaie toujours ouverte. La peau qui laisse voir et couler le sang ramène le corps à la surface. En refusant la cicatrice, Esther met la vérité sous rature, la suspend à la surface et l'empêche de s'inscrire en profondeur, d'y rester. Elle est « ouverture écartée » (Derrida, 1978, p. 38) pour reprendre la formule de Derrida. Tout est ramené et se passe dans l'acte de la scission, celui de l'écartement, celui de la distanciation.

Le cannibalisme que Marina de Van met à l'œuvre dans *Dans ma peau*, qui reflète d'une certaine manière l'effet désincarnant du discours patriarcal, est un cannibalisme autophage par lequel la *femme écarte et s'écarte d'elle-même*. Le baiser autophage, celui de la chair sur la chair, installe un nouvel ordre corporel, un réengagement de la corporalité féminine. Le corps « féminin » tel que constitué par les diverses institutions d'un biopouvoir sexué, est un corps qui s'engouffre lui-même et qui fait abîme ; laissant place à un corps ainsi qu'à une identité féminine qui ne se fixent jamais mais toujours se déplacent et restent ouverts, et tiennent à distance l'« éperonnante » Vérité de la Femme. Si Nietzsche reprochait à la rationalité occidentale d'échouer à rendre par le langage la vérité d'une expérience immédiate et originale, il semble que Marina de Van, dans cet écartement du régime de la rationalité, nous permet de saisir, le temps d'un film, l'expérience d'un corps.

Bibliographie

DERRIDA, Jacques. 1978. *Éperons : Les styles de Nietzsche*. Paris : Flammarion, 123 p.

DE VAN, Marina. 2002. *Dans ma peau*. Paris : Rezo Films, 93 mins.

HAINGE, Greg. 2012. «A full bright red money shot : Incision, wounding and film spectatorship in Marina de Van's *Dans ma peau*», dans *Continuum : Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 26, n°. 4, Août, pp. 565-577.

HARAWAY, Donna. 2002. «The persistence of vision», dans *The Visual culture reader*. New York : Routledge and Sons, pp. 677-684.

MCDONALD, Christie V. ; Jacques Derrida. 1982. «Interview : Choreographies : Jacques Derrida and Christie V. McDonald», dans *Diacritics*, «Cherchez la Femme : Feminist Critique/Feminine Text», été, vol. 12, n°. 2, pp. 66-76.

NIETZSCHE, Friedrich. 1991. *Le livre du philosophe*. Paris : Garnier Flammarion, 178 p.

La trajectoire d'un désir «déviant» dans l'œuvre d'Hervé Guibert.

| Analyse du journal d'un amoureux des enfants.

Un ami photographe d'Hervé Guibert lui propose un voyage en Afrique du Nord, entre la mer et le désert, avec deux enfants. L'auteur tient un carnet tout au long du voyage qui devient, à quelques manipulations près, un texte publié aux éditions de Minuit. *Voyage avec deux enfants* présente, à travers le vécu et l'anticipation du voyage, quelque chose comme la cartographie du désir de Guibert pour un des deux enfants.

«Désirer un enfant», c'est vouloir en mettre un au monde, en avoir un. C'est là le pendant socialement accepté, voire encouragé de la formule. Lu autrement, «désirer un enfant» peut aussi renvoyer à l'attraction physique, ce qui, à l'opposé, est sans doute le désir le plus proscrit d'entre tous. Dans son texte *Voyage avec deux enfants*, Guibert montre la frontière épineuse qui sépare ces deux zones en la dépassant, en la déplaçant, mais en usant toujours de procédés textuels qui légitiment la

transgression. Il s'agira ici, d'une part, de présenter ces procédés singuliers, c'est-à-dire de montrer comment les déviances qui concernent la forme de l'ouvrage cristallisent et en même temps autorisent les déviances qui ont trait à la représentation d'une sexualité hors-norme. D'autre part, nous chercherons à comprendre à quels impératifs peut bien venir répondre l'expression du désir d'enfant et le détournement récurrent, par Guibert, de la filiation. Ainsi, nous montrerons que les représentations érotiques de l'enfance apparaissent comme les mises en scène d'un désir d'enfantement que le texte ne cesse de formuler.

Forme et horizons d'attente

Guibert est un menteur. Il se joue de ses lecteurs et de ses lectrices, déboulonne point par point leurs horizons d'attente. L'horizon d'attente, tel que défini par Hans-Robert Jauss dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception*, relève de trois choses, soit : l'expérience que le public a du genre de l'œuvre qui se trouve devant lui, la thématique ou la forme dont l'auteur présuppose la connaissance du public, et la capacité de ce même public à distinguer langage courant et langage poétique (Jauss, 1978, p. 49). Guibert déstabilise à tous ces égards. D'abord, le genre de *Voyage avec deux enfants* est indéfini. La page couverture ne présente aucun titre générique, et pour cause : l'ouvrage est à la fois journal de voyage, conte, roman ou récit. Bien que l'on s'aventure dans le livre comme dans un journal intime et que les fragments qu'il comporte soient datés, ceux-ci sont disposés pêle-mêle, sans égard à une chronologie. Les fragments qui précèdent le départ sont le lieu d'une fiction du voyage, c'est « le récit du plaisir », le voyage tel que Guibert l'anticipe avec sa plume de romancier. À quoi s'oppose « le récit de la souffrance », soit le journal du « vrai voyage », comme le désigne Guibert (Guibert, 1982a, p. 33). Compte tenu du caractère sensible de ce qui se donne à lire, le lecteur cherche constamment (en vain) à discerner les sauts de diégèse. En disposant les fragments dans le désordre, Guibert met les fantasmes et le voyage sur un même plan. Du coup, la manœuvre, en plus d'être déroutante, bouscule le troisième horizon d'attente. Sans transition, le texte enfile des descriptions du quotidien, dans un langage courant, à des fragments qui relèvent du merveilleux. De Guibert qui cache son carnet de la vue des enfants à Guibert, ogre, qui les dévore la nuit « dans des bouillies de dates confites » (Guibert, 1982a, p. 34).

Ainsi, Guibert dépose dans son œuvre certains points de repère pour mieux nous tromper par la suite. Le titre constitue son premier trompe-l'œil. Il s'agit bien d'un voyage, mais s'agit-il vraiment de deux

enfants ? Les deux protagonistes en question sont tour à tour désignés par des adjectifs : « l'enfant chaste », « l'enfant jaloux », « l'enfant disgracieux », « l'enfant maussade », « rieur », « fiévreux »... Leur identité ne tient qu'à ça¹. De plus, l'auteur prend la peine de distinguer son désir pour l'adolescence de celui pour l'enfance : « L'âge qui m'enflamme, en effet, c'est l'adolescence, ce n'est pas l'enfance », écrit-il (Guibert, 1982a, p. 31). Par cette distinction, Guibert laisse entendre qu'il mesure l'utilisation de ces termes, qu'il n'utilise pas le mot « enfant » pour désigner des adolescents. Or, si on consulte des biographies², ou même en étant attentif à l'intertexte guibertien³, on apprend que les enfants du récit n'ont d'enfant que le nom. Ce sont des adolescents de dix-sept ans, à une époque où Guibert, lui, en a vingt-six. Il s'agit pour lui d'« inviter des enfants dans des enveloppes adultes⁴ » (Guibert, 1982a, p. 19). On peut également imaginer que Guibert s'est inspiré de la démarche artistique de son compagnon de voyage, Bernard Faucon, dont les photographies mettent en scène de faux enfants, des enfants de cire, parfois entremêlés de vrais enfants⁵.

Forcer le désir

Si notre zèle à ratisser des biographies pour découvrir l'âge de ces « enfants » est parlant quant au caractère déviant de ce que le texte *semble* mettre en scène, est encore plus parlant le fait que Guibert force l'image, même si celle-ci est frappée d'interdits sociaux, moraux, voire judiciaires. Il nous apparaît que cet « échafaudage romanesque », comme le nomme l'auteur (Guibert, 1982a, p. 31), ne fait pas qu'ébranler ; il satisfait un désir d'un autre ordre. Car non seulement Guibert impose l'enfance au niveau de la représentation, par le mensonge de sa désignation, mais il s'inflige carrément le désir. Du moins, c'est ce qu'il nous laisse croire dans un certain passage de *Voyage avec deux enfants* :

Je me force à jouir en pensant à un enfant. Mais comme une encre molle qui accroche mal le sable, qui le frôle seulement et glisse en emportant le bateau ailleurs, dans son vent (mon propre vent de jouissance est une

- 1 On retrouve bien un prénom, « Vincent », une seule fois dans *Voyage avec deux enfants*. Cela dit, la note dans laquelle il se retrouve est encadrée de guillemets, procédé utilisé par Guibert pour inclure un passage rédigé ailleurs qui ne se fonde pas intégralement dans la logique du texte (Guibert, 1982a, p. 98).
- 2 Dans son livre *Hervé Guibert Biographie*, Christian Soleil, qui réalise une entrevue avec les deux enfants du voyage plusieurs années après la mort de Guibert, souligne : « Il s'agit plus précisément d'adolescent de 17 ans qui deviendront des enfants dans le jeu guibertien » (Soleil, 2002, p. 155).
- 3 Dans *Le protocole compassionnel*, Guibert écrit que Vincent a dix ans de moins que lui (Guibert, 1991a, p. 49).
- 4 Pour nous confondre davantage, Guibert annonce le mensonge à l'envers : « je pourrais aussi imaginer que les deux enfants sont des faux enfants, des adolescents dont la croissance a été stoppée [...], voilà un truchement bien plaisant » (Guibert, 1982a, p. 31-32).
- 5 Ce procédé touche particulièrement sa série de photographies intitulée « Les grandes vacances 1977-1981 » (Faucon, 1995).

image adulte), ma divagation ne cesse de dessiller l'enfant que je m'impose, elle m'éloigne de lui au lieu de m'en approcher, elle me le vole, et me ramène au pied de cette architecture d'obscénités, grouillante de corps mûrs, que j'ai patiemment élaborée depuis que je manie le plaisir. Revenir à l'enfant, malgré les vents contraires, lutter dans le courant inverse [...] je suis repris d'une sensation première de vomissement, et je crache enfin une tache trop longtemps contenue, presque verte, maladroite, idéalement enfantine (Guibert, 1982a, 18-19).

L'idée que Guibert doit s'imposer l'enfance « par toutes sortes de ficelles, d'images, de souvenirs » (Guibert, 1982a, p. 32), au détriment de son propre désir, jusqu'à s'en donner la nausée, est récurrente dans l'ouvrage. Dans un résumé de son œuvre, l'auteur annonce d'emblée qu'il s'agit d'un désir fabriqué. En parlant de lui, à la troisième personne, il écrit : « cet homme, ce célibataire *joue*, par l'écriture, à se mettre dans la peau d'un pédophile. Les possibilités de tendresse qui adviennent ne sont pas très éloignées, sans doute, de l'amour paternel⁶ ». Il distingue clairement son fantasme du fantasme que l'écriture doit, par le *jeu*, mettre en acte. Ainsi, la jouissance n'a jamais lieu. Heureusement, dirons-nous ! Pour citer Régnier Pirard, « un enfant ne peut être, sans risque mortel ou de folie, objet de jouissance tel un appendice narcissique » (Pirard, 2010, p. 57). L'écriture ne cesse de dire l'impossibilité de l'accomplissement de ce désir. Du coup, l'interdit apparaît toujours au centre du fantasme. Dans la fiction, la pédérastie emmène son lot de punitions⁷, dans le journal intime, le désir se donne à lire sous le mode de « l'envie de » et du « rêve de »⁸. Ainsi, l'auteur a régulièrement recours à la figure de l'ogre⁹. Le caractère fantastique de cette figure coïncide avec la posture de Guibert qui ne fait que consommer des *symboles* d'enfants : des représentations textuelles qu'il élabore lui-même, des mannequins d'enfants qu'il collectionne (Guibert, 2001, p. 11-17, 55), et des portraits d'enfants dont il recouvre ses murs :

6 Nous soulignons. Hervé Guibert, « Voyage avec deux enfants » Résumé de l'œuvre, *Les éditions de Minuit*, [en ligne] http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=1668 (consulté le 11 avril 2013).

7 À titre d'exemples, dans *Vous m'avez fait former des fantômes*, des brigands pédérastes se voient moralement condamnés à la fin de l'ouvrage. Dans *Les lubies d'Arthur*, le personnage de Bichon (qui vit une relation incestueuse avec Arthur) meurt empalé par le ventre.

8 « Ce soir le fils de B. dans le train : l'envie de baiser sa peau malgré sa blancheur boutonneuse ; l'envie de baiser ses lèvres, malgré leurs craquelures ; l'envie de mettre ma langue dans sa bouche, malgré ses dents mal lavées » (Guibert, 2001, p. 64) ; « J'ai envie d'être l'ami indigne qui s'absente pour aller passer en douce une main dans la culotte de pyjama du fils endormi » (Guibert, 2001, p. 287) ; « Rêve de bonheur physique avec le petit Étienne » (Guibert, 2001, p. 398) ; « Rêve [...] d'une partouze d'enfants » (Guibert, 2001, p. 477) ; « Révai que je faisais l'amour à un enfant déluré » (Guibert, 2001, p. 13).

9 Pour ne nommer que ces deux exemples, dans *Les lubies d'Arthur*, le personnage principal rêve de dévorer un fœtus (Guibert, 1983, p. 49). Dans *Le mausolée des amants*, lorsque Guibert se sent menacé par la naissance prochaine d'un enfant de son amant, il écrit : « En le dévorant à la source, dévorer la progéniture de T. (être l'ogre anticipé) » (Guibert, 2001, p. 185).

Gilles part consommer des dizaines d'enfants à chaque voyage en Thaïlande ; moi j'achète des portraits d'enfants par dizaines, fusain, pastel, crayons Conté, dont je tapisse les murs de ma chambre pour en faire la « chambre des enfants ». Ogre l'un et l'autre à sa façon (Guibert, 2001, p. 541).

Du même coup, Guibert oppose clairement le désir de son ami (désir du corps) à son désir à lui (désir d'images). Le fantasme ne fonctionne ici qu'en tant que construction symbolique. Si l'écriture cesse de le soutenir, celui-ci se dissipe. Guibert écrit d'ailleurs, dans *Voyage avec deux enfants*, un fragment qui annonce l'inadéquation entre la réalité et le texte : « J'hésite à écrire : Voyage de merde, enfant de merde. Le début du mensonge : l'écrire ce serait renoncer au roman » (Guibert 1982a, p. 97).

La filiation

Plusieurs auteurs voient dans le sida, du moins dans le sida tel qu'il se vivait à l'époque de Guibert, un arrêt dans la filiation. Chantal Saint-Jarre, professeure de littérature et auteure de *Du sida, l'anticipation de la mort et sa mise en discours*, parle d'une « castration génétique » (Saint-Jarre, 1994, p. 45), puisque le VIH s'attaque à la sexualité, à la possibilité même de procréer, et qu'il touche directement le sang, qui n'est rien de moins que le support symbolique de l'hérédité. Selon elle, les sidéens ont à faire plusieurs deuils :

[...] deuil de l'enfance, deuil de la sexualité active et gratifiante, deuil de la fertilité, deuil de la maternité, deuil de la paternité, deuil du désir d'enfant, deuil de l'enfant (idéalisé) qu'on n'aura pas, qu'on n'a jamais été ou qu'on n'est plus (Saint-Jarre, 1994, p. 225).

Le sujet sidéen perd la possibilité d'enfanter ainsi que sa propre enfance, en vieillissant d'un coup. Guibert dit d'ailleurs, à 35 ans, se sentir comme sa grand-tante Suzanne qui en a 95 et qui est impotente (Guibert, 2009). Saint-Jarre, qui a travaillé auprès de personnes infectées au VIH dans le cadre de sa pratique thérapeutique (au comité Sida Aide Montréal, à la Société canadienne de l'hémophilie et dans sa pratique privée) insiste, dans son ouvrage, sur l'importance que les sujets sidéens accordent à cette question. Un de ses patients lui mentionne son désir d'ouvrir une maison d'aide aux bébés atteints du sida, un autre lui confie son désarroi à l'idée d'être une « branche coupée » (Saint-Jarre, 1994, p. 217) dans l'arbre généalogique de sa famille ; un jeune homme lui fait part de son désir d'adopter un enfant, un autre de congeler son sperme « afin de garder la certitude, en mourant, de participer à la reproduction de l'espèce » (Saint-Jarre, 1994, p. 226). Certains hommes sidéens, toujours selon Saint-Jarre, expriment même

le désir, grâce à la science, d'éliminer les cellules contaminées dans leur sperme pour pouvoir donner naissance à un enfant. En somme, le sida attaque directement la filiation. C'est justement là un des principaux enjeux du plus populaire roman de Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, qui montre une filiation horizontale, repliée sur elle-même ; une communauté de sidéens qui, pour survivre, s'échangent les médicaments d'autres sidéens déjà morts. À ce sujet, les propos de Joseph Levy et d'Alexis Nouss, qui ont écrit un essai d'anthropologie sur les romans du sida, sont plutôt éclairants :

Le sida, par son double aspect fatal et épidémique, réduirait la dimension d'altérité dans la perception de la mort et amènerait la conscience individuelle à la certitude de sa propre finitude dans la mesure où l'autre qui meurt ou va mourir, c'est déjà le même [que soi]. La dimension microsociale du milieu atteint par le sida amplifie la preuve et la probabilité de la mort de l'individu dans une dialectique complexe entre la mort de soi, de moi, de toi et de tous (Levy et Nouss, 1994, p. 94).

Les recherches de Chantal Saint-Jarre s'inscrivent également en continuité avec celles du psychanalyste Serge Leclair qui voit dans l'acte analytique une tentative de tuer l'enfant toujours renaissant, la représentation tyrannique d'un « enfant merveilleux » (Leclair, 1975) que nous avons été avant d'être arraché à la mère, de devenir sujet et d'entrer dans le langage. Saint-Jarre indique que le sida fait surgir cette figure de façon violente et impérative. L'enfance, à tous les niveaux, est expulsée du champ des possibles. Elle fait donc retour dans l'écriture, sous plusieurs formes, avant même d'être érotisée.

Dans son roman posthume *Le paradis*, écrit alors qu'il était gravement malade, atteint du VIH et condamné à une mort imminente, Guibert fait le récit d'un personnage qui porte son nom, mais qui, contrairement à lui, est hétérosexuel et séronégatif. Plus important encore, le personnage évoque sa volonté d'avoir un enfant, comme s'il s'agissait du cadeau que le sida confisque. Il dit à son amie : « Puisque nous n'avons pas le sida, pourquoi ne pas nous offrir un enfant ? » (Guibert, 1992, p. 127). Cette figure apparaît comme salvatrice dans le discours de Guibert. Dans un dialogue inséré sans explication entre deux pages de *Voyage avec deux enfants* (et repris presque tel quel dans deux autres de ses livres¹⁰), une amie de Guibert lui demande ce qui pourrait le sauver, ce à quoi il répond : « toucher le corps d'un enfant, mais ce ne serait que par rapport au dégoût que m'inspire mon propre corps » (Guibert, 1982a, p. 132). Dans les dernières pages de son journal intime, alors que Guibert est sur le point de mourir, on peut lire, par exemple,

¹⁰ À quelques détails près, le passage est repris dans son journal intime, *Le mausolée des amants* (Guibert, 2001, p. 75), et dans sa pièce de théâtre *Vole mon dragon* (Guibert, 1994, p. 63-64).

un récit de rêve dans lequel il jubile de se trouver dans un magasin de jouet (Guibert, 2001, p. 125). L'enfant, pour Guibert, est « un poison, puis l'eau qui le délaye et qui l'absout » (Guibert, 1982a, p. 100).

On convient donc que ce n'est pas l'aspect biologique du sida qui provoque l'apparition de l'enfance dans l'écrit, mais plutôt le fait que la maladie conjugue l'impossibilité de procréer et qu'elle impose la mort comme horizon de finitude. Il semble que Guibert soit déjà assujéti à ces conditions avant même de contracter le VIH et avant même que le sida n'apparaisse dans l'imaginaire collectif. D'une part, l'homosexualité en elle-même empêche le sujet d'envisager avoir un enfant ou de se reproduire – du moins, c'était le cas à l'époque de Guibert où la notion d'homoparentalité était extrêmement marginale. D'autre part, Guibert anticipe sa mort dès son premier ouvrage publié en 1977¹¹. Il écrit également avoir ressenti « une sorte de jubilation » au moment d'apprendre son diagnostic, lui qui fait de la mort une idée fixe depuis l'enfance :

En sortant du centre de la rue du Jurra où nous venions, Jules et moi, de faire le test, j'avais été contraint à l'honnêteté d'une pensée inavouable : que je tirais une sorte de jubilation de la souffrance et de la dureté de l'expérience [...] Depuis que j'ai douze ans, et depuis qu'elle est une terreur, la mort est une marotte (Guibert, 1990a, p. 158).

Cela nous mène à préciser que Guibert n'est pas atteint du sida au moment d'écrire *Voyage avec deux enfants*. Le sida, en quelque sorte, vient nommer et justifier une logique narrative déjà présente depuis longtemps dans son œuvre. À ce sujet, Guibert dit d'ailleurs en entrevue : « Le sida m'a permis de radicaliser un peu plus encore certains systèmes de narration, de rapport à la vérité, de mise en jeu de moi-même au-delà même de ce que je pensais possible » (Guibert, 1990b, p. 19).

Faire dévier la filiation

Avant qu'il ne soit atteint du sida – au risque d'insister – on retrouve plusieurs inventions de Guibert, plusieurs jeux textuels par lesquels il arrive justement, en faisant dévier la filiation, à conjuguer homosexualité et procréation. Dans son roman pornographique *Les Chiens*, la scène finale, entre autres, présente un personnage qui met une femme enceinte par l'intermédiaire de son amant. La femme « devient féconde » par l'addition de sperme qui, en « traversant des masses spongieuses »,

¹¹ Il s'agit de *La mort propagande*. Dans cet ouvrage, entre autres, Guibert invente le scénario de sa mort et les coupures de presse qui suivraient. Guibert écrit ce livre par dépit, après que plusieurs éditeurs aient refusé de publier les contes pour enfants qu'il écrivait à l'époque. Si cette anecdote – qui nous vient de Michel Foucault (Foucault, 1977, p. 107) – nous apparaît anecdotique, il n'en reste pas moins qu'elle illustre à merveille la coïncidence entre la figure de l'enfance et l'anticipation de la mort dans la démarche d'écriture guibertienne.

passe de « moi à lui » et « de lui à elle » (Guibert, 1982b, p. 36)¹². Autre manœuvre semblable dans son roman *Les lubies d'Arthur*, le personnage principal met « enceint » un personnage masculin, du nom de Bichon, dont il se déclare aussi le père adoptif. Dans *Voyage avec deux enfants*, lorsque Guibert dit vouloir embrasser l'enfant, celui-ci lui répond la phrase de Bartleby : « je préférerais pas », ce à quoi Guibert réplique : « je vénère sa pureté et je le sacre fils » (Guibert, 1982a, p. 92).

Autrement dit, l'enfant est instrumentalisé. La figure de l'enfant permet toujours à Guibert de s'insérer dans une filiation imaginaire et construite. Et lorsque cette figure est érotisée, c'est également pour faire fonctionner cet engrenage. Dans la seule scène de *Voyage* où il y a un rapprochement physique entre Guibert et celui qu'il nomme « l'enfant », il l'appelle d'abord « mon fils adoré », « ma chère petite fille ». Ensuite, il dit prendre la place de la fille en creusant « une fente au bas de [s]on ventre » (Guibert, 1982a, p. 106), comme si l'acte sexuel devait absolument mimer la procréation.

En ce qui a trait à la filiation biologique réelle dans laquelle Guibert est inscrit, du moins ce qu'il nous en donne à lire, un tableau complètement différent s'offre à nous. Guibert fait montre d'une réelle violence envers ses parents, il refuse d'être une plus-value pour ses géniteurs. « Les laisser juste me voir, et toujours vivant est le plus grand don – le seul – que je puisse leur faire », peut-on lire dans son journal (Guibert, 2001, p. 18). L'exemple le plus flagrant de son rejet de la triangulation familiale est la dédicace de son livre *Mes Parents*, soit : « À personne ». S'il refuse d'être le fils de ses parents, il s'imagine volontiers être celui de son amoureux. Car l'érotisation de l'enfance ne se limite pas seulement à faire de l'enfant son objet de désir, elle implique aussi pour Guibert de se faire lui-même l'enfant dans certaines scènes fantasmées. Il écrit par exemple aimer l'idée que son corps « découle en ligne directe » de celui de son amant (Guibert, 2001, p. 344). Une fois, il dit l'appeler « papa » dans un demi-sommeil (Guibert, 2001, 115). À plusieurs reprises, il lui tend un martinet dont il dit qu'il est la réplique exacte de celui avec lequel son père le battait. Ce martinet, écrit Guibert, « porte en lui, dans ses lanières immobiles, la plainte des enfants battus, il exhale le plaisir des amants dévoyés » (Guibert, 1991b, p. 19).

