

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA CRÉATION CANNIBALE
CAS DE FIGURE CHEZ JAN SVANKMAJER, LE COMTE DE LAUTRÉAMONT ET EDMUND KEMPER
UNE APPROCHE INTERDISCIPLINAIRE DE LA PERVERSION

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
KARINE HUBERT

AVRIL 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Une profonde reconnaissance envers ma directrice Johanne Villeneuve pour ses conseils judicieux dans la traversée de ces landes aux voies inexplorées.

Ce travail a reçu le soutien du Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture et du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iv
AVANT-PROPOS	vi
INTRODUCTION	
DU MYTHE À LA RÉALITÉ	1
CHAPITRE I	
LES CHAMPS DU CANNIBALISME	10
1.1. Perceptions et confusions	10
1.2. Les approches théoriques	16
1.3. La clinique du cannibale	26
1.4. Un modèle pour le cannibalisme ?	35
CHAPITRE II	
HISTOIRES DE CAS	39
2.1. Une différence de nature	39
2.2. Jan Svankmajer	40
2.2.1. La démarche du créateur	40
2.2.2. Les influences : maniérisme et surréalisme	48
2.2.3. Un cinéma de la dévoration	58
2.2.4. <i>Otesanek</i> ou la pulsion dévorante de Svankmajer	68
2.3. Le comte de Lautréamont	76
2.3.1. L'auteur des <i>Chants de Maldoror</i>	76
2.3.2. Une allégorie de l'écriture	84
2.3.3. Le Créateur dévorant	89
2.3.4. La cruelle Nature	92
2.3.5. Une rhétorique criminelle	101

2.4. Edmund Kemper	110
2.4.1. Le début de la parole	110
2.4.2. Les premiers pas de géant	115
2.4.3. Exercices de style	123
2.4.4. L'œuvre de chair	135
2.4.5. La réception	149
CHAPITRE III	
LE RÊVE CANNIBALIQUE	156
3.1. Le fonds commun : caractéristiques des cas de figure	156
3.1.1. Triomphe de l'oralité	157
3.1.2. Réalisation d'un fantasme	178
3.1.3. Rébellion et usurpation de pouvoir	193
3.1.4. Pratique du sadisme	202
3.1.5. Expérience de la mort	211
3.2. L'autocréation du cannibale	216
3.2.1. Création d'une sexualité	217
3.2.2. Création des origines	222
3.2.3. Création d'une œuvre	226
CONCLUSION	
PORTRAIT DU CRÉATEUR CANNIBALE EN ARTISTE MODERNE	233
BIBLIOGRAPHIE	237

RÉSUMÉ

La présente recherche porte sur le cannibalisme comme fantasme de création, et même d'autocréation, à partir de trois cas de figure empruntés à la littérature (*Les chants de Maldoror* de Lautréamont), au cinéma (*Otesanek* de Jan Svankmajer) et au fait divers (l'œuvre criminelle d'Edmund Kemper). On s'y intéresse prioritairement au sujet (le narrateur/scripteur Maldoror, le monstre Otik, le tueur en série Kemper) qui, préoccupé de réaliser sa propre mise en scène, recourt au cannibalisme avec le dessein avoué de faire acte de création. Il est à noter que le cannibalisme étant essentiellement défini comme un fantasme par nombre de théoriciens, tels Green, Pontalis ou Pouillon, l'œuvre du créateur cannibale devient la transposition imagée d'un scénario extrêmement précis, comme on le voit dans le cas du tueur, du réalisateur ou du poète s'appliquant à raconter les événements sous forme de « scènes théâtrales ». Le récit qui s'élabore — à partir d'éléments réels ou fantasmés — s'articule autour de l'avidité orale et du rapport ambigu à la mère, de la sexualité liée à la violence, de la révolte contre l'autorité et du désir de toute-puissance, de la remise en cause de la filiation et du fantasme d'auto-engendrement.

Si cette étude s'inspire principalement de travaux psychanalytiques, un détour par l'anthropologie s'avère essentiel, ne serait-ce que pour arriver à l'unique point de convergence des deux approches. Constatant la disparition progressive du cannibalisme effectif, les chercheurs s'entendent pour repousser le cannibalisme dans un ailleurs, mythe ou fantasme. Ce faisant, ils oublient les cas — peu nombreux, mais révélateurs — relevés par la psychiatrie et la criminologie. L'intérêt d'étudier les témoignages et les biographies de tueurs cannibales ne saurait tenir à l'espoir de trouver un cannibalisme plus brut ou plus authentique, mais de comparer leurs récits avec d'autres représentations du cannibalisme, une occasion d'éprouver l'affirmation de Green voulant que la réalité du cannibalisme soit la possibilité de *faire passer dans le réel le fantasme qui le sous-tend*.

Alors que les criminologues considèrent que le tueur cannibale appartient au type des meurtriers sadiques, les psychanalystes classent les activités sexuelles déviantes comme le cannibalisme, le sadisme ou la nécrophilie parmi les perversions sexuelles. Plusieurs auteurs (McDougall, Stoller, Balier) mettent en évidence l'importance chez le pervers d'élaborer une *mythologie sexuelle privée*, indispensable à la sauvegarde du plaisir érotique, qui prend directement sa source dans la représentation fantasmatique de la scène originare. Si le désir d'être le témoin privilégié de sa propre conception répond du narcissisme du sujet, le fantasme de pouvoir annuler cette scène, qui obéit aux lois de l'ontogenèse et de la phylogenèse, pour en concevoir une nouvelle, à la mesure de son ambition, révèle la présence d'un incommensurable sentiment de toute-puissance. C'est finalement en créant une œuvre singulière que les auteurs entendent immortaliser leur génie dans un désir d'éternité narcissique (Anzieu), et ce, dans un rapport de réciprocité puisqu'il s'agit, comme l'écrit Blanchot à propos de Lautréamont, d'une *création qui va les créer pour qu'ils puissent la créer*.

La problématique de la création cannibale se déploie ainsi à partir des lieux privilégiés où se joue le désir du sujet pervers : la scène de la sexualité, qu'il parvient à réinventer à partir de sa propre représentation des rapports entre les sexes et de sa conception de l'origine du désir, manifestation d'une oralité triomphante ; la scène des origines, où il nie le rôle de ses géniteurs dans une tentative ultime de devenir l'unique auteur de ses jours ; la scène de l'œuvre, réalisée après le vol du pouvoir procréateur tantôt de la femme, tantôt des parents, tantôt de Dieu, qui peut seule apporter au sujet le sentiment de se survivre. Enfin, on pourra dépister dans ce désir d'omnipotence narcissique du créateur cannibale, auquel se lie un fantasme d'immortalité, la figure de l'artiste moderne.

Mots clés : cannibalisme, création, perversion, Svanmajer, Lautréamont, Kemper

AVANT-PROPOS

Au cœur d'une Prague des plus modernes, un couple désire ardemment un enfant et ne peut se résoudre à accepter son infertilité. Un jour, travaillant à son jardin, l'homme extirpe de la terre une racine d'arbre qu'il sculpte jusqu'à lui donner la forme d'un bébé. Il l'offre ensuite à sa femme, qui y reconnaît immédiatement son fils. Bientôt, sous les soins maternels attentionnés, la racine d'arbre s'anime et se comporte comme un vrai nourrisson. Un des traits singuliers de ce petit, nommé Otik par son père en l'honneur d'Otesanek, le héros d'un conte populaire, est son appétit gigantesque, monstrueux. Très rapidement, Otik ne peut se satisfaire des litres de lait, des céréales et, enfin, des pièces de viande dont ses parents l'approvisionnent. Il commence alors à s'attaquer au voisinage : facteur ou concierge, à la faveur des circonstances. Cette escalade de glotonnerie et de violence est dirigée de main de maître par Alzbetka, une petite fille habitant le même immeuble et se montrant d'une extrême précocité, notamment pour tout ce qui se rapporte à la sexualité et à la maternité. C'est elle qui possède le fin mot de l'histoire — qui se termine par la dévoration du père et de la mère d'Otik, doubles de ceux d'Alzbetka. Ainsi grossit au cinéma le mythe d'Otesanek, bien connu de tous les enfants tchèques.

*

Dans un décor alternant entre de vastes landes désolées et le Paris de la fin du XIX^e siècle, un monstre hybride, tantôt homme, tantôt animal, prend la plume pour chanter les aventures fantastiques et cruelles de Maldoror, dont l'identité se confond avec la sienne. Cette entreprise poétique singulière, résolument vouée au mal, se précise comme une lutte acharnée contre le Créateur, dont il s'agira de révéler les nombreux travers et perversions — depuis la vision hallucinée du Créateur dévorant les hommes, puis proclamant sa toute-puissance et son droit absolu sur les êtres qu'il a créés. De la bouche même du Créateur, la torture n'a besoin d'autre justification que le plaisir qu'elle procure au bourreau, une conception que partage

Maldoror dans sa recherche de gratification sexuelle auprès de jeunes hommes et, plus rarement, de jeunes femmes, ou encore lorsque sa rage trouve un exutoire dans quelque violence commise à l'égard d'un innocent rencontré par hasard. Désireux de posséder tous les attributs de la férocité, Maldoror n'hésite pas à s'accoupler aux animaux les plus sanguinaires et les plus malfaisants, notamment à la terrible femelle du requin, de laquelle il dira par la suite regretter n'être pas le fils. Tout comme devant le spectacle du Créateur dévorant les hommes, Maldoror entretient des sentiments ambigus par rapport au règne de mère Nature, dont toutes les créatures sont destinées à se manger les unes les autres ; un constat d'absurdité posé sur l'existence qui l'a certainement éprouvé avant qu'il n'en prenne son parti. La revanche de Maldoror se situe alors dans l'écriture avec ses créatures de fiction, agressant les plus jeunes et les plus faibles, vampirisant le Créateur ou mangeant la mère après l'avoir dépecée en petits morceaux.

*

Sous le soleil éclatant de la Californie, pour le bénéfice de policiers qui acceptent enfin de l'entendre, un homme, véritable géant de sept pieds, entame le récit de ses exploits. Il s'appelle Edmund Kemper III et a tué dix personnes, dont huit au cours de l'année 1972-1973. Sa longue confession est une des plus détaillées qui aient été faites par un tueur en série ; elle sera reprise lors de l'élaboration du modèle motivationnel par les agents du Behavioral Science Unit du FBI, de même que par des journalistes, des biographes, des scénaristes, alimentant le mythe du « Co-ed Killer », aussi surnommé « l'ogre de Santa Cruz ». Entretenant des fantasmes de torture et de mort violente depuis l'enfance — s'emparant des poupées de ses sœurs pour leur couper la tête et les mains, jouant à simuler des exécutions sur la chaise électrique —, il ne tarde pas à passer à l'acte, en exerçant mille cruautés sur de petits animaux, d'abord, en abattant ses grands-parents ensuite. Il considère l'hôpital psychiatrique qui l'a abrité au cours des six années qui ont suivi ces premiers meurtres comme son lieu de naissance véritable. À l'écoute des expériences de divers agresseurs sexuels, il a retenu quelques conseils utiles tout en élaborant son *modus operandi*.

Au cours d'une seule année, Kemper a fait monter à bord de sa voiture six jeunes étudiantes, les a tuées, puis démembrées, avant de violer à quelques reprises leur dépouille. Parfois, il a aussi prélevé sur elles des morceaux de chair pour les dévorer. Avant de se dénoncer, Kemper a souhaité terminer sa série de meurtres par la réalisation de son fantasme le plus cher : s'attaquer à sa mère, et prendre enfin sur elle sa revanche.

INTRODUCTION

DU MYTHE À LA RÉALITÉ

L'objectif de cette étude n'est autre que de traquer la figure du créateur cannibale. Au cours des pages à venir, on cherchera à cerner au plus près la nature des fantasmes qui caractérisent celui-ci en se mettant à l'écoute de sa parole. Dans une perspective plus large, il s'agit de sonder la relation entre le cannibalisme et la création, d'explorer ses capacités théoriques par l'analyse de cas de figure relevant de la littérature, du cinéma et, dans un autre registre, de la criminologie.

Il faut d'abord entendre le terme de *création* à partir de sa filière moderne, c'est-à-dire autour d'une théorie du sujet. On se penchera sur le sujet qui, préoccupé de réaliser sa propre mise en scène, recourt au cannibalisme avec le dessein avoué de faire acte de création. Création de quoi ? L'objet peut varier en fonction des individus, bien que l'entreprise elle-même recouvre trois paradigmes essentiels que l'on explicitera plus avant. Ce qui importe ici, comme le conçoivent nombre d'artistes modernes, est bien le processus de la création ; la création en acte plutôt que son produit. Autre élément à souligner : c'est par le biais de l'acte créateur que parvient à s'affirmer la subjectivité (de l'artiste), une subjectivité inscrite à même l'œuvre et qui participe de son élaboration. Ainsi l'acte créateur cherche à faire advenir le sujet (dans l'œuvre). Le créateur cannibale dont il est ici question considère ses actions — criminelles, artistiques — comme l'œuvre de sa vie.

La définition du terme *création* peut maintenant s'élargir pour comprendre l'activité de l'esprit qui consiste à inventer, à élaborer, à concevoir une *œuvre*. On pense d'abord à la production littéraire ou artistique, mais le terme peut désigner autant un objet, un système qu'un être, s'ils sont le « résultat d'une action ou d'une série d'actions orientées vers une fin » (*Le Petit Robert*). De plus, devant la loi religieuse ou morale, les œuvres d'une personne représentent ses actions, c'est-à-dire ce en fonction de quoi elle sera jugée.

Nombre de chercheurs ont souligné le rapport de proximité, sinon de parenté, unissant la déviance (ou le crime) et la création. Depuis cette affirmation de Freud : « On ne peut rien

faire de vrai sans être un brin criminel¹ », de M'uzan aborde le drame du créateur, occupé à ordonner et à mettre en forme ses tensions et ses pulsions destructrices pour éviter d'être submergé par elles :

En sa dernière manifestation, le mouvement le plus égoïste aboutit à un don, à l'amour par conséquent, qui se trouve ainsi retrouvé dans une mise en scène de la haine. De cette haine toujours indécise dans son orientation, prête à se diriger vers l'extérieur ou à se retourner contre le sujet lui-même et par là souvent proche du crime, l'œuvre vraie garde toujours la marque, même dans ses aspects les plus volontairement réconciliés.²

Les travaux de McDougall ont cherché, notamment, à éclairer le comportement des pervers sexuels en le comparant à la démarche des artistes. Parmi les points communs — nombreux et troublants — se retrouvent la tentative de récupération narcissique, les heures de préparation rituelle et la réalisation d'un scénario, le désir d'atteindre son partenaire/public pour lui faire éprouver sa vision, l'objectif d'imposer la jouissance sexuelle selon sa création personnelle³. La différence majeure entre les deux démarches — outre la désexualisation du but pour l'artiste et le fait que son objet soit socialement valorisé — tiendrait à la liberté dont dispose l'artiste de modifier la forme et le contenu de sa création, alors qu'il s'agit pour le pervers d'une création *une fois pour toutes*, qui ne varie que très légèrement dans son contenu et dans ses expressions. Le pervers chercherait chaque fois à recréer une mise en scène identique qui corresponde à sa vision. Ainsi, pour McDougall, cette recréation révèle la pauvreté de la vie fantasmatique du pervers, qui rejoue, à chaque séance rituelle, un même drame sexuel selon des modalités identiques.

À l'opposé, les tenants du modèle motivationnel, conçu par des chercheurs associés au FBI après des enquêtes auprès de tueurs en série, interprètent la préférence des tueurs pour la rêverie et le fantasme — au détriment des contingences de la réalité —, l'élaboration de scénarios de torture, de viol et de meurtre très détaillés comme des indicateurs d'une vie fantasmatique infiniment riche. Ces chercheurs savent pourtant que chaque tueur entretient toujours le même scénario qu'il veut réaliser dans les moindres détails, tentant de se

¹ Cité par Michel de M'uzan, « Aperçus sur le processus de la création littéraire », *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 1977, p. 10.

² *Ibid.*

³ Voir Joyce McDougall, *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, Paris, Gallimard, 1978, p. 79-98.

perfectionner lors des passages à l'acte. Le pervers/meurtrier apparaît bien davantage, ainsi que l'entend McDougall, comme le spectateur prisonnier de son propre contenu fantasmatique, aussi peu libre de le faire varier que de choisir sa perversion.

John Douglas, enquêteur criminel au FBI et inventeur du terme *signature* — lequel désigne la marque personnelle et immuable d'un meurtrier —, compare volontiers le meurtrier à l'artiste, et insiste sur la nécessité d'analyser la scène de crime comme on se pencherait sur une œuvre artistique, avec le désir de comprendre son auteur :

*If you want to understand the artist, look at his work. [...] You can't claim to understand or appreciate Picasso without studying his paintings. The successful serial killers plan their work as carefully as a painter plans a canvas. They consider what they do their "art", and they keep refining it as they go along.*⁴

C'est que le pervers sexuel reste persuadé qu'il a choisi son comportement sexuel. Comme l'écrit Stoller, « l'individu pervers est sûr d'avoir lui-même créé, toléré, flatté, masqué, manipulé : il considère sa perversion comme sa création⁵ ».

Dans le cadre de cette étude, on prendra le parti d'analyser tant des cas de cannibalisme réels — ou supposés tels — que des cas fictifs transposés en littérature ou au cinéma. Il s'agit non pas d'élever le statut des meurtriers, de prétendre que leur action criminelle, son résultat, possède une valeur comparable au film d'un réalisateur ou au livre d'un écrivain, mais plutôt de s'interroger sur le processus qui conduit à de telles actions et dont on retrouve la trace dans ce que le meurtrier lui-même appelle l'*œuvre de sa vie*. Pourquoi se range-t-il d'emblée dans la catégorie des créateurs, et quelle influence le cannibalisme exerce-t-il sur cette perception ? Voilà des questions qui seront ici abordées. Ce n'est donc pas un jugement moral qui sera posé sur les cas examinés, ni même un jugement de valeur ; il ne saurait être question de *rechercher* une valeur artistique aux actions criminelles — comme si l'on considérait avoir affaire à des manifestations d'art brut, par exemple. On retiendra d'abord la perspective du sujet, soit le tueur cannibale, le poète et le cinéaste. Ce qui importera davantage sera le fait que celui-ci se présente comme un créateur, et que ses actions et leurs résultats réfléchissent ce rapport à la création.

⁴ John Douglas et Mark Olshaker, *Mindhunter*, New York, Pocket Star Book, 1996, p. 110.

⁵ Robert J. Stoller, *La perversion, forme érotique de la haine*, Paris, Payot, 1978, p. 131.

Pour ces raisons, on prendra la liberté de parler d'*œuvre* pour désigner tant le film du réalisateur, le livre de l'écrivain que l'action du meurtrier, considérant également la définition élargie du terme, dans la mesure où le meurtrier oriente véritablement une « série d'actions vers une fin » précise. On retiendra de même le terme *auteur* pour mentionner ces personnes, terme qui signifie notamment celui qui est à l'origine d'une chose, d'une réalisation (*Le Petit Robert*). Les journaux et les romans policiers ont d'ailleurs déjà accoutumé les lecteurs à voir en l'assassin l'*auteur d'un crime*.

Le parti pris de cette étude sera donc de considérer le processus de création tel qu'il se révèle dans l'objet final davantage que cet objet final en soi, en autant que l'auteur (implicite) revendique dans l'œuvre son statut de créateur. La prise de parole, et, de ce fait, la prise de position à ce sujet, demeure un élément essentiel. Les auteurs qui seront retenus ici sont avant tout porteurs d'un récit qui les met fortement en cause et ressentent l'urgence de se mettre en scène pour le raconter. On assiste dans chaque cas à une véritable mise en acte de la parole. Le récit qui prend alors forme — à partir d'éléments réels ou fantasmés — s'articule autour de l'avidité orale et du rapport ambigu à la mère, de la sexualité liée à la violence, de la révolte contre l'autorité et du désir de toute-puissance, de la remise en cause de la filiation et du fantasme d'auto-engendrement.

En résumé de ce qui précède, cette étude du cannibalisme retient principalement de l'idée de la création, qui resserre son angle d'analyse, son sens moderne, lequel s'articule autour du sujet créateur. Les principaux éléments qui servent à le définir ici sont : la revendication de son statut de créateur ; la mise en acte de sa parole ; le désir d'advenir en tant que sujet à travers l'œuvre.

Le sens archaïque du terme *création* vient enrichir la problématique. La mythologie et la religion ont pensé l'acte créateur — l'affublant même de la capitale initiale dans la construction absolue — pour désigner l'« action de donner l'existence, de tirer du néant » (*Le Petit Robert*). Bien sûr, il ne s'agit de rien de moins que la création du monde et de l'univers, mais aussi de toutes choses plus modestes dont la présence est révélée aux êtres humains. Récit sacré, dont la vérité ne peut être mise en doute, le mythe joue un rôle de premier plan dans cette appréhension du monde et des choses. Il est d'abord enraciné dans la réalité des hommes désireux d'expliquer et de justifier l'univers et ses manifestations de tous ordres, de conférer une signification et une valeur à l'existence. Le mythe se rapporte ainsi toujours à

une création, et sa réactualisation rituelle vient donner aux hommes le sentiment d'une maîtrise des choses. On passera ainsi d'une conception traditionnelle de la ritualisation à une conception moderne en abordant le scénario pervers.

Il devient dès lors pertinent de se pencher sur des mythes expliquant l'origine des choses et des êtres par un acte de cannibalisme, mais également sur des contes. Le conte est un mythe légèrement affaibli, dit Lévi-Strauss, car il partage avec le mythe la même structure, et sert la même pensée primitive. Les héros anciens auraient la même fonction⁶. D'un point de vue historique, ajoute Propp, le conte ramené à sa base morphologique est assimilable à un mythe⁷.

S'il est devenu un lieu commun d'affirmer que l'artiste se prend pour Dieu dans son désir d'une création à son image et selon sa volonté, poussé par un sentiment de toute-puissance narcissique⁸, il est moins courant de voir aborder le cas du cannibale. On sait pourtant que le repas cannibale, dans les sociétés primitives, sert souvent de moyen de communication et d'échanges avec les dieux — les transactions alimentaires ont généralement cette vertu —, et que la religion chrétienne, par le biais de la communion, recommande l'ingestion du corps et du sang de Jésus-Christ.

Pour Green, le cannibalisme trouve dans le christianisme une « remarquable condensation explicatrice⁹ ». Si, comme le rappelle le psychanalyste, Matthieu, Marc et Luc mentionnent l'invitation du Christ à l'eucharistie, c'est Jean qui lui confère sa portée métaphorique, où résonne fortement la promesse de l'immortalité.

Eh bien oui, répond Jésus, je dis que si vous ne mangez pas la chair, si vous ne buvez pas le sang du Fils de l'homme, vous resterez sans vie. Celui qui absorbe ma chair et boit mon sang reste en vie, le dernier jour je le relève. Car ma chair est une vraie nourriture, mon sang une vraie boisson. Qui absorbe ma chair et mon sang habite en moi et moi en lui. De même que je vis par le Père vivant qui m'a envoyé, de même celui qui se repaît de moi vivra par moi. Voici le pain venu du ciel. Il n'est pas

⁶ Voir Claude Lévi-Strauss, « La structure des mythes », *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 227-255.

⁷ Voir Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Plon, 1970.

⁸ Anzieu parle, à la suite de Green, du caractère transnarcissique de l'omnipotence démiurgique du créateur (il s'intéresse particulièrement à l'écrivain) : celle-ci « circule du narcissisme de l'auteur au narcissisme du lecteur par l'intermédiaire du statut narcissique de l'œuvre » (*Créer/détruire*, Paris, Dunod, 1996, p. 37).

⁹ André Green, « Le cannibalisme : réalité ou fantasme agi ? », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, n° 6, automne 1972, Gallimard, p. 34.

comme celui qu'ont mangé vos parents, eux sont morts, tandis que manger de ce pain-là fait vivre toujours.¹⁰

Green considère qu'il y a lieu de dégager de la religion chrétienne une théorie du cannibalisme qui pourrait s'articuler autour des éléments suivants :

- 1) *L'obligation de l'incorporation* sous peine d'un dépérissement mortel.
- 2) *La promesse d'immortalité* associée implicitement à une conception (nouvelle vie).
- 3) La distinction du *pain-corps* et du *vin-sang*. L'élément solide et l'élément liquide sont différenciés. La marque porte sur l'élément solide.
- 4) *La communication mutuelle par l'incorporation* : ce n'est pas seulement le Christ qui est dans le chrétien, mais le chrétien qui est dans le Christ dans une relation réversible.
- 5) *La transmission Père-Christ-chrétien*. Le Christ vit par le père, le chrétien vit par le Christ. L'absorption du corps du Christ métaphorisé (au sens strict) dans le pain permet de recevoir la vie immortelle et céleste du père. L'incorporation est une quasi-conception.
- 6) Le silence fait sur la *destruction du produit ingéré*. D'une part, il est clair que cette invitation est *anticipatrice du deuil*. D'autre part, l'élimination de la violence, l'absence d'allusion à la mise à mort du Christ à ce moment-ci signe l'écrasement de la pulsion agressive.¹¹

Pour l'auteur, cette approche théorique du cannibalisme conduit directement aux thèses psychanalytiques, sur lesquelles il préfère s'attarder. Ce noyau de cannibalisme au cœur du christianisme se retrouve bien sûr dans les œuvres des écrivains et des artistes, voire en germe dans la pensée de tueurs en série — tel Gary Heidnik, un des tueurs cannibales ayant inspiré à l'auteur américain Thomas Harris le personnage de Buffalo Bill de son roman *The Silence of the Lambs* ; Heidnik a même fondé sa propre église, la United Church of the Ministries of God.

En décrivant, au cœur de son *Enfer*, Dité dévorant les hommes, figure inversée de Dieu, Dante, d'une certaine façon, présente les deux pôles, les deux voies auxquelles est confrontée l'humanité : manger son Dieu ou être mangée par lui. Lautréamont ne se gêne pas pour s'approprier cette image, se posant comme prophète révélant aux hommes la vérité sur la nature divine, en plaçant Dieu lui-même dans la position du mangeur. Cette figure du

¹⁰ *La Bible*, nouvelle traduction, Paris/Montréal, Bayard/Médiaspaul, 2001, p. 2386-2387 (VI, 53-58).

¹¹ André Green, « Le cannibalisme : réalité ou fantasme agi ? », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 35.

Créateur cannibale, revendiquant un droit de vie et de mort sur ses créatures et un plaisir égoïste plongeant ses racines dans la cruauté (« Je vous ai créés, donc j'ai le droit de faire de vous ce que je veux. Vous ne m'avez rien fait, je ne dis pas le contraire. Je vous fais souffrir, et c'est pour mon plaisir¹² »), illustre exemplairement la position fantasmatique du cannibale telle qu'elle sera ici développée. Si l'écrivain a déjà été comparé au vampire — Lautréamont lui-même ne s'en est pas privé (« tu as un ami dans le vampire¹³ ») —, la métaphore avec le cannibale (qui comprend de toute façon le vampire) révèle encore plus crûment le fantasme de contrôle, de possession, voire de fusion avec l'autre. Animé par un formidable désir d'omnipotence, le cannibale s'identifie à Dieu dans son œuvre de création, mais également dans son entreprise de destruction, pouvant, tout comme lui, renverser sa position.

Le terme de *création* peut enfin s'entendre dans le sens biologique de l'ontogenèse, soit la création matérielle de l'être humain et son développement. Comme il sera explicité plus avant, le cannibale créateur est fasciné par la question de son origine ; il s'applique à mettre en scène sa propre création, dont il s'octroie, dans son fantasme, la pleine responsabilité. Il s'agit d'une ontogenèse (physique et symbolique) revue et corrigée en fonction de désirs et de besoins spécifiques. On peut aussi bien y retrouver pêle-mêle une logique enfantine sur la conception humaine — les bébés poussent dans les choux ou encore dans la terre après qu'on y a planté la « petite graine » du papa ; une représentation mystique inspirée par la Vierge Marie ; un renversement générationnel, où ce sont les enfants qui mettent au monde les parents.

Son travail auprès de schizophrènes a permis à Racamier de rencontrer fréquemment le fantasme d'auto-engendrement, qu'il définit comme le « fantasme d'être à soi-même son propre et unique engendreur » :

L'auto-engendrement [...] ne se réduit pas au fantasme œdipien de prendre la place du père, ni au fantasme préœdipien des « parents combinés ». Non seulement il renverse les générations et les retourne comme des gants, mais il les annule.

¹² Isidore Ducasse, le comte de Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, Paris, Garnier-Flammarion, 1990, p. 155. On remarque au passage, dans ces phrases prononcées par la bouche divine, le caractère de gratuité lié au meurtre, qui n'est pas sans rappeler la pensée du meurtrier moderne, c'est-à-dire depuis Jack l'éventreur, lequel n'entretient pas forcément des griefs personnels contre une personne avant d'en faire sa victime. La gratuité du crime, l'absence de motifs autres que le goût de la cruauté ont trouvé un formidable lieu de déploiement dans le cinéma d'horreur depuis les années 1960, réglant les paramètres de ce qui nous semble désormais appartenir à notre époque moderne.

¹³ *Ibid.*, p. 13.

Investi dans sa toute-puissance, et lui seul, fondé sur un formidable déni des origines, il exerce alors dans la psyché individuelle ou familiale des effets commensurables.¹⁴

Ce à quoi répond, comme l'envers d'une seule et même chose, l'auto-désengendrement ou le « fantasme d'annuler sa propre existence » :

Ce fantasme [...] constitue à la fois l'envers, le complément et comme l'ombre portée de l'auto-engendrement. Lui aussi (et peut-être même surtout) est empreint de toute-puissance, porté qu'il est par le déni des origines propres du sujet. (Qui s'est créé peut aussi bien se décréer ; qui s'est fait, se défaire ; et qui s'est engendré se désengendrer.)¹⁵

Il apparaîtra dans cette étude que le cannibalisme concerne bien — tel que formulé par Fédida¹⁶ — une logique de la filiation, inscrite au sein même du problème de l'identification. On reconnaîtra le cannibale créateur à son entreprise de remise en cause de la filiation, dès lors qu'il soulève la question de son origine et de la légitimité de tout ascendant, élaborant, à partir de fantasmes spécifiques, une scène originaire dans laquelle il joue un rôle tout-puissant.

Dans le cadre de sa réflexion sur le travail de création, Anzieu rappelle l'analogie courante entre création et procréation.

Le créateur, qui est le plus souvent de sexe masculin, réussirait à rivaliser avec la femme sur son terrain, qui est celui de la fécondité biologique. Si l'absence du pénis provoque la déception purement féminine, la souffrance spécifiquement masculine remonte à la découverte par le petit garçon de son incapacité à porter dans son ventre et à mettre au monde des enfants. D'où les métaphores traditionnellement masculines sur la grossesse psychique du créateur, sur sa gestation cérébrale, le lieu du corps concerné par cette activité oscillant entre le ventre et le cerveau.¹⁷

Anzieu fournit ensuite les exemples des mythes de Cronos (accouchement paternel par la bouche) et de Zeus (accouchement paternel par la tête) pour illustrer son propos. On remarque la place centrale qu'occupe dans les deux cas la dévoration ; il s'agit bien de

¹⁴ Paul-Claude Racamier, *Le génie des origines. Psychanalyse et psychose*, Paris, Payot, 1992, p. 195-196.

¹⁵ *Ibid.*, p. 196.

¹⁶ Voir Pierre Fédida, « Le cannibale mélancolique », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 123-127.

¹⁷ Didier Anzieu, *Créer/détruire*, p. 31.

marquer sa révolte contre l'autorité suprême — proclamée de la bouche de l'oracle — pour contrer la menace d'une destitution par sa progéniture. Anzieu note :

Derrière ce mythe [naissance d'Athéna de la tête de Zeus] qui assoit le triomphe d'une jeune religion patriarcale sur les divinités matriarcales anciennes se lit un fantasme non seulement d'auto-suffisance procréatrice de l'homme, d'une androgenèse venue contrebalancer une conception parthénogénétique archaïque, mais d'une possibilité d'auto-accouchement. Ceci est peut-être le fantasme originaire — typiquement narcissique — de la propre origine, se ré-engendrer soi-même à travers l'invention ou la composition que l'on porte en soi, puis, délivré, devenir, comme on dit, le fils de ses œuvres.¹⁸

On soulignera que celui qui tente ainsi de s'engendrer soi-même à travers son œuvre devient à la fois son fils et son père, mais également sa mère avec laquelle il fusionne — tel Zeus avalant Métis enceinte de ses œuvres —, ce qui lui octroie la capacité d'enfantement. On peut une nouvelle fois reconnaître à la démarche créatrice certaines des caractéristiques de la perversion. Il sera ici démontré que le cannibale qui revendique son statut de créateur est totalement habité par le désir et le besoin de donner naissance à cette œuvre qui seule pourra lui apporter le sentiment d'exister, voire de se survivre. Le désir d'éternité — un des composants de l'idéal narcissique, comme l'écrit Anzieu — trouve un apaisement dans l'illusion de la procréation par voie déviée.

¹⁸ *Ibid.*

CHAPITRE I

LES CHAMPS DU CANNIBALISME

1.1. Perceptions et confusions

Au cœur du cannibalisme réside le secret de la création. À peine formulée, cette hypothèse laisse apercevoir le gouffre qui la fonde, le sens bascule à l'intérieur, comme si elle ne pouvait que se réfléchir elle-même. Le cannibalisme — ou l'acte qui consiste à manger des individus de sa propre espèce, selon sa définition mécanique — exerce une fascination qui dépasse l'entendement. On peut seulement tenter d'imaginer quelles dispositions possède celui qui désire passer à l'acte et, surtout, les transformations importantes qu'entraîne cette réalisation sur sa façon de considérer le corps de l'autre, par exemple, et les relations humaines, mais aussi les questions liées à l'origine et à la fin. Comment se fait-il qu'un si grand nombre de mythes expliquant la conception et le développement des êtres humains ou des corps célestes mettent en scène un acte de dévoration de type cannibalique ? Le plus célèbre serait celui qu'a illustré Goya avec son *Saturne*, image d'un dieu gigantesque au regard fou, serrant des deux mains le corps ensanglanté de son enfant pour le dévorer. La relation réciproque de dévoration parent-enfant que l'on voit également fréquemment transposée dans les contes possède-t-elle une signification particulière ? En mangeant du même, ne cherche-t-on pas à se retrouver soi-même en se rapprochant de ses propres origines ? Que révèle d'abord le désir de s'approprier le fruit de sa chair ou de son géniteur en l'incorporant, sinon un fantasme de recréer à son goût sa filiation, d'être à soi-même son unique ancêtre et descendant, un acte de toute-puissance narcissique par excellence qui semble avant tout un privilège divin ?

Marcel Detienne rapporte que l'épisode de dévoration chez Hésiode qui a inspiré Goya ne devrait en aucun cas être associé au cannibalisme, car ni Cronos, ni Zeus d'ailleurs, pour employer leurs noms grecs, « ne sont de vrais cannibales : ce sont des dieux souverains qui engoutissent leurs adversaires pour défendre ou fonder leur pouvoir¹ ». On se demande alors

¹ Marcel Detienne, « Entre bêtes et dieux », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 232.

ce que font les « vrais » cannibales, tant cette précision semble décrire très précisément leur comportement en exposant de plausibles motivations.

Est-ce en raison de cette confusion entre la bouche et les orifices sexuels, entre l'acte de manger et celui de copuler, entre le ventre gros de nourriture et la grossesse, entre l'accouchement et l'expulsion des matières fécales, l'explication primitive devant la création de toutes choses recourt très souvent à l'image de l'acte alimentaire, qui devient l'expression d'un rapport sexué. Sur le plan anthropologique, Lévi-Strauss, tout comme Freud, soutient l'équivalence quasi universelle entre manger et copuler ; la sexualité et la nourriture seraient partout objets d'interdictions. Le cannibalisme, cet acte au cours duquel s'accomplit l'union la plus intime qui soit — une partie du corps de l'autre pénétrant à l'intérieur de mon propre corps, l'autre assimilé, transformé pour devenir du même ou, à l'inverse, moi entrant dans le corps de l'autre pour le vider de son contenu, me recouvrant de ses attributs —, se lie d'emblée à la sexualité. La seule autre expérience offrant une rencontre fusionnelle de ce type est celle que vivent la mère et l'enfant.

Il ne serait donc pas faux d'affirmer, sans même se référer aux théories sur l'évolution humaine, que l'être humain est fondamentalement anthropophage ; il commence à vivre en incorporant du même, les substances nutritives produites par la mère. La relation mère-petit — que l'on retrouve également chez plusieurs espèces animales selon les mêmes modalités — apparaît ainsi cannibalique par excellence et n'a d'égal que son pendant fantasmatique masculin : l'homme s'imaginant pourvu de la capacité d'enfanter. On sait que Zeus avala sa première femme, Métis, alors qu'elle était sur le point d'accoucher, par crainte d'être déclassé par sa progéniture ; de sa tête fendue d'un coup de hache par Héphaïstos sortit Athéna, parée pour la guerre, représentant une sorte de féminité virile.

Dans ce mythe, la fécondité se lie à l'affirmation d'un pouvoir intelligent. Moins connu reste cependant celui de laalebasse dévorante de l'Afrique sub-saharienne et rapporté par Denise Paulme, dans lequel une énorme courge répond de façon énigmatique à ceux venus la cueillir jusqu'à ce que, arrivée à maturité, elle se détache de sa tige et roule sur elle-même, dévorant tout sur son passage : hommes, animaux, maisons. Une mère, unique survivante, parvient à trouver le Bélier, qui, d'un coup de cornes, fend laalebasse en deux. De là sortent des hommes innombrables, ce qui expliquerait la colonisation de la terre par l'espèce humaine. Dans cette société africaine, où la seule richesse reconnue est celle d'avoir des

enfants, l'homme rêve d'une nouvelle création qui affirmerait le caractère primordial de son intervention. Si, dans ce mythe, « hommes et femmes sont étroitement solidaires dans l'œuvre de la création — seul, le Bélier demeurerait prisonnier, tel l'enfant avant sa naissance, la mère bénéfique [la mère survivante] ne pourrait triompher de la mère dévorante [la courge monstrueuse traduisant la méfiance des hommes à l'endroit de la glotonnerie féminine, alimentaire, sexuelle et maternelle]² » —, l'homme se représente néanmoins le combat contre la calebasse vorace comme la victoire d'un ordre viril sur le chaos initial.

Par ailleurs, dans les contes africains, la relation cannibalique la plus fréquemment rencontrée est celle unissant la mère et son fils, qui sous-tend des désirs incestueux irrépressibles. Il s'agit d'une mère possessive et étouffante qui refuse à sa progéniture une indépendance sexuelle, voire la possibilité d'accéder au mariage, en cherchant à réincorporer son enfant : une hantise profondément ancrée dans l'imaginaire africain.

Il faudrait alors analyser quel type de rôle l'homme s' imagine jouer dans l'acte créateur qui lui fait surpasser le pouvoir féminin, un rôle jamais tout à fait dépourvu d'un caractère de violence (une pénétration brutale suivie de l'irruption des êtres créés déjà matures, qui évoquent davantage une libération qu'une lente gestation) ; un rôle qui n'exclut pas la participation du corps, mais où la tête — entendons par là l'intelligence — intervient au premier plan. D'ailleurs, dans le tableau de Goya, Saturne, désireux de raffermir son pouvoir, a commencé par dévorer la tête de son enfant.