En conclusion, les fantasmes que Guibert nous donne à lire sont certainement hors-normes. Cela dit, la manière dont il les articule à

¹² On peut apercevoir dans ce trio, sous la forme de personnages de fiction, Guibert, son amant Thierry et la compagne de son amant, Christine, à qui est dédicacé le livre (À T. et C.) (Guibert, 1982b, p. 7). Avant de mourir, Guibert s'est marié avec Christine (qui porte aujourd'hui le nom de Guibert) pour éviter que les revenus de ses livres ne reviennent à ses parents (Soleil, 2002, p. 191), ce qui est en soi un détournement important de la filiation.

l'écrit nous force à nous poser cette question fondamentale : À quoi tient la déviance, qu'est-ce qui pose problème ? La représentation du fantasme, ou bien son adéquation avec le désir d'un sujet ? Qu'en est-il d'un sujet qui érotise l'enfance, mais se met à distance du désir exprimé ? Il en tient au lecteur et à la lectrice, selon sa perception, de mesurer. Nous pouvons par contre mesurer à quel point Guibert fait dévier la filiation, et comment la figure de l'enfance lui permet d'y arriver. En s'imaginant avoir l'enfant, en s'imaginant être l'enfant de l'autre et même en s'imaginant avoir un enfant de l'enfant, Guibert en vient à occuper simultanément toutes les scènes de sa conception. Cette posture coïncide avec celle du pédophile, selon le psychanalyste Gérard Szewc :

Le pédophile est à la fois une mère incestueuse, un père du type « père de la horde » sexuellement dévoyé et un enfant roi dans la toute puissance. Il est à lui seul tous les acteurs d'une scène primitive très distordue, une scène narcissique sans immixtion extérieure (Szewc, 1992, p. 595).

Si, dans le réel, cette posture est fondamentalement destructrice et destructurante pour l'objet et le sujet du désir en question, l'œuvre de Guibert nous laisse penser que l'expression de ces désirs, sur le plan purement et *exclusivement* littéraire, fonctionne comme un antidote symbolique au bris réel d'une filiation et à l'anticipation d'une mort prospective.

Bibliographie

- FAUCON, Bernard. 1995. *Jours d'images*, Tokyo : Treville, (non, pag.)
- FOUCAULT, Michel. 12-21 mars 1977. « Non au sexe roi » (entretien avec B.-H. Levy), *Le Nouvel Observateur*, n° 644, p. 92-130.
- JAUSS, Hans-Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 305 p.
- GUIBERT, Hervé. 1977. *La mort propagande*, Paris : Régine Deforges, 127 p.
- _____. 1982a. *Voyage avec deux enfants*, Paris : Minuit, 122 p.
- _____. 1982b. *Les chiens*, Paris : Minuit, 37 p.
- _____. 1983. *Les lubies d'Arthur*, Paris : Minuit, 117 p.
- _____. 1986. *Mes parents*, Paris : Gallimard, 168 p.
- _____. 1987. *Vous m'avez fait former des fantômes*, Paris : Gallimard, 204 p.
- _____. 1990a. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris : Gallimard, 265 p.
- _____. 1^{er} mars 1990b, « La vie sida » (Entretien avec Antoine de Gaudemar), *Libération*, p. 19.
- _____. 1991a. *Le protocole compassionnel*, Paris : Gallimard, 226 p.
- _____. 1991b. *Vice*, Paris : Jacques Bretoin, 101 p.
- _____. 1992. *Le paradis*, Paris : Gallimard, 140 p.
- _____. 1994. *Vole mon dragon*, Paris : Gallimard, 70 p.
- _____. 2001. *Le mausolée des amants*, Paris, Gallimard, 560 p.
- _____. (réal), Pascale Breugnot (réal), 2009 (1992). *La Pudeur ou l'Impudeur*, DVD, documentaire, France : BQHL, 58 min.
- LECLAIRE, Serge. 1975. *On tue un enfant*, Paris : Seuil, 136 p.
- LEVY, Joseph. Nouss, Alexis. 1994. *Sida-Fiction, essai d'anthropologie romanesque*, Paris : Presses universitaires de Lyon, 212 p.
- PIRARD, Régnier. 2010. *Le sujet post-moderne entre symptôme et jouissance*, Toulouse : Eres, 235 p.
- SAINT-JARRE, Chantal. 1994. *Du sida. L'anticipation de la mort et sa mise en discours*. Paris : Denoël, 267 p.

SOLEIL, Christian. 2002. *Hervé Guibert, biographie*, Saint-Étienne : *Actes graphiques*, p. 253.

SZWEC, Gérard. 1993. « Faudra mieux surveiller les petits », *Revue Française de psychanalyse*, n° 57, p. 592-603.

La mauvaise fille des *white trash* :

résistances sexuelles et crimes d'enfants dans
Bastard out of Carolina de Dorothy Allison.

L'écrivaine américaine Dorothy Allison n'a jamais caché que son travail littéraire trouve son inspiration dans les événements traumatiques de sa vie, dans l'abus physique, sexuel et psychologique qu'elle a subi dans sa jeunesse de la part de son beau-père. Au contraire, les effets de cet abus ainsi que les situations qui lui permettent d'exister et le dissimulent constituent le cœur de tous les textes où l'écrivaine explore les structures sociales qui autorisent certains types de violence tandis que ces systèmes en dénoncent d'autres simultanément. Par exemple, dans *Bastard out of Carolina*, son premier roman semi-autobiographique, Allison présente le récit poignant de Bone, petite fille blanche et pauvre. Personnage construit à l'image de l'auteure, elle ne va pas occuper son enfance à des préoccupations légères et gaies, mais plutôt tenter d'y survivre.

Née dans un monde bâti sur le désespoir et la honte associés à l'extrême pauvreté qui l'entoure, victime d'inceste pendant une grande partie de son enfance, Bone est aussi familière avec la violence que l'auteure. Comme Anney, la jeune mère de la protagoniste, n'est pas mariée à son père biologique, parti sans assumer sa paternité, Bone est d'emblée officiellement désignée comme enfant « illégitime », un timbre rouge apposé à son acte de naissance rappelant les erreurs supposées de sa mère. La narration de Bone décrit les maints efforts de sa mère pour ôter de leur vie la honte engendrée par la naissance de sa fille et par leur pauvreté ainsi que sa tentative de faire oublier ce que « Greenville county wanted to name her », de ne pas accepter « [the] stamp [...] they'd tried to put on her » et d'obtenir l'approbation sociale qui lui est refusée. (Allison, 1992, p. 4)

Incapable de se libérer de cette emprise, Anney finira par se marier avec Glen, un homme idéaliste qui lui promet une belle vie qu'il sera néanmoins incapable de lui offrir, victime de la pauvreté due à son incapacité à garder un travail et au rejet de sa famille, issue de la classe moyenne. Quand la narratrice a presque six ans, son beau-père commence à régulièrement la battre et à abuser sexuellement d'elle, ce qui durera plusieurs années et, à travers le récit, elle raconte comment elle tente vainement de se défaire de cette emprise paternelle.

Certes, Allison insiste sur les conséquences néfastes que la domination du beau-père peuvent avoir sur l'identité de la narratrice, mais le tableau d'une violence masculine n'est pas le seul qu'Allison brosse dans ses ouvrages. La violence spécifique à l'existence des catégories les plus pauvres ou racialement discriminées est tout aussi présente dans ses ouvrages, que l'auteure situe dans le sud des États-Unis. Les effets de la marginalisation de ce groupe, parfois qualifié de « hors norme », occupent une place centrale dans ses textes, où, comme Allison le précise d'ailleurs elle-même dans son livre d'essais, *Skin*, elle cherche à comprendre « the politics of *they*, » la place, ou l'absence de place faite aux « autres ». (Allison, 1994, p. 35)

Ces idées de légitimité, de rejet et de marginalisation se répètent tout au long du roman. Par exemple, la famille élargie de la mère, les Boatwright, qui forment l'entourage de Bone, est constituée de gens dits « dangereux » et « sales » qui boivent, fument, volent, ont trop d'enfants et jamais assez d'argent. Bone est, en fait, issue d'une famille de *white trash*, communauté formant une classe spéciale, méprisée, située au plus bas niveau de la société américaine, considérée comme « déviant », anormale, et méritant de ce fait la souffrance et la pauvreté qu'elle subit.

C'est justement ce rapport que la narratrice entretient avec cet héritage social qui nous intéressera. En outre, parler de l'histoire d'une fille blanche et pauvre revient à poser les questions du genre et de la race. Je proposerai donc une analyse intersectionnelle féministe qui examinera la marginalisation des *white trash*, la désignation ostracisante de leur groupe comme déviants sociaux et l'influence malsaine de cette étiquette sur le comportement de la narratrice. Dans un premier temps, j'entamerai une brève explication du terme et la place de cette communauté dans le système de pouvoir raciste qu'est la société américaine. Dans un deuxième temps, afin de faire ressortir le point de vue de la narratrice, cette fille des *white trash*, je m'attacherai à déterminer le rapport entre classe et genre à travers le détournement des normes par la narratrice, au moyen de méfaits criminels comme le vol, ou de sa sexualité, comme la masturbation féminine, de manière à en souligner la portée symbolique de résistance face à une société dépeinte comme omnipotente.

Les *white trash*

Comme l'écrit Allison, sa famille appartient à une catégorie mythique, «the *they* everyone always talks about.» (*Ibid.*, p. 13) À travers l'écriture de *Bastard out of Carolina*, elle a voulu leur redonner une certaine visibilité, c'est-à-dire en proposer une représentation plus juste et plus nuancée que l'idée que se fait d'eux la partie plus privilégiée de la société américaine. La critique littéraire Sylvie Laurent confirme le manque de considération que reçoivent ceux auxquels on ne se réfère souvent que par l'expression «ces gens-là», expliquant que bien que ces termes puissent sembler ne pas faire de distinction précise, ils sont néanmoins provocateurs dans le contexte de la bonne société américaine, où personne n'ignore de qui on parle. (Laurent, 2011, p. 10)

L'appellation «ces gens-là» trouve son origine dans la reconnaissance de l'altérité des sociétés dont la hiérarchie fonctionne par la polarisation. Bien qu'elle puisse être utilisée pour désigner différents groupes de personnes selon le contexte, dans le cas d'Allison, l'idée de «ces gens-là» se réfère clairement aux *white trash*. Désignant plutôt un style de vie méprisé chez ceux qui n'ont pas d'argent, cette référence se teinte d'un jugement de valeur d'ordre moral, résultant du constat d'une prétendue déviance comportementale. Dans la préface de son recueil de nouvelles, justement intitulé *Trash*, Allison avoue être consciente du regard marginalisant posé sur sa famille :

There was a myth of the poor in this country, but it did not include us. [...] There was this concept of the «good» poor, and that fantasy had

little to do with the everyday lives my family had survived. The good poor were hardworking, ragged but clean, and intrinsically honorable. We were the bad poor. We were the men who drank and couldn't keep a job; women, invariably pregnant before marriage. (Allison, 1988, p. 7)

La description que fait Allison de sa famille fait appel à l'idée des *white trash* dans la représentation populaire : un blanc à l'opposé de la morale puritaine qui infuse les valeurs dites américaines, c'est-à-dire un « mauvais blanc ». Matt Wray et Annalee Newitz confirment cette idée lorsqu'ils expliquent que l'étiquette *white trash* est appliquée à des individus considérés comme « incestuous and sexually promiscuous, violent, alcoholic, lazy, and stupid, » faisant ainsi de leur condition sociale leur propre responsabilité, ou plutôt le fait de leur irresponsabilité « innée ». (Wray, 1997, p. 2)

Pendant, un examen du regroupement des mots *white*, blanc, et *trash*, tas d'ordures, met en évidence la hiérarchie de classe sociale, qui revêt aux États-Unis un caractère fondamental, dévoilant l'existence d'une altérisation hégémonique, c'est-à-dire d'un ostracisme dirigé vers l'autre, et visible au sens profond du terme. C'est ce que Wray et Newitz soulignent en expliquant que : « *white trash*, since it is racialized (i.e. different from "black trash" or "Indian" trash) and classed (trash is social waste and detritus), allows us to understand how tightly intertwined racial and class identities actually are in the United States. » (*Ibid.*, p. 4) Dès lors, spécifier qu'il s'agit de *blancs*, dans la pensée binaire opposant noirs et blancs, c'est considérer, que le type *trash* est originairement noir.

Dans *Bastard out of Carolina*, cette altérisation est évidente lors d'une visite chez la famille du beau-père de Bone, qui appartient à la classe moyenne. La narratrice entend les remarques méprisantes proférées par les frères de Glen à propos de sa voiture, marque, selon eux, de la pauvreté honteuse de Glen et, partant, du reste de sa famille, c'est-à-dire Bone, sa mère et sa petite sœur. Pour les frères de Glen, la voiture est le signe extérieur que celui-ci est « [j]ust like any nigger trash, getting something like that. » (p. 102). En faisant remarquer que la famille de Bone est « *like any nigger trash* » et non simplement « *nigger trash* », ils font entendre que le *trash* est naturellement de couleur et la place dominant dont jouit le blanc.

bell hooks soutient à son tour l'idée que « affluence [...] is always white, » et analyse la croyance que les non-blancs sont associés à la pauvreté. (hooks, 2000, p. 2) L'acte de désigner les *white trash* comme n'étant pas des blancs dit « normaux » crée un sous-groupe, une sorte de sous-catégorie des blancs, permettant au groupe des blancs « normaux » d'affirmer, par amour propre, leur prétendue supériorité, car,

comme l'écrit Sylvie Laurent, « un Blanc, parce que pauvre, serait un déchet. » (Laurent, 2011, p. 7)

L'emprise de la classe moyenne : règle et résistance

Pour la famille de Glen, qui appartient à la classe moyenne, outre son incapacité de garder un travail, au demeurant toujours des emplois non qualifiés, contrairement à ses frères ou son père qui occupent des postes de gestionnaire ou font de la politique, l'affiliation du beau-père avec les *white trash* confirme son rôle de brebis galeuse. Pourtant, au premier regard, il semble que Glen apprécie son statut marginalisé « gagné » par le mariage et son association avec « the whole Boatwright legend » qui lui offre la possibilité de faire honte à son père et ses frères. (Allison, 1992, p. 13) Mais on voit très vite qu'il dépense toute son énergie à courir après l'approbation symbolique de la classe moyenne que seul son père peut lui offrir. Glen voudrait que son père soit fier de lui mais il parvient à peine à lui parler, bégaye dès que son père lui adresse la parole et devient de plus en plus fragile au point où le mépris de son père « just eats him up. » (*Ibid.*, p. 207.)

D'après Wray et Newitz, « in a country so steeped in the myth of classlessness, the term *white trash* helps solidify for the middle and upper classes a sense of cultural and intellectual superiority. » (Wray, 1997, p. 1) La famille de Glen en offre un exemple remarquable. Le mode de vie de la classe moyenne devient pour Glen « how people ought to live » et l'image de la réussite. Fasciné par les « big houses [his brothers] owned, with fenced-in yards and flowering bushes, » il choisit de loger sa famille dans des imitations de maison typique de banlieue en pitoyable état et finit constamment par se retrouver obligé d'en déménager, car la famille est incapable de payer les traites du loyer. (Allison, 1992, p. 80)

Les liens entre homme, image et argent revêtent un aspect important dans la valeur accordée à un individu, notamment vis-à-vis de son entourage proche, mais la voiture honteuse et les maisons contrefaites ne valent rien dans le monde de ses frères, où, au contraire, elles exposent le manque de valeur de Glen, parce que, selon Christine Delphy, « [l]es caractéristiques des dominants ne sont pas vues comme des caractéristiques spécifiques, mais comme la façon d'être. » (Delphy, 2008, p. 31.)

Du fait de ses errements, dont nous avons montré qu'ils mettaient en évidence l'incapacité de Glen à répondre à l'idéal dominant auquel se mesure sa propre famille, celui-ci est en quelque sorte isolé de sa généalogie et se retrouve finalement du côté des *trash*. Allison montre ici

clairement l'existence de règles sociales et que ceux qui les transgressent se retrouvent de fait du côté des mauvais, de ceux qui doivent supporter la honte. C'est dans cet esprit que J. Brooks Bouson constate que

if American culture is often defined as a competitive and success-oriented, it is also a shame-phobic society in which those who are stigmatized as different or those who fail to meet social standards of success are made to feel inferior, deficient, or both. (Bouson, 2001, p. 101)

Face aux autres hommes de sa famille, le succès prend valeur d'échelle sur laquelle la valeur de Glen est mesurée, et son incapacité à répondre aux attentes de sa famille et de la classe moyenne crée en lui un sentiment d'infériorité et de faiblesse qu'il déplace finalement sur Bone. De fait, l'amertume qu'il entretient face à ses conditions de vie, comparées à celles de sa famille d'origine, apparaît comme la conséquence de l'oppression classiste qu'il porte en lui. Cela réapparaît de façon similaire chez Anney, la mère de Bone, lors d'une conversation avec sa fille à propos du vol. S'efforçant de diminuer la honte qui accompagne la pauvreté, Anney dénonce le vol comme un acte inacceptable, symbolique du statut des *white trash*. Elle éduque sa fille dans l'idée qu'il n'y a rien de pire que de voler, que c'est une façon d'avouer sa pauvreté, et s'appuie sur l'exemple de son neveu qui vole constamment : « He's just bad, that's all, just bad. » (Allison, 1992, p. 94)

Comme le beau-père, la mère vénère la norme économique, cette classe moyenne qui lui dicte sa valeur, mais ce n'est pas le cas de tous les personnages du roman. Bone échange souvent avec d'autres membres de sa famille élargie qui admirent plutôt son cousin, celui qui vole, parce que « he knows how to take care of himself. » (*Ibid.*) Dans ce cas de figure, le vol est perçu comme un moyen de régler des comptes avec la norme, de s'affranchir des règles, de rejeter la honte qui pèse sur soi et d'affirmer son autonomie. Avec l'exemple du vol, l'auteure fait apparaître une certaine ambiguïté des valeurs qui, selon les aspirations des personnages, fait pencher la balance morale du côté du mauvais ou de l'admirable, élargissant la question au-delà d'un simple problème de droit. Ne pas voler, c'est ne pas vouloir être *white trash*. Voler, c'est posséder de façon « illégitime », de symboliquement confirmer sa propre marginalisation au regard de la classe moyenne. J. Brooks Bouson écrit que « as Bone comes to identify with her poor white relatives, the Boatwrights, she internalizes their white trash shame. » Toutefois, contrairement à eux, elle n'accepte pourtant pas ce binarisme mais préfère plutôt, comme nous allons le voir, remettre en question la légitimité du regard de la classe dominante. (Bouson, 2001, p. 101)

Après qu'elle a entendu les remarques des frères de Glen à propos de leur voiture, Bone dérobe certaines des roses qui poussent dans leur jardin, et les emporte avec elle, en les glissant dans ses sous-vêtements :

I got up, shook off my skirt, and strolled off for a walk through Madeline's rosebushes. I put my hands out and trailed then lightly along the thorny stalks and plush blossoms, scooping buds off as I passed. I pulled the buds apart, tearing the petals and dropping them down inside my dress. I even pulled up my skirt and tucked some in my panties, walking more slowly then to feel the damp silky flowers moving against my skin. "Trash steals," I thought, echoing [their] bitter words. "Trash for sure," I muttered, but I only took the roses. No hunger would make me take anything else of theirs. I could feel the heat behind my eyes that lit up everything I glanced at. It was dangerous, that heat. It wanted to pour out and burn everything up, everything they had that we couldn't have, everything that made them think they were better than us. (Allison, 1992, p. 103)

Le symbolisme de son acte criminel démontre la faille dans le système oppressif auquel font face la fillette et les « siens ». Le vol des fleurs est le moyen de récupérer sa dignité, et elle est capable de reconnaître que sa colère est créée par la domination classiste qu'elle juge injuste. Par son crime, la fille requalifie les valeurs de bien et de mal et elle entend démontrer, par cet acte symbolique, que le vol n'est pas seulement le fait de « sales » comportements, mais aussi une réaction à l'oppression.

Sexe, femmes et violence

Le larcin de Bone pose en fait plusieurs questions sur la structure de classe aux États-Unis et son rapport à la honte et la culpabilité. La petite fille glisse les pétales de fleur dans ses sous-vêtements, ce qui ne se réduit pas à une simple affaire de domination économique. Après avoir caché les pétales volés, Bone décrit la sensation subtile qu'offre leur glissement dans ses sous-vêtements. L'acte de voler se retrouve ainsi lié au développement de sa sexualité. Il faudra donc revenir au beau-père, la figure masculine qui domine le roman, celui-là même qui gère sa honte de classe différemment de Bone, puisqu'en même temps, par l'abus sexuel qu'il fait subir à Bone, il domine aussi la sexualité de la jeune fille. Afin de comprendre l'ampleur de cet acte dans sa totalité, le vol symbolique des fleurs doit donc être lu dans le contexte d'une violence classiste, certes, mais le contexte d'une violence sexiste ne peut pas non plus se perdre de vue.

La norme patriarcale considère que l'entretien économique d'une famille revient aux hommes. Partant de ce point de vue, la pauvreté peut devenir difficile à supporter pour un homme, notamment dans l'expression de sa virilité. Au lieu de remettre en question l'oppression

classifiée, ou de l'internaliser, le beau-père va plutôt déplacer la responsabilité de sa pauvreté sur les femmes de sa vie, et en particulier sur Bone, celle que son statut d'homme lui permet le plus facilement d'opprimer. Selon lui, le problème est leur manque de confiance en lui, voire en sa virilité. « It seemed our unbelief was what made him fail. Our lack of faith made him the man he was, made him go out to work unable to avoid getting into a fight. » (*Ibid.*, p. 81) La frustration du beau-père se transfère directement sur le corps de la jeune fille. Dans sa volonté de « montrer les muscles », il utilise la violence extrême et explique la maltraitance par le prétendu mauvais comportement de Bone. Mais un jour, après s'être enfermé dans la salle de bain avec Bone pour la battre, le beau-père finit par avouer à sa femme qu'il a perdu son travail le jour même. On voit par là que l'usage de la violence est pour lui le moyen de se défendre de sa propre oppression.