Puisque l'acte cannibalique semble si bien aller de pair avec la prise de pouvoir — social, sexuel —, on est en droit de se questionner devant le refus, apparemment irrationnel, qu'oppose Detienne d'appeler « cannibales » les dieux souverains ; on se demande ce que signifie pour lui le cannibalisme. En fait, plus on cherche à comprendre le cannibalisme et à le définir, en recourant notamment aux travaux existants d'autres théoriciens, plus on le sent prêt à s'échapper, à disparaître au profit d'un non-cannibalisme envahissant. Reste seulement le discours pour la défense de ce non-cannibalisme, substantiel ou non. André Green, par exemple, qui s'attaque au sujet avec sérieux, rapportant différents champs d'étude du cannibalisme (éthologie, anthropologie, psychiatrie, mythologie, art, folklore, christianisme et psychanalyse, champ sur lequel il s'attarde), ne considère pas réellement les occurrences

² Denise Paulme, *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 286.

cannibaliques dans les contes, auxquels il manque, dit-il, une « dimension symbolique ». Ou plutôt, « une certaine surcharge étouffe l'appréhension symbolique au sens où celle-ci offrirait un ensemble explicatif susceptible de l'éclairer³ ». Il ne s'intéresse pas non plus aux cas de cannibalisme relevés dans la psychiatrie, y voyant davantage « une extension abusive pour décrire les comportements automutilateurs et autophagiques dans les états psychotiques⁴ ». Encore plus curieux : il ne saurait concevoir la relation de la mère et de l'enfant au stade oral comme étant cannibalique parce que « l'enfant ne dévore pas la mère, il avale le lait en suçant le sein : avaler n'est pas manger⁵ ». Il qualifie plutôt cette relation de vampirique. Tout laisse croire que la position de certains théoriciens sur le cannibalisme — insistance sur certains détails et précautions surprenantes — révèle leur propre malaise ou leurs incertitudes devant le phénomène.

Le cannibalisme représenterait-il l'inconcevable ? Mettrait-il en jeu des pulsions trop profondes, trop obscures pour être rationnellement appréhendé ? Sous la plume des théoriciens, la réalité du cannibalisme apparaît souvent floue ; chacun expose sa vision sans que tous les éléments qui la définissent ressortent clairement. On reste avec cette impression que le plus important nous est dissimulé : l'enjeu véritable du cannibalisme. De façon générale, on remarque une tendance à restreindre la portée du cannibalisme ; les anthropologues, par exemple, imposent leurs conditions avant d'admettre un cas, conditions qui varient de l'un à l'autre, telles que : 1. l'alliance avec le mangé : s'agit-il d'endo- ou d'exo-cannibalisme ? ; 2. la façon dont est morte la victime : naturellement ou violemment ? et sa question corollaire : a-t-elle été mangée de la bouche de qui l'a tuée ? ; 3. la préparation culinaire et les manières de table : la victime a-t-elle été mangée vivante ou morte, crue ou cuite, les chairs détendues ou torturées ? ; 4. la partie du corps absorbée : la chair ou le sang ?

La question du goût — qui cache celle du désir — apparaît chez nombre d'entre eux particulièrement problématique. On ne peut se résoudre à admettre l'idée que le cannibale mange son semblable pour la qualité de sa chair (« il n'y a pas de raison évidente pour supposer un désir proprement cannibale⁶ »). Devant certains témoignages éloquents, ceux

³ André Green, « Le cannibalisme : réalité ou fantasme agi ? », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁶ Jean Pouillon, « Manières de table, manières de lit, manières de langage », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 14.

rapportant les pratiques des Iroquois, par exemple, ou des Tupi (« Tous confessent cette chair humaine être merveilleusement bonne et délicate⁷ »), on se résigne au mieux à parler de « désir culturel » (« Certes, les cannibales désirent manger de l'homme, mais ce désir est culturel ; il n'est pas une donnée irréductible⁸ »). Que révèle ce déni d'un plaisir gustatif ? Est-il plus rassurant de prêter au cannibale des motifs « sérieux », qui font intervenir les composantes de sa vie sociale et culturelle, de rapprocher, donc, la pratique cannibalique d'un terrain plus connu, moins glissant ? Le cannibale serait ce primitif, ce sauvage, ce fou ; cet inconnu menaçant la partie la plus intime et secrète de l'être, où réside le fondement de l'identité. Devant la perspective cannibale, quelques-uns nient, d'autres cherchent des repères connus à quoi la rattacher.

Il est vrai que le cannibalisme ne se laisse pas cerner facilement. D'abord, de quel cannibalisme veut-on parler ? De la pratique rituelle se déroulant dans les sociétés primitives où chaque geste est codifié et prend valeur de symbole ? De l'acte ultime et désespéré du survivant alors que ses ressources alimentaires sont épuisées ? De la cérémonie religieuse au cours de laquelle le croyant absorbe les propriétés de son Dieu ? Du geste marginal et transgressif d'un individu cherchant à combler un désir profond ? Il existe sans doute autant de cannibalismes que de raisons de s'y adonner — cannibalisme de vengeance, cannibalisme religieux, cannibalisme de pénurie, cannibalisme rituel, cannibalisme thérapeutique, cannibalisme guerrier, cannibalisme criminel, etc. S'agit-il chaque fois du même phénomène, ou se transforme-t-il en fonction du lieu où il se retrouve ?

Une difficulté nouvelle s'ajoute lorsque l'on considère la variété des sources révélant ses occurrences. Les informations ont-elles été recueillies de première main après des échanges prolongés avec des populations primitives ? S'abreuve-t-on aux récits mythiques racontant les exploits de héros disparus ? Est-on l'auditeur ou le lecteur attentif de la confession d'un criminel ? Bref, le cas relevé appartient-il au registre de la fiction ou est-il ancré dans la réalité ? S'il s'agit d'un cas « réel », comment en avons-nous eu connaissance ? À quelle époque s'est-il produit et sous quelle forme nous parvient-il ? C'est que réalité et fiction ont tendance à se confondre dangereusement lorsqu'il est question de cannibalisme.

⁷ Jean de Léry cité par Jean Pouillon, *ibid.*, p. 13.

⁸ *Ibid.*, p. 14.

Pour la plupart des chercheurs, une première distinction s'impose entre le cannibalisme effectif et le cannibalisme imaginaire. On accorde de plus la primauté au second. Pontalis affirme que « c'est dans le fantasme et non dans les sociétés, fussent-elles "sauvages", que le cannibalisme sauvage se dévoile⁹ ». Anthropologues et psychanalystes s'entendent pour poser le cannibalisme dans un *ailleurs* — imaginaire ou fantasme — qui renseignerait plus sûrement sur le phénomène. Renchérissant sur la méthode analytique de Freud employée dans *Totem et tabou*, Green écrit que, « pour atteindre le sens du phénomène, il faut éviter de l'affronter directement et tenter de l'aborder par la voie de ses expressions déplacées et métaphorisées¹⁰ ». Il apparaît par ailleurs illusoire de croire en l'existence d'une source originelle du cannibalisme, un lieu où se manifesterait un cannibalisme à l'état brut qui nous renseignerait — une fois pour toutes — sur sa nature.

Il ressort des recherches anthropologiques sur le terrain que tous — cannibales et non-cannibales — rattachent le cannibalisme à un âge humain inférieur, voire barbare, et maintenant dépassé. Le cannibalisme se voit donc condamné par tous pour les mêmes raisons : revendication d'un état humain plus évolué, accession au régime de la loi et à la culture. Ce qui fait dire à Pouillon :

Le cannibalisme n'existe donc pas, sauf comme imaginaire, et l'on trouve seulement des cannibalismes qui se définissent par négation de ce fantasme. Comme ce fantasme est pensé par tous comme réel dans un ailleurs supposé, on peut dire que personne n'est cannibale ; mais comme chacun, selon son régime alimentaire effectif, peut être jugé cannibale par les autres, on dira aussi bien que tout le monde l'est¹¹ .

Voilà qui complique — en la dédramatisant — la situation du cannibalisme : on se retrouve devant autant de cannibalismes qu'il est possible d'en imaginer ; un cannibalisme multiforme, fantasme actualisé ou non dans la réalité, parfois transposé dans la fiction. Il reste alors la tâche délicate de préciser la nature de ce fantasme.

⁹ Jean-Bertrand Pontalis, « Avant-propos », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 6.

¹⁰ André Green, « Le cannibalisme : réalité ou fantasme agi ? », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 37.

¹¹ Jean Pouillon, « Manières de table, manières de lit, manières de langage », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 19. L'auteur évoque à ce propos la sensation de dégoût que provoque chez le végétarien la vue d'un mangeur de viande attablé : « Tout carnivore est un cannibale, au moins en puissance. »

1.2. Les approches théoriques

Avant d'aborder les deux principales approches théoriques du cannibalisme retenues ici, une clarification terminologique s'impose. Le *cannibalisme* désigne, selon *Le Petit Robert*, « l'acte qui consiste à manger des individus de sa propre espèce ». La théorie psychanalytique réserve également le terme à un processus psychique découlant de la relation orale cannibalique. L'adjectif *cannibalique* ne s'emploie ainsi qu'en référence à la théorie psychanalytique, alors que *cannibale* reste l'adjectif utilisé couramment. Le terme *cannibalisme* vise plus large qu'*anthropophagie*, qui se rapporte à un être humain — mais ce pourrait être un animal — qui « mange de la chair humaine », toujours selon le dictionnaire de référence. Le cannibalisme se trouve même enrichi par les nombreux exemples de comportements cannibales des animaux — araignée, méduse, souris, pour n'en nommer que quelques-uns —, qui contribuent à alimenter les fantasmes de l'homme.

Monestier propose pour sa part de différencier le cannibalisme de l'anthropophagie en considérant le facteur social et l'état mental du mangeur plutôt que l'espèce du mangé : le *cannibalisme* consistant « à manger de la chair humaine selon un rituel social auquel s'associe l'ensemble d'un groupe », et l'*anthropophagie* « à manger de la chair humaine », mais « relevant généralement de la déviance, de la perversité ou de la pathologie mentale¹² ». Bien que non dénuée d'intérêt, cette nuance ne se retrouve pas dans les travaux des anthropologues, qui préfèrent de loin parler d'anthropophagie pour décrire les pratiques des sociétés primitives — anthropologie et anthropophagie ne sont-elles pas inextricablement liées (« L'anthropologie semblait avoir besoin de l'idée de l'anthropophagie afin de se créer en tant que discipline¹³ ») ?

Monestier est également un des rares auteurs à employer le terme de *thanatophagie* pour décrire le comportement qui consiste à manger les morts. On lui préfère le terme courant de *nécrophagie*, qui encore une fois peut se rapporter aux comportements des animaux. Il n'est pas clair cependant si le nécrophage accomplit le meurtre de l'individu qu'il dévore — plusieurs insectes nécrophages, par exemple, se contentent des cadavres trouvés sur leur chemin. On lui accorde néanmoins davantage le bénéfice du doute qu'au cannibale, dont on

¹² Martin Monestier, *Cannibales : histoire et bizarreries de l'anthropophagie*, Paris, Le Cherche midi, 2000, p. 21.

¹³ « Anthropology seemed to need the idea of anthropophagy in order to create itself as a discipline. » Maggie Kilgour, « Foreword », dans Kristen Guest, *Eating their Words*, New York, State University of New York Press, p. viii.

suppose un comportement prédateur. Il demeure que le cannibale mange rarement ses proies vivantes. Ainsi l'individu cannibale peut être traité de nécrophage, mais l'inverse n'est pas nécessairement vrai puisque le nécrophage peut manger des cadavres d'une autre espèce que la sienne.

Si la recherche sur le cannibalisme a été assurée principalement par deux disciplines, l'anthropologie et la psychanalyse, on retrouve également d'autres travaux, ceux réalisés dans le cadre des études postcoloniales notamment, où le cannibalisme est abordé avant tout comme métaphore des relations sociales. Les approches restent profondément idéologiques, sociologiques ou politiques. On s'y interroge sur les rapports entre le cannibalisme et le mode de pensée occidental dominant à travers ses stratégies d'exclusion de l'autre comme étranger ou comme « sauvage ». De l'avis de Maggie Kilgour, il ne faudrait cependant pas mésestimer la popularité du motif du cannibalisme dans les études sociologiques actuelles ; elle refléterait notre désir de renégocier nos rapports avec les autres dans un monde multiculturel¹⁴. Par ailleurs, on s'aperçoit, dans le cadre des études littéraires, que c'est plutôt le traitement de la nourriture qui intéresse les chercheurs : par exemple, le repas chez Zola ou la cuisine de Proust.

Dans ce désert d'études substantielles sur le cannibalisme, le numéro qu'y a consacré la *Nouvelle Revue de psychanalyse* sur les *Destins du cannibalisme* (1972) apparaît comme un mirage. Lieu de rencontre entre psychanalyse et anthropologie, ce numéro propose plusieurs pistes de recherche sur ce que pourrait constituer une théorie générale du cannibalisme. En avant-propos, Pontalis aborde les doutes soulevés par les anthropologues sur la possibilité d'une telle théorie, même si ces mêmes anthropologues en regrettent l'absence. Selon ceux-ci, en effet, chaque pratique cannibale se lie à son contexte propre, qui peut seul l'éclairer ; il ne saurait donc être question d'une interprétation univoque qui prétendrait expliquer l'ensemble des manifestations. De plus, les ethnologues ne peuvent que rester insatisfaits devant la notion d'incorporation proposée par la théorie psychanalytique, qui leur semble définitivement trop convenable et imprécise, eux qui désirent avant tout cerner les différences.

Pour Green, cependant, la polysémie du cannibalisme ne saurait dissimuler la récurrence de certains éléments. Selon lui, il demeure possible de dégager un fonds commun de toute

¹⁴ *Ibid.*

relation cannibalique, au-delà des variations liées aux contextes. Il propose ainsi quatre paramètres qui pourraient constituer le fonds commun des pratiques:

1. *Liaison avec la sexualité et ses prohibitions* : Manger et copuler sont des équivalents dans presque toutes les sociétés, soutiennent tant Freud que Lévi-Strauss, au point qu'un même mot sert parfois à les désigner. De plus, la sexualité et la nourriture sont partout des objets de prohibitions.
2. *Position par rapport au gradient amour-haine* : Les deux sentiments se retrouvent conjointement dans toute situation, ils sont même inextricablement liés.
3. *Rapport du Même et de l'Autre* : Ce paramètre de Green est le plus vaste, sinon fourre-tout ; il inclut la distinction entre endo- et exo-cannibalisme, soit le choix de manger ou non à l'intérieur de sa famille et la problématique de la parenté ; le rapport narcissique objectal ; les relations entre l'interne et l'externe, le proche et le lointain qui déterminent le rapport de distance entre le mangeur et le mangé.
4. *Relation à la mort et au deuil* : Le cannibalisme pose ainsi la question du but et du destin de l'incorporation.¹⁵

Green considère que la psychanalyse, tout comme la religion chrétienne, est la plus susceptible de présenter une théorie du cannibalisme en raison de sa forte charge symbolique et de la puissance de ses métaphores. Il trace un historique du cannibalisme dans la pensée psychanalytique, rappelant que c'est par le biais de l'anthropologie que le concept a fait son entrée, soit avec le repas totémique de Freud : le meurtre suivi du repas sacrificiel du père de la horde par ses fils jaloux de son droit exclusif sur les femmes, événement fondateur tant de l'organisation sociale, de la morale que de la religion.

Un jour, les frères chassés se sont réunis, ont tué et mangé le père, ce qui a mis fin à l'existence de la horde paternelle. Une fois réunis, ils sont devenus entrepreneurs et ont pu réaliser ce que chacun d'eux, pris individuellement, aurait été incapable de faire. [...] Qu'ils aient mangé le cadavre de leur père — il n'y a à cela rien d'étonnant, étant donné qu'il s'agit de primitifs cannibales. L'aïeul violent était certainement le modèle envié et redouté de chacun des membres de cette association fraternelle. Or, par l'acte de l'absorption, ils réalisaient leur identification avec lui, s'approprièrent chacun une partie de sa force.¹⁶

Notons que ce modèle de « préhistoire collective » réussit parfaitement à exaspérer les anthropologues, sinon de nombreux psychanalystes actuels, qui lui reprochent de proposer

¹⁵ Voir André Green, « Le cannibalisme : réalité ou fantasme agi ? », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 30-31.

¹⁶ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, PUF, 1965 [1913], p. 213.

davantage un mythe basé sur des interprétations sociologiques périmées — celles portant sur le totémisme, notamment — qu'une théorie scientifique rigoureuse. Pour Green, cependant, la force de ce modèle est de dégager un noyau sémantique rassemblant les thèmes du sacrifice, du parricide, de l'inceste et de la sexualité, du cannibalisme, de l'identification, de l'introjection du surmoi et des interdits.

Si le motif du parricide réside dans ce qui fait le privilège majeur du père, la jouissance de la mère, on peut penser que cette transgression est double, l'incorporation qui suit le meurtre s'incorporant ce pouvoir et cette jouissance, indirectement. Mais cette incorporation est collective, partagée par les frères. C'est la crainte de cette « perte de différence » susceptible de ranimer le conflit entre les frères, ouvrant ainsi la voie à ce que René Girard nomme la crise sacrificielle, autant que la mémoire du père (la culpabilité et le repentir, certes, mais aussi la crainte d'une vengeance possible de l'au-delà) qui induisent l'introjection des interdits. On a voulu incorporer sa puissance, mais ce qu'on a introjecté, c'est son pouvoir interdicteur.¹⁷

Dans *Totem et tabou*, Freud relève la motivation sublimée du cannibalisme des primitifs : le désir, en consommant le cadavre d'une personne, de s'approprier certaines de ses qualités, selon un procédé métonymique de substitution de la partie pour le tout. D'après lui, la phase animiste qui habite les primitifs correspond au narcissisme, une première phase du développement des sociétés comme de celui de l'enfant.

D'autre part, Green rappelle qu'à ce modèle d'une « préhistoire collective », bâti sur un événement qui a acquis le statut de mythe, se joint celui d'une « protohistoire individuelle », apparu par le détour de la clinique psychanalytique. Examinant les modalités propres au deuil et à la mélancolie, Freud a établi un lien entre la perte de l'objet et le cannibalisme, notamment grâce à l'investissement narcissique de l'objet.

L'identification est le stade préliminaire du choix d'objet et la première manière, ambivalente, dans son expression, selon laquelle le moi élit un objet. Il voudrait s'incorporer cet objet et cela, conformément à la phase orale ou cannibalique du développement de la libido, par la voie de la dévoration.¹⁸

¹⁷ André Green, « Le cannibalisme : réalité ou fantasme agi ? », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 37.

¹⁸ Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 159.

Plus tôt, dans ses *Trois essais sur la sexualité*, Freud avait précisé ce qu'il entendait par cette phase du développement psychosexuel de l'enfant.

Une première organisation sexuelle de ce genre [prégénitale] est l'organisation *orale* ou, si l'on veut, *cannibalique*. Ici, l'activité sexuelle n'est pas encore séparée de l'ingestion d'aliments, il n'y a pas encore, dans ce cadre, différenciation de courants opposés. L'objet de l'une de ces activités est aussi celui de l'autre, le but sexuel réside dans l'*incorporation* de l'objet, prototype de ce qui jouera plus tard, en tant qu'*identification*, un rôle psychique important.¹⁹

La relation orale cannibalique présente ainsi trois aspects spécifiques : l'amour, sous la forme d'une prise en soi de l'objet aimé ; la destruction qui accompagne sa consommation ; la conservation à l'intérieur de soi et l'appropriation des qualités de l'objet ; tels qu'ils se révèlent dans la relation qu'entretient le mélancolique avec son objet, qui cherche, en le dévorant, la satisfaction imaginaire d'une identification absolue. Green note qu'en « remplaçant l'objet perdu par son propre moi, le mélancolique se dévore lui-même²⁰ ».

La phase cannibalique devient ainsi, sous la plume des psychanalystes, une étape normale du développement de l'enfant. Abraham la sépare rapidement en deux sous-phases : une première, marquée par le plaisir de succion que provoque chez le nourrisson la tétée ; une seconde, où les dents prennent le relais, dominée par le plaisir de mordre et de déchiqueter, appelée stade sadique-oral. Après lui, Klein insiste sur la cruauté violente dans l'action physique des fantasmes sadiques-oraux, qui « expriment une envie de posséder le sein de la mère, d'en vider et d'en aspirer le contenu ; grâce à leur caractère bien défini, ils semblent constituer un lien entre le stade oral de succion et le stade oral de morsure²¹ ». Elle pose donc la relation au sein (aimé, haï, dévoré) comme la relation originaire, détrônant la fonction phallique et son rapport à la castration, bien que, selon elle, les attaques sadiques orales primaires contre le sein soient « renforcées par la haine primitive contre le pénis du père que [l'enfant] imagine être à l'intérieur du corps de la mère²² ». L'enfant craindrait par-dessus tout l'image d'une mère phallique toute-puissante qui cherche d'autant plus à dévorer son produit qu'elle est elle-même dévorée par lui ; plusieurs angoisses précoces de l'enfant

¹⁹ Sigmund Freud, *Trois essais sur la sexualité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1987, p. 128.

²⁰ André Green, « Le cannibalisme : réalité ou fantasme agi ? », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 39.

²¹ Melanie Klein, *La psychanalyse des enfants*, Paris, PUF, 2001, p. 142.

²² *Ibid.*, p. 144.

s'expliqueraient ainsi par projection sur la mère de ses propres pulsions sadiques. Pour s'en défendre et éviter d'être lui-même détruit par elles, l'enfant voudrait incorporer de « bons » objets qui l'aideraient à s'en prémunir.

La théorie psychanalytique autour du cannibalisme se trouve confrontée à des problèmes importants qui limitent sa portée. Le premier concerne la définition des concepts clés : phase cannibalique, incorporation, introjection, identification, qui peuvent varier d'un auteur à l'autre. Il sera utile de recourir à l'important travail de définition et de clarification des termes psychanalytiques de Laplanche et Pontalis. Le terme *cannibalique*, d'abord, « est employé pour qualifier des relations d'objets et des fantasmes corrélatifs de l'activité orale, par référence au cannibalisme pratiqué par certaines populations. Le terme exprime de façon imagée les différentes dimensions de l'incorporation orale : amour, destruction, conservation et appropriation²³ ». Il est intéressant de remarquer le rôle important du fantasme et de la métaphore dans cette courte définition, sur lequel on reviendra plus loin. Les auteurs mentionnent ce caractère primordial révélé par la relation d'objet orale qu'est l'union de la libido et de l'agressivité. En effet, comme l'a précisé Abraham, le plaisir que prend le nourrisson au cours de la phase sadique-orale ne tient pas uniquement à la satisfaction d'un besoin physique, mais aussi à la réalisation d'actes destructeurs visant à anéantir l'objet. Ainsi, le sadisme, défini comme une « perversion sexuelle dans laquelle la satisfaction est liée à la souffrance ou à l'humiliation infligée à autrui²⁴ », prend en psychanalyse une acception plus large que celle que lui réservent les sexologues, en l'intégrant à la vie pulsionnelle de tout individu. De la relation cannibalique à l'objet, on retiendra également le caractère ambivalent, soit le désir de détruire l'objet aimé pour se l'approprier.

L'*incorporation* se voit décrite quant à elle comme le « processus par lequel le sujet, sur un mode plus ou moins fantasmatique, fait pénétrer et garde un objet à l'intérieur de son corps²⁵ ». Si elle n'est pas limitée à l'activité orale proprement dite — d'autres zones érogènes pouvant ainsi y participer telles que la peau, l'œil ou l'anus —, l'activité orale « constitue le modèle de toute incorporation²⁶ ». L'incorporation représente en outre le

²³ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 59.

²⁴ *Ibid.*, p. 428.

²⁵ *Ibid.*, p. 200.

²⁶ *Ibid.*

« prototype corporel de l'introjection et de l'identification²⁷ ». Similaire à s'y méprendre, l'*introjection* est un « processus mis en évidence par l'investigation analytique : le sujet fait passer, sur un mode fantasmatique, du “dehors” au “dedans” des objets et des qualités inhérentes à ces objets²⁸ ». Pour différencier les deux termes, il importe de considérer la limite corporelle : l'introjection se rapporte davantage à l'intérieur de l'appareil psychique ou d'une instance, tel le moi.

Dans le cadre d'une réflexion sur le deuil et la mélancolie, Abraham et Torok apportent à ces termes de précieuses nuances. Ils les campent d'emblée dans des registres différents, sinon opposés : l'incorporation comme fantôme, l'introjection comme processus.

Le fantôme d'incorporation prétend réaliser de façon magique, en accomplissant au propre ce qui n'a de sens qu'au figuré. C'est pour ne pas « avaler » la perte qu'on imagine d'avalier, d'avoir avalé ce qui est perdu, sous la forme d'un objet. Dans la magie incorporante on relève ainsi deux procédés conjugués : la *démétaphorisation* (la prise au pied de la lettre de ce qui s'entend au figuré) et l'*objectivation* (ce qui est subi n'est pas une blessure du sujet mais la perte d'un objet). [...] Absorber ce qui vient à manquer sous forme de nourriture, imaginaire ou réelle, alors que le psychisme est endeuillé, c'est *refuser le deuil* et ses conséquences, c'est refuser d'introduire en soi la partie de soi-même déposée dans ce qui est perdu, c'est refuser le vrai sens de la perte, celui qui ferait qu'en le sachant on serait autre, bref, c'est refuser son introjection.²⁹

Il sera également intéressant de réfléchir plus tard sur la tendance cannibalique à adopter le sens premier, très concret des choses, quand le symbolique se rabat brutalement sur la chose.

L'*identification (primaire)* se définit enfin comme un « mode primitif de constitution du sujet sur le modèle de l'autre, qui n'est pas secondaire à une relation préalablement établie où l'objet serait d'abord posé comme indépendant³⁰ ». Laplanche et Pontalis ajoutent que ce « mode de lien de l'enfant à une autre personne a été décrit principalement comme première relation à la mère³¹ », même si Freud, qui n'a par ailleurs que fort peu utilisé cette notion, y recourait pour désigner une « identification au père de la préhistoire personnelle, pris par le

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 209.

²⁹ Nicolas Abraham et Maria Torok, « Introjecter-incorporer », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 112.

³⁰ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 192.

³¹ *Ibid.*

garçon comme idéal ou prototype³² ». Il reste que l'identification primaire, à laquelle viendront s'ajouter plus tard les identifications secondaires, donc la première chronologiquement, est « étroitement corrélative de la relation dite d'incorporation orale³³ ».

Dans la théorie psychanalytique, la relation cannibalique ne semble pas pouvoir échapper à ce réseau de concepts clés. Si les analystes ont peu à peu abandonné le modèle « préhistorique » établi à partir de données de l'anthropologie — le faisant au mieux passer dans le registre du fantasme —, le modèle individuel n'a cessé de s'enrichir. Ainsi, la clinique psychanalytique actuelle parle couramment de fantasmes et de pulsions cannibaliques pour désigner, dans la régression, le désir de s'appropriier un objet en le détruisant, par référence à l'attitude ambivalente qui marque la phase orale du développement psychosexuel de l'enfant.

En plus du problème de définition des concepts, la théorie psychanalytique sur le cannibalisme entretient une importante confusion entre les différents registres qui l'ont inspirée. Le terme *cannibalique* se rapporte-t-il avant tout aux considérations anthropologiques exposées par Freud dans *Totem et tabou*, soit à un cannibalisme supposé réel ? Relève-t-il du registre mythique, comme on pourrait le penser en voyant l'importance que Freud lui accorde dans l'analyse de l'Homme aux loups, dont la crainte était de se faire dévorer, ou encore en remarquant le statut mythique qu'a pris son modèle « préhistorique » ? Désigne-t-il le registre fantasmatique, considérant les enjeux qu'il soulève et ses nombreuses ramifications, qui le lient, notamment, à l'inceste, au sadisme, à l'origine et à la mort ?

Green propose de « distinguer le cannibalisme comme contenu fantasmatique qu'on retrouverait à tous les niveaux, dans les registres les plus divers comme dans les structures cliniques les plus variées, et le cannibalisme comme modalité de la relation sadique-orale dont la mélancolie reste le prototype remarquable³⁴ », soit, d'un côté, le cannibalisme comme fantasme et, de l'autre, le cannibalisme comme mode de fonctionnement psychique, sans oublier que les deux s'influencent mutuellement. D'abord « matrice symbolique », le cannibalisme doit chercher, selon Green, sa signification comme « inducteur et producteur de fantasmes et inversement comme fantasme destiné à être incorporé. *Car le fantasme produit*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ André Green, « Le cannibalisme : réalité ou fantasme agi ? », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 42.

par la non-incorporation du sein réel sera incorporé et ce fantasme incorporera le sein comme objet fantasmatisque³⁵ ».

Comme Green, Fédida doute de la capacité théorique — qu'il juge relativement faible — des travaux psychanalytiques sur le cannibalisme, dans lesquels ce dernier fait souvent figure de « thème illustratif ». Pour lui, il importe de détecter la « fonction mythique dans le discours psychanalytique et ceci indépendamment du rôle dévolu à certains mythes dans la psychanalyse³⁶ ».

Le mythe, en effet, ne s'exprime-t-il pas exemplairement à travers le cannibalisme, étant donné l'importance cruciale que revêt son lien avec la réalité et la production imaginaire dont il est l'objet ? C'est peut-être là un autre grand paradoxe du cannibalisme que de naviguer constamment entre le fantasme et la réalité : d'une part, l'acte très concret et brutal de consommer la chair de l'autre, de couper court à toute symbolisation en absorbant un morceau de réel ; d'autre part, ce foisonnement de l'activité fantasmatisque, pouvant se déployer dans toutes les directions.

Laplanche et Pontalis définissent le *fantasme* comme un « scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient³⁷ ». De façon générale, le fantasme se rapporte davantage aux désirs du sujet qu'à ceux d'une collectivité ; il est la mise en scène d'un désir étroitement lié à un interdit, dans laquelle le sujet agit comme participant. Mythe, fantasme, réalité, il n'est pas simple, comme on le voit, de faire la part des choses en ce qui a trait au cannibalisme, tant celui-ci semble participer de chacun.

Fédida prend le mythe comme point de départ de son analyse du cannibale mélancolique : « Le cannibalisme est le mythe d'une mise à mort pour que soit méconnue une *différence* et que soit accréditée l'espérance de l'identité possible par la croyance en l'incorporation³⁸. » Il se demande si la notion psychanalytique de l'identification ne dissimule pas le problème de l'identité. En effet, « s'approprier les qualités de l'autre, comme on le dit du festin cannibalique résolutif du deuil, ne constitue pas une réponse à la question posée par

³⁵ *Ibid.*, p. 46.

³⁶ Pierre Fédida, « Le cannibale mélancolique », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 124.

³⁷ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 152.

³⁸ Pierre Fédida, « Le cannibale mélancolique », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 127.

*l'angoisse attachée à ma menace de la perte*³⁹. Fédida insiste sur la fonction d'illusion du mythe cannibalique ; transgression imaginaire, désavœu du réel, l'acte cannibalique cherche à résoudre l'angoisse d'une séparation que le sujet appréhende comme une disparition de soi ; il concerne la capacité fantasmatique de « maintenir [l'objet] vivant comme objet perdu⁴⁰ ».

Réfléchissant aux conditions nécessaires pour sortir le cannibalisme des concepts d'une psychologie du développement (phase orale) et donc pour le renvoyer à autre chose qu'à l'identification par incorporation, Fédida affirme justement que le cannibalisme gagnerait à être redécouvert et réinterprété en psychanalyse par le biais d'une « connaissance structurelle des isomorphismes entre systèmes mythiques et systèmes fantasmatiques⁴¹ ».

Il ressort que le cannibalisme concerne à travers et au-delà de l'incorporation alimentaire — ou encore au sein même du problème de l'identification — une logique de la filiation, à savoir un ensemble de significations généalogiques qui rappellent notamment que la prohibition de l'inceste (ainsi que les formes symboliques de sa transgression) ne peut se comprendre sans négliger la fonction de la commensalité et de ses rapports avec la consanguinité.⁴²

Fédida fait reposer le cannibalisme sur la problématique de la filiation principalement — renouant ainsi avec le mythe préhistorique de Freud, mais également avec Lévi-Strauss, qui voit dans le cannibalisme un *inceste alimentaire* —, affirmant le rôle crucial des fantasmes liés à l'inceste, à l'engendrement des parents par les enfants, à la naissance et à la mort.

En définitive, il semble utopique d'espérer un consensus des anthropologues et des psychanalystes sur une théorie générale du cannibalisme. On s'entend au mieux à repousser le cannibalisme dans un ailleurs — mythe ou fantasme. Tous notent la disparition progressive — ou complète — du cannibalisme effectif au profit du cannibalisme imaginaire, qui ne cesse, lui, de s'étendre. Mais qu'en est-il des cas relevés par la psychiatrie ou par la criminologie ? Il est clair qu'il ne peut s'agir chaque fois d'« extension abusive [pour évoquer] des comportements automutilateurs et autophagiques dans les états psychotiques de

³⁹ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 126.

⁴¹ *Ibid.*, p. 124.

⁴² *Ibid.*

l'enfant et de l'adulte⁴³ », comme le suggère Green. La nécrophagie, quoiqu'en pensent Abraham et Torok, n'est pas « toujours collective⁴⁴ ».

N'y a-t-il que les amateurs de culture *trash* pour s'intéresser aux tueurs cannibales, lire leurs témoignages et leurs biographies ? Cette démarche s'avérerait pourtant fructueuse, non dans l'espoir de trouver un cannibalisme plus brut ou plus authentique — d'autant plus que les témoignages peuvent être tronqués ou faux, que les biographes ont d'autres priorités que l'objectivité et la vérité historique —, mais afin de comparer leurs récits avec d'autres représentations du cannibalisme, une occasion rêvée d'éprouver cette affirmation de Green : « La réalité du cannibalisme, c'est la possibilité de faire passer dans le réel le fantasme qui le sous-tend⁴⁵. »

Alors, à quoi rêvent les tueurs cannibales ? Leurs fantasmes expriment-ils réellement des désirs de mort et de renaissance, d'inceste et de retour aux origines, de pratiques sadiques et destructrices, conduits par une avidité orale sans limite ?

1.3. La clinique du cannibale

On remarque d'emblée que c'est l'acte de tuer qui monopolise l'attention des criminologues ; devant le cannibale, ils condamnent avant tout le meurtrier. En fait, le cannibalisme ne devient qu'une déclinaison parmi les nombreuses fantaisies sexuelles sadiques possibles. Si l'on sait que le meurtre n'est pas indispensable à l'activité cannibale, d'un point de vue légal c'est bien le meurtre qui est condamné et non l'acte cannibale. Brocca affirme d'ailleurs que « le crime n'est pas de manger l'homme, c'est de le tuer⁴⁶ ». Freud ajoute : « Il y a naturellement de bonnes raisons pour que dans la vie moderne on ne tue pas un homme pour le dévorer, mais aucune raison quelle qu'elle soit pour ne pas manger de chair humaine⁴⁷. »

En fait, de la même manière que l'on ne parle pas des meurtres sexuels dans le Code criminel, le cannibalisme ne se voit nulle part mentionné, et encore moins interdit. Il

⁴³ André Green, « Le cannibalisme : réalité ou fantasme agi ? », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 31.

⁴⁴ Voir Nicolas Abraham et Maria Torok, « Introjecter-incorporer », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 115.

⁴⁵ André Green, « Le cannibalisme : réalité ou fantasme agi ? », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 45.

⁴⁶ Cité par Martin Monestier, *Cannibales. Histoire et bizarreries de l'anthropophagie*, p. 263.

⁴⁷ Cité par Jean Pouillon, « Manières de table, manières de lit, manières de langage », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 9.

contrevient toutefois à un droit fondamental de la personne, celui de l'intégrité physique, avant et après la mort. Il reste que les cas de cannibalisme répertoriés dans les annales du crime sont rarissimes : les auteurs de tels actes se voient donc regroupés dans l'ensemble plus vaste des meurtriers — ce qu'ils sont aussi le plus souvent — et, plus précisément, dans celui des meurtriers sexuels. Le caractère sexuel de l'activité cannibalique ne se voit ainsi jamais contesté, transparaissant par des indices de fantaisie d'un type particulier.

Comme le remarquent Proulx *et al.*, dans un ouvrage récent consacré aux meurtriers sexuels⁴⁸, une grande confusion existe autour de la définition du meurtre sexuel. Au Canada, il n'existe même aucune définition légale. Les auteurs rappellent que, pour déterminer si un meurtre particulier possède une composante sexuelle, les enquêteurs s'appuient sur deux sources d'information : le témoignage du meurtrier ou d'une autre personne, et les preuves matérielles trouvées en majeure partie sur la scène du crime. Ressler, Burgess et Douglas, auteurs de l'ouvrage abondamment cité *Sexual Homicide*, considèrent qu'il y a meurtre sexuel si l'on trouve sur les lieux du crime un ou plusieurs des indices suivants : 1) la victime est retrouvée nue ou partiellement dévêtue ; 2) il y a exposition de ses parties génitales ; 3) le cadavre est placé dans une position sexuellement explicite ; 4) il y a insertion d'objet dans les cavités corporelles de la victime ; 5) des indices démontrent qu'il y a eu des rapports sexuels ; 6) il y a des indices d'activités sexuelles substitutives ou de fantaisies sexuelles sadiques⁴⁹. Bref, pour ces auteurs, l'« homicide sexuel [...] est le meurtre d'une personne dans un contexte de pouvoir, de sexualité et de brutalité⁵⁰ ».

Les auteurs ajoutent qu'il existe deux types de meurtriers sexuels : *rape or displaced anger murderer*, et *sadistic* ou *lust murderer*, qu'ils renomment, pour un repérage plus facile par les enquêteurs, les meurtriers « désorganisés » et les meurtriers « organisés ». D'une part, ceux qui ne préparent pas leurs meurtres avec beaucoup d'attention et qui se fient davantage au hasard, d'autre part, ceux qui planifient leurs meurtres consciencieusement et qui parviennent à garder le contrôle de la situation. Le tueur cannibale appartient le plus souvent au deuxième type, soit celui du meurtrier sadique.

⁴⁸ Jean Proulx *et al.*, *Les meurtriers sexuels. Analyse comparative et nouvelles perspectives*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, 234 p.

⁴⁹ Robert K. Ressler, Ann W. Burgess et John E. Douglas, *Sexual Homicide. Patterns and Motives*, New York, The Free Press, 1996 [1988], p. xiii ; traduction de Jean Proulx *et al.*, *ibid.*, p. 22.

⁵⁰ « Sexual homicide [...] is the killing of a person in the context of power, sexuality, and brutality. » Robert K. Ressler, Ann W. Burgess et John E. Douglas, *Sexual Homicide*, p. 1.

Si la psychologie du comportement criminel est étudiée par la psychocriminologie, il faut recourir à la théorie psychanalytique pour appréhender de façon plus complète le fonctionnement psychique du délinquant⁵¹. Elle est en fait l'une des trois grandes théories de la personnalité qui orientent le travail en psychocriminologie, les deux autres étant la théorie cognitivo-comportementale, basée sur les notions de conditionnement ou d'apprentissage, dont le manuel diagnostique et statique des troubles mentaux (DSM) est le produit, et la théorie phénoménologique-existentielle, axée sur la compréhension de l'attitude d'un individu depuis son propre cadre de référence. Application de la théorie psychanalytique, l'approche psychodynamique est utilisée en criminologie clinique dans le but de « comprendre comment des conflits internes peuvent influencer l'attitude, l'état émotif ou le comportement d'un individu⁵² ». Elle retient moins du sujet ses actes ou ses conduites — comme le DSM, par exemple — pour s'intéresser au fonctionnement psychique de l'individu, à sa dynamique propre, soit aux compromis qu'il doit réaliser entre ses forces pulsionnelles et les exigences de la réalité, considérant également ses motivations inconscientes. De plus, cette approche n'établit pas de distinction nette entre le « normal » et le « pathologique » puisqu'il s'agit toujours d'un ensemble de systèmes en conflit, dont elle cherche à déterminer le degré de désordre ou d'équilibre.