Ces scènes démontrent l'existence de ce que Patricia Hill Collins nomme la matrice de domination, ou l'intersection des oppressions. Bone, une fille issue d'une famille pauvre, subit l'oppression de classe. S'ajoute à cela, à cause de sa condition de fille, une oppression genrée. L'intersection de la violence de classe qui, dans le cas de Bone, est symbolique, et de celle, physique, de genre produit une situation particulière. La mère qui entend les cris de son enfant et voit les marques des coups sur son corps ne quittera pourtant jamais son mari. Au lieu de dénoncer les agissements de son mari, elle en rend sa fille responsable, lui demandant ce qu'elle a fait pour énerver son beau-père. Elle finit par lui suggérer de redoubler d'attention lorsqu'elle est autour de son beau-père, rejetant sur sa fille la responsabilité de sa propre sécurité. Pourquoi la mère donne-t-elle à son enfant un conseil inefficace, au lieu de voir que la culpabilité incombe à son mari, et qu'il est de sa responsabilité à elle d'assurer la sécurité de sa fille ? La réponse à cette question trouve sa source en partie dans la pauvreté de la famille, mais aussi dans le rôle des femmes, qui est un des grands thèmes du livre. Le lien entre assujettissement classiste et sexiste est très tôt établi dans le roman. Peu avant le mariage de la mère de Bone, une des tantes souligne l'importance de ce mariage : « She needs him, needs him like a starving woman needs meat between her teeth. » (*Ibid.*, p. 41) Le besoin d'avoir un mari est répété plus tard de plusieurs manières, mais la chose importante dans cet extrait est qu'ici, la mère et ses filles sont des femmes affamées au sens littéral. La mère se voit parfois obligée de nourrir ses filles de ketchup et de craquelins après que le beau-père a perdu de nouveau son travail pour une histoire d'orgueil blessé. Sans mari, et donc sans ses revenus, la mère est incapable de s'occuper seule de ses enfants avec son salaire modeste de serveuse. Sans mari, elle

n'est même pas vue comme une femme légitime, comme le souligne le certificat de naissance de sa fille. En plus d'être une question d'argent, dans le roman, le mariage, est aussi vu comme une régulation par les hommes de la sexualité féminine du fait de l'existence de normes hétérosexistes. Comme Monique Wittig l'écrit dans *La Pensée Straight* : « ce qui fait une femme, c'est une relation sociale particulière à un homme. » (Wittig, 2007, p. 52) Dans cette optique, la mère ne saurait pas être une bonne femme sans un mari. C'est d'ailleurs ce qu'elle dit à sa fille : « People don't do the right thing because of fear of God...ou do the right thing because the world doesn't make sense if you don't. » (Allison, 1994, p. 145)

Dans le monde patriarcal dépeint dans le roman, il est clair que la prétendue bonne chose à faire est, avant tout, de reconnaître la place assignée à une femme, ce dont l'état de Caroline du Sud informe la mère lorsqu'il désigne à l'encre rouge son enfant comme officiellement illégitime. Selon Wittig, « être "femme", n'est pas quelque chose qui va de soi, puisque pour en être une, il faut en être une "vraie". » (Wittig, 2007, p. 46) L'acceptabilité de la sexualité féminine, et donc de la maternité, s'inscrit alors dans l'idée de ce qu'une bonne femme, une « vraie » femme, devrait être. Pour Anney, en lui proposant le mariage, Glen lui offre la possibilité de réécrire son histoire de « mauvaise fille » *white trash* pour retrouver ainsi le statut d'une « bonne » femme. Bone, au contraire, défie le statut de la mauvaise fille *white trash* qui effraie tellement sa mère. Au fur et à mesure, la narratrice développe des fantasmes sexuels et atteint ses premiers orgasmes par la masturbation. Comme elle est régulièrement agressée sexuellement, sa sexualité se développe dans l'ombre de la violence de son beau-père. La particularité de son plaisir ne réside pas dans le fait qu'elle se masturbe mais plutôt dans ce qui l'aide à atteindre sa jouissance, c'est-à-dire ses fantasmes. Quand Bone commence à avoir des désirs sexuels, elle s'imagine encerclée par le feu, ne sachant si c'est dans la chaleur de la combustion, soit la désagrégation de son corps, ou si c'est au moment où elle s'en échappe qu'elle parvient à l'orgasme. Son rapport à sa propre subjectivité semble flou au départ, mais, plus tard dans le roman, ses idées de destruction de soi se transforment. Elle commence à se masturber selon des fantasmes détaillés où son beau-père la fouette devant un groupe de personnes qu'elle prend à parti. Réalisant la portée de ce fantasme, elle s'inquiète d'être sale et mauvaise – retrouvant l'ambiguïté entre le bon, ici le plaisir, et le mauvais, la culpabilité qui l'accompagne, que nous avons déjà vu avec le vol. Pourtant, et de la même manière qu'avec le vol, cette façon de faire, de détourner certains détails importants lui permet, de nouveau, de

résister à l'oppression. Allison précise que, pour Bone, « it was only in [her] fantasies with people watching that [she] was able to defy Daddy Glen. » (p. 113) :

When he beat me, I screamed and kicked and cried like the baby I was. But sometimes, when I was safe and alone, I would imagine the ones who watched. Someone had to watch. [...] They couldn't help or get away. They had to watch. In my imagination I was proud and defiant. I'd stare back at him with my teeth set, making no sound at all, no shameful scream, no begging. (Allison, p. 112)

Pour Bourson, cette scène représente les efforts que Bone réalise pour obtenir « active mastery over passive suffering. » (Bourson, 2001, p. 122) Bone résiste ici à la violence en la transformant en plaisir sexuel par la masturbation féminine, acte scandaleux qui tranche radicalement avec les idées patriarcales de ce que c'est une « bonne » femme, ce qui lui donne le sentiment d'être « special, triomphant, important, » mais, surtout, dans ces fantasmes « [she] was not ashamed, » c'est son oppression de genre et de classe qu'elle transforme, ou internalise ainsi : en premier lieu la violence déclenchée par l'oppression classiste que son beau-père transfère sur elle, mais aussi la honte que revêt la sexualité féminine (oppression sexiste) de la mère qui a eu une fille illégitime. Outre le défi individuel que sa résistance oppose à chaque oppression, il faut remarquer que, dans son fantasme, Bone force les témoins à dire, à mettre en mots la violence à laquelle elle est soumise et, ce faisant, à témoigner aussi sur les hiérarchies de classe et de genre. Obliger les gens à voir ce qu'ils voudraient ignorer est ce qui rend ses actes si forts et, au fond, c'est là le grand acte déviant de l'auteure. Avec l'écriture de *Bastard out of Carolina*, Dorothy Allison réalise ce que sa narratrice, l'image de l'auteure enfant, ne pouvait alors qu'imaginer. Le vol des fleurs et le développement de son propre érotisme sont les seuls outils dont dispose la fille pour montrer son désaccord radical avec l'assujettissement aux normes sociales.

À l'inverse, devenue femme adulte, Allison parvient à redonner vie à son imagination d'alors, dite « perverse ». Sa prise de parole va à l'encontre du devoir quotidien de se contenter de sa place assignée, celle de la pauvre femme *white trash*, et elle force ses lecteurs à tout voir, à tout connaître, à se confronter au fait que sans les « sales » gens, il n'y en aurait pas de propre, que sans ceux que l'on nomme les autres, l'on ne pourrait pas se prétendre normaux. En démontrant toute la complexité de l'altérité sociale, Dorothy Allison dévoile la partie immergée de l'iceberg, les rapports de domination propres à la société américaine et elle y parvient par insubordination, grâce à son mauvais comportement de petite fille.

Bibliographie

ALLISON, Dorothy. *Skin : talking about sex, class and literature*. Ithaca, NY : Firebrand Books, 1994.

_____. *Bastard out of Carolina*. New York : Plume, 1992 .

_____. *Trash : stories*. New York : Plume, 1988.

BARTKY, Sandra Lee. *Femininity and Domination : Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York : Routledge, 1990.

BOUSON, J. Brooks. «“You nothing but trash” : White Trash Shame in Dorothy Allison’s *Bastard out of Carolina*.» published in *The Southern Literary Journal*, Vol. 31, n° 1, (Fall, 2001), pp. 101-123.

COLLINS, Patricia Hill. *Black Feminist Thought*. New York : Routledge, 2009 [2000].

DELPHY, Christine, *Classer, dominer : qui sont les « autres » ?* Paris : La fabrique des éditions, 2008.

HOOKS, bell. *Where We Stand : Class Matters*. New York : Routledge, 2000.

LAURENT, Sylvie. «*Poor white trash*» : *la pauvreté odieuse du Blanc américain*. Paris : PUPS, 2011.

WITTIG, Monique. *La pensée straight*. Paris : Éditions Amsterdam, 2007 [2001].

WRAY, Matt and Newitz, Annalee. *White Trash : Race and Class in America*. New York : Routledge, 1997.

**L'INDIVIDU
ET LA SOCIÉTÉ**

La dialectique de la déviance

dans *Les carnets du sous-sol*
de Dostoïevski

Dans la *Théorie du roman* de Georg Lukacs, le roman de la seconde moitié du dix-neuvième siècle apparaît à la fois comme déviant et mise en forme de la déviance : déviant en ce qu'il décompose la relation à la réalité sociale que Luckas érige en critère de la forme romanesque, mise en forme de la déviance en ce que des représentations de l'inadéquation de l'individu au monde y sont à l'œuvre. Au cœur de ce type de roman s'exprimerait ce que Lukacs appelle « la situation profondément tragique d'un homme qui vit directement, au plus profond de lui-même, ce qui est seul essentiel, mais qui ne peut qu'échouer de la plus pitoyable façon sitôt qu'il se heurte à la moindre réalité extérieure » (Lukacs, 1968, p. 118). Le roman qui fait de cette situation tragique son objet serait, selon Lukacs, incapable d'assurer la structuration formelle de la totalité sociale. Une telle incapacité entraînerait un dépérissement de la forme romanesque n'existant, pense-t-il, qu'en tant que résul-

tat de cette structuration. Je vais ici montrer en quoi *Les Carnets du sous-sol* de Dostoïevski est un exemple particulièrement éclairant de cet échec de la subjectivité face au monde, de cette déviance devenue forme qui se mue sous la plume de Luckas en déviance de la forme. Je vais ensuite tenter, à travers la pensée de Theodor W. Adorno, une dialectisation du problème au terme de laquelle le dépérissement de la forme diagnostiqué par Lukacs deviendra critique du dépérissement de l'individualisme dans la société capitaliste.

Le mur, donc, c'est un mur

Le narrateur des *Carnets du sous-sol* est un déviant conscient de sa déviance. En fait, c'est précisément en vertu de sa conscience qu'il peut être qualifié de déviant. S'il se trouve en contradiction avec les normes établies par la société, c'est par excès de conscience. Les raisons de son inadéquation au monde, il les connaît jusque dans les moindres détails, mais loin de lui permettre de surmonter une telle inadéquation, cette connaissance est cela même qui l'y enfonce : « Je vous assure messieurs, avoir une conscience trop développée, c'est une maladie, une maladie dans le plein sens du terme » (Dostoïevski, 1992, p. 15). Si le narrateur parle de sa conscience comme d'une maladie, c'est par ce qu'elle le contraint à l'immobilisme ; ainsi, la santé selon lui correspond à l'action : « On aurait largement assez de la conscience qui pousse les soit-disant hommes d'exception, ou les hommes d'action » (Dostoïevski, 1992, p. 15). C'est donc d'une conscience limitée, ou en tout cas moins développée que celle du narrateur, dont ces hommes ont besoin pour agir. L'action, pour lui, implique d'être en paix avec le monde, même quand c'est contre le monde qu'elle est dirigée. Le narrateur, afin d'illustrer cet état de fait, utilise la figure du mur, le mur comme limite posée par l'ordre objectif du monde :

devant le mur, ce genre de messieurs, je veux dire les hommes spontanés et les hommes d'action, ils s'aplatissent le plus sincèrement du monde. Pour eux, ce mur n'est pas un obstacle comme, par exemple, pour nous, les hommes qui pensons, et qui, par conséquent, n'agissons pas ; pas un prétexte pour rebrousser chemin... Non, ils s'aplatissent de tout cœur. Le mur agit sur eux comme un calmant, une libération morale (Dostoïevski, 1992, p. 19).

La conscience limitée des hommes d'action, qui en les empêchant de voir l'ordre objectif des choses leur permet d'avancer, est aussi ce qui fait qu'ils acceptent, au final, de se soumettre à cet ordre. De leur côté, ceux qui, comme le narrateur, souffrent d'un excès de conscience, savent trop bien que l'issue du combat est décidé d'avance : ils sont

trop conscients du caractère infranchissable des limites que l'ordre des choses leur impose pour les tester, trop fiers pour aller s'écraser contre le mur. Mais cette fierté est aussi une honte terrible, la honte de celui qui « se ressent lui-même, le plus sincèrement du monde, comme une souris, et non plus comme un homme » : (Dostoïevski, 1992, p. 20)

La malheureuse souris, en plus de sa saleté originelle, a eu le temps de s'entourer du cercle que représentent les questions et les doutes, et tant d'autres saletés ; à une seule question, elle a ajouté tant d'autres questions sans réponse que c'est à son corps défendant qu'elle a vu s'amasser autour d'elle une sorte de fange mortifère, un genre de boue malodorante que viennent composer ses doutes, ses inquiétudes et, pour finir, les crachats que lui envoient les hommes d'action spontanés qui, l'entourant gravement comme ses tyrans ou ses juges, la couvrent, riant à gorge déployée, de ridicule (Dostoïevski, 1992, pp. 20-21).

Le narrateur aimerait être semblable aux hommes d'action, c'est-à-dire à ceux qui se soumettent à l'ordre objectif du monde, à ce mur sur lequel ils peuvent s'écraser et trouver le repos tout en posant une limite à leur volonté. Mais la conscience accrue qu'il porte avec lui comme une fatalité ne lui permet rien de tel. Il ne peut se cacher ni la naïveté des hommes d'action, ni la fausseté de leurs motifs et encore moins la puérilité de leur insoumission ; il les envie et les méprise à la fois. Il les envie parce qu'ils savent vivre et les méprise parce que cette vie n'est à ses yeux qu'un mensonge, qu'une misérable mise en scène dans laquelle les hommes d'action ne sont que de pauvres pantins se balançant au bout d'une corde que remuent les lois de la nature :

quand on vous démontre qu'au fond, une seule goutte de votre propre graisse doit vous être plus chère qu'un bon million de vos semblables et que cet argument résout finalement les prétendues vertus et les devoirs, tous ces délires et autres préjugés – acceptez-le tel quel, qu'est-ce que vous y pouvez, c'est comme deux fois deux – mathématique. Répliquez donc, pour voir. Mais enfin, vous criera-t-on, on ne peut pas se révolter ? C'est deux fois deux font quatre ! La nature ne vous demande pas votre avis ; ça lui est bien égal, ce que vous voulez et que vous soyez d'accord ou non avec ses lois. Vous êtes forcés de la prendre comme elle est – elle, par conséquent, et tous ses résultats. Le mur, donc, c'est un mur (Dostoïevski, 1992, p. 22-23).

La nature se confond ici avec un ordre social naturalisé, avec la façade pétrifiée de la société bourgeoise se développant sur la base des sciences positives modernes. Le mur du narrateur est cette façade pétrifiée, cette seconde nature dont parle Lukacs pour qualifier la réification des relations humaines dans la société capitaliste, et qui comme la première, chosifiée par les sciences naturelles, est une nature morte : « deux et deux font quatre, ce n'est déjà plus la vie messieurs, mais le

début de la mort» (Dostoeïvski, 1992, p. 48). Le mur représente l'ultime limite posée par l'idéologie bourgeoise, c'est-à-dire l'intérêt individuel égoïste, et la conscience accrue du narrateur lui fait voir toute la fausseté, aussi réelle soit-elle, de cette limite socialement produite :

Qu'est-ce qu'un intérêt ? Et puis, pouvez-vous à coup sûr prendre sur vous de définir ce qui est intéressant pour l'homme ? Et que se passerait-il si cet intérêt, certaines fois, non seulement pouvait, mais devait consister, justement, à se souhaiter non pas ce qui est profitable, mais ce qui est le pire ? Et s'il en est ainsi, si ce genre de situation peut se produire, alors, c'est toute votre loi qui tombe à l'eau (Dostoeïvski, 1992, p. 32).

Le narrateur, pour se révolter contre la loi de ses contemporains, doit nier ses intérêts, ou plutôt s'accrocher au seul que lui refuse l'idéologie bourgeoise, celui de faire une grimace au monde des intérêts et de s'en détourner. Ainsi, il se coupe du monde et de toute action sur lui. Il développe, dans son isolement, une riche et profonde vie intérieure, une vie pleinement occupée par ce qu'il appelle le « beau et le sublime ». Toutefois, il s'agit d'une vie où il a renoncé à toute extériorisation, ou plutôt, d'une existence dévorée par la conscience de l'échec assuré de son extériorisation, sans pour autant être capable d'y renoncer complètement.

Bien sûr, le mieux aurait été de rester simplement chez moi. Mais c'était cela le plus impossible ; quand quelque chose commençait à m'attirer, ça m'attirait tout entier, des pieds jusqu'à la tête. Toute la vie, après je me serais moqué de moi : « La frousse qu'il a eue, la frousse de la réalité, la frousse ! » Non, j'avais un désir passionné de démontrer à cette « racaille » que je n'avais rien d'un lâche, comme je le pensais moi-même. Bien plus : au paroxysme le plus brûlant de ma fièvre de lâcheté, je rêvais de tenir le haut du pavé, de vaincre, de les entraîner tous, de les obliger à m'aimer (Dostoeïvski, 1992, p. 93).

Le narrateur, face aux hommes d'action, se sent terriblement diminué. Il aimerait leur montrer ce dont il est capable, déployer devant eux toute la richesse de sa vie intérieure et ainsi, gagner leur estime et leur admiration. Pas un instant il ne cesse de considérer le monde extérieur comme un affreux mensonge, comme étant « pitoyable, *pas littéraire*, commun » (Dostoeïvski, 1992, p. 93). L'écart entre la réalité au sein de laquelle le beau et le sublime sont absents et la vie intérieure, littéraire, du narrateur ne cesse jamais d'être ressenti par celui-ci. Mais il sait cependant que la littérature n'a rien à voir avec ce qu'il appelle « la vie vivante » et, par conséquent, se sent irrésistiblement attirer vers cela même qu'il méprise. Incapable d'y réaliser quoi que ce soit, mais ne pouvant se guérir de l'envie de conquérir le monde, il s'adonne à sa littérisation. Il sait très bien que cela n'est qu'une manière de se replier

encore un peu plus sur sa vie intérieure. Aussi, la seconde moitié du roman est l'accumulation de ses échecs dans ses tentatives pour réduire la réalité à son intériorité débordante. La vie se déploie toujours de manière trop étroite pour sa conscience démesurément large, toujours trop peu littéraire : « Alors, la voilà donc, la voilà donc, cette confrontation à la réalité... Autre chose, hein ? Que le Pape qui quitte Rome pour s'en aller au Brésil : autre chose, hein ? Que le bal au bord du lac de Côme » (Dostoïevski, 1992, p. 107). Tout puissant lorsqu'il s'élève intérieurement vers le beau et le sublime, le narrateur des *Carnets* n'est à l'extérieur qu'un incapable.

Intégration et déviance

Il y a, dans le chapitre de *La théorie du roman* où Lukacs critique ce qu'il appelle, selon sa typologie du roman, le romantisme de la désillusion, un reproche qu'il aurait pu faire aux *Carnets* :

dire oui au monde, ce serait justifier une attitude philistine, privée de toute idée, la terne possibilité d'un accommodement quelconque avec la réalité ; ce serait déboucher sur une satire facile et plate. Et dire oui sans équivoque à l'intériorité romantique, ce serait aboutir de façon nécessaire à la débauche informe d'un lyrisme psychologique qui ne serait que vide reflet et frivole adoration de soi. Mais les deux principes qui président à la structuration du monde sont trop hostiles l'un à l'autre, trop hétérogènes l'un par rapport à l'autre pour qu'il soit possible de les accepter en même temps... et leur dire non à tous les deux – seule voie qui permette la création – ne peut que renouveler et renforcer le péril fondamental qui guette ce type de roman : la dissolution de la forme dans un pessimisme inconsolable (Lukacs, 1968, p. 117).

Cette double négation, à la fois de soi et des autres, s'applique bien au narrateur des *Carnets*, qui sait que son royaume intérieur est tout aussi étranger à la « vie vivante » que ne le sont ses contemporains, les hommes d'action. À la solitude du narrateur des *Carnets*, qui s'est coupé de la réalité sans toutefois pouvoir masquer sa dépendance à celle-ci, Lukacs oppose celle vécue *dans le monde*, qui est selon lui la substance même de tout roman réussi. La déviance du narrateur des *Carnets*, dans la mesure où elle brise la dialectique entre l'individu et la société qui structure selon Lukacs la forme romanesque, est donc aussi une déviance de la forme.

Cette démesure de l'individu solitaire qui tente sans jamais y parvenir de réduire le monde à son intériorité est aussi présente dans la pensée du philosophe Theodor. W. Adorno, notamment à travers son idée de l'intégration de la déviance par le capitalisme tardif. En témoigne la citation suivante, tirée de *Minima Moralia* : « Les distances que l'on

prend par rapport au rouage du système représentent un luxe qui n'est possible que comme produit du système lui-même » (Adorno, 2003, p. 27). Pour Adorno, la société moderne est fondée sur le principe de l'intégration : intégration de la nature à la technique par la rationalité instrumentale des sciences positives, intégration de l'individu au collectif par l'industrie culturelle, mais aussi intégration de la déviance au processus de reproduction de la totalité sociale par le mécanisme universel de la concurrence.

Si la société bourgeoise, comme l'ont montré Hegel et Marx, s'est constituée sur le mode de la totalité, et si elle tend par conséquent à ramener toutes les différences sous un principe unique, c'est néanmoins par la division de ses parties et par leur mise en concurrence qu'elle assure sa reproduction. L'individualisme est donc, dans la société capitaliste, un moment de l'universel, moment nécessaire au maintien du tout opérant par-delà les individus. C'est d'ailleurs parce qu'il est conscient de cela que Lukacs fait du roman, dont le développement est indissociable de l'avènement de la bourgeoisie en tant que classe sociale, le genre de la solitude vécue *dans le monde*. En d'autres mots, le capitalisme montant repose sur la concurrence entre des entrepreneurs qui, comme les hommes d'action dont parle le narrateur des *Carnets*, luttent pour la poursuite de leur intérêt individuel et reproduisent par cette lutte la société. Toutefois, la concentration toujours plus grande de la richesse qui accompagne le passage du capitalisme concurrentiel au capitalisme monopolistique, provoque un bouleversement de la conscience bourgeoise. L'entreprise individuelle, de plus en plus médiatisée par le pouvoir central, devient vaine et prévisible, sans lien réel avec le cours des choses, mais se poursuit néanmoins, comme l'ombre de ce qu'elle fut pendant un temps. L'individualisme confiant et optimiste du bourgeois entrepreneur, justifié dans ses actes par l'économie politique et les sciences positives, fait place à celui, pessimiste et résigné, du narrateur des *Carnets*.

Toutefois, les liens entre les transformations économiques et cet individualisme demeurent voilés aux individus : «L'assujettissement de la vie au processus de production rabaisse chacun d'entre nous et impose quelque chose de cet isolement et de cette solitude où nous avons la tentation de voir notre choix souverain » (Adorno, 2003, p. 28). Dans l'impossibilité pour l'individu moderne de voir les liens entre sa déviance et les rouages du système se trouve, selon Adorno, le secret infernal du mécanisme de l'intégration. La perte de toutes les illusions sur le monde extérieur s'accompagne d'un repli sur soi, d'une fuite vers l'intériorité qui radicalise la solitude de l'individu et lui fait courir le risque de confondre sa situation avec un choix souverain. C'est la

conscience de ce risque qui explique la sévérité du jugement de Lukacs sur la littérature moderne.

La vérité négative du littéraire

Bien que partageant les vues de Lukacs sur la nature de l'individualisme dans la société capitaliste, Adorno refuse la critique de la littérature moderne que Lukacs en déduit. Si tous deux s'entendent pour dire que la littérature produit une connaissance objective de la réalité, ils ont une vision différente de la forme que prend cette connaissance. Alors que Lukacs comprend les jugements sur le monde qu'il découvre dans les œuvres littéraires comme des représentations positives d'un rapport particulier de la conscience au monde, Adorno, lui, insiste sur le caractère irréductible de ces jugements par rapport à la connaissance telle qu'elle fonctionne dans la réalité empirique. L'œuvre d'art, dit Adorno, « ne prononce pas de jugements ; c'est en tant que totalité qu'elle devient elle-même un jugement, et qu'ainsi elle apporte un correctif à la non-vérité que contient tout jugement séparé » (Adorno, 1984, p. 190). Les éléments qui dans une œuvre littéraire peuvent être interprétés comme des jugements univoques, ne sont vrais que tant qu'ils sont médiatisés par la loi formelle de l'œuvre. C'est la correction, par la force de cette médiation, de la non-vérité de ces jugements en tant que jugements séparés qui seule fait apparaître ce qu'il y a de vérité dans l'œuvre. Cette vérité n'a rien à voir avec les différents énoncés univoques qui s'y trouvent, mais concerne plutôt l'harmonie immanente de l'œuvre : l'interpénétration et l'assemblage de ses différents éléments en une totalité. La médiation par l'œuvre de ses différents éléments est ce qui la distingue des connaissances produites par la raison subjective, dont les structures « s'en prennent immédiatement à la réalité » (Adorno, 1984, p. 190). La non-vérité des jugements univoques contenus dans une œuvre littéraire est en même temps celle du monde empirique régi par les jugements séparés. L'œuvre en tant que totalité, à travers la médiation de ses éléments par sa loi formelle, est une critique de la totalité réelle dans laquelle les jugements, à jamais séparés entre eux par la médiation fautive des relations sociales réifiées, demeurent enfermés dans l'isolement de leur non-vérité :

C'est seulement en vertu de sa séparation vis-à-vis de la réalité empirique, qui permet à l'art de façonner selon ses besoins le rapport du tout aux parties, que l'œuvre devient Être à la puissance deux. Les œuvres d'art sont des copies du vivant empirique pour autant qu'elles procurent

à celui-ci ce qui lui est refusé au dehors et l'affranchissent de ce qu'en fait l'expérience extérieure chosifiante (Adorno, 2011, p. 20).