Il aurait été surprenant — même après la théorisation de la relation orale cannibalique — de trouver une abondante littérature clinique sur des cas d'individus cannibales. De fait, les références explicites au cannibalisme restent extrêmement marginales. Krafft-Ebing, auteur de la célèbre *Psychopathia sexualis*, mentionne le cannibalisme dans son chapitre consacré au sadisme, sous l'intertitre « Assassinat par lubricité » : « Sous les termes assassinat par lubricité, nous ne comprenons que les cas d'assassinat dans lesquels le meurtre est en concordance immédiate avec l'excitation de la volupté⁵³. » Il cite le témoignage d'Andréas Bichel, rapporté par Feuerbach : « Ensuite, j'ai apprêté le corps de cette personne comme le boucher apprête le bétail [...]. Je peux dire qu'en ouvrant le corps, j'avais une telle convoitise, que je tremblais et que j'aurais voulu détacher un morceau pour le manger⁵⁴. » Le désir est suivi du passage à l'acte, explique Krafft-Ebing : « Il peut arriver, dans des cas de

⁵¹ Voir Dianne Casoni et Louis Brunet, *La psychocriminologie. Apports psychanalytiques et applications cliniques*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2003, p. 13.

⁵² *Ibid.*, p. 33.

⁵³ Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis*, vol. 1, Paris, Pocket, 1999, p. 187.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 187.

cette sorte, qu'il se manifeste même du goût pour la chair de la victime assassinée, et qu'ainsi, l'auteur de l'acte mange des parties du cadavre⁵⁵. » Comme on le voit, ces mentions ne sont pas suivies d'analyses ; on se contente de décrire l'activité cannibalique et d'en offrir parfois le témoignage direct.

Krafft-Ebing mentionne la proximité existante entre les cannibales et les nécrophiles, également du groupe des assassins par lubricité, qui préfèrent « sans aucun doute le cadavre à l'être vivant » :

Si d'autres actes de cruauté — dépècement, etc. — ne sont pas entrepris, c'est probablement l'absence de vie qui, pour l'auteur de l'acte pervers, constitue elle-même l'attrait. Il se peut que le cadavre, qui seul réunit la forme humaine à une absence totale de volonté, satisfasse pour cette raison un besoin morbide de voir soumis, sans restriction et sans possibilité de résistance, l'objet du désir.⁵⁶

Il est intéressant de rappeler que Krafft-Ebing est l'auteur du néologisme *sadisme*. À ceux qui s'opposaient à ce terme — Schrenck-Notzing, par exemple, proposait de le remplacer par le mot *algolagnie*, du grec *algos* (douleur) et *lagneia* (volupté) —, il rétorquait que, dans les cas de sadisme, ce qui importe n'est pas tant la douleur que l'asservissement en vue duquel la douleur est parfois un moyen. Le cannibale, le nécrophile et le sadique partagent ainsi un même désir de contrôle et de domination complète de l'autre. Le cannibalisme ajoute cependant un tour d'écrou supplémentaire à l'expérience ; il représente, comme on le verra, le degré le plus élevé dans la réalisation du fantasme de possession de l'autre : son appropriation absolue grâce à l'ingestion.

Il sera pertinent de se pencher maintenant sur la place occupée par le cannibalisme chez l'auteur éponyme du sadisme. Dans ses *120 journées de Sodome*, Sade fait advenir des actes de cannibalisme — volontaires et obligés — à partir de la 90^e journée, c'est-à-dire deux journées avant que se déploient les « passions meurtrières », les plus abominables de toutes. C'est dire la gravité qu'il leur accorde. « *Le trente*. 143. Il lui enlève plusieurs morceaux de chair de dessus tout le corps, les fait rôtir, et l'oblige de les manger avec lui⁵⁷. » Ainsi, le premier repas cannibale sadien offre également une manifestation d'autocannibalisme, ce qui

⁵⁵ *Ibid.*, p. 191.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 203.

⁵⁷ Sade, *Les 120 journées de Sodome*, Paris, 10/18, coll. « Domaine français », 1975, p. 403.

double le plaisir du sadique en somme. On remarque également la dépersonnalisation d'une victime, dont on ne reconnaît que le statut de victime (mangée). Du bourreau, on en apprend davantage, sur le type d'actions qu'il commet notamment, puisque « c'est le même homme du 8 et du 17 février de Desgranges⁵⁸ ». S'il se contente d'affamer une victime en la faisant passer par les oubliettes le 8, le 17 il « coupe les tétons et les fesses d'une jeune fille, les mange, et met sur les plaies des emplâtres qui brûlent les chairs avec une telle violence qu'elle en meurt. Il la force à manger aussi de sa propre chair qu'il vient de couper et qu'il a fait griller⁵⁹ ».

On ne peut qu'être frappé par la violence du désir sadique chez celui qui ne saurait se satisfaire de tuer sa victime, qui aimerait continuer à la torturer à mesure que de nouvelles idées de sévices lui viennent en tête. Il y a peut-être là révélation d'un souhait particulièrement cher : commettre une variété inépuisable d'actes sadiques sur une même personne, qui pourrait ainsi ressusciter — pourquoi pas — après chaque violence, afin d'ajouter au supplice un effet d'accumulation. Par ailleurs, la victime n'est-elle pas toujours la même aux yeux du tueur moderne, choisie chaque fois — comme le révèlent les recherches en victimologie — pour des caractéristiques similaires ? Les psychocriminologues parlent même d'une recherche de ressemblance avec la mère à partir de certains critères physiologiques ou biographiques. La dépersonnalisation de la victime — attitude fréquemment retrouvée chez les meurtriers sadiques — servirait alors notamment à gommer les différences inévitables entre une victime particulière et la Victime absolue, dont la mère pourrait être le modèle, afin de favoriser l'illusion fantasmatique.

Dans *Les 120 journées de Sodome*, le bourreau ne se distingue quant à lui que par la spécificité de ses goûts sadiques : « il », un « homme », un « bougre », un « fustigateur » alternent sous la plume de Sade, qui ne semble pas lui-même les différencier tellement dans ses récits schématiques, ce qui renforce l'impression qu'il pourrait toujours s'agir de la même personne. On remarque enfin l'attrait qu'exercent les parties génitales sur le bourreau, qui s'empresse de les manger en premier, confirmant — si besoin était — le caractère sexuel de

⁵⁸ *Ibid.*, p. 403.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 424.

l'activité. « Du désir sexuel classique, [le cannibale] passe à un autre plus total, la jouissance anthropophagique : le coït cannibale matérialisé par la mastication et l'ingestion⁶⁰. »

Bien que les héros sadiens n'apparaissent pas forcément en tous points les modèles des tueurs sadiques modernes (chez Sade, par exemple, la victime est multiple et possède un sexe changeant ; elle ne correspond donc pas à un portrait type), on remarque plusieurs affinités dans les goûts et les méthodes, ainsi qu'une même revendication de la gratuité du meurtre, commis pour satisfaire des désirs personnels et lubriques. La recherche du plaisir égoïste devient ainsi un facteur déterminant, comme le révèle ce très beau personnage cannibale sadien qu'est l'ogre Minski.

On remarque déjà la pertinence de se pencher sur des cas de cannibales offerts par la fiction — littéraire ou autre —, au même titre que des cas réels, pour avancer un peu plus dans la compréhension du phénomène. Le cannibalisme étant d'abord défini comme fantasme, sa transposition dans une œuvre de fiction ou son actualisation dans le réel ne sauraient présenter une différence de nature. Il s'agit chaque fois du fantasme d'un sujet, élaboré en fonction de ses particularités biographiques.

Les psychanalystes, pour leur part, classent les activités sexuelles déviantes comme le cannibalisme, le sadisme ou la nécrophilie parmi les perversions sexuelles. Ce terme reste cependant problématique à plusieurs égards. Il est d'abord conçu par référence à une norme : d'après Laplanche et Pontalis, il renvoie à une « déviation par rapport à l'acte sexuel normal, défini comme coït visant à obtenir l'orgasme par pénétration génitale, avec une personne du sexe opposé⁶¹ ». Il est un peu effrayant avec une telle définition de voir s'ouvrir toutes grandes les portes de la perversion.

On dit qu'il y a perversion : quand l'orgasme est obtenu avec d'autres objets sexuels (homosexualité, pédophilie, bestialité, etc.), ou par d'autres zones corporelles (coït anal par exemple) ; quand l'orgasme est subordonné de façon impérieuse à certaines conditions extrinsèques (fétichisme, travestisme, voyeurisme et exhibitionnisme, sado-masochisme) ; celles-ci peuvent même apporter à elles seules le plaisir sexuel.⁶²

⁶⁰ Martin Monestier, *Cannibales. Histoire et bizarreries de l'anthropophagie*, p. 214.

⁶¹ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 306.

⁶² *Ibid.*, p. 306-307.

On peut ensuite se rassurer en pensant que la sexualité dite « normale » n'apparaît pas comme une donnée de la nature humaine, de l'avis même de Freud, pour qui « l'intérêt exclusif de l'homme pour la femme n'est pas une chose qui va de soi [...] mais bien un problème qui a besoin d'être éclairci⁶³ ». En fait, elle serait toujours perverse en son fond puisque jamais complètement libérée du désir de rechercher un gain de plaisir par des activités faisant intervenir des zones érogènes antérieures à l'organisation génitale dans le développement psychosexuel. Déjà la sexualité infantile a été décrite par Freud comme une « disposition perverse polymorphe » en raison des pulsions liées à la diversité des zones érogènes. Ainsi, de façon courante, la perversion désigne une régression à une fixation antérieure de la libido. Selon cette perspective — simpliste —, le cannibale présenterait une fixation au stade oral du développement sexuel.

Certains psychanalystes expriment leur profond malaise devant le sens normatif et péjoratif du terme *perversion*. McDougall lui préfère par exemple *solution néosexuelle*, qui n'évoque pas un penchant pour le mal, entendant utiliser le terme *perversion* uniquement pour décrire les « relations sexuelles qui sont imposées par un individu à un autre non consentant (voyeurisme, viol) ou non responsable (enfant, adulte mentalement perturbé) », soit « celles au cours desquelles un des partenaires est complètement indifférent à la responsabilité, aux besoins ou aux désirs de l'autre⁶⁴ ».

Pour Stoller, malgré le côté péjoratif, le terme *perversion* reste essentiel pour parler des cas où « l'hostilité oblige l'individu à accomplir des actes sexuels aberrants⁶⁵ ». Il considère qu'il y a deux types d'aberrations sexuelles : les déviations, où les fantasmes représentés n'impliquent pas de faire du mal à autrui, et les perversions, fantasmes pouvant rester à l'état de rêverie diurne, mais étant le plus souvent mis en acte, présentant une interaction entre l'hostilité et le désir sexuel.

Mon hypothèse est qu'une perversion est la reviviscence d'un traumatisme sexuel réel visant précisément le sexe (anatomiquement parlant) ou l'identité sexuelle (masculinité ou féminité) et que l'acte pervers oblitère le passé. Cette fois-ci, le traumatisme se transforme en plaisir, orgasme, victoire. Mais la nécessité de la

⁶³ *Ibid.*, p. 308.

⁶⁴ Joyce McDougall, *Éros aux mille et un visages*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1996, p. 220.

⁶⁵ Robert J. Stoller, *La perversion, forme érotique de la haine*, p. 149.

répétition — incessante, toujours de la même manière — vient de l'incapacité de se débarrasser totalement du danger, du traumatisme.⁶⁶

Stoller souligne l'importance de connaître la signification que possède l'acte pervers aux yeux de la personne qui le commet, ce qui en définitive permet de savoir si on est ou non en présence de la perversion. Balier distingue, quant à lui, deux niveaux de perversion :

La perversion sexuelle, rencontrée en clinique dans des occasions diverses, établit un mode de défense par rapport à l'angoisse de castration ou à l'angoisse de perte d'objet. Elle est construite selon des modalités déjà élaborées, le scénario ludique étant le plus représentatif.⁶⁷

À quoi s'ajoute une « perversion au premier degré » :

La pathologie que je décris [...] est caractérisée par une évidente dominance de la violence destructrice par rapport au plaisir érotique. C'est en fait une *perversité sexuelle* [...]. Les sujets de ce groupe présentant des manifestations de perversité sexuelle seraient inscrits dans un scénario comportemental, dont ils seraient *un rouage* plutôt qu'un élément de représentation.⁶⁸

À la lecture de ces définitions, on serait porté à ranger le cannibalisme parmi cette perversion au premier degré, étant donné le rôle important de la destruction dans l'acte cannibale. Bien que la reconnaissance de cette distinction soit courante, on lui préférera le terme plus général de *perversion* puisque l'ensemble des auteurs n'adopte pas systématiquement cette classification du comportement pervers. Balier présente des composantes essentielles de la pensée perverse — l'adjectif *pervers* fait malicieusement fi des nuances entre perversion et perversité —, nommant l'angoisse de castration et de perte d'objet, la violence et la destruction, le plaisir érotique, le scénario, éléments sur lesquels on reviendra plus loin.

On ne peut que se désoler devant l'absence de cas cannibales dans les ouvrages psychanalytiques portant sur les perversions sexuelles. L'explication tient certainement à la rareté des cas, mais déjà Balier fait remarquer que la psychanalyse s'est fort peu intéressée au

⁶⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁷ Claude Balier, *Psychanalyse des comportements sexuels violents*, Paris, PUF, 1996, p. 175.

⁶⁸ *Ibid.*

meurtre réel⁶⁹. De sorte que le cannibalisme semble à nouveau relégué dans un espace théorique — ou fantasmatique — sans être appuyé par une littérature clinique. La nécessité de prendre des détours pour l’approcher s’impose une nouvelle fois avec évidence. Oubliant le cannibalisme, les ouvrages portant sur les perversions sexuelles traitent plutôt de l’homosexualité, du fétichisme, de l’inceste, du sadisme, de l’exhibitionnisme et de la pédophilie. On remarque toutefois une grande cohérence dans la structure de ces différentes perversions sexuelles, qui justifie que soit adoptée une approche globale. Pour de nombreux auteurs, notamment, c’est autour du fétichisme que s’organise la pensée perverse. McDougall affirme même qu’il est le « paradigme de toutes les organisations perverses inconscientes⁷⁰ ».

Dans son texte sur le fétichisme, Freud révèle les significations inconscientes de cette déviance particulière : « Je dirai plus clairement que le fétiche est le substitut du phallus de la femme (la mère) auquel a cru le petit enfant et auquel, nous savons pourquoi, il ne veut renoncer⁷¹. » Il insiste de plus sur l’ambivalence avec laquelle le fétichiste traite son objet, tour à tour le vénérant et le maltraitant, attitude correspondant au déni et à la reconnaissance de la castration. Pour McDougall, le pervers « crée un objet externe, narcissique, tenant lieu de l’instance paternelle ».

Il s’agit d’une mise en acte d’une *castration ludique* qui, elle aussi, doit colmater la brèche dans le monde psychique intérieur du sujet, là où le complexe de castration n’a jamais su se signifier par le phallus. Les jeux sexuels ne sont donc pas des jeux amoureux, et ils visent la maîtrise de l’angoisse autant que l’accomplissement d’un désir.⁷²

Cherchant à dégager certains éléments propres à la structure retrouvée d’une façon plutôt constante chez les pervers sexuels, elle examine particulièrement la relation du pervers à la scène originaire (ou primitive).

Tout enfant possède un savoir inconscient et crée une mythologie personnelle autour de sa représentation des relations sexuelles des parents. [...] cette scène [primitive] peut également être peinte en termes prégénitaux sous forme de fantasmes de dévoration, d’échanges érotiques-anaux et sadiques-anaux, de confusion bisexuelle,

⁶⁹ Voir *ibid.*, p. 85.

⁷⁰ Joyce McDougall, *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, p. 85.

⁷¹ Sigmund Freud, *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1982, p. 134.

⁷² Joyce McDougall, *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, p. 84-85.

voire de fantasmes archaïques de vampirisation de crainte de perte du sens de l'identité ou de la représentation de ses limites corporelles. Quand de tels fantasmes jouent un rôle prééminent dans la réalité psychique du sujet, les relations sexuelles et amoureuses risquent de devenir menace de castration, d'annihilation... de mort.⁷³

En définitive, chaque acte pervers présenterait une scène originaire condensée, devant être rejouée à l'infini pour conserver l'illusion de retrouver le phallus paternel. Du point de vue du pervers, renoncer à son rituel équivaldrait à la castration et le mettrait en danger.

Ainsi, après un bref aperçu de la théorie psychanalytique sur les perversions sexuelles, on arrive à reconnaître le cannibale dissimulé parmi les pervers sexuels. On remarque d'emblée le caractère ambivalent du pervers à l'objet, fortement teinté de la relation à la mère ; cet objet comme double — narcissique — qui doit apporter réconfort par l'illusion de détenir un pouvoir, tout en satisfaisant un désir sexuel propre. On annonce l'importance de la scène originaire dans la création des fantasmes sexuels, du rôle des parents, en vue de l'élaboration par le sujet de sa propre mythologie autour des origines.

1.4. Un modèle pour le cannibalisme ?

En établissant les quatre paramètres de ce qui pourrait constituer selon lui un fonds commun du cannibalisme, Green omet de considérer les occurrences relevées par la psychiatrie ou par la psychocriminologie, de même que les descriptions de repas cannibales dans les contes. Or, il semble que toute manifestation révélant la présence du cannibalisme devrait, selon sa logique même, être prise en considération, puisque participant à l'enrichissement de cette « matrice symbolique » génératrice de fantasmes, sinon fantasme elle-même. Même s'il ne fait pas consensus parmi les chercheurs, ce fonds commun indique clairement des enjeux fondamentaux : *liaison avec la sexualité et ses prohibitions, position par rapport au gradient amour-haine, rapport du Même et de l'Autre, relation à la mort et au deuil*, pour les rappeler. Ou c'est peut-être qu'en visant si large, le risque de se tromper s'avère moins grand ; ces quatre paramètres ne caractérisent-ils pas en définitive l'expérience humaine même ?

À l'opposé, en cherchant à circonscrire le cannibalisme autour d'une occurrence précise — cas de cannibalisme guerrier, par exemple —, l'anthropologue perd de vue l'ensemble des manifestations, qui sembleront, après coup, fort étrangères les unes par rapport aux autres.

⁷³ Joyce McDougall, « Scène primitive et scénario pervers », dans Gérard Mendel, *La sexualité perverse*, Paris, Payot, 1972, p. 16.

Ainsi il lui semble illusoire de vouloir constituer un modèle du cannibalisme en tenant compte de la plus grande variété de cas possible, alors qu'il y a tant de raisons différentes, sinon opposées, de s'y adonner. D'autre part, on remarque chez les psychanalystes travaillant sur des cas de pervers sexuels, groupe auquel appartient le cannibale, la même tendance à vouloir ériger un modèle du comportement autour de la perversion. De même, les psychocriminologues, notamment les chercheurs associés au Behavioral Science Unit du FBI, ont cherché à construire un modèle — motivationnel — qui exposerait les principales étapes de la vie du meurtrier sexuel.

Qui nous renseigne le plus sûrement sur le cannibalisme ? Celui qui y reconnaît un mode de fonctionnement psychique ? Celui qui s'attarde aux significations de la pratique rituelle d'une communauté ethnique ? Celui qui s'intéresse aux aménagements propres à la pensée déviante ? Celui qui retient avant tout l'acte d'agression commis par un individu ? Ou encore celui qui analyse les enjeux que révèlent des cas offerts par les œuvres littéraires, cinématographiques, artistiques ? Sans prétendre élaborer un modèle général du cannibalisme, qui inclurait toutes ces perspectives — anthropologique, criminologique, psychanalytique — et sur lequel s'entendraient les chercheurs s'étant penchés peu ou prou sur le cannibalisme, cette étude s'intéresse à leurs différents apports. Elle reconnaît — comme le suggère Green — la pertinence d'ouvrir le champ d'investigation du cannibalisme à diverses approches afin de mieux les confronter et ainsi avancer vers une meilleure compréhension du phénomène. À la différence de Green, on retiendra également les occurrences retrouvées dans les contes ou chez des tueurs cannibales examinés en psychiatrie et en psychocriminologie.

Peut-on réellement espérer concevoir un modèle du cannibalisme qui, à défaut de faire l'unanimité, remporte néanmoins une certaine adhésion, alors que la signification et la fonction du cannibalisme varient d'un chercheur à un autre ? Y a-t-il une telle chose que des caractéristiques propres à *toutes* les manifestations du cannibalisme ? On se permettra ici d'en douter en affirmant que Green est certainement allé le plus loin possible dans cette voie tout en gardant une certaine crédibilité. Le risque était, bien sûr, de trop généraliser au point de ne plus reconnaître dans ce fonds commun une spécificité du cannibalisme par rapport à d'autres phénomènes existants.

Le champ de perspective de cette étude, axé sur la psychanalyse, reste indéniablement ouvert à diverses approches sur le sujet, considérant, comme il l'a été mentionné précédemment, ce grand oublié de la recherche clinique psychanalytique qu'est le tueur cannibale. Devant le constat d'échec lié à l'élaboration d'un modèle général du cannibalisme qui tienne compte de ses nombreuses particularités, on se doit d'avoir des vues plus modestes et de tendre à un objectif plus réaliste, sinon réalisable.

Dans cette étude, la création, dans sa dimension archaïque et surtout dans sa dimension moderne, occupe une place déterminante. Elle se lie au cannibalisme dans l'articulation d'une hypothèse de travail à la fois vaste et affirmative : au cœur du cannibalisme réside le secret de la création. Au départ née d'une intuition, en raison des mythes nombreux expliquant l'origine des êtres et des choses par un acte de cannibalisme, en raison de la présence conjointe si fréquemment rencontrée du cannibalisme et de la création dans divers cas, cette hypothèse articule maintenant le premier postulat de cette recherche.

Le second postulat pose d'abord et avant tout le cannibalisme comme fantasme, retrouvé dans les traditions orales et écrites, dans les œuvres artistiques, ou actualisé dans la réalité. Le fantasme du cannibalisme génère bien — comme le pense Green — sa propre production de fantasmes, orientés autour de la question de l'origine. Cette question renvoie directement à la problématique de la filiation — et de sa remise en cause, selon le troisième postulat —, tellement importante pour le créateur cannibale qui entretient l'illusion d'un possible revirement généalogique, voire d'un auto-engendrement. Le quatrième postulat reconnaît dans l'acte cannibalique l'expression d'une sexualité qui sous-tend l'inceste. En effet, le désir de manger du même ne peut se dissocier de la jouissance fantasmatique d'un retour à cette source interdite de tous les plaisirs que représente la mère.

En définitive, cette thèse entend démontrer comment le cannibalisme met en scène des fantasmes de création qui concernent trois ordres principaux : la sexualité — comprenant la perversion, le sadisme et l'inceste ; la filiation — impliquant le problème des origines et le désir d'auto-engendrement ; et l'œuvre — l'objet créé, à la fois double, fétiche et victime. On se rapprochera ainsi du concept d'*autocréation*, celle que cherche désespérément à réaliser le cannibale vers l'affirmation de son identité.

On aura, au cours du prochain chapitre, l'occasion d'entendre le récit de ces cannibales créateurs qui font souvent, surtout dans le cas de Lautréamont, figure d'auteur implicite de

l'œuvre. Il est à noter que l'analyse ne porte pas sur les auteurs historiques (Svankmajer, Ducasse/Lautréamont, Kemper), quoique la ligne de partage soit souvent difficile à tracer, mais bien sur le sujet porteur d'une parole qui se met lui-même en scène, empli d'un « délire de grandeur, celui de reconstruire le monde et soi-même à sa guise⁷⁴ ».

⁷⁴ Didier Anzieu parle pour sa part spécifiquement de l'écrivain (*Créer/détruire*, p. 40).

CHAPITRE II

HISTOIRES DE CAS

2.1. Une différence de nature

Si le cannibalisme se définit d'abord comme fantasme, il se révèle, comme il a été précédemment démontré, par des voies diverses et dans des contextes variés. Les enjeux que porte cette *matrice symbolique* s'inscrivent indéniablement au cœur d'une problématique du corps, de la sexualité, de l'agressivité, de la filiation et même de l'identité. Loin de prétendre offrir une théorie unifiée sur le cannibalisme qui rendrait compte de toutes ses manifestations, cette thèse vise plutôt à faire entendre la diversité et la richesse de son discours, et ce, de la bouche même du sujet créateur.

Les trois cas de figure retenus ici pour l'analyse sont dissemblables sous de nombreux rapports. Il s'agit d'un long métrage inspiré d'un conte, aussi illustré en peinture dans l'œuvre (*Otesanek* du cinéaste tchèque Jan Svankmajer) ; d'un livre de poésie (*Les chants de Maldoror*, du poète français Lautréamont) ; d'un récit biographique rapporté dans des entretiens et des ouvrages spécialisés (le cas du tueur en série américain Edmund Kemper). On remarque d'emblée que les trois auteurs viennent de pays différents et ne parlent pas la même langue. Ils ne sont pas non plus contemporains : si Lautréamont a vécu dans la seconde moitié du XIX^e siècle, Svankmajer atteint aujourd'hui l'âge de soixante-quatorze ans, et Kemper, soixante ans.

À ces différences déjà considérables s'ajoute l'évidente disparité entre les œuvres. On ne s'étonne pas trop, grâce aux études multidisciplinaires, de voir figurer au sein d'un même corpus des œuvres de genres variés, mais la mise en présence d'un long métrage, d'un livre de poésie — formes artistiques qui possèdent leurs lettres de noblesse — et d'un cas vécu peut à juste titre apparaître incongrue. Comme il a déjà été mentionné, il ne s'agit en aucun cas ici de questionner la valeur esthétique des œuvres dans une perspective comparative ; l'analyse se penche avant tout sur les fantasmes révélés dans ces œuvres mettant en scène des cannibales créateurs. Loin d'être un désavantage, la disparité du corpus permet d'interroger le fantasme du cannibalisme dans un spectre élargi, et ainsi de mieux rendre compte de la

prolifération de son discours. Il est à noter que, si le corpus d'analyse est éclaté, il n'en est rien de la problématique, qui examine les différents registres où se manifeste le fantasme du cannibalisme comme autocréation, dans l'optique tant d'explorer l'éventail de ses possibilités que d'en cerner les limites.

Les œuvres retenues offrent en définitive trois représentations différentes du fantasme du cannibalisme ou, plutôt, trois stades fantasmatiques : fantasme ancré dans le *mythe* (Svankmajer), fantasme sublimé dans l'*art* (Lautréamont), fantasme actualisé dans le *réel* (Kemper), bien qu'il soit manifeste que ces stades se superposent souvent, n'étant jamais véritablement coupés les uns des autres. *Otesanek*, par exemple, plonge ses racines dans le mythe et la tradition orale tout en offrant une sublimation des pulsions cannibaliques.

Les trois auteurs présentent en outre des modes de représentation variés qui peuvent, chacun à leur manière, jeter un éclairage singulier sur la problématique : Svankmajer traite plus spécialement la *figuration* par l'animation d'objets, de marionnettes, de dessins et par le traitement de l'image cinétique ; Lautréamont recourt davantage à la *symbolisation* par le travail sur la langue ; Kemper s'emploie activement à la *réalisation* de ses fantasmes, soit à leur concrétisation dans le réel. L'immense avantage offert par ces cas singuliers apparaît de même dans l'opportunité d'étudier la symbolisation dans une perspective plus large, de vérifier cette assertion voulant que le cannibalisme coupe court à toute symbolisation en se rabattant sur la chose matérielle, concrète. Dans quelle mesure manger la chair de l'autre fait-elle l'économie de le dire ? L'exemple de Kemper peut-il servir à éclairer la pratique du cinéaste ou du poète ?

Malgré ces différences de nature entre les cas, ou peut-être bien grâce à elles, on sera en mesure de proposer trois figures significatives du cannibale créateur, trois têtes monstrueuses que l'on dirait parfois attachées au même tronc.

2.2. Jan Svankmajer

2.2.1. La démarche du créateur

Né en 1934, le réalisateur tchèque Jan Svankmajer a traversé six régimes politiques, de la démocratie d'avant-guerre au capitalisme entraîné par la révolution de 1989, en passant par l'occupation nazie et le stalinisme. Ce parcours explique sans doute la volonté de libération

imprégnant son œuvre, qui s'exprime souvent par une contestation féroce des pouvoirs idéologiques et politiques. En plus de sa production cinématographique — au total, vingt-six courts métrages et cinq longs métrages, combinant animation et prises de vue réelles —, il poursuit une activité artistique plus vaste : peinture, sculpture, collage, marionnette. En fait, il affirme choisir son médium en fonction du message à livrer ; selon lui, « seule la poésie est unique, le reste n'est qu'affaire professionnelle et technique¹ ». Ainsi, lorsqu'il s'est vu interdit de tourner des films en 1972 par les dirigeants communistes pour des modifications non autorisées apportées au film *Le journal de Léonard* — insertion de plans présentant des photos d'actualité —, il s'est consacré à d'autres activités, parmi lesquelles l'expérimentation tactile. L'interdiction fut levée en 1980 à la stricte condition qu'il ne réalise plus à l'avenir que des adaptations d'œuvres littéraires classiques. Cette situation explique les interprétations nombreuses d'auteurs divers : Poe — *La chute de la maison Usher*, *Le puits*, *le pendule et l'espoir* ; Carroll — *Jabberwocky*, *La cave*, *À propos d'Alice* ; Walpole — *Le château d'Otrante* ; Goethe — *La leçon de Faust* ; Sade (avec Poe) — *Les fous*.

Diplômé de l'École supérieure de l'industrie artistique de Prague (1954), puis de l'Académie des beaux-arts (1958), Svankmajer est arrivé au cinéma par le biais des arts plastiques et du théâtre, et plus spécialement du théâtre de marionnettes. Après avoir travaillé comme metteur en scène au Théâtre des masques et au Théâtre noir, il s'est joint aux collaborateurs du Théâtre de la Lanterne magique, où l'on combinait cinéma et théâtre. Son premier film, *Le dernier truc de M. Schwarzwald et de M. Edgar*, présente justement la transposition à l'écran d'une petite scène théâtrale, recourant aux techniques du théâtre de marionnettes.

On y retrouve deux marionnettes de bois qui s'affrontent sur scène en présentant alternativement au public des tours qui convoquent tantôt l'adresse et l'innovation, tantôt la magie. Les marionnettes rivales extraient de leur corps les instruments nécessaires à leur combat. À son premier tour, M. Schwarzwald découvre un poisson de bois de son chapeau et le consomme grâce à son mécanisme intérieur, actionné à l'aide d'une manivelle située au niveau de l'oreille. Ainsi, le premier truc de ce marionnettiste qu'est Svankmajer — la première séquence du générique laisse apercevoir le marionnettiste avec ses accessoires en

¹ Propos recueillis par Charles Jodoin-Keaton, « Entretien avec Jan Svankmajer », *24 images*, n° 88-89, automne 1997, p. 65.

main, dévoilant ainsi non seulement sa présence, mais également le caractère d'illusion, de tromperie, sinon de manipulation, auquel il recourt en toute transparence — présente un acte de dévoration contre nature, sinon de cannibalisme : le poisson (fait de bois) se fait dévorer par un mécanisme de roues dentelées (aussi de bois) qui ne laisse que les arêtes. L'omniprésence du bois souligne l'importance de la matière, toujours centrale dans la dévoration. On ne pourra plus oublier ensuite que la première séquence filmée dans l'œuvre de Svankmajer le représente lui-même, dénotant son intention de se mettre en scène et, surtout, de montrer à tous qu'il est celui qui tire les ficelles. Il ne s'agit donc pas d'un cinéma cherchant à créer une parfaite illusion : Svankmajer tient précisément à attirer l'attention sur son rôle de maître d'œuvre, et sur les processus d'élaboration et de transformation de son matériau. D'ailleurs, une autre séquence du générique, justement celle où apparaît le nom du réalisateur, montre fixées à un mur les pièces détachées d'une des deux marionnettes, encore inerte.

Au cours du duel qui suit la dévoration mécanique du poisson, où les deux magiciens rivalisent d'inventivité, s'exacerbent leur sentiment de compétitivité et d'agressivité. L'un sort un violon de son corps-étui pour en jouer et, au son de sa musique, des pièces de bois prennent la forme d'un cheval pour se mettre à danser, l'autre devient dompteur de chaises en leur faisant réaliser des tours d'acrobatie bien connus des lions de cirque. La poignée de main faussement aimable qui suit chacun des tours devient de plus en plus ferme jusqu'à ce que, la tension ayant atteint son point culminant, les deux marionnettes se détruisent mutuellement, arrachant un à un leurs membres de bois.

On retrouve dans ce premier film les traits distinctifs du cinéma de Svankmajer : d'abord le jeu du duel, présent dans tant d'autres films comme *La fabrique des petits cercueils*, *Punch et Judy*, *Les possibilités du dialogue*, *Nourriture* ; ensuite le contraste entre le vivant et l'inanimé — un scarabée se promène sur le visage des marionnettes et à l'intérieur de leur corps (*Le dernier truc...*), des marionnettes s'affrontent pour s'approprier un cochon d'Inde vivant qui circule avec eux dans un décor de théâtre (*Punch et Judy*), le portrait d'un homme laisse apparaître une vraie langue (*Jabberwocky*) ; mais aussi l'escalade de violence ; le démembrement et la destruction ; la dévoration ; le corps à déconstruire/reconstruire révélant des trésors enfouis ; et, bien sûr, la présence des marionnettes.

L'art de la marionnette, qui s'est particulièrement développé en Bohême à partir du XVII^e siècle, occupe une place déterminante dans le cinéma de Svankmajer. Possédant une signification politique importante — historiquement, les marionnettes étaient utilisées comme moyen de critique du pouvoir —, elles répondent, affirme Svankmajer, à son désir de subversion. Elles assument ainsi plusieurs fonctions dans son univers : sécurité (Svankmajer les décrit comme ses golems protecteurs face aux pogroms de la réalité) ; et dénonciation (elles symbolisent l'homme contemporain comme objet manipulé). La manipulation, qui reste chez lui une obsession fondamentale, apparaît dans son œuvre à la fois comme procédé, comme thème, avant de définir la position même du spectateur. Car, paradoxalement, Svankmajer participe de cette manipulation en adoptant volontiers la place du manipulateur, du marionnettiste, jouissant d'un contrôle absolu sur ses créatures. Dans son premier film (ironiquement, *Le dernier truc...*), on retrouve plusieurs niveaux de manipulation : Svankmajer, le marionnettiste ; l'acteur utilisant la marionnette ; la marionnette domptant des objets à l'aide du fouet ; la musique utilisée pour faire bouger à son gré ; l'instrumentalisation du corps de la marionnette lorsque celle-ci jongle avec des répliques de sa propre tête ; les spectateurs, invisibles mais audibles, réagissant après chaque tour de magie ; les spectateurs que nous sommes devant le film de Svankmajer.

Bien qu'on le présente comme un pionnier du cinéma d'animation, Svankmajer ne se reconnaît pas dans cette catégorie que forment les réalisateurs de films animés. À ses yeux, ces derniers se construisent un univers fermé qui devient leur prison :

Les animateurs ont tendance à se construire un monde clos, comme les éleveurs de pigeons ou de lapins [...]. Je ne me désigne jamais comme un réalisateur de films animés, car je ne suis pas intéressé par les techniques d'animation ou par le fait de créer une illusion complète, mais par le fait de donner vie à des objets de tous les jours.²

² « Animators tend to construct a closed world for themselves, like pigeon fanciers or rabbit breeders [...]. I never call myself an animated filmmaker because I am interested not in animation techniques or creating a complete illusion, but in bringing life to everyday objects. » Propos rapportés dans Wendy Jackson, « The Surrealist Conspirator : An Interview with Jan Svankmajer », *Animation World Wide Magazine*, n° 2-3, juin 1997, s. p.

Animateur, Svankmajer le serait littéralement, c'est-à-dire au sens de celui qui fait bouger des objets inanimés. Son rapport à son œuvre se trouve ainsi marqué par un contact étroit, primordial avec ses objets au détriment de la construction d'un univers clos, trop susceptible de se refermer comme un piège sur lui.

Il ne saurait non plus concevoir ses activités comme étant celles d'un professionnel du cinéma, démontrant même un certain mépris pour ceux qui abordent les films comme des produits commerciaux. Pour lui, le cinéma, l'animation sont des moyens parmi d'autres de chercher l'expression libératrice. Il rejette également la dénomination d'*artiste*, qui sous-entend une volonté d'inscription dans le milieu des arts par le biais d'une adhésion à des conventions. Il est particulièrement clair à ce sujet : le premier objectif poursuivi, par la réalisation de films ou la création d'objets d'art (dessins, sculptures, collages, marionnettes), est la libération de soi-même.

Plus précisément, il perçoit son œuvre comme une tentative d'autothérapie, la « confession authentique, subjective de son “moi”³ ». « L'enjeu n'est pas un petit jeu intellectuel ou des “idées originales” ou un “art sérieux”, il s'agit plutôt d'une sorte d'autothérapie. Car j'essaie d'y désigner mes démons et ceux de notre civilisation pour les exorciser, en suivant les normes des vieux grimoires⁴. » L'attention de Svankmajer est exclusivement tournée vers ses obsessions (« Sois entièrement soumis à tes obsessions », commande la deuxième règle de son « Décalogue⁵ »), auxquelles il trouve ensuite la forme qui convient. Svankmajer privilégie finalement le terme de *création* pour parler de son activité, et *créateur* serait ultimement le meilleur titre à lui apposer, celui qu'il ne désavouerait certainement pas. Il se nomme d'ailleurs ainsi lui-même à la fin de son « Décalogue » : « Il existe pourtant une autre règle, dont la transgression (et plus encore le détournement) est destructeur pour tout créateur. Cette règle est la suivante : ne mets jamais ta création au service d'autre chose que la liberté⁶. » On ne peut s'empêcher de remarquer que cette pétition de principe institue un rapport clair à l'autorité. Svankmajer ne se pose-t-il pas en démiurge face aux créateurs ?

³ Cité par André Joassin à l'occasion du Festival d'Annecy le 14 mai 2002 [www.awn.com/folioscope/gazette/archives/36/svankmajer.html] (consulté le 25 janvier 2008).

⁴ Cité par Michel Roudevitch et Jacques Kermabon, « Entretien avec Jan Svankmajer », *Bref*, juillet 1995, p. 14.

⁵ Jan Svankmajer, « Décalogue », dans Pascal Vimenet et Maurice Corbet, *Svankmajer E & J bouche à bouche*, Montreuil, Éditions de l'Œil, 2002, p. 133 ; tiré de *Analogon*, n° 26-27, 1999.

⁶ *Ibid.*, p. 135.

C'est dire à quel point le personnage de Svankmajer joue un rôle important dans son œuvre, commandant à la fois les sujets et la façon de les traiter, quand il n'est pas lui-même représenté directement, voire indirectement via des objets, des marionnettes ou des acteurs. L'analyse tiendra compte de ce fait, n'oubliant jamais que le personnage principal de l'œuvre entière reste Svankmajer, que les obsessions et les angoisses véhiculées sont les siennes, que le premier public à qui il s'adresse n'est autre que lui-même.

Si vous concevez le film comme une activité de libération de soi-même, et non un article de marchandise dirigé vers un marché, alors la question du spectateur est inopérante. Vous devez croire que vos angoisses, votre colère, vos obsessions ne sont pas seulement les vôtres, mais aussi celles du spectateur, qu'il existe suffisamment de personnes « atteintes » comme vous, qui se sentiront libérées par votre confession [...]. Moi, je m'adresse seulement aux démons.⁷

Il faut bien entendre que ces démons sont les siens propres, retrouvés parfois chez d'autres, qu'il cherche à identifier pour mieux s'en libérer. Svankmajer s'inspire en cela de la théorie des hermétistes qui recommande de nommer le démon qui vous dérange pour vous en défaire.

On comprend qu'avec un tel désir de construire une œuvre qui le représente, tous ses films apparaîtront d'une certaine façon autobiographiques. Svankmajer réserve toutefois une place particulière à *La cave*⁸, dans lequel l'héroïne expérimente, comme lui l'a fait durant son enfance, un état d'angoisse spécifique : être « constamment aux aguets dans un environnement potentiellement hostile⁹ ». Ce court métrage présente les aventures terrifiantes d'une petite fille chargée de descendre à la cave pour ramener des pommes de terre. Elle rencontre sur son chemin une suite de péripéties tantôt naturelles (un vieux monsieur inquiétant lui offre des bonbons avec un sourire exalté), tantôt extraordinaires (une bande de souliers sauvages se précipitent pour dévorer le morceau de pain qu'elle a laissé tomber par mégarde). Il s'agit d'une véritable quête initiatique, très près de la logique des contes, celle d'une fillette en proie à un monde animé effrayant. Ce monde semble régi par deux principes : manger et être mangé (un commerce alimentaire qui répond d'un appétit sexuel),

⁷ Cité par André Joassin lors du Festival d'Annecy.