Ce qui dans l'œuvre littéraire s'oppose au monde empirique constitue une critique de la totalité sociale dans laquelle le tout ne parvient à intégrer les parties qu'en les isolant les unes des autres et où la connaissance ne peut s'unifier qu'en opposant les jugements entre eux. Si l'œuvre se constitue en totalité, c'est dans un geste d'imitation de la réalité. Mais elle s'oppose en même temps à celle-ci, par une organisation du tout et des parties dans laquelle la non-vérité de chacune des parties en tant qu'élément séparé est dépassée par la médiation de la loi formelle objective. Par ce double mouvement d'identification et d'opposition au monde, elle parvient à donner au langage ce qui lui est « refusé au dehors » ; elle lui donne la possibilité d'être davantage qu'un sens pétrifié par son incapacité à dépasser sa propre univocité. Libérer le langage de l'univocité, ce serait l'affranchir de cette « expérience extérieure chosifiante » qui fait de lui une pure fonction utilitaire, une enveloppe interchangeable servant à transmettre des messages.

C'est la métamorphose du sens opérée par la loi formelle de l'œuvre littéraire que Lukacs passe sous silence, lorsqu'il relève des éléments de la littérature moderne pour en faire un simple contenu de sens communicable. Parce qu'il interprète la disparition du social représentée dans le romantisme de la désillusion comme un reflet de cette disparition telle qu'elle est prescrite, dans la réalité, par l'idéologie individualiste, il escamote la médiation opérée par la loi formelle des œuvres :

L'absence du monde dans l'art moderne dont s'indigne Lukacs est deux choses à la fois : vérité et paraître du sujet délié. Vérité, parce que dans une constitution du monde universellement atomiste l'aliénation gouverne les hommes. Mais le sujet délié est un paraître, parce qu'objectivement la totalité sociale précède l'individu et parce qu'elle est achevée et reproduite au travers de l'aliénation, de la contradiction de la société. Les grandes œuvres d'art d'avant-garde transgressent ce paraître de la subjectivité, en mettant en relief la fragilité de ce qui n'est qu'individuel, y saisissant en même temps ce tout dont l'individuel ne peut encore rien savoir (Adorno, 1984, p. 182).

Cette fragilité de l'individuel dans ses efforts pour paraître autosuffisant, que nous avons vu apparaître dans les *Carnets* et que Lukacs interprète comme un aveu de culpabilité de la part de la littérature moderne, Adorno la voit plutôt comme une inscription, dans le texte, de la totalité sociale en tant que présence d'une absence. L'aveuglement par lequel l'individu moderne confond son isolement extrême avec un choix souverain, une fois médiatisé par la loi formelle de l'œuvre littéraire, devient sa propre conscience critique :

Même le prétendu solipsisme, qui d'après Lukacs serait une rechute dans l'immédiateté illusoire du sujet, ne signifie pas dans l'art, comme dans les mauvaises épistémologies, la négation de l'objet, mais il tend dialectiquement à la réconciliation avec lui. L'objet est recueilli en tant qu'image dans le sujet, au lieu, comme le lui ordonne le monde aliéné, de se pétrifier devant lui, comme une chose. C'est grâce à la contradiction entre cet objet réconcilié dans l'image, c'est-à-dire spontanément recueilli dans le sujet, et l'objet concrètement irréconcilié qui lui est extérieur que l'œuvre d'art est une critique de la réalité concrète. Elle en est la connaissance négative (Adorno, 1984, p. 181).

L'individu qui dans la réalité ne connaît du monde que sa façade pétrifiée, c'est-à-dire le mur et sa loi implacable : deux et deux font quatre, apparaît dans la littérature moderne comme renfermant en lui-même la vérité du monde. Ainsi, il dévoile cette vérité comme organisation universelle de la déviance. Alors que Lukacs reproche à cette littérature d'exagérer la solitude et de causer ainsi la disparition de la totalité, Adorno considère une telle exagération comme la connaissance négative de cette totalité, qui ne réalise les individus qu'à travers leur aliénation. La déviance du narrateur des *Carnets* en dévoilerait donc plus, dans sa quête délirante pour réduire le monde à sa propre vie intérieure, sur la totalité sociale que le grand roman réaliste glorifié par Lukacs : «L'art ne connaît pas la réalité en la reproduisant de manière photographique, mais en exprimant, grâce à sa constituant autonome, ce que voile la forme empirique de la réalité» (Adorno, 1984, p. 184). Ce qui est voilé par la forme empirique de la réalité, ici, est justement la totalité sociale, dont la présence se manifeste jusque dans la solitude la plus absolue. En appliquant un traitement esthétique à cette réalité obstruée, la littérature moderne, loin de se contenter de la refléter, opère son dévoilement.

Ainsi la déviance dont il s'agit dans *Les carnets du sous-sol* en est une qui nous appartient à tous et à toutes, une déviance qui, si elle se présente comme absolument individuelle, est en fait absolument médiatisée par la société. Légée à notre monde contemporain comme la présence fantomatique d'un individualisme déchu, il ne revient pas au sujet isolé, par sa décision souveraine, de la dépasser. Elle dépend bien plus de conditions objectives sur lesquelles les individus isolés n'ont que très peu de prise. La littérature, en la représentant jusque dans ses manifestations les plus extrêmes, permet de lever le voile sur ces conditions qui se dérobent toujours plus, dans la réalité, à la conscience individuelle.

Bibliographie

ADORNO, Theodor. W. 2011. *Théorie esthétique*. Éditions Klincksieck, 514 p.

_____. 1984. « Une réconciliation extorquée ». Notes sur la littérature. Paris : Éditions Flammarion, p. 171-199.

_____. 2003. *Minima Moralia*. Paris : Éditions Payot, 368 p.

DOSTOÏEVSKI, Fiodor. 1992. *Les carnets du sous-sol*. Paris : Éditions Babel, 192 p.

LUKACS, Georg. 1968. *La théorie du roman*. Paris : Éditions Denoël, 192 p.

Ces vices hypnotiques :

| déviances proustiennes

La critique savante proustienne tend à privilégier l'image, dans la *Recherche*, d'un narrateur-personnage¹ sensualiste, hypersensible, esthète et « grand sage ». Pourtant, tous les écrits de Proust semblent non seulement traversés, mais engendrés et alimentés par des thèmes sombres tels le matricide, la profanation des mères, le voyeurisme et la jalousie dévorante. Malcom Bowie, dans *Freud, Proust and Lacan. Theory as Fiction*, remarque d'ailleurs que les tomes les moins étudiés d'*À la recherche du temps perdu* sont *Sodome et Gomorrhe*, *La Prisonnière* et *Albertine disparue*, où se fait jour « une conception profondément troublante de la sexualité humaine² ». Il relève également « [u]ne tendance amnésique, extrêmement troublante, de la part des commentateurs à ignorer les parties les plus lourdement obsessionnelles du roman au

1 Je précise que l'expression renvoie, dans le cadre de cet article, au narrateur proustien en tant que personnage.

2 Malcom Bowie, *Freud, Proust and Lacan. Theory as Fiction*, cité dans Elisabeth Ladenson, *Proust lesbien*, Paris, Epel, 2004 [1999], p. 114.

profit des volumes présentant un cadre plus familier, qui offrent des perspectives de rédemption par l'art³». Je propose d'étudier la figuration de certaines tendances dans *À la Recherche du temps perdu*, soit le sadomasochisme sexuel du baron de Charlus ainsi que le voyeurisme teinté, sinon nourri, de sadisme du narrateur-personnage. Pour mener à bien cette analyse thématique, je réaliserai une microlecture sur un segment très restreint⁴ du dernier tome de la *Recherche*, le *Temps retrouvé*. Je chercherai à mieux comprendre comment se construisent, petit à petit, au gré des images, des motifs et des formes d'expressions, les figures d'un voyeurisme sadique du narrateur-personnage et celle du sadomasochisme du baron de Charlus qui est épiée, « croquée » par le narrateur. Je me référerai à la théorie de la micropsychanalyse pour déceler, puis décrire l'agressivité parfois très subtile qui détermine l'attitude du narrateur-personnage proustien et sous-tend nombre de ses gestes. Par l'analyse de ces thèmes du voyeurisme et du sadomasochisme, je désire mettre au jour les signes d'un désir obsessionnel du narrateur-personnage d'espionner, d'étudier, voire de « disséquer » ses semblables, de les posséder par la connaissance en les évitant, en leur arrachant tout mystère. Je veux également montrer que la longue scène de flagellation se révèle non seulement marquée par une agressivité sadique, mais engendrée, « irriguée » et relancée par un désir d'emprise du narrateur en tant que personnage, largement étayé par son voyeurisme.

La micropsychanalyse, théorie et méthode d'essence et d'origine freudiennes fondée par Silvio Fanti dans les années cinquante, a revisité en profondeur le concept d'agressivité. Elle lui a donné le statut de pulsion autonome⁵ et lui a attribué une nouvelle nature : l'agressivité se révèle la tension entre toutes les particules de matière à l'origine de la vie⁶. Là où la micropsychanalyse apporte, certes, une contribution appréciable au concept d'agressivité, c'est en lui reconnaissant des copulsions spécifiques (destruction, conservation, agression et emprise (Fanti, 2003 [1983], p. 203)) permettant de rendre compte de l'étendue du champ d'action de l'énergie agressive et de sa prégnance dans l'activité humaine. La théorie micropsychanalytique permet ainsi de voir

3 *Ibid.*, p. 73.

4 Pages 2218 à 2224 d'*À la recherche du temps perdu*, Paris, Quarto Gallimard (un seul volume), 1999. Dorénavant, toute référence à la *Recherche* sera donnée directement dans le corps du texte avec le nom de l'auteur et la date de parution de l'édition Quarto Gallimard (1999), car les sept tomes du grand roman ont été publiés en partie dans des revues, puis publiés en entier, entre 1913 et 1927.

5 Afin d'être exacte, je dois préciser que l'agressivité est plutôt une copulsion dans le cadre théorique de la micropsychanalyse, car cette dernière n'admet comme pulsion que la pulsion de mort-de vie, « tronc » auquel s'arborisent les co-pulsions agressives et sexuelles.

6 Je précise également qu'en cette qualité d'énergie animant la matière, l'agressivité devient pour la micropsychanalyse une activité cardinale chez l'homme (en plus d'être une copulsion), c'est-à-dire une occupation déterminant toutes les autres actions et les états de ce dernier.

les déviances que sont le voyeurisme, le sadisme et le masochisme d'un autre œil, d'un regard d'une plus vaste portée. Cela, d'abord parce que le sadomasochisme n'est plus strictement une pratique sexuelle tantôt déviante, dans ses franges les plus extrêmes, tantôt presque banale, propre à relever les relations sexuelles de partenaires aventuriers et consentants. Ensuite, parce que le sadisme et le masochisme toujours agressifs – et parfois sexuels – que conçoit la micropsychanalyse peuvent être « sociaux », c'est-à-dire détachés de la sexualité et liés à nos interactions avec les autres qui sont parfois marquées par des désirs, conscients ou non, de leur faire du mal, de se faire du mal à soi-même, ou encore de jouir de leur/sa souffrance. Quant au voyeurisme, le lien essentiel qu'il entretient avec le désir d'emprise du sujet observant sur son objet, qui devient sa chose, se révèle lui aussi sous-tendu par l'agressivité.

Certains artistes, tel l'écrivain Marcel Proust, sont parvenus à mettre au jour, dans leur œuvre, par de multiples touches, une agressivité sadique parfois des plus subtiles et pratiquement imperceptible, par exemple, dans le tressage de gestes anodins et de paroles marquées par une jouissive cruauté. Chez Proust, ce sadisme social s'exprime notamment dans les sarcasmes, l'humour corrosif, le sentiment de culpabilité, les descriptions grotesques et le désir d'emprise, ce dernier élément abondamment illustré et alimenté par le voyeurisme du narrateur que je m'attacherai à décrire dans cet article.

Le passage de la *Recherche* auquel je consacrerai mon analyse constitue, selon Elisabeth Ladenson, dans *Proust lesbien*, « la seule scène pleinement visible d'acte sexuel dans la totalité de la *Recherche* » (Ladenson, 2004, p. 89). Après avoir quitté Charlus, le narrateur cherche un hôtel où se désaltérer et « reprendre des forces » (Proust, 1999, p. 2219). Il est alors attiré par la lumière filtrant « derrière les volets clos » (Proust, 1999, p. 2219) de chaque fenêtre du seul hôtel en activité. Ce dernier n'entre pas tout de suite, il observe le va-et-vient des nombreux clients de l'établissement puis, sa « curiosité » (Proust, 1999, p. 2219) est « excitée » (Proust, 1999, p. 2219) à la vue d'un officier sortant de l'hôtel. Il épie celui-ci pendant un moment, même s'il ne peut distinguer son visage dans « l'obscurité profonde » (Proust, 1999, p. 2219). L'officier s'est éloigné, mais le narrateur observe toujours. D'autres clients entrent, « des soldats de plusieurs armes » (Proust, 1999, p. 2219). Il se demande alors : « Cet hôtel servait-il de lieu de rendez-vous à des espions ? » (Proust, 1999, p. 2219)

L'hôtel éclairé aux volets clos dérobant aux regards la vie qu'il renferme, l'officier, puis les soldats prennent valeur de stimuli déclencheurs

de la curiosité du narrateur qui adopte un raisonnement rationnel pour se donner la légitimité de pénétrer dans l'hôtel : « J'avais d'autre part extrêmement soif. Il était probable que je pourrais trouver à boire ici et j'en profitai pour tâcher d'assouvir, malgré l'inquiétude qui s'y mêlait, ma curiosité. » (Proust, 1999, p. 2219) Ce dernier suggère ici qu'il ne décide de passer la porte de l'hôtel que parce qu'il a soif. Son désir voyeur est ainsi justifié, et à demi camouflé. Selon Elisabeth Ladenson, « [l]e besoin de savoir anime tout désir proustien » (Ladenson, 2004, p. 87). Comme presque toujours, dans la *Recherche*, le désir de voir passe par le besoin de savoir par sa propre expérience, non d'une source indirecte, et surtout, de le faire de ses propres yeux. Ainsi, on comprend pourquoi ce désir supplante le besoin de repos ressenti plus tôt par le narrateur et s'avère plus fort que ses inquiétudes à l'idée d'entrer dans cet endroit bien éclairé, mais obscur. Comme le remarque Pietro Citati dans *La colombe poignardée : Proust et la Recherche*, à propos du comportement général de ce dernier : « Le témoin se mue en espion. » (Citati, 1997 [1995], p. 278) Le narrateur est témoin, durant sa jeunesse sur laquelle il revient dans les premiers tomes de la *Recherche*, des manies de sa « tante Léonie » : elle est « passionnée par le détail » (De Margerie, 2010, p. 19), dévorée du désir de savoir⁷ et despotique⁸, selon Diane de Margerie dans *Proust et l'obscur*. C'est peut-être au contact de sa « tante » qu'il devient peu à peu espion des gens qui l'entourent, et surtout d'Albertine, celle qu'il aime et dont il voudrait investir l'esprit tout entier⁹. Il en acquiert par le fait même les caractéristiques de « tante Léonie ». Le narrateur a vu, a observé les clients de l'hôtel, il désire maintenant savoir ce qu'ils font, les accusant ironiquement d'être des espions, alors que c'est lui qui en est un.

Par ailleurs, on remarque qu'il nomme ce qui l'anime : la curiosité. Elle apparaît graphiquement à deux occasions dans le récit, occurrences qui correspondent au moment où il s'arrête pour observer l'officier, et ensuite quand il décide de pénétrer dans l'hôtel. La curiosité semble piloter le narrateur proustien, car elle constitue un élan qui détermine et construit ses actions petit à petit. Animé par elle, ce dernier monte l'escalier de l'hôtel, mais s'arrête en chemin, où « je restais dans l'ombre » (Proust, 1999, p. 2219). Ayant observé l'officier dans l'obscurité profonde, puis en ayant cherché la noirceur dans l'escalier, il peut encore voir à loisir sans être vu, un des traits de définition et de condition du voyeurisme : l'objet doit ignorer qu'on l'observe¹⁰.

⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁸ *Idem.*

⁹ Je reformule les propos de l'auteur.

¹⁰ *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert, nouvelle édition millésime 2007, p. 2744. « Voyeurisme [...] comportement du voyeur. *Voyeurisme et exhibitionnisme*. « Voyeur, euse [...] Personne qui cherche à assister pour sa satisfaction et sans être vue à une scène intime ou érotique. »

Il entend, de la porte ouverte du vestibule, des gens demander une chambre : on répond qu'il n'y en a aucune de libre. Ce dernier reste toutefois dans les parages au lieu de quitter tout de suite les lieux : « Je pus apercevoir sans être vu dans l'obscurité quelques militaires et deux ouvriers qui causaient tranquillement dans une petite pièce étouffée » (Proust, 1999, p. 2220). L'acte d'observer ce qui retient son attention est depuis le début de ce segment de texte lié par le narrateur au motif de l'absence de lumière. Il importe de se dérober aux regards moins parce qu'il est mal vu d'épier les gens que parce que voir sans être vu confère un pouvoir à l'observateur qui pourrait se résumer ainsi : « Je te vois, j'ai accès à tout ce que tu me dévoiles et tu n'en sais rien. » Puis, de nouveaux stimuli viennent relancer sa curiosité, comme on le voit dans une conversation entre deux inconnus qu'il rapporte, et dont je cite un extrait :

Ce qu'il y a, c'est que les chaînes ne sont pas assez longues. Tu vas pas m'expliquer à moi ce que c'est, j'y ai tapé dessus hier pendant toute la nuit que le sang m'en coulait sur les mains. – C'est toi qui taperas ce soir ? – Non, c'est pas moi. C'est Maurice. Mais ça sera moi dimanche, le patron me l'a promis (Proust, 1999, p. 2220).

Du sang, des chaînes, une personne flagellée, et surtout, un nouvel épisode de flagellation qui surviendra le soir même. Le narrateur, qui n'a pas juste entendu, mais a écouté et vu, dit avoir frémi à ces paroles. De peur, de dégoût, d'excitation ? On l'ignore pour l'instant, mais il ne fuit pas les lieux. Au contraire, la curiosité de narrateur semble plus que jamais stimulée :

Un crime atroce allait y être consommé si on n'arrivait pas à temps pour le découvrir et faire arrêter les coupables. Tout cela pourtant, dans cette nuit paisible et menacée, gardait une apparence de rêve, de conte, et c'est à la fois avec une fierté de justicier et une volupté de poète que j'entrai délibérément dans l'hôtel (Proust, 1999, p. 2220).

Rêve et conte, des images qui appellent l'évasion, et souvent la beauté et le plaisir. Même chose pour la fierté et la volupté qu'il évoque : ces états achèvent de créer un paysage intérieur d'excitation chez le narrateur. Elle est loin, pour lui, l'idée de prendre du repos. Pour parler du crime, il utilise un autre mot que perpétrer : consommé. Un crime sera consommé, comme l'est un acte sexuel, mais aussi, comme l'est quelque chose que l'on mange, et c'est aux paradigmes de la gustation et de l'expérience sensorielle que l'on peut lier la volupté du poète dont il se sent animé. Ce haut plaisir s'apparentant à l'ivresse pourrait-il être la possibilité de voir le crime, c'est-à-dire d'assister à un acte horrible exerçant une fascination sur lui, celle qui peut être éprouvée devant le mal ? Certes, et comme l'a bien vu Elisabeth

Ladenson en analysant la scène de voyeurisme de Montjouvin dans la *Recherche*, « l'idée de contrôle [est] une [...] composante essentielle du voyeurisme » (Ladenson, 2004, p. 81). J'ajouterais qu'une autre caractéristique essentielle du voyeurisme est le sadisme et qu'il n'y a pas, en fait, de voyeurisme sans un sadisme exprimé par ce que la micro-psychanalyse nomme co-pulsion spécifique d'emprise.

Le narrateur parvient à obtenir une chambre, mais il n'y reste pas : « l'atmosphère était si désagréable et ma curiosité si grande que, mon « cassis « bu, je redescendis l'escalier, puis pris d'une autre idée, le remontai et, dépassant l'étage de la chambre 43, allait jusqu'en haut » (Proust, 1999, p. 2222-2223). Sa première idée est de rejoindre le groupe de causeurs du rez-de-chaussée de l'hôtel, mais il se dirige en haut, car il sait que quelque chose d'intéressant, pour lui, du moins, pourrait s'y passer. En effet, quand il a demandé une chambre, le narrateur rapporte ces propos : « Mais il y a le chef là-haut, insinua un des causeurs » (Proust, 1999, p. 2221). C'est bien le désir de savoir à quoi les chaînes serviront, et peut-être même l'envie d'assister au crime qui se produira le soir même qui guident ses sens alertés. Il entend « des plaintes étouffées » (Proust, 1999, p. 2223) d'une chambre isolée. Il s'y rend « vivement » (Proust, 1999, p. 2223), précise-t-il. Puis :

J'appliquai mon oreille à la porte. « Je vous en supplie, grâce, grâce, pitié, détachez-moi, ne me frappez pas si fort, disait une voix. Je vous baise les pieds, je m'humilie, je ne recommencerai pas. Ayez pitié. – Non, crapule, répondit une autre voix, et puisque tu gueules et que tu te traînes à genoux, on va t'attacher sur le lit, pas de pitié », et j'entendis le bruit du claquement d'un martinet probablement aiguisé de clous car il fut suivi de cris de douleur (Proust, 1999, p. 2223).

Entendre ne suffit nullement au narrateur. Voir toujours plus semble le seul moyen de pouvoir satisfaire une curiosité décidément voyeuse, car toujours liée au motif de l'obscurité, comme on l'a vu, même si ce qu'il vient d'entendre et de décrire en aurait fait fuir plusieurs, incapables de soutenir ne serait-ce que l'audition de l'acte de flagellation, qui plus est avec un martinet clouté. Une curiosité qui paraît sadique, également, le narrateur n'hésitant pas à poursuivre sa filature pour voir des actes d'une violence extrême, en se dirigeant à pas de loup, dit-il, vers « un œil-de-bœuf latéral » (Proust, 1999, p. 2223) qu'il a repéré et « dont on avait oublié de tirer le rideau » (Proust, 1999, p. 2223). L'œil-de-bœuf et l'oreille appliquée à la porte font également écho au motif de l'obscurité, car ces deux éléments constituent des moyens, pour lui, de voir tout en se déroband aux regards de ce qu'il épie secrètement. L'aspect sadique du voyeurisme du narrateur-personnage proustien s'enrichit d'un deuxième élément : il ne s'émeut pas, mais, plutôt, s'excite à

entendre d'abord les plaintes, le coup du martinet qui fouette le client masochiste, puis les cris de douleur, car les signaux sensoriels stimulants des propos du causeur (« il y a le chef là-haut » et la « plainte étouffée ») lui donnent envie d'épier visuellement la scène. Vouloir entendre la douleur, et l'entendre encore en désirant, de surcroît, la voir, renvoient aux traits définitoires du sadisme. En effet, la micropsychanalyse définit ce terme dans son *Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la micropsychanalyse* comme « visant l'obtention d'un plaisir dans et par la souffrance d'un objet sexuel reconnu comme tel ou non » (Fanti, 2003 [1983], p. 209). Excité par ce qu'il a entendu, mais nullement dégoûté, et encore moins apeuré, le narrateur proustien ne l'est pas plus lorsqu'il voit « enfin » le spectacle de la violence perpétrée dans la chambre. Il constate sans s'émouvoir :

enchaîné sur un lit comme Prométhée sur son rocher, recevant les coups d'un martinet en effet planté de clous que lui infligeait Maurice, je vis, déjà tout en sang, et couvert d'ecchymoses qui prouvaient que le supplice n'avait pas lieu pour la première fois, je vis devant moi M. de Charlus (Proust, 1999, p. 2223).

Il semble qu'ici, le sadisme du narrateur, étayé depuis le début par son voyeurisme, se décèle en creux. Le martinet est « en effet » planté de clous, sans plus de remarques sur la monstruosité d'une telle arme sadique-sexuelle. Charlus « reçoit », et non subit, les coups, et cette séance de sadomasochisme a beau être qualifiée de supplice, en l'occurrence, il s'agit, « objectivement » d'un supplice. Dans le contexte, ce terme se révèle lui aussi plutôt neutre. Il est donc possible de voir que si sadisme il y a, c'est bien dans l'absence de dégoût, de peur et d'effolement du narrateur. Ce dernier reste posté devant l'œil-de-bœuf et poursuivra son observation un bon moment encore.