⁸ « Si je devais nommer le film qui me semble le plus subjectif et le plus autobiographique, ce serait incontestablement *La Cave*. » Cité par Petr Kral, « Questions à Jan Svankmajer », *Positif*, n° 297, novembre 1985, p. 41.

⁹ Cité par Christina Stojanova, « Jan Svankmajer : dialogues pour débutants », *Ciné-Bulles*, vol. 20, n° 1, hiver 2002, p. 44.

et la conservation (cet univers lutte pour rester le même, pour que son ordre demeure inchangé). Quand, finalement, la fillette parvient à déposer les pommes de terre dans son panier, celles-ci en sortent aussitôt et roulent d'elles-mêmes jusqu'à leur contenant premier.

La fillette de ce court métrage est, dans l'œuvre de Svankmajer, la première figuration de l'Alice de Carroll. Ce personnage, qu'il chérit particulièrement et auquel il dit s'identifier fortement, réapparaîtra dans *À propos d'Alice* et dans *Otesanek*. Sa grande force réside dans sa perception élargie du monde qui laisse une place importante à l'imaginaire, dans sa faculté de s'adapter aux principes extraordinaires ou malfaisants qu'elle rencontre, dans le courage avec lequel elle affronte ses propres terreurs et incertitudes.

Il est à noter que ce sont le plus souvent les objets qui occupent les rôles subversifs dans les films de Svankmajer ; l'animation provoque une rupture dans un univers autrement réaliste. Le spectateur, déstabilisé, ayant perdu ses repères habituels, doit tendre à saisir la logique du monde qu'on lui présente, à la fois réaliste dans son aspect et merveilleux dans son fonctionnement.

J'étais attiré, moi, par la réalité brute. Ce qui m'intéresse dans un objet ou un décor cinématographiques n'est pas leur éloquence plastique mais la question de savoir de quoi ils sont faits, qui les a touchés et dans quelles circonstances, comment ils sont marqués par le temps, etc.¹⁰

La qualité proprement tactile des objets reste un critère déterminant au moment de les choisir. Il ne s'agit pas d'animer n'importe quel objet, mais plutôt des objets de « tous les jours », marqués par l'usure du temps et les manipulations répétées. Inspiré par la doctrine hermétique, Svankmajer croit que les grandes émotions humaines laissent des impressions indélébiles sur les objets qui en ont été témoins. Il serait ensuite possible de percevoir ces émotions, le contenu émotif des objets, grâce au toucher. En donnant vie aux objets quotidiens, Svankmajer cherche du coup à laisser s'exprimer leur contenu latent. Les gros plans — son moyen par excellence pour explorer toute « éraflure sur l'illusion » — servent à évoquer chez le spectateur la sensation du toucher¹¹, en révélant les marques nombreuses des objets, comme des inscriptions magiques.

¹⁰ Propos rapportés dans Petr Kral, « Questions à Jan Svankmajer », *Positif*, p. 38-39.

¹¹ Jacques Aumont parlerait ici de « fonction haptique » de l'image (voir *L'image*, Paris, Nathan, 1990).

Si Svankmajer s'est intéressé dès ses premiers films aux textures des objets (on pense notamment à la façon dont la caméra, telle une loupe, scrute la porosité et les décolorations des murs dans l'interprétation visuelle de la *Fantaisie en sol mineur de Johann Sebastian Bach*¹²), ce sont ses expérimentations tactiles, menées au cours des années 1970, qui lui ont fait prendre conscience de nouvelles possibilités pour le cinéma. Il reconnaît avoir voulu intégrer consciemment ses découvertes dans les films subséquents, tel *La chute de la maison Usher*, qui, grâce à l'animation d'objets seuls, offre l'expérimentation tactile d'un poème.

Après l'interdiction de filmer qui a frappé le cinéaste, une « certaine révolte », une « certaine rage » ont vraisemblablement contribué, comme il le reconnaît lui-même¹³, au choix d'un domaine en apparence opposé au cinéma. Le sens du toucher n'appartient-il pas en priorité aux aveugles ? Il reste néanmoins que la fascination pour les propriétés tactiles des objets, pour les sensations qu'elles peuvent éveiller chez leur utilisateur, l'habitait vraisemblablement depuis longtemps : « Je suis une victime du tactilisme¹⁴. » On retrouve un personnage fort intéressé à ces matières chez un des pervers évoluant dans *Les conspirateurs du plaisir*, qui fabrique une véritable machine à sensations à l'aide de brosses, de rouleaux à pâte et d'objets de toutes sortes. Par ailleurs, parmi les dessins de Svankmajer se trouvent des « machines à orgasmes » complètement loufoques, composées notamment de porcs et de tuyaux de raccordement.

Si l'animation des objets se rencontre dans presque tous ses films, l'alternance d'objets animés et de prises de vue réelles serait davantage le propre des films plus récents, notamment des longs métrages, où évoluent également des acteurs. Chose étonnante, lorsqu'il passe à la réalisation de films avec acteurs, Svankmajer continue à employer les mêmes méthodes, c'est-à-dire qu'il travaille avec les acteurs exactement comme s'ils étaient des objets inanimés. Il utilise sa caméra pour les photographier comme des objets, allant même jusqu'à les animer lui-même par la suite, comme ce fut le cas pour *La leçon de Faust*.

¹² Walter Benjamin y reconnaîtrait le travail de la caméra agissant comme instrument de chirurgie en pénétrant le « tissu de la réalité » (voir *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003).

¹³ Voir Bertrand Schmitt, « Jan Svankmajer : les éclairs de l'inconscient », *Positif*, n° 508, juin 2003, p. 86.

¹⁴ « I am a victim of tactilism. » Extrait du journal de Jan Svankmajer reproduit dans Peter Hames, « Bringing Up the Baby », *Sight and Sound*, vol. 11, n° 10, octobre 2001, p. 27.

2.2.2. Les influences : maniérisme et surréalisme

On remarque chez Svankmajer une forte volonté d'indépendance : rejet des différentes dénominations (cinéaste, réalisateur de films animés, artiste) ; désir de se démarquer de plusieurs écoles : l'école de Trnka, qui a établi un style d'animation classique ; l'école de cinéma de Prague (FAMU). Unique, son œuvre apparaît néanmoins comme un mélange hétéroclite de divers matériaux et influences. Il faudrait souligner l'apport de deux mouvements artistiques spécifiques : le maniérisme et le surréalisme.

Le maniérisme a connu son apogée en Bohême au XVI^e siècle à la cour de Rodolphe II. Cet empereur mécène a grandement contribué au développement des arts et des sciences en s'entourant de nombreuses personnalités de ces milieux, parmi lesquelles l'artiste maniériste italien Giuseppe Arcimboldo, particulièrement connu pour ses portraits constitués à partir de l'assemblage d'éléments naturels. Son portrait le plus célèbre, *Vertumnus*, représente l'empereur lui-même à l'aide de fruits et de légumes frais, exprimant toute la vitalité du personnage. L'influence d'Arcimboldo est bien présente dans l'œuvre de Svankmajer, ainsi qu'en témoigne le film *Les possibilités du dialogue*, probablement son chef-d'œuvre¹⁵, dans lequel les autorités tchèques ont pourtant vu l'incarnation de la décadence. Svankmajer partage avec Arcimboldo l'idée que les objets réels doivent servir à la création de nouvelles formes imaginaires.

Ce court métrage traitant la question du devenir de la civilisation se présente comme un triptyque où chaque partie est annoncée par un intertitre. Dans « Dialogue objectif », trois têtes arcimboldesques s'affrontent alternativement dans des duels d'avalements et de régurgitations successifs. La première, composée de fruits et de légumes, renvoie à l'agriculture. La seconde, faite de papier et de compas, évoque le savoir ou la culture. La troisième, bâtie à partir d'outils et de pièces métalliques diverses, se rapporte à l'industrie. Vues de profil, les têtes apparaissent par paire avant que l'une ne se mette à dévorer littéralement l'autre. S'ensuit un processus de transformation de la matière de la tête mangée, chaque élément se faisant écraser, réduire, hacher, sous l'action des éléments appartenant à la tête prédatrice. Une fois ce travail de réduction terminé, la tête dominante régurgite la matière de la tête avalée, qui se retrouve alors reconstituée, mais à partir d'éléments altérés et de moins en moins identifiables.

¹⁵ Il s'est mérité notamment en 1990 le prix du Meilleur film jamais montré au Festival d'Annecy.

Cet ensemble renvoie à notre morphologie mentale individuelle et de communauté : par association, nous trouverons désagréable, insupportable, répugnant toute période de mastication, d'ingurgitation, de digestion visuelle que le son matérialisera en l'amplifiant, y lisant le travail intérieur de notre corps et y découvrant le lien mécanique qu'il entretient avec sa pensée de plus en plus robotique.¹⁶

Effectivement, après six duels successifs, les têtes ont perdu toute particularité ; elles ne s'affrontent plus et ne font que régurgiter des copies conformes d'elles-mêmes, à la chaîne, sur fond de musique militaire.

Le « Dialogue passionné » s'effectue entre deux bustes de glaise, soit le même matériau que les têtes uniformes de la première partie, représentant un homme et une femme. Ceux-ci commencent à s'étreindre en se donnant de nombreux baisers, leur matière fusionnant parfois au cours de leur échange amoureux. Quand ils se séparent, soudain devenus distants l'un par rapport à l'autre, on aperçoit un rejeton de glaise qui se promène entre eux en tentant d'attirer l'attention. Non seulement se fait-il repousser par les figures adultes, mais celles-ci l'utilisent rapidement comme projectile pour se blesser mutuellement. Enfin, les deux parties, les traits marqués par la rage et la haine, s'empoignent violemment et se mettent à arracher des morceaux du corps de l'autre. On remarque que la matière se fait ici ravager par les mains de Svankmajer, d'après les empreintes de doigts dans la glaise. Appuyé par une musique de cordes grinçantes, ce « dialogue » d'une violence inouïe exprime bien le refus de toute altérité, de toute responsabilité, de tout dépassement de soi pour reconnaître l'existence de l'autre.

Le « Dialogue épuisant » montre deux têtes masculines, plutôt grasses, posées face à face sur une table. À tour de rôle, elles ouvrent la bouche pour présenter un objet à leur partenaire, qui répondra en laissant sortir de sa bouche un autre objet. La réussite de ces échanges repose sur la complémentarité des propositions : au crayon doit être offert l'aiguiseur ; à la brosse à dents, le dentifrice ; à la chaussure, le lacet ; etc. Tout se passe bien tant que les règles de ce dialogue sont respectées, mais, lorsque le dentifrice est appliqué sur la chaussure ou que la brosse à dents se fait tailler par l'aiguiseur, soit lorsque les propositions sont décalées et ne se répondent plus, les têtes commencent à s'altérer, chaque joute

¹⁶ Pascal Vimenet, « Les possibilités du dialogue : un film-manifeste », dans Pascal Vimenet et Maurice Corbet, *Svankmajer E & J bouche à bouche*, p. 60.

infructueuse les laissant un peu plus abîmées. Juste avant leur destruction finale, elles ne peuvent que se renvoyer des propositions identiques : crayon/crayon, chaussure/chaussure, tranche de pain/tranche de pain.

Svankmajer démontre que l'harmonie doit naître de la diversité des points de vue et que la répétition du même ne conduit qu'à l'aliénation et à la mort, sans voie de salut, un avertissement visant tout particulièrement les régimes totalitaires. On ne peut qu'admirer avec quelle économie narrative et symbolique, le film parvient à une telle charge émotive, tout en élaborant un propos si pertinent. Stojanova reconnaît dans ce triptyque la déconstruction de trois mythes chers à nos sociétés, soit le mythe de la création (« Dieu n'a-t-il pas créé l'homme dans la terre, à son image¹⁷ »), le mythe de l'amour romantique et le mythe idéologique et politique du « discours éclairé ». À cette liste pourrait s'ajouter le mythe du progrès de la civilisation, où le triomphe de l'homme moderne se démarque par ses aspects négatifs, parmi lesquels l'incommunicabilité, le refus de l'altérité, l'aliénation, l'uniformisation.

On sera sensible également au rôle dévolu à la dévoration, dans ce triptyque comme dans l'œuvre entière où ce film apparaît comme une pièce maîtresse, un rôle fondamental puisque par elle passe toute symbolisation. La bouche devient ainsi le lieu déterminant des échanges avec l'autre, représentant la fonction de la parole, bien sûr, mais surtout certains rapports humains étroitement liés à l'acte de dévoration, c'est-à-dire la fusion amoureuse et le désir de domination complète de l'autre.

Les images de dégorgeement et de cannibalisme, très présentes dans son œuvre [*Les possibilités du dialogue*], deviennent un mécanisme et une métaphore de l'antagonisme, le pouvoir, l'agression et la haine. [...] Si cela représente un commentaire sur les relations humaines, c'est aussi une intuition psychologique sur l'oralité d'agression (et d'amour) qui inscrit le surréalisme de Svankmajer dans le cadre du travail psychanalytique.¹⁸

¹⁷ Christina Stojanova, « Jan Svankmajer : dialogues pour débutants », *Ciné-Bulles*, p. 46.

¹⁸ « The images of disgorgement and cannibalism found in much of his work here [*Dimensions of Dialogue*] become a mechanism and a metaphor for antagonism, power, aggression and hate. [...] If this is a comment on human relationships, it is also a psychological insight into the orality of aggression (and love) which sets Svankmajer's surrealism in a psychoanalytical framework. » Michael O'Pray, « In the Capital of Magic », *Monthly Film Bulletin*, vol. 53, n° 630, juillet 1986, p. 219.

Outre l'influence exercée par Arcimboldo, et révélée notamment par *Les possibilités du dialogue*, le maniérisme s'exprime diversement dans l'œuvre de Svankmajer. Hauser définit le maniérisme comme un « produit de la tension entre le classicisme et l'anticlassicisme, le naturalisme et le formalisme, le rationalisme et l'irrationalisme, le sensualisme et le spiritualisme, le traditionalisme et l'innovation, le conventionnalisme et la révolte contre le conformisme¹⁹ ». Cette tension se retrouve en premier lieu dans la rencontre entre les objets, animés par Svankmajer, et le vivant : animaux, végétaux, êtres humains, qui sont assaillis le plus souvent par la violence des désirs des objets.

Une fois de plus, cela confirme l'interprétation hausérienne du maniérisme comme tension fondamentale entre l'ordre, la moralité et la rationalité, d'une part, et le réalisme brut, le grotesque, la sensualité et l'innovation, d'autre part. La révolte de Svankmajer s'inscrit toujours contre l'implacable « présence absolue » du monde matériel. Cette résistance se juxtapose toujours à la malléabilité et au flux infini de l'imagination.²⁰

Tout se passe comme si les objets refusaient de se prêter plus longtemps à la fonction à laquelle ils ont été assignés et se mettent à déployer des trésors d'imagination tant pour s'y soustraire que pour satisfaire leurs pulsions propres. O'Pray souligne d'ailleurs l'importance de l'aliénation et du narcissisme dans le maniérisme : « Un autre élément que Hauser lie avec le maniérisme est l'aliénation et, dans sa forme psychologique, le narcissisme. Il parle de l'aliénation comme d'une "clé" au maniérisme²¹. »

Enfin, le maniérisme de Svankmajer se remarque dans son goût pour les « cabinets de curiosités », selon la mode inaugurée par l'oncle de Rodolphe II, l'archiduc Ferdinand II, laquelle consiste à réunir une collection d'objets rares, bizarres et hétéroclites. Séparé en huit tableaux, d'après les anciennes catégories scientifiques de la vie animale — *Aquitalia*, *Hexapoda*, *Pisces*, *Reptilia*, *Aves*, *Mammalia*, *Simiae*, *Homo* —, le court métrage *Historia*

¹⁹ « [...] a product of tension between classicism and anti-classicism, naturalism and formalism, rationalism and irrationalism, sensualism and spiritualism, traditionalism and innovation, conventionalism and revolt against conformism. » Cité par Michael O'Pray, « Jan Svankmajer : A Mannerist Surrealist », dans Peter Hames, *Dark Alchemy*, Westport, Praeger, 1995, p. 54.

²⁰ « Again this confirms the Hauserian interpretation of Mannerism as a fundamental tension between order, morality and rationality on the one hand, and brute realism, the grotesque, sensuality and innovation on the other. Svankmajer's revolt is always set against the sheer implacable "thereness" of the material world. This resistance is always juxtaposed with the malleability and infinite flux of the imagination. » Michael O'Pray, *ibid.*, p. 55.

²¹ « A further element that Hauser connects with Mannerism is alienation and, in its psychological form, narcissism. He discusses alienation as a "key" to Mannerism. » *Ibid.*, p. 56.

naturae offre une variété incroyable de spécimens : dessins d'animaux, bêtes empaillées ou vivantes, le plus souvent animés. À la fin de chaque section, un homme attablé porte à ses lèvres un morceau de viande, puis sa bouche huileuse apparaît en gros plan, occupée à mastiquer. On pourrait croire que l'on assiste au spectacle de la destruction de la nature par l'humanité²², s'il ne s'agissait en vérité de la célébration victorieuse du mort sur le vivant. N'a-t-on pas vu précédemment un oiseau empaillé voler allégrement dans sa cage et un poisson décharné nager dans un bocal sans eau ? Il faut ajouter que le gros plan final, soit celui suivant le tableau du genre humain, ne montre plus l'homme attablé mais un crâne prenant une bouchée de viande.

Dans ces assemblages d'objets « de curiosité », en plus de satisfaire son goût pour les objets porteurs d'une histoire, Svankmajer réalise une fois de plus un brouillage des frontières entre l'ancien et le moderne, l'inanimé et l'animé, le mort et le vivant, le faux et le vrai, qui s'exprime ultimement comme la revanche de l'imagination et la destruction créatrice contre les certitudes inébranlables et les réalités opprimantes.

La seconde influence déterminante dans l'œuvre de Svankmajer est le surréalisme. Membre actif du Groupe surréaliste tchèque depuis 1970, Svankmajer affirme que la critique des membres du groupe est la plus importante à ses yeux. Celui-ci est apparu dans la continuité du poétisme, un mouvement d'artistes aussi axé sur la liberté de l'imagination ; il a été fondé en 1934 autour de Karel Teige et de Vitezslav Nezval, à la suite de l'exposition *Poésie 32*, qui a réuni à Prague plusieurs surréalistes parisiens. La distinction entre le surréalisme tchèque et le surréalisme français tient avant tout dans l'importance accordée au réel : chez les Tchèques, la réalité des choses concrètes sert de point de départ ; la fuite dans l'imaginaire ne se pose donc pas comme une aspiration vers un idéal élevé, mais comme une descente dans le quotidien. Il s'agit d'un surréalisme du « possible » : « L'imagination est subversive, affirme le septième énoncé du *Décalogue*, parce qu'elle proclame le possible contre le réel²³. » Selon Svankmajer, le mouvement surréaliste se divise en deux branches

²² Comme le formule O'Pray : « Le sens unificateur, toutefois, est celui de la destruction de la nature par l'humanité. » (« The unifying meaning, however, is one of the destruction of nature by mankind. ») *Ibid.*, p. 52-53.

²³ Jan Svankmajer, « Décalogue », dans Pascal Vimenet et Maurice Corbet, *Svankmajer E & J bouche à bouche*, p. 134.

principales : l'automatisme psychologique et le modèle intérieur, qui serait la représentation des rêves et des fantasmes. Il dit plutôt s'intéresser à cette deuxième voie²⁴.