Je peux maintenant rassembler les images distribuées dans toute la scène analysée : les longues chaînes, le sang qui coule sur les mains, les plaintes étouffées, les cris de douleur et le corps couvert d'ecchymoses. Ce réseau d'images est lié au plaisir, et jamais à la peur ou au dégoût. En effet, toutes ces images sensorielles convoquant la vue et l'ouïe du narrateur forment un chemin vers la scène du corps mutilé du baron de Charlus en apparaissant comme de sinistres appâts pour sa curiosité voyeuse, et certes sadique. Il s'agit bien d'un sadisme et d'un voyeurisme, car il semble hautement improbable que le strict désir d'en savoir toujours plus sur les parts sombres de la nature humaine suscite et rende légitime un tel comportement chez le narrateur proustien. En effet, ce dernier reste l'œil plongé dans la petite fenêtre, et en ressent certainement du plaisir. *Dans la colombe poignardée : Proust et la recherche*, Pietro Citati fait cette remarque :

[I] dissimule son visage et regarde sans être vu, derrière une cloison, une fenêtre, un buisson [...] la scène observée devient infiniment précieuse, imprégnée de fascination et d'obsession. L'œil collé à la fente, il scrute longtemps, longtemps : il possède ce qu'il voit ; il attend, tenté, alléché, corrompu » (Citati, 1997 [1995], p. 366).

La dimension éminemment sadique de désirer posséder ce que l'on voit, surtout lorsque l'on observe un crime, un acte de perversion sexuelle (par exemple, la coprophagie) ou non (par exemple, l'automu-tilation) ou la violence sexuelle d'un sadomasochisme réservé aux initiés, est également décelable par la manière du narrateur-personnage d'observer Charlus et Jupien. En effet, dans la scène de flagellation étudiée, ce dernier semble monter un spectacle qui s'offre à son regard à mesure qu'il l'élabore avec un plaisir non dissimulé. Alors même que les protagonistes ne se donnent nullement en spectacle dans la chambre close. La jouissance de l'espionnage d'actes sadiques et masochistes semble consommée sur et entre les lignes.

Représentation théâtrale pour l'œil dévorant du narrateur-personnage proustien, la scène de flagellation de Charlus l'est d'abord dans le rituel de Jupien envers son client, le premier mentant sur l'identité des gens qui flagellent le deuxième en les dépeignant invariablement comme des gens de peu, mais, surtout, tels des criminels assoiffés de sang. Charlus couché sur le dos, ignorant la ruse, il n'y a que le « spectateur » pour goûter à ce jeu de travestissements, en l'occurrence, le narrateur-personnage et nous, les lecteurs. Ce qui n'est pas sans rappeler l'astuce théâtrale de l'aparté, ménagée pour divulguer quelque chose aux spectateurs que les personnages sur scène ignorent :

Il lui murmurait en clignant de l'œil : « Il est garçon laitier, mais au fond c'est surtout un des plus dangereux apaches de Belleville » (il fallait voir le ton grivois dont Jupien disait « apache »). Et comme si ces références ne suffisaient pas, il tâchait d'ajouter quelques « citations ». « Il a été condamné plusieurs fois pour vol et cambriolage de villas, il a été à Fresnes pour s'être battu (même air grivois) avec des passants qu'il a à moitié estropiés et il a été au Bat' d'Af. Il a tué son sergent » (Proust, 1999, 2224).

À la page précédente, Jupien est qualifié par le narrateur « d'intelligent comme un homme de lettres » (Proust, 1999, p. 2223). Il semble qu'en qualifiant les propos de ce dernier de « citations », il désire figurer la scène à la manière d'une comédie théâtrale grotesque : le ton et le tour sont sérieux, distingués, presque solennels, alors que le contenu, inventé de toute pièce par Jupien, est de plus en plus inconvenant. On remarque en effet une gradation dans les méfaits « cités » par Jupien dans sa présentation du bourreau-laitier de Charlus, escalade qui va du vol, passe par le « demi-estropiage » pour se terminer au meurtre.

Une surenchère propre à aiguïser la jouissance masochiste de ce dernier. Le narrateur-personnage n'en reste pas là : il continue de mettre Jupien en scène, comme si l'on était théâtre. À Charlus qui remarque que le garçon laitier, maintenant sorti de la chambre, n'est pas « assez brutal » (Proust, 1999, 2224), Jupien réplique : « - Oh ! non, personne ne lui a rien dit « répondit[-il] sans s'apercevoir de l'in vraisemblance de cette assertion. « Il a du reste été compromis dans le meurtre d'une concierge de la Vilette. - Ah ! Cela c'est assez intéressant, dit avec un sourire le baron « » (Proust, 1999, 2224). Autre « aparté » de Jupien : il parle de Charlus aux « spectateurs absents » de la pièce qu'il joue en disant : « Personne ne lui a rien dit. » Il ne s'adresse à personne, sauf au « quatrième mur » de la scène de théâtre. Il est en représentation, alors qu'il est seul avec Charlus. Si le narrateur-personnage a une telle vision de cette scène, c'est parce que cela augmente son plaisir voyeur. On remarque autre chose : ce dernier ménage ce que l'on pourrait nommer deux didascalies au sein des « citations » de Jupien que nous rappelons : « Il fallait voir le ton grivois avec lequel il disait apache » et : « même ton grivois ». Le narrateur fournit en fait des précisions sur le « jeu » de Jupien avec des procédés propres au théâtre. Il le fait, car il s'agit bel et bien d'un spectacle pour ses yeux gourmands, qu'il semble vouloir savourer dans ses moindres détails.

En se remémorant différentes scènes de sa vie, et tout particulièrement celle sur laquelle j'ai construit mon analyse, il semble que le narrateur-personnage proustien soit souvent, très souvent inspiré, alimenté, lancé et relancé par une curiosité plus que vorace subordonnée à un sadisme qui est celui du désir d'emprise sur des gens qu'il cherche à « dévorer » dans leur fréquentation et leur observation voyeuses afin, au final, de s'appropriier, de posséder leur essence. Vices hypnotiques, son voyeurisme et son sadisme social occupent ses sens, l'enivrent, et finalement le transportent jusqu'à une « ivresse de poète », comme il le dit lui-même. De l'extrait étudié se dégage un réseau de stimuli initié par l'attrayant mystère de ce qui est caché (les volets clos), auquel sont venues s'annexer divers appâts sensoriels (visuels, auditifs et verbaux) pour une curiosité qui se révélera sadique chez lui. Le motif de l'obscurité intervient comme un stimulant et un adjuvant pour le narrateur proustien tout au long de la scène, car c'est celui-ci qui lui permet d'acquérir le pouvoir et le plaisir de voir, d'entendre, d'épier sans être vu tous les éléments le menant au « corps couvert d'ecchymoses » du baron. Une fois la vue de celui-ci placée devant le corps meurtri par la violence sexuelle, il semble que la théâtralisation de la « scène » épiée découle du plaisir sadique de l'observateur à se représenter les choses ainsi, et non du comportement théâtral des objets de son regard. Il

apparaît évident que cette scène de voyeurisme du narrateur-personnage se rapporte directement à ce que Jacqueline Risset nomme, dans son essai sur Proust, « la hantise toujours renouvelée de l'extériorité, d'une extériorité que l'on tente toujours justement d'assimiler, de manger, donc de supprimer comme telle » (Risset, 2009, p. 42).

Bibliographie

CITATI, Pietro. 1997 [1995]. *La colombe poignardée* : Proust et la Recherche, Paris : Gallimard.

DE Margerie, Diane. 2010. *Proust et l'obscur*. Paris : Albin Michel.

DURAND, Marianne et al.. 2007. *Le nouveau Petit Robert*. Paris : Le Robert, nouvelle édition millésime.

FANTI, Silvio. 2003 [1983]. *Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la micropsychanalyse*. Paris : Buchet/Chastel.

LADENSON, Elisabeth. 2004 [1999]. *Proust lesbien*. Paris : Epel.

PROUST, Marcel. 1999. *À la recherche du temps perdu*. Paris : Quarto Gallimard (un seul volume).

RISSET, Jacqueline. 2009. *Une certaine joie. Essai sur Proust*. Paris : Hermann.

Échapper à la « machine sociale ».

| Le vagabondage chez Isabelle Eberhardt

Lorsque l'on s'intéresse aux imaginaires du désert et du nomadisme, le cas de l'écrivaine-voyageuse Isabelle Eberhardt apparaît comme un incontournable. À l'aube du XX^e siècle, cette dernière a refusé les normes sociales de l'Occident afin de se consacrer tout entière au Sahara, une immensité géographique où elle a façonné sa liberté par le vagabondage et densifié son rapport au monde. Née en 1877 à Genève, d'une mère exilée de Russie et d'un père inconnu, Isabelle Eberhardt connaît très jeune la soif de l'Orient, plus particulièrement du désert. Afin de briser l'enfermement qu'elle ressent dans la maison familiale, de créer des liens à l'étranger et de nourrir son imaginaire, elle emploie différents pseudonymes lui permettant d'entretenir une correspondance avec des marins et de jeunes musulmans. Elle fait aussi paraître en 1895 des nouvelles dans la *Nouvelle Revue Moderne*, sous le nom de Nicolas Podolinski, dont « Vision du Moghreb », où elle se livre déjà à sa fascination orientale.

Mais sa soif infinie du Sahara ne se satisfait pas du rêve : elle décide d'apprendre l'arabe et de se convertir à l'islam.

Avant qu'elle n'entreprenne en 1897 la série de voyages qui donneront naissance aux *Écrits sur le sable*, il y a chez elle un projet vers lequel tendra toute sa courte existence, soit de se consacrer au vagabondage et à l'écriture. Lorsqu'elle gagne le désert, elle choisit de porter des vêtements d'homme et le nom de Mahmoud Saadi : elle peut ainsi assister aux scènes de la vie quotidienne en Algérie et fréquenter certains lieux auxquels son statut de femme lui interdisait l'accès. Comme le soulignent Marie-Odile Delacour et Jean-René Huleu dans leur présentation de la correspondance d'Eberhardt, ses textes révèlent un parti pris pour les milieux marginaux, les foules bigarrées, où sa capacité d'observation passe par la dissimulation de son identité féminine, par le travestissement :

Pour Isabelle Eberhardt l'œuvre et la vie se créent comme des romans parallèles et parfois se confondent. Elle évoque par exemple ces heures troubles à Alger où elle mène une double existence. L'aube la ramène devant la porte d'une mosquée à l'instant de la prière : «... si j'avais passé la nuit à mon domicile officiel au quai de la Pêcherie, je devais d'abord aller rue de la Marine, chez une certaine blanchisseuse italienne, Rosina Menotti, qui habitait une seule cave où j'échangeais mes vêtements de femme contre l'accoutrement correspondant à mes plans pour le reste de la journée. [...]» (Delacour et Huleu, dans Eberhardt, 1998, p. II)

Elle se déplace aussi parfois en tant que reporter de guerre, ce pour quoi nombre de ses récits décrivent le quotidien parmi les légionnaires ou les tensions entre différentes tribus. Ses agissements fascinent encore les esprits, de même que les circonstances pour le moins singulières de sa disparition, puisque la vagabonde est morte noyée au moment de la crue des eaux de l'oued d'Aïn Sefra en 1904, à l'âge de vingt-sept ans. Retrouvés dans la boue, ses manuscrits sont parvenus entre les mains d'admirateurs désirant censurer le portrait littéraire qu'ils livraient de la jeune femme ; d'où un certain nombre de ratures et d'omissions visant à atténuer quelques propos virulents ou empreints de sensualité. Mais l'édition des *Œuvres complètes* en deux tomes par Delacour et Huleu, respectivement parus en 1988 et 1990, contribue à restructurer l'ensemble de ses notes, journaliers et récits.

Si le voyage se présente comme une échappée par rapport au quotidien balisé et connu, il nous ramène en cela à l'étymologie même du mot déviance – soit le fait de s'écarter de la « bonne » route. Puisqu'il s'agit justement de critiquer la norme occidentale, notamment le mode de vie sédentaire, et parce qu'un appel attire irrésistiblement Eberhardt vers le désert, notre analyse des *Écrits sur le sable* se concentrera sur les

deux principales caractéristiques du transfuge, c'est-à-dire la transgression et la transmutation. Développée par Jean-Michel Belorgey, cette notion permet d'aborder la remise en question des habitudes de même que la métamorphose du rapport au monde dans les récits d'Eberhardt.

La notion de transfuge

Belorgey, dans *La vraie vie est ailleurs* et *Transfuges. Voyages, ruptures, métamorphoses*, s'intéresse à des individus qui se détachent de leur Occident natal et se mettent en quête d'une certaine altérité. Ceux qu'il nomme les transfuges se distinguent radicalement des modèles du colonial et de l'explorateur, en ce sens qu'ils n'accomplissent aucune mission à visée civilisatrice et que la durée de leur entreprise n'est pas fixée selon une éventuelle date de retour. En fait, leur présence témoigne d'une réaction devant l'implantation de la pensée dominante occidentale, du choc éprouvé face aux bouleversements qu'ils perçoivent dans les régions convoitées par les puissances coloniales, qu'il s'agisse du désert ou encore des îles du Pacifique ou de l'océan Indien. Ils réagissent à l'homogénéisation du monde et jugent nécessaire d'écrire sur les espaces et les pratiques qui opposent encore quelque résistance. C'est pourquoi à la fascination de l'Autre s'ajoute, chez les transfuges, une conscience politique. En effet,

[...] nul ne fait l'expérience du divers sans découvrir les périls qui le menacent et l'urgence qu'il y aurait à les conjurer. Aussi n'est-il guère de carrière de transfuge qui, quel qu'ait été à l'origine son ressort – l'exotisme de la nature, l'exotisme de la primitivité, l'exotisme des sexes, l'exotisme des divins – ne débouche, à un moment ou à un autre, sur une prise de conscience politique (mise en doute des vertus de la « civilisation occidentale », défense des colonisés contre l'exploitation coloniale [...]). (Belorgey, 1989, p. 17)

Les transfuges éprouvent un tel malaise dans leur société d'origine que celui-ci agit à titre de déclencheur, comme un signal de départ vers une autre terre d'élection. Puisque l'hégémonie occidentale les révolte, le voyage ne se présente pas comme une fuite vers un ailleurs extatique ou une quête de l'étourdissement des sens jusqu'à l'oubli : il offre une prise de conscience de la précarité de l'espace dans sa dimension écologique, sociale et politique. Il répond à un désir d'ailleurs et confronte le transfuge à la disparition qui menace sa terre d'élection, puisque celle-ci s'avère plus fragile que paradisiaque.

Isabelle Eberhardt fait partie de ces individus qui cherchent à s'écarter de la norme occidentale et sur lesquels Belorgey fonde sa réflexion. Ils se sentent tellement à l'étroit dans leur propre culture qu'ils pré-

fèrent partir en quête d'un ailleurs dont ils espèrent être l'objet d'une métamorphose. En laissant certaines attaches culturelles derrière eux, les transfuges souhaitent éprouver avec l'ailleurs un véritable contact, afin que celui-ci entraîne une profonde transformation de leur être. Dans le cas d'Eberhardt, le cadre occidental rejeté est celui de la sédentarité, de la routine et des normes bien-pensantes, dont le premier texte des *Écrits sur le sable* expose sans détour la critique :

Avoir un domicile, une famille, une propriété ou une fonction publique, des moyens d'existence définis, être enfin un rouage appréciable de la machine sociale, autant de choses qui semblent nécessaires, indispensables presque à l'immense majorité des hommes, même aux intellectuels, même à ceux qui se croient le plus affranchis. Cependant, tout cela n'est que la forme variée de l'esclavage auquel nous astreint le contact avec nos semblables, surtout un contact réglé et continu. (Eberhardt, 1988, p. 28)

Par la manière dont ils choisissent de se comporter dans leur société d'origine, les transfuges dérangent ou à tout le moins ne passent pas inaperçus. Certains actes ont un éclat qui influence considérablement la perception des gens qu'ils côtoient de même que celle de la critique. En désaccord avec le sentiment de supériorité de l'Occident sur les autres cultures, ou encore parce qu'ils redoutent déjà l'homogénéisation du monde, les transfuges adoptent une attitude qui peut sembler insensée ou rétrograde aux yeux de leur société d'origine. Selon Belorgey,

ils ont, d'une manière ou d'une autre, fait scandale en subissant l'attrait de l'Autre, dans une proportion passant celle que l'Occident dont ils étaient issus était en mesure de tolérer ; [...] un des éléments de leur projet étant de s'inscrire en faux contre les théories et sensibilités alors en vigueur concluant à l'existence de barrières infranchissables entre l'Occident et cet Autre – primitif, musulman ou oriental – vers lequel ils se jetaient. (Belorgey, 2000, p. 13-14)

Chacun des individus auxquels s'intéresse Belorgey se caractérise d'abord par un rapport transgressif à la sédentarité et à l'hégémonie occidentale. L'appel de l'ailleurs se fait plus fort que toute norme sociale, invite le transfuge à s'évader d'un système où il a été élevé, mais qui désormais l'étouffe. Dans un deuxième temps, la transmutation témoigne d'une volonté d'éprouver un changement par le contact de l'Autre, d'adopter autant que possible son mode de vie, de partager son regard sur le monde. Contrairement au touriste, qui consigne son expérience de l'ailleurs dans un album-photo, le transfuge garde en lui-même les traces de son parcours, les réactualise grâce à un nouveau rapport au monde. Si Belorgey s'autorise à parler de transmutation, c'est

parce que, du contact avec cet Autre, [les transfuges] entend[ent] non pas ramener des souvenirs, des expériences ou des connaissances peu ou

prou négociables en vue d'accroître leur statut dans leur pays d'origine, [...] mais subir un changement, un remaniement en profondeur de leur personnalité. (Belorgey, 2000, p. 14)

En s'opposant à une pensée sédentaire et à l'idée d'un monde homogène, les transfuges développent une conscience exotique, soit une ouverture des sens à la diversité du réel, comme l'entendait Victor Segalen dans son *Essai sur l'exotisme*. La métamorphose qu'ils espèrent du contact avec l'altérité exige la suspension, ne serait-ce que temporaire, des repères familiers, afin d'éprouver la rencontre, d'en laisser résonner les échos en soi. André Carpentier, dans un article de *L'espace en toutes lettres*, insiste également sur l'inévitable solitude caractérisant cette expérience :

[Le] moment exotique, [c'est] quand le différent se fait reconnaître comme autre et impose au voyageur d'en concevoir la radicale altérité ; quand ça produit un choc que de sentir l'autre, soit très dissemblable, soit à peine distinct, mais aigu dans sa différence, et que le voyageur se retrouve seul avec lui-même face à sa propre diversité. Et de fait, ce vif sentiment du Divers [...] met le voyageur absolument seul avec lui-même. (Carpentier, 2003, p. 164)

À l'aube du XX^e siècle, le droit que revendique Eberhardt – le vagabondage – va à l'encontre de l'idéologie dominante, qui prône plutôt la nécessité de s'établir et de bâtir une vie prospère. Pourtant, c'est l'errance qui lui permet de s'affranchir d'un cadre social aliénant et de développer de manière sensible son rapport à la terre.

Pour une pratique du vagabondage

Dans son essai *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*, Michel Onfray explique que la sédentarité facilite le repérage des individus, puisqu'elle signifie l'occupation d'un plan cartésien, c'est-à-dire une existence où la position de chacun se révèle grâce à des abscisses spatiales et à des ordonnées temporelles. En effet, selon lui, le voyage induit « une déclaration de guerre au quadrillage et au chronométrage de l'existence ». (Onfray, 2007, p. 15) Or, si Isabelle Eberhardt fait figure de marginale, c'est justement parce qu'elle a cherché sa vie durant à échapper à toute forme de repérage. D'abord en franchissant les limites sociales imposées à son propre sexe, en revêtant des vêtements et un nom d'homme : « Sous un costume correct de jeune fille européenne, je n'aurais jamais rien vu, le monde eût été fermé pour moi, car la vie extérieure semble avoir été faite pour l'homme et non pour la femme » (Eberhardt, 1988, p. 73) ; puis par la pratique du vagabondage, qui l'empêche de s'établir en un lieu fixe, localisable.

Ainsi, grâce à ses constants déplacements géographiques, Eberhardt se dérobe au repérage.

L'un des ancrages de sa réflexion vient du constat que la sensation d'être au monde ne peut s'éprouver que si le corps et l'esprit rejettent certaines conventions sociales. À cet égard, Christophe Roncato soutient que le devoir de production et de rentabilité que secrète la société occidentale nuit au développement d'une pensée critique et autonome : « Le corps humain est affaibli par l'étroitesse de l'espace qui lui est alloué. [...] Le lieu est non seulement un espace (physique) de vie, mais également un espace pour l'esprit. » (Roncato, 2008) Si l'esprit a besoin d'espace pour que se déploient ses facultés, il a besoin de profiter du temps, d'un temps qui ne soit pas strictement réservé à la production de biens et de services. Sans quoi comment pourrait-il prendre conscience de ce malaise ? La liberté ne peut se gagner par une participation contrainte à un système qui dénature le rapport sensible de l'homme à la terre.

Selon Eberhardt, le vagabondage incarnerait l'un des seuls gages d'indépendance intellectuelle, en permettant de laisser derrière soi les entraves d'une vie réglée d'avance, grâce au mouvement géographique qui conjugue solitude et nomadisme. À l'inverse, ceux qui ne ressentent pas le besoin d'aller voir de nouveaux horizons lui semblent peureux ou prisonniers des engrenages de la machine sociale. Dans les *Écrits sur le sable*, cette critique s'opère notamment par l'image du bétail exploité, métaphore de l'homme sédentaire. Lorsqu'elle écrit : « [a]ucun servage n'avilit son allure, aucun labeur ne courbe son échine vers la terre qu'il possède et qui se donne à lui, toute, en bonté et en beauté » (Eberhardt, 1988, p. 27), elle valorise ainsi la figure du vagabond en tant qu'être libéré, par son refus d'être entravé et condamné aux labours : « [C]e besoin peureux d'immobilité ressemble à la résignation inconsciente de la bête, que la servitude abrutit, et qui tend le cou vers le harnais. » (Eberhardt, 1988, p. 28)

Après cette critique de la sédentarité – qui concerne aussi le fonctionnement de la pensée, laquelle, afin de se déployer, nécessite une certaine mobilité – il s'agit d'écouter cet appel de l'ailleurs, car pour Eberhardt, la liberté se gagne « le long des routes », au fil du chemin parcouru. Comme l'affirme Roncato, l'esprit a besoin de se mouvoir à travers l'espace ; c'est pourquoi le déplacement géographique joue un rôle si considérable dans le renouvellement du rapport au monde. Olivier Delbard affirme quant à lui que

[c]'est lorsque le corps retrouve sa place au sein de la nature que l'esprit se vide, s'affine et tend vers l'essentiel. Cet esprit, qui vit du corps et de

l'expérience de l'espace naturel est semblable à un espace qui se déploie, englobant la réalité de la nature tout en visant à la dépasser par la parole poétique qui en émane. (Delbard, 1999, p. 223)

Au corps en marche se superpose une pensée qui se déplace d'un point à l'autre, une pensée mobile. Le mouvement joue autant sur le plan géographique que réflexif, puisque pratique et poétique vont de pair. Au développement d'un esprit critique s'ajoute une curiosité pour un espace géographique particulier, choisi selon les affinités du voyageur. Le désir de métamorphose qu'éprouve le transfuge peut s'exprimer par une prédilection pour certains paysages ; chez Eberhardt, c'est le désert du Sahara qui exerce une attraction lui permettant de renouveler son rapport au monde.

La rhétorique du vagabondage qui s'élabore au long des *Écrits sur le sable* conjugue une tension vers l'horizon et un amour des lieux qui grandit à la mesure de l'éloignement et de l'absence de retour. C'est ce qui permet à la voyageuse de goûter pleinement toutes les facettes des endroits visités : « J'allais là-bas, sans y connaître personne, sans but et sans hâte, sans itinéraire fixe surtout... Mon âme était calme et ouverte à toutes les sensations aimées de l'arrivée en pays nouveau. » (Eberhardt, 1988, p. 48)

Puisque son amour du voyage provient de tous ces lieux qu'elle quitte pour ne plus y revenir, elle cherche à les éprouver de la manière la plus dense pour les fixer dans sa mémoire. Cette dualité entre l'amour des espaces connus et l'appel des lointains, cette « double jouissance », comme la décrit Eberhardt, témoigne d'un désir de découvrir le plus de paysages possible tout en ne s'attachant à aucun de façon définitive :

[L]a joie intime de penser que je vais partir demain, dès l'aube, et quitter toutes ces choses, qui pourtant me plaisent ce soir et me sont douces. Mais qui, sauf un nomade, un vagabond, pourrait comprendre cette double jouissance ? Le cœur encore ému de tout ce qui m'avait prise et que j'ai laissé, je me dis que l'amour est une inquiétude et qu'il faut aimer à quitter, puisque les êtres et les choses n'ont de beauté que passagère. (Eberhardt, 1988, p. 225)

Aussi, bien que le vagabondage implique d'incessants déplacements, entrecoupés d'escalas, et que de la sorte les paysages se modifient continuellement, les tableaux d'Eberhardt mettent en évidence la répétition des départs, c'est-à-dire le caractère cyclique du nomadisme. C'est souvent au lever ou au coucher du soleil que la vagabonde réitère sa joie d'aller partout, inconnue et « pauvre de besoins », de se sentir libre puisque sans attaches :

Après une courte nuit lunaire passée sur une natte, [...] je m'éveille heureux avec des sensations délicieuses qui me prennent toujours quand j'ai dormi dehors, sous un grand ciel, et quand je vais me remettre en route. (Eberhardt, 1988, p. 229)

Lorsque l'identité narrative se trouble de la sorte, par l'irruption du masculin, le lecteur est amené à se questionner sur la nature du «je». Même si celui-ci signifie un écart face aux normes sociales catégorisant l'individu en fonction de son genre, dans le cas des *Écrits sur le sable*, il semble aussi témoigner des multiples travestissements auxquels a recouru l'écrivaine-voyageuse. En se jouant des frontières du féminin et du masculin, le «je» invite en quelque sorte à déplacer l'angle de lecture sur l'espace désertique. Car, comme le propose Rachel Bouvet dans *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, l'écriture d'Eberhardt se consacre à décrire dans ses multiples variantes le Sahara ainsi que les parcours de ceux et celles qu'elle croise au fil de ses vagabondages. Autrement dit, la nature du «je» s'estompe au profit d'un tableau polysensoriel de l'espace désertique dont l'identité narrative semble se nourrir. Au-delà du geste de s'en aller, c'est le désir de se transformer grâce à l'expérience de l'ailleurs qui prévaut chez Eberhardt.

Bibliographie

- BELORGEY, Jean-Michel. 1989. *La vraie vie est ailleurs. Histoires de ruptures avec l'Occident*. Paris : J.-C. Lattès, 412 p.
- BELORGEY, Jean-Michel. 2000. *Transfuges. Voyages, ruptures, métamorphoses : des Occidentaux en quête d'autres mondes*. Paris : Autrement, 437 p.
- BOUVET, Rachel. 2006. *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*. Montréal : XYZ éditeur, 208 p.
- CARPENTIER, André. 2003. « Écrire le voyage (Extraits de *Mendiant de l'infini*) », dans Bouvet, Rachel et Basma El Omari (dir.), *L'espace en toutes lettres*. Québec : Nota Bene, p. 161-174.
- DELBARD, Olivier. 1999. *Les lieux de Kenneth White. Paysage, pensée, poétique*. Paris : L'Harmattan, 301 p.
- EBERHARDT, Isabelle. 1988. *Écrits sur le sable. Œuvres complètes. Tome 1*. Édition établie, annotée et présentée par Marie-Odile Delacour et Jean-René Huleu. Paris : Grasset, 498 p.
- EBERHARDT, Isabelle. 1998. *Écrits intimes. Lettres aux trois hommes les plus aimés*. Édition établie et présentée par Marie-Odile Delacour et Jean-René Huleu. Paris : Éditions Payot & Rivages, 395 p.
- ONFRAY, Michel. 2007. *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*. Paris : Le livre de poche, 125 p.
- RONCATO, Christophe. 2008. « L'atopie ou le processus de désencombrement », *Études écossoises*, n° 11, p. 79-90.
- SEGALÉN, Victor. 1995. « Essai sur l'exotisme », *Œuvres complètes*, tome 1. Préfacé et édité par Henry Bouillier, Paris : Robert Laffont, p. 745-781.
- WHITE, Kenneth. 1994. *Le plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*. Paris : Grasset, 362 p.

HORS DOSSIER

Le corps colonisé :

les effets de l'excision dans *Possessing the Secret of Joy* d'Alice Walker

C'est en 1992 qu'Alice Walker, la première femme noire à avoir reçu le prix Pulitzer, publie le roman *Possessing the Secret of Joy*. Celui-ci met en scène les effets néfastes des mutilations génitales sur le personnage de Tashi, qui apparaît brièvement dix ans plus tôt dans l'œuvre la plus célèbre de la romancière, *The Color Purple*. Tashi est une jeune femme à l'esprit vif et à l'imagination fertile. Elle passe le plus clair de son temps avec sa meilleure amie Olivia et son frère Adam qui sont les enfants du missionnaire américain, venu au village pour transmettre sa foi. À l'adolescence, Adam devient l'amant de Tashi, et leur sexualité rompt avec certains des grands tabous de la société traditionnelle dans laquelle vit Tashi. Dans cette société, celle des Olinkas, l'excision est considérée être le rite de passage entre l'enfance et l'âge adulte. Tashi choisira volontairement de se soumettre à ce rituel, ignorant les conseils de sa mère, d'Olivia et d'Adam, pensant ainsi prouver son appartenance à sa culture ancestrale.

Cependant, l'excision provoquera plutôt un traumatisme qui la maintiendra dans un état passif jusqu'à ce qu'Adam la retrouve et l'emmène avec lui aux États-Unis, où il l'épousera. C'est dans cette terre étrangère qu'elle entame une psychothérapie pour tenter de se sortir de son état dépressif. Au terme de cette démarche, Tashi découvre la vérité sur la mort de sa sœur aînée, morte en raison de saignements trop abondant durant l'excision. Pour Tashi, cette mort relève du meurtre et elle décide de retourner en Afrique afin d'exercer sa vengeance.

Alice Walker, en plus d'être romancière et poète, est également essayiste et activiste. Il n'est donc pas étonnant qu'elle ait appuyé son roman sur des recherches et des faits. Il y a environ cent millions de femmes, principalement situées au Nord de l'Afrique et dans le monde musulman, qui sont victimes de mutilation génitale. Dans la plupart des cultures où elle est pratiquée, l'excision prend la forme d'un rituel qui a pour but de préparer la jeune fille pour le mariage. Ce rituel y est vu comme un passage nécessaire et les femmes non excisées y sont considérées comme impossibles à marier, ce qui explique la pression qui pèse sur les mères qui se rendent complices de cet acte. Même s'il existe des variations parmi celles-ci, il est possible de regrouper les mutilations génitales selon trois grands types (Lightfoot-Klein, 1989, p. 34). La première catégorie est ce qu'on appelle clitoridectomie et consiste en une ablation du clitoris. Le deuxième type est appelé *Sunna* au Soudan et consiste à amputer la femme de son clitoris et du deux-tiers de ses lèvres extérieures (Lightfoot-Klein, 1989, p. 35). La troisième, qu'on appelle circoncision¹ pharaonique ou infibulation, consiste à retirer tout organe sexuel extérieur chez la femme et à recoudre la peau restante afin de laisser une ouverture qui laisse à peine passer l'urine et le sang menstruel. Bien que cette forme de mutilation soit moins connue dans le monde occidental, elle est fréquente dans les sociétés où les mutilations génitales sont pratiquées. L'exemple du Soudan met en lumière l'ampleur que prend le phénomène. Si quatre-vingt-dix-huit pour cent de la population féminine a subi une mutilation génitale « over eighty-five percent of these are mutilated in the radical Pharaonic manner » (Schiander Gray, 1998, p. 431).

Dans le roman de Walker, il est d'ailleurs question de ce troisième type de mutilation génitale, soit l'infibulation. Suite à cet assaut fait à son corps, la relation de Tashi avec le monde extérieur se trouve grandement modifiée. Il sera donc question, dans cette analyse du parcours de la jeune femme, plus précisément de la fragmentation de la psy-

¹ Dans cet article, nous éviterons le terme circoncision, qui, bien largement utilisé, est selon nous un euphémisme et un symptôme du mutisme qui entoure le sort de ces jeunes filles. Nous parlerons plutôt d'infibulation, de mutilation génitale ou d'excision que nous utiliserons, tous trois, comme synonymes.

ché et du corps de celle-ci et de la récupération de la puissance d'agir contre l'oppression coloniale et patriarcale.

Malgré la forte amitié qui lie la jeune fille aux enfants du missionnaire, ceux-ci sont nés aux États-Unis et représentent la puissance coloniale. Même s'ils tentent tous deux de convaincre Tashi de ne pas subir la procédure, elle voit son excision comme un moyen de résistance, une façon de faire valoir sa culture ancestrale contre la colonisation. Cette tradition ancestrale, qui est de moins en moins exécutée depuis l'arrivée des Européens et des Américains, Tashi la perçoit comme un retour aux sources. Le rituel et la symbolique liés à l'excision s'étendent en effet au-delà de la procédure seule. D'abord, un voyage est nécessaire, semblable à un pèlerinage. La clitoridectomie est performée dans un campement de révolutionnaires, isolé du village qui est le lieu d'échange avec l'Occident. Pour Tashi, choisir l'excision c'est prendre le camp de ceux qui refusent la modernisation et le contrôle occidental. Quand Olivia, qu'elle appelle sa sœur de cœur, lui demande « Don't do it to us [Adam and I] » (Walker, 1992, p. 21), Tashi lui rappelle qu'elle est une étrangère : « All I care about now is the struggle for our people... You want to change us... so we are like you » (Walker, 1992, p. 22-23). Ce rituel et la symbolique qui l'entoure sont garants des valeurs ancestrales que les femmes ont le devoir de perpétuer de génération en génération. Les seins nus et vêtue d'un pagne traditionnel, Tashi fera le chemin jusqu'au campement de brousse, renouant ici avec des coutumes traditionnelles qui ont été mises en danger par l'arrivée du colonisateur. Samuel Dibieamaka Nwajei et Andrew Iwesim Otiono regroupent plusieurs raisons qui sont souvent invoquées pour justifier l'excision : « to prevent immorality / to prepare the female for marriage / [...] to prevent labial hypertrophy / to improve fertility / to give more pleasure to the husband / for religious rights » (Nwajei et Otiono, 2003, p. 575). De tous ces arguments, aucun n'a de valeur thérapeutique ou médicale. L'excision n'est donc pas une pratique qui vise le mieux-être de la femme qui la subit, mais plutôt une forme de contrôle social. Même si ce contrôle est garant d'un pouvoir masculin qui s'exerce sur la femme, celle-ci participe à la perpétuation de cette tradition. En effet, parmi les étudiantes d'une université nigérienne excisées et interrogées sur le sujet par Nwajei et Otiono, 33 % d'entre elles prétendent que l'excision vient d'un choix personnel, comme dans le cas de Tashi, et 43 % affirment qu'elles souhaitent que leurs filles perpétuent la tradition (Nwajei et Otiono, 2003, p. 576). Même si elle est le fait de l'application d'un pouvoir patriarcal, celles qui subissent l'excision sont convaincues que la procédure est nécessaire au développement normal d'une femme dans leur société et

c'est pour cette raison qu'elles y participent : « As the norm, the mutilated part of a women is viewed as aesthetically more pleasing than normal genitals and FGM [Female Genital Mutilation] is also considered more hygienic and clean » (Schiander Gray, 1998, p. 436). Lorsqu'elle est pratiquée par un médecin, une amputation vise à priver le corps d'une partie malade ou blessée dans le but de permettre la survie du patient. L'excision, au contraire, est basée sur un autre ordre de fonctionnement. Il s'agit d'un phénomène global, dans les sociétés où elle est pratiquée, qui vise à donner à la femme un corps culturellement et socialement accepté.

À la suite de son infibulation, il est néanmoins apparent que Tashi est traumatisée, même si elle a choisi de participer à ce rituel de sa propre volonté. Avec les mutilations génitales, les femmes espèrent atteindre le schéma corporel normatif. Elles ne sont toutefois pas préparées à vivre la douleur de la procédure qui est souvent accomplie à l'aide d'une pierre tranchante ou une vieille lame de rasoir. De plus, on regroupe généralement un groupe de jeunes filles dans une hutte et on utilise le même outil sur chacune d'entre elles. Incapable de sortir de la case après l'acte, encore moins du village dans lequel elle s'est isolée, Tashi doit se rendre à l'évidence que l'excision a eu l'effet contraire de celui auquel elle s'attendait. Adam la trouve étendue par terre, léthargique et à quelques pouces du trou contenant ses excréments. L'état cathartique qui était le sien en Afrique se poursuit aux États-Unis comme le décrit son amie Olivia :

It was heartbreaking to see, on their return, how passive Tashi had become. No longer cheerful, or impish. Her movements, which had always been graceful and quick with the liveliness of her personality, now became merely graceful. Slow. Studied. This was true even of her smile ; which she never seemed to offer you without considering it first. That her soul had been dealt a mortal blow was plain to anyone who dared look into her eyes (Walker, 1992, p. 65).

Embarrassée par les odeurs et les crampes lors de ses menstruations, Tashi passe deux semaines par mois à la maison, coupée de tout contact humain. Même si son hygiène s'améliore grandement quelques temps après son arrivée en Amérique, Tashi continue à s'isoler du reste du monde. Plutôt que de se sentir comme une partie intégrante et vivante de sa communauté ancestrale, Tashi ressort de cette opération diminuée et traumatisée. Celle qui déclarait la guerre à l'Occident et voyait l'excision comme un baptême africain, est exilée en Amérique. De plus, par le mariage elle obtient, passivement, la citoyenneté états-unienne et devient membre de cette société étrangère à elle.

Dans son article *On Traumatic Knowledge and Literary Studies*, Geoffrey H. Hartman décrit le savoir traumatique comme ayant deux composantes contradictoires :

One is the traumatic event, registered rather than experienced. It seems to have bypassed perception and consciousness, and falls directly into the psyche. The other is a kind of memory of the event, in the form of a perpetual troping of it by the bypassed or severely split (dissociated) psyche (Hartman, 1995, p. 537).

C'est donc dire que l'événement traumatique tombe littéralement dans la psyché sans passer par le processus normal de l'expérience individuelle et crée ainsi une scission dans celle-ci, puisque l'événement est enregistré comme une image récurrente au lieu d'une expérience vécue. Le savoir traumatique est donc seulement partiellement accessible à l'individu. Il est possible d'analyser le parcours de Tashi dans la perspective de Hartman, dans la mesure où Tashi prend beaucoup de temps avant de pouvoir penser aux mutilations génitales qu'elle a subies. Désireuse d'améliorer son sort, Tashi fait volontairement plusieurs séjours dans un institut psychiatrique et entreprend des démarches infructueuses avec plusieurs analystes. En plus de porter le traumatisme de sa propre infibulation, Tashi porte la mort de sa sœur Dura. Dû au règne d'une culture du silence imposée par le patriarcat et le colonialisme, les connaissances de Tashi tant sur la mort de sa sœur et sur ce qu'elle s'apprête à vivre sont insuffisantes pour comprendre la situation. Sa mère lui a simplement dit que Dura s'était coupée et qu'elle était morte au bout de son sang. Toutefois, le lecteur ou la lectrice comprend qu'elle est morte aux mains de l'exciseuse, ou la «tsunga». Tashi, ayant appris très tôt à ne pas parler de sa sœur, elle ne questionne pas l'explication de sa mère :

They [the women of the village] were always saying you musn't cry[...] Time now to put on a good face and make the foreigners welcome. [...] It was a nightmare. Suddenly it was not acceptable to speak of my sister. Or to cry for her (Walker, 1992, p. 15).

Cette pression sociale se mélange avec le devoir de faire bonne figure devant le pasteur américain, représentant à la fois le pouvoir patriarcal et le pouvoir colonial contre quoi Tashi pensait se battre en choisissant l'excision. Par contre, les dynamiques sociales camouflent les jeux de pouvoir qui modifient les relations entre les individus. Le traumatisme de Tashi lié à l'excision est donc double et doublement refoulé. De plus, elle entrave son propre traitement parce qu'elle refuse de parler de ses rêves récurrents, à cause du tabou lié à l'expression de la subjectivité et de l'intimité féminine qu'elle semble avoir intériorisées. Selon Hartman, la représentation du trauma est obligatoirement figurative

et appartient au registre d'une fantasmagorie mythique. C'est donc par cette expression figurative, notamment le rêve, que les tropes du trauma refont surface (Hartman. 1995, p. 537). Dans les cauchemars de Tashi, la représentation du trauma s'appuie sur deux figures récurrentes soit un coq et une grande tour sombre qui fait office de prison. Ces symboles, symptômes du trauma, Tashi et ses proches ne parviendront à en tirer un sens qu'à la toute fin du roman.

L'état de Tashi semble correspondre à l'état que Julia Kristeva désigne par mélancolico-depressif. Ralentie, Tashi passe de longues heures immobile, muette, le regard vague, même en compagnie de son mari et leur fils. Elle sort très peu et s'enferme chez elle pour des semaines entières. Pour Kristeva, le traumatisme, dont elle parle en termes de perte de l'objet, mène souvent à la dépression. La tristesse devient visible chez ces femmes par le «ralentissement moteur, affectif et idéique caractéristiques de l'ensemble mélancolico-depressif» (Kristeva, 1989, p. 47). Cependant, il arrive que des épisodes névrotiques ou psychotiques viennent briser cette lenteur, comme nous le voyons avec Tashi. Après avoir passé toute une nuit à peindre frénétiquement, elle déchire ses peintures et ses dessins. Elle se montre également très agressive envers les autres, particulièrement avec le deuxième fils de son mari, né d'une autre femme, qu'elle prendra tout de même sous son toit. Quand Tashi aperçoit le jeune homme sortant d'un taxi devant chez-elle, elle commence à lancer des pierres en sa direction. La protagoniste semble souffrir de ce que I. Utz-Billing et H. Keintemich considèrent être les conséquences psychiques de la mutilation génitale, c'est-à-dire «feelings of incompleteness, fear, inferiority and suppression» (Krause et al, 2011, p. 1421).

S'il ne fait aucun doute que l'état affectif de Tashi est grandement affecté par les mutilations génitales, le rapport qu'elle entretient avec son corps l'est tout autant. Une dissociation se produit dans son esprit après l'infibulation et elle se coupe peu à peu de son corps jusqu'à le désigner par «the body I long ago left» (Walker, 1992, p. 109). Alyson R. Buckman écrit, dans un article consacré au roman de Walker, que le corps de Tashi devient un site de colonisation après l'excision. Elle refuse son corps parce que celui-ci, à l'image d'un pays transformé par la colonisation, lui a été enlevé symboliquement. Ce qu'elle concevait comme un effort de résistance l'a plutôt forcé dans une position passive. Le corps de Tashi devient double : celui qui est le sien et le corps colonisé, celui, qu'en ses propres mots *elle a quitté*. Elle ne désigne, en effet, avec l'appellation «my», que le corps non-excisé. Ce refus du corps dépasse le discours et se reflète dans ses actions. Tashi se rebelle contre ce corps qui n'est plus le sien en pratiquant l'automutilation.

En découpant des bandes de peau autour de ses chevilles, elle refuse de plus en plus d'être associée à ce corps qu'elle ne reconnaît plus. L'excision apparaît alors comme ce qu'elle est vraiment, c'est-à-dire une attaque contre le corps qui l'insère dans un continuum de violence. Sa relation aux autres est également minée par le constat de cette dissociation. Tashi tolère mal le contact physique, même avec son fils Benny, comme celui-ci en témoigne :

My mother bathed constantly, as if to rid herself of any scent whatsoever; to her an agreeable odor of palmolive soap, Pond's cold cream or Nivea lotion. To smell herself seemed beyond her ability to accept. Even now, in the middle age, I like to snuggle her, though contorting my lanky body into shape that fits cuddly under her neck is something of a feat. She barely tolerates it, though, and immediately moves away (Walker, 1992, p. 194).

Cet extrait souligne la relation de Tashi avec son corps ; par l'hygiène excessive, Tashi semble vouloir effacer toute trace de corps impur qu'est le corps féminin, handicapé de surcroît.

Évidemment, la modification qu'a subit le corps modifie l'intimité de Tashi et son mari. Les rapports sexuels, bien qu'extrêmement difficiles ne sont pas impossibles après l'infibulation. Toutefois, certains couples n'arrivent jamais à achever la pénétration, alors que d'autres n'y arrivent qu'après des mois d'efforts. Comme l'acte est douloureux pour les deux partenaires, Tashi et Adam décident, après plusieurs tentatives, de ne plus avoir de rapports sexuels. Tashi est d'ailleurs étonnée d'apprendre qu'elle est enceinte puisqu'elle considérait que la pénétration avait échoué. Questionnée à ce sujet par un de ses thérapeutes, Tashi prétend n'avoir jamais expérimenté de plaisir sexuel après l'excision. Par contre, elle avouera plus tard : « I did have pleasure once or twice after my bath². But my pleasure shamed me. My pleasure angered me. It made me hate my husband. I felt I had been made into something other than myself » (Walker, 1992, p. 240). Le clitoris ayant été l'organe principal du plaisir de Tashi, elle sent ce plaisir après l'infibulation comme une sensation qui ne concorde pas avec le corps qu'elle a. Avant de subir l'excision, Adam et elle s'échangeaient fellation et cunnilingus. Ce plaisir, coupé de son corps, devient donc une sensation fantôme, difficile à tolérer pour Tashi puisqu'il lui rappelle sa perte.

Samuel Dibieamaka Nwajei et Andrew Iwesim Otiono notent une différence importante entre les zones érogènes après l'infibulation, ils proposent que la sensibilité serait plutôt déplacée vers le vagin (21 %),

² La métaphore du bain est utilisée comme un euphémisme pour parler des mutilations génitales. Celle-ci rappelle l'apport purificateur ou hygiénique qui est faussement associé à l'excision.

ou encore vers des parties du corps dont l'utilisation est moins exclusive à la sexualité comme la langue (17%) (Nwajei et Otiono, 2003, p. 577). Le corps, après l'excision, effectue donc une reprogrammation qui, dans la plupart des cas, diminue les chances de la femme à ressentir un plaisir sexuel. Dans le roman, il est sous-entendu que les quelques fois où elle aurait ressenti un plaisir, celui-ci lui aurait été donné par sodomie. Mais au village traditionnel de Tashi, le cunnilingus, la masturbation, le lesbianisme, voire toutes ces formes de sexualité qui ne mènent pas à la reproduction, sont d'importants tabous. Ces manifestations de l'éros sont menaçantes pour les hommes puisque trop proactives, trop masculines en d'autres termes. Le vagin d'une femme non-excisée devient terrifiant pour les hommes du village parce qu'il est synonyme de puissance et de résistance féminine. On y raconte alors que les lèvres de la vulve d'une femme non-excisée ne cesseront de pousser jusqu'à atteindre le sol. En forçant la circulation de tels contes mettant en scène des vagins monstrueux, la femme non-circoncise devient un objet abject. Selon Kristeva, la réaction face à un objet abject est double : d'abord l'individu est repoussé, puis commence la fascination. Dans *Pouvoir de l'horreur*, elle traite du corps féminin comme une abjection qu'on peut comprendre avec la figure primitive du *vagina dentata*, le vagin denté. En dépeignant la femme comme un monstre, l'homme met en scène sa propre peur de la castration. Si dans la société des Olinkas, celle de Tashi, on ne représente pas le vagin comme muni de dents, on s'assure cependant de contrôler la femme et son vagin avec l'infibulation.

Quand Tashi découvre enfin ce que la tour noire qui hante ses cauchemars signifie, il est possible de voir, qu'inconsciemment du moins, elle percevait cette pression qui découle de la peur des sexualités féminines qui ne mènent pas à la reproduction. Tashi réalise à la fin du roman que la tour dans laquelle elle est enfermée dans ses cauchemars est en fait une termitière. La femme Olinka serait donc à l'image de la reine des termites, prise dans l'obscurité à pondre sans cesse pour remplir le rôle que lui dicte sa société. Puisqu'on sait que les termites souffrent de cécité, il s'agit donc d'une mise en abyme de la reproduction aveugle qu'on force sur les femmes de la tribu. La psychologue de Tashi lui dira d'ailleurs : « We think it was told you in code somehow, [although] not told to you directly that you, as a women were expected to reproduce as helplessly and inertly as a white ant » (Walker, 1992, p. 227). L'infibulation force la femme à avoir des rapports sexuels menant uniquement à la procréation, même si l'accouchement est rendu extrêmement plus difficile suite à la procédure.

Si l'image de la tour noire dénonce le rôle reproductif dans lequel est forcée la femme, le deuxième trope du traumatisme semble chargé

d'encore plus de violence. Après une séance avec un psychanalyste, Tashi se met à peindre frénétiquement sans boire, ni manger, ni dormir. Chacune de ces toiles donne à voir un coq ou un poulet. Interrogée sur ces œuvres, Tashi répondra simplement qu'il s'agit de « the beast », mais elle ne peut pas expliquer ce qu'il représente. Ce n'est qu'en parlant avec M'lissa, celle qui l'a excisée, qu'elle comprend ce que l'image représente. Elle se souvient peu à peu que tout de suite après l'excision, la « tsunga » a jeté un petit morceau de viande à manger à une poule. Elle réalise alors que ce morceau de viande était son clitoris. Par l'image du poulet qui hante Tashi, l'excision devient le symptôme d'une société cannibale. Il y a une ambiguïté sur le sexe du poulet qui terrifie Tashi, dans les peintures, elle spécifie que c'est un coq, donc un mâle. Par contre, quand il s'agit de décrire le poulet qui a dévoré un morceau d'elle, elle l'identifie définitivement comme une poule. De la sorte, Alice Walker démontre que le blâme ne peut incomber seulement aux hommes ou aux femmes, mais que le pouvoir derrière ces traditions barbares sous-entend des intrications beaucoup plus compliquées.

Ce morcèlement du corps se reproduit à même la position énonciatrice de Tashi. *Possessing the Secret of Joy* est construit de façon à ce que chaque personnage puisse s'exprimer avec sa propre voix. Le nom du personnage précède toujours un chapitre pour annoncer qui en est le narrateur. Tashi ne semble pas pouvoir s'exprimer avec unité. Après avoir subi son infibulation, même la voix et la position énonciatrice de Tashi sont fracturées et fractionnées. Tour à tour, Tashi, Evelyn (le prénom qu'elle prend une fois aux États-Unis) et Mrs Johnson (son nom de femme mariée) prennent la parole pour exprimer le traumatisme vécu par Tashi. Parfois, une seule des personnalités ne semble pas suffire et Tashi et Evelyn se côtoient dans un même chapitre. Avant de subir les mutilations génitales, Tashi n'utilise jamais de nom de famille. L'excision d'une part et le mariage par la suite marquent son intégration dans l'ordre patriarcal qui lui impose un rôle auquel elle avait jusqu'alors échappé. Ce rôle code son identité de femme, et participe à sa fragmentation.

En questionnant la mort de sa sœur, Tashi comprend que celle-ci est morte aux mains de M'lissa, la tsunga. Elle identifie donc cette dernière comme la meurtrière de sa sœur et la responsable de son traumatisme à elle. Lorsque que cette femme apparaît dans un article de journal états-unien dans lequel on l'élève en tant que monument national, elle devient pour Tashi une cible parfaite, mais surtout complète. Elle devient ainsi le symbole de tout ce contre quoi Tashi désire se venger puisqu'elle représente à présent toute la société des Olinkas, qui par

leur silence, ont condamné Tashi et sa sœur. Le meurtre de M'lissa permet à Tashi de réaffirmer son agentivité et de reprendre le contrôle de sa vie dans toutes les sphères dans lesquelles elle s'était sentie amputée. Dès lors, c'est une toute autre Tashi qui nous est donnée à voir. Durant le procès, elle raconte son histoire à la manière d'un conte, se réappropriant, pour la première fois, cet imaginaire qui était le sien avant l'excision. Elle brise, par la même occasion, le silence sur un des plus grands tabous de sa société. Walker souligne également la restauration de sa psyché par une observation d'Olivia : « In one of my dreams, I recovered what was at one time a favourite expression of hers : But what is that. She would say in a voice so filled with wonder it made us laugh : but what is that » (Walker, 1992, p. 267). Une fois en prison, Tashi reprend cette expression et la voix qui était la sienne.

Au terme du procès, Tashi est condamnée à mort pour le meurtre de M'lissa. Tout au long du roman, elle exprime l'idée de la mort comme quelque chose qui serait de l'ordre du passé, du déjà advenu. La jeune femme qui est entrée dans la tente de M'lissa pour être *purifiée* n'en est jamais ressortie. Il n'est donc pas faux d'avancer, qu'à l'image de sa sœur, Tashi est également morte des suites de son infibulation. La condamnation qu'elle reçoit alors à la fin du roman n'est accompagnée d'aucune anxiété, mais correspond plutôt à la dernière étape de la restauration de sa psyché. La dernière phrase du roman concorde avec l'exécution de Tashi : « There is a roar as if the world cracked open and I flew inside. I am no more. And satisfied » (Walker, 1992, p. 278). Cet épisode final est d'ailleurs narré par « *Tashi Evelyn Johnson Soul* », preuve qu'elle a retrouvé sa parole et son sens du soi (Walker, 1992, p. 279). De plus, cette mort, Tashi refuse de la vivre partiellement comme elle a vécu sa vie et elle évite une dernière amputation. Devant les tireurs qui l'exécuteront, elle refuse de se faire bander les yeux. Par son attitude lors de sa mort, elle reprend enfin le contrôle de sa vie et laisse derrière elle le rôle aveugle de la reine termite.

Alice Walker dresse, dans son roman, un portrait fort des conséquences néfastes que peuvent entraîner les mutilations génitales sur celles qui en sont victimes. La dépression, la perte du plaisir sexuel et le sentiment d'incomplétude sont, en effet, certaines des multiples répercussions des mutilations génitales. En mettant un personnage qui est d'abord submergé par son traumatisme, et qui réussit ensuite à reprendre le contrôle de sa vie, Walker tente sûrement de conscientiser son lectorat et les pousser à agir contre cette menace. Nous l'avons vu avec l'exemple de Tashi, entre le désir de perpétuer une tradition ancestrale afin de résister aux changements apportés par les étrangers et la culture du silence à laquelle les femmes sont soumises dans la société

patriarcale, la ligne entre le libre arbitre et le contrôle social est difficile à discerner. Quoiqu'il en soit, c'est toujours aux frais des femmes que semblent s'exercer l'obéissance aveugle à des règles tacites. Qu'il s'agisse de colonisation ou d'autorité patriarcale, c'est sur le corps que s'inscrit le pouvoir. Le corps de la femme racisée subit le joug de ces deux pouvoirs simultanément et s'en trouve alors doublement marqué.

Bibliographie

Corpus étudié

WALKER, Alice. *Possessing the Secret of Joy*, New York, Harcourt Brace & Compagny, 1992, 286 p.

Corpus théorique

ABU-SAHLIEH, Sami A. Aldeeb. *Circumcision masculine : circoncision féminine*, Paris, L'Harmattan, coll. «Sexualité humaine», 2001, 537 p.

BUCKMAN, Alyson R. «The Body as a Site of Colonization : Alice Walker's *Possessing the Secret of Joy*», *Journal of American Culture*, vol. 18, n° 2, été 1995, p. 89-94.

ELKE Krause, MD, Sonja Brandner, MD, Michael D. Mueller, Professor, and Annette Kuhn, MD. «Out of Eastern Africa : Defibulation and Sexual Function in Woman with Female Genital Mutilation», *Journal of Sexual Medicine*, vol. 14, n° 8, 2011, p. 1420-1425.

HARTMAN, Geoffrey H. «On Traumatic Knowledge and Literary Studies», *New Literary History*, 1995, vol. 26, n° 3, p. 537-563.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. «Tel quel», 1980, 247 p.

_____. *Soleil noir : Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1989, 264 p.

LIGHTFOOT-KLEIN, Hanny. *Prisoners of Ritual : An Oddysey into Female Genitla Circumscision in Africa*, New York, The Haworth Press, 1989, 306 p.

NWAJEL, Samuel Dibieamaka et Otiono, Andrew Iwesim. «Report Female Genital Mutilation : Implications for Female Sexuality», *Women's Studies international Forum*, vol. 26, n° 6, 2003, p. 575-580.

SCHIANDER GRAY, Charlotte. «A case history based assessment of female genital mutilation in Sudan», *Evaluation and programming Planning*, vol. 21, 1998, p. 429-436.

UTZ-BILLING, I. et Kentenich, H., «Female genital mutilation : an injury, physical and mental harm », *Journal of Psychosomatic Obstetrics & Gynecology*, vol. 29, n° 42008, p. 225-229

La disparition,

| symptôme de rupture nostalgique
| dans les livres d'Arnaldur Indridason

*Oh, où suis-je donc, / Maintenant que s'abat l'hiver / Et où
ont fui les fleurs / Le soleil / Et l'ombre / rafraîchissante de
la terre ? / Résonnent les murailles, / Muettes et glaciales, /
Grincant les girouettes / Dans la tempête.¹*

L'occupation principale du commissaire Erlendur Svenson, héros des romans policiers de l'auteur islandais Arnaldur Indridason, lorsqu'il n'est pas en train de lire un livre relatant en détail une disparition tragique, est d'enquêter sur des disparitions. Il se demande ainsi « comment raconter l'histoire sans oblitérer la mémoire du présent comme lieu d'inscription de soi et d'institution de la communauté, comme espace d'initiative et d'action » (Hamel, 2006, p. 23). En se basant principalement sur les romans *La Femme en vert* (2007a), *Hiver arctique* (2009) et *Hypothermie* (2010), mais aussi, quoique dans une moindre

¹ Extrait de *Au milieu de la vie*, Friedrich Hölderlin, exergue de *Hiver arctique*.

mesure, sur les autres romans policiers d'Indridason traduits en français², il s'agira de montrer en quoi la disparition est le symptôme d'un malaise de la modernité lié à une discontinuité narrative, psychologique et sociétale, qui tente de trouver une solution dans les livres, lieu du « dire » permettant de combler le « non-dit » créé par la disparition. Une première approche analysera les manifestations narratives de la disparition et propose une possible résolution des traumatismes qu'elle suscite par l'écriture ; une deuxième questionnera les relations entre la modernité et l'impossibilité d'assimiler la disparition ; une troisième, enfin, s'intéressera à la discontinuité que vient introduire la disparition, dans le rapport de l'individu non seulement au temps, mais aussi à la société moderne. Le motif de la disparition est ainsi utilisé pour étudier différents aspects de la modernité, selon les caractéristiques définies par Anthony Giddens et en suivant plus particulièrement l'intuition de Jean-François Hamel, pour lequel une conception aporétique du temps est propre à la modernité (Hamel, 2006, p. 207).

Les types de disparition et ses principes de multiplication

La disparition est presque toujours à l'origine des enquêtes menées par le commissaire Erlendur Svenson, à moins qu'elle ne produise un rebondissement au cours de ses recherches. Deux types de disparition se distinguent : celles où le corps est présent, mais pas le nom, comme pour le squelette inconnu qui lance le récit de *La Femme en vert* ; et celles où le nom est connu, mais où le corps fait défaut, comme c'est le cas des deux jeunes adultes de l'intrigue secondaire de *Hypothermie*. Si l'on considère que l'identité d'une personne est dépendante de son apparence et aussi de son état civil, la disparition devient l'épiphénomène d'une incomplétude identitaire. Parmi les différentes acceptions du mot « disparition » en islandais, on pourrait à ce sujet retenir *gangayifr*, c'est-à-dire « cesser d'exister ». Non pas simplement mourir, mais perdre réellement une vie aussi bien corporelle qu'identitaire et par conséquent *ne pas pouvoir* réellement mourir. Dans les romans d'Indridason, ce n'est que lorsque la matérialité du corps et la conceptualisation de l'identité sont réunies dans le rituel funèbre que le décès peut réellement être accepté. Ainsi en est-il de l'enterrement de sa supérieure Marion Briem, auquel assiste solitairement Erlendur : « Ce ne fut qu'alors qu'il se tenait là, tout seul avec cette urne entre les mains, qu'il prit réellement conscience que c'était terminé. » (Indridason, 2009, p. 331)

2 *La Cité des jarres* (2005), *La Voix* (2007b), *L'Homme du lac* (2008).

Le fait qu'une disparition soit difficile à accepter à cause d'un manque d'éléments ne permettant pas de faire pleinement le deuil est bien sûr un lieu commun. Cependant, elle peut sévir à des niveaux où on ne l'attendait pas, se manifestant parfois alors qu'il n'y a pas de dissociation corps-nom apparente, comme c'est le cas pour le suicide³. Les disparitions paraissent s'engendrer les unes les autres, selon un principe de contagion : le squelette dans *La Femme en vert*, qui renvoie à une disparition passée ayant eu lieu une quarantaine d'années auparavant, permet d'attirer l'attention sur une autre disparition qui vient de se produire au moment où commence l'enquête. Ainsi, lorsqu'une disparition ne connaît pas de solution, elle continue de hanter les survivants et les pousse à provoquer à leur tour des disparitions, comme dans *La Femme en vert* où le fils répète les gestes violents du père. L'idée de transmission est particulièrement visible à travers la présence des enfants : ce sont eux qui sont le plus durablement affectés par le traumatisme, comme le jeune Nyran qui disparaît dans *Hiver arctique* pour pouvoir venger son frère⁴. Chaque disparition ne semble ainsi que le résultat de la répétition traumatique d'une autre⁵. La propre obsession d'Erlendur est directement en lien avec une disparition dont il a lui-même subi les conséquences psychologiques pour n'avoir pas su l'empêcher : celle de son petit frère, dont il a laissé glisser la main lors d'une tempête de neige. Le corps n'a jamais été retrouvé, et Erlendur continue de se rendre régulièrement sur les lieux dans l'espoir vain mais tenace de trouver une explication. C'est là le symptôme d'un traumatisme qu'il ne semble pas possible de dépasser et qui le condamne, selon une approche psychanalytique, à répéter le refoulé dans le présent plutôt qu'à se le remémorer comme un fragment du passé. L'expérience fait retour, évacuant la mémoire consciente au profit d'une reproduction inconsciente. Erlendur reproduit effectivement le geste d'abandon qu'il a connu en disparaissant à son tour de la vie de ses enfants⁶, et développe une obsession qui dénote un rapport faussé avec la mémoire, pour des événements similaires.

Les disparitions irrésolues produisent donc un traumatisme, dont l'impact non seulement influe sur l'individu, mais se répercute au travers des générations : elles créent un blocage qui empêche le déroulement linéaire du temps et condamne à une répétition malade. C'est

3 « [...] un suicide, c'est aussi une disparition [...] » (Indridason, 2010, p. 205)

4 Dans *La Cité des jarres*, l'idée de transmission du traumatisme est doublée physiquement par celle de la transmission de la maladie génétique dont est responsable le viol initial, et qui pousse chaque génération à pâtir de la maladie sans pouvoir lui trouver d'explication.

5 Il est à ce sujet révélateur que la seule action violente incompréhensible soit celle perpétuée par les jeunes adolescents d'*Hiver arctique*, parce qu'elle n'a pas encore acquis le *sens* de la répétition : « Il était là. [...] Et on avait rien à faire. » (Indridason, 2009, p. 331)

6 Le terme « disparition » est là aussi employé : « Alors, il disparut. Il disparut de la vie de la petite fille de deux ans, assise sa couche collée aux fesses. » (Indridason, 2007a, p. 250)

ce à quoi Hamel fait référence lorsqu'il évoque Heidegger pour qui l'être-là (le *Dasein*) ne peut se projeter vers le futur qu'en se saisissant de « ce qui a été pour en reconnaître les possibilités non exploitées et circonscrire l'ouverture de l'avenir » (Hamel, 2006, p. 14), mais de façon authentique. C'est justement le cas de l'adoption élective de Marion Briem par Erlendur⁷ ; alors que les disparitions, qui font les morts décider pour les vivants, ne le sont pas, et empêchent une *vraie* répétition. Celle-ci reprend, comme l'indique le préfixe, c'est-à-dire envisage selon un angle nouveau : le Pierre Ménard de Jorge Luís Borges qui réécrit *Don Quichotte* le fait de manière totalement identique et totalement différente, donc dynamique. Dans cette perspective, le problème d'une histoire qui n'est pas, comme celle de Marion Briem, acceptée dynamiquement, mais seulement retranscrite de façon figée, s'avère qu'elle resurgira toujours en perpétuant le traumatisme, comme pour Erlendur : « L'image du corps [...] *lui vint à l'esprit, entraînant immédiatement* celle, ancienne, d'un autre petit garçon qui [...] avait péri dans une tempête déchaînée. C'était son frère, âgé de huit ans. » (Indridason, 2009, p. 95. Je souligne.)

La verbalisation du traumatisme : une solution possible ?

Une solution pour vivre de façon apaisée avec un traumatisme lié à une disparition semble alors être, dans les romans, la capacité à le verbaliser. Au fil de ses enquêtes, Erlendur est de plus en plus confronté à la nécessité de relater ce qui lui est arrivé, ce qui est en partie rendu possible par le fait d'avoir lu de nombreux récits de disparitions :

[...] beaucoup d'entre elles racontaient en réalité des sauvetages couronnés de succès et parlaient de la capacité qu'avaient les gens de se remettre après avoir supporté d'incroyables épreuves ainsi que de leur obstination sans limite. C'est en cela que réside tout l'intérêt de ces histoires, avait-il affirmé. Voilà pourquoi elles sont si importantes. (Indridason, 2009, p. 281)

Un livre racontant la disparition de son propre frère lui donne finalement la possibilité de raconter son expérience à l'attention de sa fille (Indridason, 2007a). Au niveau diégétique des enquêtes elles-mêmes, les documents écrits peuvent participer de leur résolution, puisque Erlendur éprouve un « vif plaisir à résoudre [l'énigme d'une disparition passée] en se plongeant dans de vieux papiers jaunis » (Indridason, 2007a, p. 69). Dans le même roman, des éléments nouveaux sont

⁷ Après le décès de Marion Briem, Erlendur pense « à cette histoire qui était une partie de lui, cette histoire sans laquelle il ne pouvait ni ne désirait exister. Cette histoire qui se confondait avec sa propre personne. » (Indridason, 2009, p. 332)

apportés grâce à une lecture patiente de vieux documents entreposés dans une cave : une tradition écrite archivée permet la progression de l'enquête. Par ailleurs, au niveau narratif, tous les livres d'Indridason fonctionnent selon le même principe, c'est-à-dire parvenir, à la fin du roman, à l'unification de deux récits distincts en tension l'un par rapport à l'autre. Celui, d'une part, de l'enquête menée par Erlendur, pris en charge par un narrateur extradiégétique (Genette, 1972, p. 256) et n'ayant qu'un accès relatif aux pensées du personnage principal, afin de maintenir le suspense quant aux conclusions qui ne seront formulées qu'à la fin. Celui, d'autre part, autodiégétique (Genette, 1972, p. 253) et matérialisé par des italiques, d'un récit effectué soit par la victime (dans *La Voix*, *Hypothermie* et *L'Homme du lac*), soit par la victime et le coupable (dans *La Femme en vert*), dont l'origine peut demeurer mystérieuse jusqu'à la résolution de l'enquête, et qui permet au discours du personnage Erlendur de donner une cohérence narrative commune à ces deux récits jusqu'alors simplement juxtaposés. Ainsi, le traumatisme provoqué par la disparition initiale, conséquence d'une rupture entre nom et corps, semble pouvoir être surpassé par le biais du support écrit. En dernière instance, il semble que c'est la cohérence et la transmissibilité d'un discours qui, enfin rendu possible, peut espérer résoudre le traumatisme.

Étranger à soi-même

Malgré la possibilité de résolution qu'ouvre la verbalisation du traumatisme découlant des disparitions, il demeure intéressant d'analyser ses effets selon une perspective plus vaste : « Lequel des deux suis-je, de celui qui survit ou de l'autre qui meurt⁸ ? » C'est une question qui poursuit Erlendur puisque, lorsqu'il s'adresse à sa fille alors dans le coma, il affirme : « Il a disparu, je crois qu'il est toujours perdu, comme il l'a été pendant bien longtemps, et je ne suis pas sûr qu'on le retrouve un jour. » (Indridason, 2007a, p. 251) On pourrait croire qu'il évoque son petit frère, mais il parle alors en réalité de lui-même à la troisième personne⁹. Erlendur est donc disparu lui aussi, rendu *étranger* à lui-même¹⁰, ni vraiment présent ni vraiment absent. Son problème est d'être le double en creux de son frère, que sa disparition a paradoxalement rendu plus présent, forçant Erlendur à être plus absent qu'il ne le devrait. C'est également le cas des deux jeunes gens de *Hypothermie*,

8 Vers d'un poème de Steinn Steinarr situé en exergue de *Hiver arctique*, qui est également cité dans le récit par Erlendur regardant son reflet, alors qu'il se sent étranger à lui-même (Indridason, 2009, p. 158).

9 De même dans *La Femme en vert* introduit-il une ambiguïté révélatrice qui ne permet pas d'être sûr que le fils perdu ne soit pas Erlendur : « Oui, je vous parlerai de lui [le père d'Erlendur] un de ces jours, répondit Erlendur. Il... [...] Il a perdu son fils. »

10 La signification en islandais du nom « Erlendur ».

dont la pensée ne quitte pas les vivants¹¹. Les personnages disparus sont en fait d'autant plus présents qu'ils sont absents, alors qu'à l'inverse on peut dénombrer un certain nombre de personnages dont le statut de réels « vivants » est sujet à caution. C'est le cas de la fille d'Erlendur lors de son coma tout au long de *La Femme en vert*. Dès lors, le milieu hospitalier et les maisons de retraite sont, avec les cimetières, des lieux récurrents des enquêtes d'Erlendur, où il devient possible de rencontrer des mourants, ou des morts auxquels l'on s'adresse tout de même.

Surnaturel et revenants

Ces statuts de morts-vivants correspondent à un contexte plus large de l'univers des enquêtes, s'aventurant parfois du côté du surnaturel. Les intuitions d'Erlendur permettant de résoudre des enquêtes alors que rien d'autre ne semble motiver son obstination confinent parfois au magique. De plus, un certain nombre de coïncidences curieuses sont mises en scène dans les livres, comme dans *La Femme en vert* où la fille d'Erlendur s'éveille de son coma « au même moment » (Indridason, 2007a, p. 347) que celui où son père résout l'enquête. Les songes sont importants, notamment dans *Hiver arctique* où la fille d'Erlendur tient à tout prix à raconter qu'elle a rêvé une mort possible du frère d'Erlendur, sans qu'elle semble avoir pu être en contact avec qui que ce soit la lui ayant suggérée¹². Dans le même ordre d'idée, Erlendur est plusieurs fois confronté à des médiums : dans *La Femme en vert*, où un médium semble savoir qu'il est hanté par le souvenir de son frère, et dans *Hypothermie*, où une femme est prête à faire une expérience de vie après la mort pour tenter d'entrer en communication avec son père et sa mère. Le spiritisme, la possibilité d'une communication avec les défunts, est au fond une forme de réponse logique à donner à des êtres ni vivants ni morts que sont les disparus : « S'il était possible d'apaiser d'une façon ou d'une autre les gens confrontés à la perte d'un être aimé, alors cela ne le dérangeait pas. L'origine de la consolation importait peu. » (Indridason, 2010, p. 215) Cependant, cet apaisement n'est pas à la portée de tout le monde, Erlendur lui-même étant par exemple peu enclin à se laisser convaincre par la possibilité d'un au-delà. Cet univers romanescque où se côtoient disparus et morts-vivants, à cause d'une incapacité à achever le deuil, serait alors spécifique à la modernité, parce que « la question du deuil

11 Le père de David vient régulièrement voir Erlendur depuis 1976 et affirme lors de sa dernière visite qu'« il aurait eu quarante-neuf ans aujourd'hui. [...] Jamais il n'a fêté ses vingt-et-un ans » (Indridason, 2010, p. 49), puis demande : « Mais on... enfin, nous... il y a toujours de l'espoir, n'est-ce-pas ? » (*Idem*, p. 52)

12 La mère d'Erlendur, à ce moment évoquée, était visiblement elle aussi sujette à des rêves laissant planer la possibilité d'une communication entre l'inconscient humain et le surnaturel : elle « s'était mise à rêver de choses intéressantes [...] après l'âge de trente ans. Elle était alors en mesure de prévoir les décès, les naissances, les visites, et bien d'autres événements qui se vérifiaient le plus souvent » (Indridason, 2009, p. 169).

inachevé [lui] est sans doute centrale [...]» (Hamel, 2006, p. 208)¹³. Il paraît cohérent de s'intéresser au niveau sociétal présent dans les romans d'Indridason, en prenant la disparition comme fil conducteur afin d'interroger son rapport à la modernité.

Extension de la modernité

Les romans d'Indridason développent un rapport problématique au temps se situant cette fois-ci d'un point de vue historique, et qui évoque la notion de « discontinuité » dont parle Giddens en en faisant une caractéristique de la société moderne (Giddens, 1991, p. 12-16). En effet, Erlendur affirme, en faisant référence à un passé vieux de soixante, soixante-dix ans : « Ces gens disparaissaient et, même si nul ne s'en réjouissait, *leur destin était tout de même accepté* dans une certaine mesure [...] » (Indridason, 2007a, p. 126. Je souligne.). Les choses ont bien changé depuis lors. Les romans d'Indridason mettent en évidence, à travers leur traitement méthodique de sujets de société¹⁴, une mutation de la société islandaise laissant paraître une scission profonde due à l'insertion de l'île dans un univers mondialisé, qui correspondrait à l'extension planétaire de la modernité évoquée par Giddens (1991, p. 15). On peut ainsi observer les réticences répétées d'Erlendur à l'encontre de l'irruption de l'anglais dans le vocabulaire islandais, jusqu'alors préservé. *La Femme en vert* s'intéresse plus particulièrement au moment d'ouverture de la société islandaise sur le monde lorsque la Seconde Guerre mondiale a amené sur l'île des soldats américains. De même, dans *Hiver arctique*, le récit tourne autour des tensions que génère l'immigration au sein d'une société où le nombre d'étrangers est encore peu élevé : Erlendur y feuillette par exemple une revue où « on [...] mentionnait les dangers de disparition qui menaçait les Islandais comme race nordique [...] à la suite du métissage constant qu'ils subissaient » (Indridason, 2009, p. 180). De plus, *La Femme en vert* insiste sur l'urbanisation de la zone entourant Reykjavik. Cela met l'accent sur le passage d'un mode de vie rural à un mode de vie urbain comme étant également une modification profonde, récente et rapide, car il s'agit d'une réorganisation de l'espace selon des principes complètement différents (Giddens, 1991, p. 16). Erlendur tend pour sa part à symboliser un attachement à de vieilles valeurs menacées de disparition : les romans s'attardent sur ses habitudes culinaires ou langagières et sur ses méthodes d'investigation traditionnelles, desquelles se moque

¹³ Le revenant est alors, selon Hamel, une figure marquante de la modernité.

¹⁴ La polémique autour de l'utilisation du patrimoine génétique préservé par l'isolement de l'Islande dans *La Cité des jarres*, les violences conjugales dans *La Femme en vert*, la gloire précoce et passagère dans *La Voix*, l'implication historique de l'Islande dans la guerre froide dans *L'Homme du lac*, les tensions autour de l'immigration dans *Hiver arctique*, le suicide dans *Hypothermie*.

son assistant, plus moderne. Ils semblent ainsi enregister la disparition nostalgique d'un certain mode de vie, présentée comme irrémédiable. Dans ce contexte, elle apparaît alors comme le symptôme d'un changement irréversible qui concerne non seulement un individu ou une famille, mais la société tout entière.

Tradition et modernité

Erlendur suggère dans *La Femme en vert* qu'il aurait abandonné sa famille à cause d'une rupture avec la tradition : à son enfance, durant laquelle il était encore possible de vivre de façon apaisée avec les fantômes¹⁵, succède une période où « il n'entendait plus d'histoires et elles se perdirent. Tous ses proches avaient disparu [...]. Lui-même errait à la dérive dans une ville où il n'avait aucune raison d'être [...] » (Indridason, 2007a, p. 248). Cela fait bien entendu écho au déroulement de l'enquête de ce même roman qui n'a lieu que parce que le squelette qui lance l'intrigue – lequel revient de façon régulière à travers les visites qu'Erlendur fait au géologue chargé de son exhumation –, jusqu'alors enterré dans l'impunité, est retrouvé dans les fondations d'une maison en construction faisant partie d'un nouveau quartier en train de s'étendre sur la campagne. On se trouve donc en présence d'une classique opposition ville/campagne, que recoupe une relation apaisée/problématique vis-à-vis de la disparition, complexifiée par l'absence de transmission au sein de la société urbaine. Notable est l'isolement des personnes âgées dans les romans, reléguées dans des maisons de retraites d'où elles ne peuvent plus rien communiquer à moins qu'Erlendur ne vienne les y interroger. C'est par exemple le cas du père dont le fils a disparu dans *L'Homme du lac*, et qui décède solitairement, juste avant qu'Erlendur puisse lui annoncer la découverte du cadavre de son fils¹⁶. Cependant, comme le vieillard de *La Femme en vert*, lui aussi isolé dans une maison de retraite, les personnes âgées contribuent souvent à la résolution des enquêtes. Hamel fait remarquer qu'« avec la disparition progressive de la communauté s'amorce le déclin de l'art de narrer dont résulte la difficulté de la modernité à articuler la transmission de la mémoire culturelle au passage des générations » (Hamel, 2006, p. 63). Cette absence de communication due à une rupture avec le groupe est visible dans *La Femme en vert* : du côté d'Erlendur qui allègue son isolement urbain pour expliquer son comportement, mais aussi du côté du mari violent finalement arrêté

15 Où on lui transmet « des histoires de fantômes et de revenants, des histoires qui parlaient d'une vie qui faisait partie de sa vie à lui » (Indridason, 2007a, p. 248). On notera la proximité de la formulation avec le moment où il accepte la mort de Marion Briem dans *Hiver arctique* (voir plus haut).

16 Erlendur tient cependant à révéler sa découverte au père décédé, comme si un apaisement pouvait en découler.

au terme de l'enquête, qui ne bat sa femme impunément que parce que celle-ci n'a aucun appui familial ou communautaire vers lequel se tourner. Pourtant, le couple habite à proximité de la ville (qui est la condition de leur subsistance) : le roman suggère donc que l'urbanisation rapide a eu raison des communautés solidaires auxquelles fait référence Erlendur. Par contrecoup, il est révélateur que la résolution de l'enquête soit permise par une intuition d'Erlendur à propos des groseilliers : ils sont en effet présentés de manière récurrente comme un symbole de résistance de la nature face à la ville, et comme un lieu de refuge des personnages opprimés. À l'environnement urbain, associé à une rupture avec le passé, à une discontinuité radicale, à une transmission rendue impossible, et donc à l'aspect maladif de la disparition sans solution, s'oppose une aspiration nostalgique à des communautés rurales unifiées, garantissant la transmission entre les individus et l'acceptation des disparitions, dont subsistent encore quelques traces dans les romans : les vieilles personnes, la résistance de la nature au sein de la zone urbaine ou, comme il a été suggéré en première partie, la transmission encore possible grâce aux livres et aux documents écrits. Ainsi les livres mettent-ils en évidence une discontinuité, à laquelle certains processus résistent encore, processus qui renvoient à l'une des caractéristiques de la modernité.

Temporalités

Une autre de ses caractéristiques est, selon Giddens (1991, p. 25-29), l'évidement du temps, qui n'entretient plus de relation avec l'espace immédiat. Hamel fonde également sa thèse sur l'idée que la conception du temps s'est progressivement modifiée, jusqu'à parvenir à une poétique de la répétition. À cet égard, les disparitions dans les romans d'Indridason provoquent des apories temporelles qui, comme cela a déjà été évoqué, poussent à la répétition traumatique, mais sur la base d'une temporalité qui semble échapper aux personnages. La disparition du frère d'Erlendur est ainsi renvoyée à une temporalité n'ayant rien à voir avec celle des humains : « L'image [...] lui vint à l'esprit, entraînant immédiatement celle, *ancienne*, d'un autre petit garçon qui, *des années plus tôt, une insondable éternité plus tôt*, avait péri dans une tempête déchaînée. » (Indridason, 2009, p. 95. Je souligne.) Outre l'insistance sur les marqueurs temporels, non seulement le moment de la disparition de son frère est-il présenté comme une éternité, mais encore s'agit-il d'une éternité *insondable*, ce qui redouble à la fois son absence de limites et de sens, et suggère même la possibilité de son inaccessibilité, renvoyant à l'évidement du temps tel que suggéré par Giddens. Une idée similaire est présente dans la remarque que fait Erlendur à

propos du lieu où a été retrouvé le squelette au début de *La Femme en vert* : le nom du quartier est « Thüsold », ce qui veut dire « mille siècle », sans le pluriel. C'est une énigme qui interdit une succession normale du temps¹⁷. Pourtant, comme le fait remarquer le géologue responsable de son exhumation, il ne représente pas grand-chose au regard de la temporalité géologique :

Cette ligne verte, là, expliqua le géologue en indiquant la couche située tout en bas, il s'agit de terre datant de l'ère glaciaire. Les lignes qu'on voit juste au-dessus et qui apparaissent à intervalles réguliers [...] sont des couches éruptives. Celle qui se trouve tout en haut date de la fin du XV^{ème} siècle. [...] Et puis, là, vous avez des couches [qui] datent de plusieurs milliers d'années. [...] Par rapport à toute cette durée historique, il y a seulement un millionième de seconde que cette tombe a été creusée. (Indridason, 2007a, p. 33)

Mais même si cette temporalité impressionnante paraît sans commune mesure avec celle de l'humain, et que les quelques années passées depuis la disparition de l'homme enterré n'en représentent qu'une infime partie, la description qu'en fait le géologue permet d'y intégrer à la fois la présence de l'homme individuel et l'histoire de la société islandaise (la Colonisation). Le fait que l'homme ait conscience de cette temporalité ne lui est certes pas très utile, mais il peut tout de même s'y inscrire, et en profiter. Ainsi Erlendur peut-il désirer comme un apaisement, une « tranquillité », « [...] l'assurance de pouvoir se perdre, ne serait-ce qu'un instant, dans les immensités de l'espace et du temps » (Indridason, 2009, p. 233). Ce que semble suggérer *La Femme en vert* est que, face à une disparition qui se présente comme le symptôme d'une rupture temporelle, avec la nature ou avec un mode de vie, si l'on veut bon an mal an continuer à vivre avec ses fantômes issus de disparitions, il faut accepter une transcendance incommensurable et sans possible explication. C'est-à-dire faire retour à l'un des sens de « disparition » en islandais, qui paraît correspondre à celui regretté par Erlendur : *minnka*, *afmást* (érosion).

Conclusion

Ainsi, la disparition n'est pas unilatérale chez Indridason : si elle est symptôme d'un malaise profond, elle fait aussi surface pour permettre de résoudre ce dernier. La quête de la vérité qu'induisent les disparitions renvoie à une époque pré-moderne où la tradition était encore possible et les disparitions acceptées de façon apaisée, et met ainsi en place un

¹⁷ On peut également faire remarquer, dans le même roman, que le coma de la fille d'Erlendur la plonge elle aussi dans une temporalité dont la durée est sans commune mesure avec celle d'Erlendur. Encore dans ce même roman, le personnage de Simon, qui a été contraint, enfant, à tuer son père pour l'empêcher de battre sa mère à mort, est demeuré « bloqué » dans la temporalité de l'enfance : le traumatisme l'a empêché de continuer à se développer normalement. Sa temporalité est elle aussi inaccessible aux autres personnages.

processus de retour de la transmission qui s'oppose à un système de contagion maladif de l'événement traumatique, calqué sur le principe de la génétique. Cependant, les disparitions produisent de nouvelles formes d'identité qui demeurent problématiques malgré la verbalisation : les disparus manifestent une présence hypertrophiée, tandis que ceux qui restent se sentent lésés d'une partie de leur identité. La figure du revenant est alors celle qui fait sans cesse retour dans un rapport enrayé au temps, et qui témoigne d'une identité moderne incomplète. La disparition pose également problème à la société islandaise dans sa relation à son inclusion dans le monde, à l'urbanisation et à l'éclatement des communautés soudées. Finalement, c'est la question du rapport au temps que permet de soulever la disparition : la seule manière d'avoir accès à une temporalité où puissent s'inscrire à la fois le disparu et celui qui reste passerait par l'acceptation d'une durée sans commune mesure avec l'expérience humaine, qu'elle soit personnelle ou historique.

Bibliographie

GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Gallimard, 286 p.

GIDDENS, Anthony. 1991. *As consequencias da modernidade*. São Paulo : Unesp, 156 p.

HAMEL, Jean-François. 2006. *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris : Minuit, 240 p.

INDRIDASON, Arnaldur. 2005 [2000]. *La Cité des jarres*. Paris : Métailié, 286 p.

_____. 2007a [2001]. *La Femme en vert*. Paris : Seuil, 346 p.

_____. 2007b [2002]. *La Voix*. Paris : Métailié, 329 p.

_____. 2008 [2004]. *L'Homme du lac*. Paris : Métailié, 348 p.

_____. 2009 [2005]. *Hiver arctique*. Paris : Métailié, 334 p.

_____. 2010 [2007]. *Hypothermie*. Paris : Métailié, 304 p.

Notices biographiques

Isabelle Dumas

Isabelle Dumas est chargée de cours et doctorante de première année en littératures de langue française à l'Université de Montréal en cotutelle avec l'université Paris III. Elle est dirigée par le professeur Gilles Dupuis de l'UdeM. Son projet de thèse porte sur les figures et figurations de l'agressivité chez Proust et convoque principalement les études thématiques et la théorie micropsychanalytique. Elle détient une maîtrise de l'Université du Québec à Rimouski qui portait sur la représentation de la sexualité dans les romans de Michel Houellebecq, puisant également à la micropsychanalyse. Elle a participé au troisième colloque international sur l'œuvre de Michel Houellebecq tenu à Marseille en mai 2012. La version écrite de sa communication sera publiée dans un ouvrage collectif chez Garnier en 2014. Elle a également publié un article intitulé « Houellebecq artiste penseur » dans la revue en ligne *Le Crachoir de Flaubert* à la suite du colloque « Portrait de l'artiste en intellectuel » tenu à l'Université Laval en octobre 2012. Elle a publié un roman, *Disloc*, en 2008, édité par les Presses pédagogiques de l'Est dans le cadre de ses études collégiales en Arts et Lettres, puis chez Zus Publications en 2009. Entre 2008 et 2012, elle a siégé aux comités de lecture et de correction de la revue de création littéraire *Caractère* de l'UQAR dans laquelle elle a publié plusieurs courts textes.

Louis-Daniel Godin

Louis-Daniel Godin a fait son baccalauréat et sa maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Il a rédigé sous la direction d'Anne Éléine Cliche un mémoire portant sur la figure de l'enfance dans l'œuvre d'Hervé Guibert. Il s'intéresse particulièrement à la littérature contemporaine et privilégie une approche psychanalytique dans ses recherches. Il poursuit présentement ses études au doctorat, toujours à l'UQAM, où il compte s'intéresser au statut de la mort de l'enfant dans l'inconscient, en étudiant un large corpus issu de la littérature française contemporaine où le deuil de l'enfant et l'infanticide sont mis en fiction.

Jessica Hamel-Akré

D'origine new-yorkaise, Jessica Hamel-Akré est titulaire d'un baccalauréat en littérature et langue française réalisé sur les deux rives de l'Atlantique, à Nazareth College of Rochester et à l'université de Rennes II. Actuellement candidate à la maîtrise en études littéraires avec une concentration en études féministes à l'Université du Québec à Montréal, elle explore, sous la direction de Martine Delvaux, les liens entre violence et féminité lors de la construction de l'identité sexuée des filles en l'inscrivant dans un contexte de classe et de race tel que décrit dans les œuvres de Toni Morrison et Dorothy Allison. Pendant deux ans, elle a participé comme rédactrice à la revue *FéminÉtudes*. Elle est maintenant directrice de la revue littéraire *Postures* depuis 2012. À partir de janvier 2014, elle commencera des études doctorales au département d'études anglaises de l'Université de Montréal où elle s'intéressera à la perception problématique du soi et de l'identité nationale dans la littérature postmoderne américaine des femmes migrantes.

Maude Lafleur

Maude Lafleur est candidate à la maîtrise en études littéraires à l'UQAM sous la direction d'Isaac Bazié. Elle travaille présentement à la rédaction d'un mémoire intitulé « Identité et pouvoir : reconstruction d'une subjectivité féminine dans *July's People* et *Burger's Daughter* de Nadine Gordimer ». Ses d'intérêts de recherche comptent les études post-coloniales, les théories de l'identité et les études féministes. Elle a d'ailleurs publié quelques articles dans la revue étudiante *FéminÉtudes*. Depuis deux ans, elle siège sur le comité organisateur du colloque jeunes chercheurs de l'association étudiante des cycles supérieurs en études littéraires (AECSEL) de l'UQAM, dont elle est la présidente. Elle a participé, au cours de la dernière année, à la table ronde « Figurer la violence » organisée par Figura, de même qu'à la XVIII^e édition du CIEL (Colloque Interuniversitaire Étudiant de Littérature).

Louis-Thomas Leguerrier

Actuellement candidat à la maîtrise en littérature comparée à l'Université de Montréal, Louis-Thomas Leguerrier étudie, sous la direction de Terry Cochran, le retour de la figure d'Ulysse comme pensée du littéraire chez Adorno, Lukacs et Joyce. Il a publié un article intitulé *Critique du nihilisme contemporain* dans la revue du collectif « Hors-d'Œuvre » parue en novembre 2011. Il collabore aussi au site « Salon double », pour lequel il a écrit sur *Central Europe* de William Vollman ainsi que sur *Les derniers jours de Smokey Nelson* de Catherine Mavrikakis.

Myriam Marcil-Bergeron

Myriam Marcil-Bergeron poursuit des recherches sur le récit de voyage et l'imaginaire océanique au doctorat en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal, sous la direction de Rachel Bouvet. Son mémoire de maîtrise proposait une lecture géopoétique de *La longue route* de Bernard Moitessier et des *Écrits sur le sable* d'Isabelle Eberhardt. Membre étudiante de *Figura*, Centre de recherche sur le Texte et l'Imaginaire, elle était assistante de recherche à *La Traversée* – Atelier québécois de géopoétique depuis l'automne 2010 et en est coordonnatrice depuis le printemps 2013. Elle a présenté une communication dans le cadre du 81^e Congrès de l'Acfas à l'Université Laval en mai 2013, dans le colloque «Poétique, histoire, territorialité». Elle collabore également au chantier littéraire *Dérives* avec Victoria Welby (www.victoriawelby.ca) et Benoit Bordeleau (bbordeleau.wordpress.com).

Laurence Pelletier

Laurence Pelletier est étudiante à la maîtrise en études littéraires avec concentration en études féministes, sous la direction de Martine Delvaux, à l'UQAM. Elle a complété un baccalauréat en littérature comparée et philosophie à l'Université de Montréal. Elle rédige présentement son mémoire qui s'intitule *Topographie du féminin : Technologies du corps dans Dead ringers de David Cronenberg et Dans ma peau de Marina de Van*, qui se penche sur les représentations et les modes de résistance du corps féminin dans leur relation aux sciences et technologies. Elle a publié dans la revue *FéminÉtudes* ainsi que dans la revue de critique littéraire étudiante *Postures*. Elle est également impliquée au sein de l'Association étudiante des cycles supérieurs en études littéraires (AECSEL) et de l'équipe de la revue *Postures*.

Piera Simon-Chaix

Piera Simon-Chaix est titulaire d'une licence de cinéma de l'université Paris 7-Denis Diderot. Elle termine actuellement une licence de portugais de l'université Paris 3-Sorbonne Nouvelle et un master de Lettres, Arts et Pensée Contemporaine de l'université Paris 7-Denis Diderot. Au cours de son cursus, elle a passé deux ans en échange universitaire, respectivement à l'Universidade de Lisboa (Portugal) et à Unicamp (Universidade Estadual de Campinas, Brésil). Elle s'est spécialisée en littérature comparée et en études de l'intermédialité, avec une emphase en littératures contemporaines (françaises et lusophones), en travaillant notamment sur l'importance du cinéma dans la littérature contemporaine : *le Lecteur est*

aussi spectateur : la création romanesque contemporaine confrontée au cinéma (Don DeLillo, António Lobo Antunes, Jacinto Lucas Pires, Jean Rouaud et Tanguy Viel) (mémoire de master 1), et sur la présence matérielle photographie dans des livres autofictionnels ou autobiographiques : *la Photographie à l'usage de l'écrit de soi (Annie Ernaux et Marc Marie, Sophie Calle, Sylvie Gracia)* (mémoire de master 2). Elle a par ailleurs participé à la rédaction de deux fanzines étudiants (eX-situ de l'université Aix-Marseille, et Quartier Libre de Paris 7) où elle a écrit des articles critiques portant sur l'actualité cinématographique et culturelle.

NUMÉROS PARUS

- Numéro 1 (printemps 1997) : Kafka
- Numéro 2 (printemps 1998) : Écriture et sida
- Numéro 3 (printemps 2000) : Littérature et musique
- Numéro 4 (printemps 2001) : Littérature américaine /
Imaginaire de la fin
- Numéro 5 (printemps 2003) : Voix de femmes de la francophonie
- Numéro 6 (printemps 2004) : Littérature québécoise
- Numéro 7 (printemps 2005) : Arts et littérature :
dialogues, croisements, interférences
- Numéro 8 (printemps 2006) : Espaces inédits :
nouveaux avatars du texte et du livre
- Numéro 9 (printemps 2007) : L'infect et l'odieux
- Numéro 10 (printemps 2008) : Les écritures de l'Histoire
- Hors série (printemps 2009) : Actes du colloque
Engagement : imaginaires et pratiques
- Numéro 11 (printemps 2009) : Écrire (sur) la marge : folie et littérature
- Hors série (printemps 2010) : Actes du colloque
Utopie/dystopie : entre imaginaire et réalité
- Numéro 12 (automne 2010) : Post-
- Numéro 13 (printemps 2011) : Interdisciplinarités /
Penser la bibliothèque
- Numéro 14 (automne 2011) : Vieillesse et passage du temps
- Numéro 15 (printemps 2012) : En territoire féministe :
regards et relectures
- Numéro 16 (automne 2012) : D'hier à demain :
le rapport au(x) classique(s)
- Numéro 17 (printemps 2013) : Nord/Sud
- Numéro 18 (automne 2013) : Déviances

Postures est la revue des étudiantes et étudiants en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants, elle a pour mandat d'assurer la promotion et la diffusion de ceux-ci. *Postures* paraît deux fois l'an, au printemps et à l'automne.

BON DE COMMANDE

Veuillez cocher le ou les numéros que vous désirez recevoir.

- Kafka, n° 1, 1997 • Épuisé
- Écriture et sida, n° 2, 1998 • Épuisé
- Littérature et musique, n° 3, 2000 • 3 \$
- Littérature américaine / Imaginaire de la fin, n° 4, 2001 • 5 \$
- Voix de femmes de la francophonie, n° 5, 2003 • 5 \$
- Littérature québécoise, n° 6, 2004 • 5 \$
- Arts et littérature : dialogues, croisements, interférences, n° 7, 2005 • 8 \$
- Espaces inédits : nouveaux avatars du texte et du livre, n° 8, 2006 • 8 \$
- L'infect et l'odieux, n° 9, 2007 • 8 \$
- Les écritures de l'Histoire, n° 10, 2008 • 8 \$
- Actes du colloque *Engagement : imaginaires et pratiques*, hors série, 2009 • 5 \$
- Écrire (sur) la marge : folie et littérature, n° 11, 2009 • 5 \$
- Utopie/dystopie : entre imaginaire et réalité, hors série, 2010 • 5 \$
- Post-, n° 12, 2010 • 5 \$
- Interdisciplinarités / Penser la bibliothèque, n° 13, 2011 • Épuisé
- Vieillesse et passage du temps, n° 14, 2011 • 5 \$
- En territoire féministe : regards et relectures, n° 15, 2012 • 5 \$
- D'hier à demain : le rapport au(x) classique(s), n° 16, 2012 • 5 \$
- Nord/Sud, n° 17, 2013 • 5 \$
- Déviances, n° 18, 2013 • 5 \$

Tous les prix indiqués sont en dollars canadiens. Pour la livraison, veuillez ajouter, pour les frais de port et de manutention : Au Canada : 3 \$ À l'extérieur du Canada : 5 \$

Nom	Adresse courriel	
Adresse		
Ville	Province / Pays	Code postal
Paiement ci-joint _____ \$	<input type="checkbox"/> Chèque	<input type="checkbox"/> Mandat postal

Merci de faire parvenir ce bon de commande ainsi que votre paiement à :

Postures, critique littéraire, Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires, local J-4205, Case postales 8888, succursale
Centre-ville, Montréal (Québec) Canada H3C 3P8

Courriel : postures.uqam@gmail.com Site internet : www.revuepostures.com

TEXTES DE :

Isabelle Dumas

Louis-Daniel Godin

Jessica Hamel-Akré

Maude Lafleur

Louis-Thomas Leguerrier

Myriam Marcil-Bergeron

Laurence Pelletier

Piera Simon-Chaix