Le Groupe surréaliste tchèque a connu de nombreux bouleversements au cours de son histoire. Ainsi, le départ de Nezval en 1938 a mis fin à l'alliance avec le Parti communiste ; celui-ci s'est d'ailleurs empressé, au moment où il atteignait le pouvoir une dizaine d'années plus tard, d'interdire les activités du groupe. À la mort de Teige en 1951, Vratislav Effenberger a pris sa suite à la tête du groupe et est devenu son théoricien le plus éminent. La censure s'exerçait alors fortement sur les artistes. « Il fait peu de doute que le rôle critique et subversif du surréalisme tchèque doit être perçu comme une réponse à l'écrasement du gouvernement Dubcek par l'Union soviétique en 1968, après quoi il y eut une période au cours de laquelle furent étouffées les voix "difficiles" en Tchécoslovaquie²⁵. » Comme l'exprime Svankmajer, le « surréalisme a toujours été un ulcère dans l'estomac de la culture tchèque²⁶ ». Le créateur utilise l'imaginaire et l'humour noir comme armes subversives, à la fois pour se rapprocher d'une compréhension plus juste de la réalité intérieure et pour dénoncer les abus de pouvoir de toutes sortes. « Par-dessus tout, le surréalisme n'est pas de l'art. C'est une certaine voie spirituelle [...], [c']est un voyage dans les profondeurs de l'âme comme l'alchimie et la psychanalyse. Contrairement à ces dernières, toutefois, ce n'est pas un voyage individuel mais une aventure collective²⁷. »

On ne saurait trop insister sur l'apport de la psychanalyse dans la pensée de Svankmajer. Grand lecteur de Freud, il affirme entretenir des rapports plus que positifs avec la psychanalyse, dont il fait jouer les principes dans ses œuvres. Ainsi, selon lui, *Jabberwocky*, poème visuel inspiré de Carroll, pourrait être utilisé pour enseigner cette méthode d'exploration. Svankmajer considère d'ailleurs que Carroll est un des précurseurs du surréalisme avec sa compréhension juste de la logique des rêves. Le court métrage

²⁴ Voir Peter Hames, « Interview with Jan Svankmajer », *Dark Alchemy*, p. 96-118.

²⁵ « There is little doubt that Czech Surrealism's critical and subversive role must be perceived as a response of the crushing of the Dubcek government by the Soviet Union in 1968, after which there was a period of silencing of "difficult" voices in Czechoslovakia. » Michael O'Pray, « Jan Svankmajer : A Mannerist Surrealist », dans Peter Hames, *Dark Alchemy*, p. 48.

²⁶ « Surrealism was always the ulcer in the stomach of Czech culture. » Cité par Peter Hames, *ibid.*, p. 104.

²⁷ « Above all, Surrealism is not art. It is a certain spiritual path [...], [it] is a journey into the depths of the soul like alchemy and psychoanalysis. Unlike both of these, however, it is not an individual journey but a collective adventure. » *Ibid.*

Jabberwocky transpire la joie féroce de l'enfance²⁸, le plaisir du jeu et du désordre contre l'état adulte dominé par le principe de réalité. L'enfance y est dépeinte avec toutes ses teintes de cruauté, telle cette fête au cours de laquelle de petites poupées, qui viennent de s'extirper du corps d'une plus grande, se font démembrer et hacher menu avant d'être servies en bouchées pour accompagner le thé des figurines géantes.

Selon Svankmajer, *Le jardin* est son premier film véritablement surréaliste. On y assiste aux retrouvailles de deux anciens camarades de classe ; le premier, manifestement d'un rang social plus élevé, invite le second à sa maison de campagne. À l'arrivée, le visiteur aperçoit avec stupéfaction une longue file de personnes autour de la propriété, se tenant par la main de manière à former une barrière humaine. Ces gens semblent se trouver là de façon volontaire, certains jouant même entre eux à roche-papier-ciseaux pour passer le temps. L'un d'eux attire l'attention du propriétaire pour dénoncer un homme se tenant un peu plus loin, qui se serait, affirme le délateur, assis pendant la nuit. Le coupable se fait immédiatement réprimander ; il affiche une mine contrite et supplie qu'on lui laisse une seconde chance. On apprend alors qu'un espace a été laissé vacant depuis la mort d'un homme de la chaîne, et que le propriétaire s'attend en conséquence à ce que chacun fasse un effort supplémentaire pour combler le vide.

L'invité, troublé, ne peut ensuite s'empêcher de questionner son ancien camarade sur la présence de ces gens ; il lui demande d'abord qui ils sont. L'autre ne comprend pas immédiatement de qui son invité veut parler, puis : « Oh ! ceux-là. C'est ma haie²⁹. » Il enchaîne en vantant la beauté de cette chaîne humaine dont les membres se tiennent main dans la main. Il explique qu'une telle haie doit être cultivée avec amour. Lorsque sa femme les appelle pour prendre le café, le propriétaire se retourne vers son ami sans le trouver ; celui-ci est allé combler l'espace vacant, devenu à son tour maillon volontaire de la chaîne humaine.

Difficile lors du visionnement de ce film de ne pas être choqué par la bêtise généralisée qui conduit à accepter la perte de toute liberté individuelle au profit d'un homme (ou d'un parti) fort. Svankmajer réussit une fois de plus à frapper le spectateur avec la puissance des

²⁸ « Carroll est une illustration du fait que les enfants sont mieux compris par les pédophiles que par les pédagogues. » (« Carroll is an illustration of the fact that children are better understood by paedophiliacs than by pedagogues. ») Propos extraits d'un entretien paru dans *Afterimage*, n° 13, automne 1987, non accompagné du nom de l'interviewer. On soupçonne Svankmajer de l'avoir réalisé seul.

²⁹ « Oh those. That's my hedge. »

images, tandis que les échanges verbaux sont réduits au minimum. Formidable allégorie de l'exploitation et de la servilité aveugle, *Le jardin* est le premier film de Svankmajer réalisé à partir de prises de vue réelles avec des acteurs vivants, sans animation d'objets. Il est étonnant de constater que, contrairement aux objets des autres films, les personnages ne songent pas un instant à se rebeller, convaincus sans doute du bien-fondé de la « cause ». Les raisons de servir cette cause, le spectateur ne les connaît jamais puisqu'elles sont murmurées par le propriétaire à l'oreille de son invité.

Il est à noter par ailleurs que l'influence du surréalisme se fait sentir à divers degrés dans tous les films de Svankmajer. O'Pray énumère les traits caractéristiques de cette influence chez celui qui se qualifie lui-même de « surréaliste militant » :

Svankmajer s'est lui-même appelé un « militant surréaliste » dans la tradition quelque peu puriste du mouvement officiel de Breton, même si ses propres allégeances vont au sarcasme de Benjamin Péret plutôt qu'au lyrisme du surréalisme de Breton. J'aimerais maintenant évoquer certaines des préoccupations que Svankmajer partage avec cette tradition. Il y a, par exemple, son utilisation d'effigies (figurines, poupées, marionnettes) ; son intérêt marqué pour le pouvoir tactile des objets ; son animation d'objets inanimés, et vice versa ; sa violence sadomasochiste, dont certains éléments rappellent la méthode parano-critique de Dalí ; son humour noir inspiré de Péret ; et son exploration obsessionnelle de l'enfance par le biais de la mémoire imaginative et du rêve.³⁰

Le film intitulé *Les conspirateurs du plaisir*³¹ offre une illustration claire de personnages absolument dominés par leurs pulsions érotiques. Dans ce long métrage, les adultes ont la possibilité, comme les enfants et les objets, de laisser s'exprimer leur créativité par le biais de scénarios visant à la satisfaction de désirs variés. On retrouve divers personnages, socialement isolés, dont la vie tourne autour de leur objet fétiche : une femme confectionne des boules de mie de pain qu'elle aspire le soir par le nez et les oreilles ; un homme expérimente inlassablement ses jouets tactiles ; un autre accomplit l'enlèvement et

³⁰ « Svankmajer has called himself a “militant Surrealist” in the somewhat purist tradition of Breton’s official movement, although his own allegiances are to the sarcasm of Benjamin Péret rather than to Breton’s lyrical Surrealism. I would now like to trace some of the concerns that Svankmajer shares with that tradition. For example, there is his use of effigies (dolls, puppets, marionettes); a dedication to the associative power of tactility in objects; his animation of inanimate objects, and vice versa; his sado-masochistic violence, which contains elements akin to Dalí’s paranoiac-critical method; his black sarcasm, stemming from Péret; and his obsessive exploration of childhood via fantasy-memory and dream. » Michael O'Pray, « Jan Svankmajer : A Mannerist Surrealist », dans Peter Hames, *Dark Alchemy*, p. 63.

³¹ Il devait initialement porter le titre *Le principe de plaisir* en hommage à Freud.

l'agression de sa voisine après avoir revêtu un déguisement d'oiseau. Comme l'explique Jodoin-Keaton, les personnages de ce film sont avant tout des marionnettes :

Même si [les conspirateurs] sont les acteurs engagés de leur fantasme, ils n'en sont pas les auteurs conscients. Ils répondent par automatisme aux impulsions perverses d'une force subconsciente qui est celle de Svankmajer. Leur conscience n'est qu'un espace inerte, un lieu abandonné. Il est clair qu'une autorité supérieure les dirige.³²

En posant le cinéma de Svankmajer comme le résultat de la rencontre des films de Luis Buñuel et de Walt Disney, Milos Forman méconnaît la spécificité radicale de son compatriote. S'il est vrai que Svankmajer partage avec le premier un goût pour l'étrange et la subversion, soit un certain esprit surréaliste — d'aucuns le reconnaissent comme le seul réalisateur ayant répondu à l'appel implicite de *L'Âge d'or* de Buñuel et réussi à prolonger ainsi l'expérience surréaliste au cinéma —, son lien avec le second ne se rapporte, de l'avis du concerné, qu'à l'utilisation de certaines techniques de trucage de prises de vue. En fait, Svankmajer reconnaît en Walt Disney un des liquidateurs les plus importants de la culture européenne, un spécialiste de cet « art pour enfants » qui participe au dressage de ces derniers comme consommateurs d'une culture de masse³³.

Il apparaît que Svankmajer poursuit une entreprise double à travers son œuvre. En premier lieu, il cherche à saper la réalité en modifiant notre façon de voir le monde et notre rapport aux objets. Cultivant ce pouvoir magique que lui confère l'animation, soit de donner vie à des choses inertes, il vise à déstabiliser le spectateur en bouleversant les rapports utilitaires que celui-ci entretient avec les objets d'usage quotidien. Dans le court métrage *L'appartement*, notamment, un homme se trouve enfermé dans une pièce alors que tous les objets autour de lui ne répondent plus à leur fonction coutumière. Dans cet univers merveilleux où les lois de la physique sont renversées, les objets manifestent un désir de revanche et de cruauté contre cet homme dépourvu en contrevenant à tous ses besoins. On y reconnaît également un motif faustien, cher au réalisateur, motif où se manifeste le désir de se retourner contre son créateur.

³² Charles Jodoin-Keaton, « Les conspirateurs du plaisir », *24 images*, n° 88-89, automne 1997, p. 69.

³³ Ce jugement un peu expéditif occulte certains aspects des réalisations de Disney. N'a-t-il pas travaillé à un court métrage avec Dalí qui tendait à un maillage entre leurs deux œuvres ? Le projet de ce film, intitulé *Destino*, aurait été interrompu en cours de production pour des raisons financières puis complété en 2003 par le neveu de Disney.

En second lieu, Svankmajer s'exerce à libérer la toute-puissance de l'imagination et du désir en s'inspirant des mondes de l'enfance et du rêve. Source fondamentale de sa création, l'enfance représente pour Svankmajer un véritable *alter ego* avec lequel il dit entretenir un dialogue permanent. Inspiré par la psychanalyse, il s'intéresse particulièrement à cette période de la vie dominée par le principe de plaisir, lieu par excellence de la liberté et de la poésie, alors que l'âge adulte, dominé par le principe de réalité, lui apparaît comme celui où l'individu, soumis aux diktats de la société, doit se conformer à ses codes. Svankmajer trouve en lui des réminiscences de la vie infantile, notamment de la « phase sadique-anale », celle marquée par la destruction, une « véritable expérience sadique qui a des prolongements jusqu'à l'âge adulte³⁴ ». Dans ses films, cette phase semble posséder plusieurs personnages ; les objets, particulièrement, se comportent comme des enfants aux prises avec des pulsions agressives. Ainsi que l'exprime Stojanova, « [Svankmajer] matérialise jusqu'à la nausée le sous-monde des fantasmes infantiles, nous assistons à une explosion d'insinuations sadiques et hautement chargées d'érotisme, déchirant avec force le mince voile narratif d'un récit infantile autrement innocent³⁵ ».

Svankmajer tend spécialement à brouiller les frontières entre le monde rationnel et la réalité fantastique, entre l'animé et l'inanimé. Chez lui, la friction entre ces deux mondes devient génératrice de sens. Plutôt que d'y rechercher des passages logiques, le réalisateur recommande de déployer son imaginaire, de tenter une expérience plus près du registre de l'onirique. Dans son adaptation de Carroll, le personnage d'Alice suggère de fermer les yeux pour être en mesure de voir, justement ; un « ordre de percevoir le monde avec l'imagination³⁶ ». Comme on le remarque, Svankmajer investit l'imagination d'un pouvoir énorme : voie vers la libération des démons intérieurs, d'une part, des carcans oppresseurs de la société, d'autre part. « La libération est l'unique sens de l'art³⁷ », affirme-t-il.

La dimension de la révolte reste fondamentale dans l'œuvre : les objets y cherchent à dépasser leur fonction utilitaire, les hommes refusent d'accepter leurs limitations. Pour Svankmajer, le mythe de Faust — actualisé dans nombre de films, à commencer par *La leçon de Faust* — fait intervenir un motif primordial, le dilemme que rencontre chaque individu au

³⁴ Voir Charles Jodoin-Keaton, « Entretien avec Jan Svankmajer », *24 images*, p. 64-65.

³⁵ Christina Stojanova, « Jan Svankmajer : dialogues pour débutants », *Ciné-Bulles*, p. 44.

³⁶ Propos rapportés par Charles Jodoin-Keaton, « Entretien avec Jan Svankmajer », *24 images*, p. 67.

³⁷ Cité par André Joassin lors du Festival d'Annecy.

cours de sa vie : soit vivre en conformité avec sa société, soit se rebeller. Pour Svankmajer, les deux aboutissent à un échec : échec de l'humanité dans son ensemble dans le premier cas ; échec personnel dans le second cas³⁸.

Quant à elle, la légende de Faust doit avoir un sens particulier pour Svankmajer, car elle contient la clé de son processus créatif. Au contraire de Marlowe et du héros tragique de Goethe, le Maître est à la fois Faust et Méphisto, Dieu créateur et Belzébuth destructeur, sur le champ de bataille que constitue son œuvre.³⁹

2.2.3. Un cinéma de la dévoration

Ce portrait du créateur a permis de révéler quelques-unes de ses facettes : artiste, marionnettiste, cinéaste, animateur, mais également demiurge possédant un contrôle absolu sur son univers, tirant les ficelles des différents personnages dans lesquels il s'est incarné. Svankmajer est parvenu à créer un monde à son image, en y transposant ses peurs, ses angoisses, ses obsessions. Parmi ses obsessions les plus tenaces, la nourriture occupe certainement le premier rang. Il affirme même qu'elle est codée dans sa « morphologie mentale » et qu'elle transparait dans tous ses films, parfois de façon incongrue. En fait, la nourriture sature à ce point le contenu de ses films que l'on parle chez lui de « cinéma de la dévoration » :

Le cinéma de Jan Svankmajer est d'apparence obscure et mystérieuse. On peut cependant tenter de lui donner des noms, de le nommer. Si, de quelques mots, je voulais essayer d'en dire la nature, je dirais qu'il est un cinéma de la « dévoration », c'est-à-dire aussi de la passion, parce qu'il ingère tout ce qui passe à sa portée pour en modifier la constitution et en proposer une métamorphose. La « dévoration » est à la fois un acte naturel, le plus naturel, et en même temps un acte tabou, parce que en opposition à ce que nous nommons civilisation ainsi qu'à la Loi qui la définit. Aussi, tous les films de Jan Svankmajer, depuis l'origine, prennent place comme une interrogation frontale qui tarauderait sans cesse la valeur de la Loi.⁴⁰

En plus des dimensions artistique et sociale (ou politique), la dévoration trouve chez Svankmajer une dimension résolument personnelle. Celui-ci a en effet avoué avoir entretenu durant son enfance une phobie des aliments qui l'aurait conduit à l'anorexie. Par la suite, de

³⁸ Voir Peter Hames, « Interview with Jan Svankmajer », *Dark Alchemy*, p. 114.

³⁹ Christina Stojanova, « Jan Svankmajer : dialogues pour débutants », *Ciné-Bulles*, p. 44.

⁴⁰ Pascal Vimenet, « L'utopie du continuum ou expérience(s) de la transgression », dans Pascal Vimenet et Maurice Corbet, *Svankmajer E & J bouche à bouche*, p. 37.

nombreux séjours en « maisons de convalescence qui se consacraient littéralement à faire engraisser les enfants⁴¹ » auraient grandement contribué à renforcer son dégoût pour la nourriture. Désireux de se libérer de cette obsession, qui exerce parallèlement sur lui un fort pouvoir de fascination, Svankmajer a voulu en faire le sujet principal d'un de ses films, *Nourriture*, suivant la théorie des hermétistes selon laquelle il faut nommer ce qui vous obsède pour le chasser. (« Bien sûr l'effet n'est que temporaire⁴² », précise-t-il.)

Le court métrage *Nourriture* est divisé en fonction des trois repas pris quotidiennement, qui sont chacun précédés d'un court montage présentant des plans rapides de mets et de plats appétissants pouvant être consommés lors du repas en question. « Déjeuner » s'ouvre sur une pièce pauvrement aménagée : une table centrale, une patère. Un homme y entre et s'assoit à la table, où se trouve déjà un deuxième homme qui semble inanimé. Le nouvel arrivé repousse de la main une assiette et un gobelet de carton sales devant lui, et se penche vers l'homme inanimé afin de lire une feuille d'instructions maintenue à son cou grâce à une chaîne de métal. Sur cette feuille d'instructions, où les caractères sont à demi effacés, puisque de nombreuses personnes y ont certainement glissé le doigt au moment de les parcourir — à la façon de gens n'ayant pas l'habitude de la lecture —, les mots sont écrits en langue anglaise. Ce qui pourrait sembler surprenant à première vue s'explique très bien lorsque l'on connaît la position de Svankmajer face à l'expansion de la politique commerciale américaine. Les instructions pour faire fonctionner les corps-machines, ces corps qui doivent être alimentés en pièces sonnantes et trébuchantes, sont donc en anglais, alors que tous les personnages parlants de son univers communiquent en tchèque.

L'homme suit ensuite les instructions à la lettre, lesquelles prescrivent toutes de poser un acte de violence pour obtenir son repas. Mais il importe d'abord de le payer. Pour ce faire, l'affamé bouche le nez de l'homme-distributrice, ce qui force ce dernier à ouvrir la bouche, puis saisit la langue, sur laquelle seront déposées les pièces de monnaie exigées. Il ouvre ensuite une des deux paupières closes de l'homme et enfonce un doigt dans son œil. Alors seulement le mécanisme se met en branle : le corps s'agite, la tête remue d'un côté et de l'autre avec des cliquetis ; le veston s'ouvre et laisse apercevoir un monte-charge, fonctionnant à l'aide d'un système de poulies et de cordages, qui délivre bientôt sa

⁴¹ Propos rapportés par Charles Jodoin-Keaton, « Entretien avec Jan Svankmajer », *Le cinéma de Jan Svankmajer : un surréalisme animé*, Montréal, Les 400 coups, coll. « Cinéma », 2002, p. 107.

⁴² Propos rapportés par Charles Jodoin-Keaton, « Entretien avec Jan Svankmajer », *24 images*, p. 67.

marchandise : une assiette de carton contenant une saucisse moutardée, une tranche de pain et une boisson dans un gobelet. Les ustensiles apparaissent lorsque l'on frappe le visage de l'homme-machine d'un coup de poing, sortant des deux oreilles, alors qu'un coup de pied à la jambe permet de faire apparaître une serviette de table de la poche de poitrine du veston.

L'homme termine son repas en trois bouchées, il repousse son assiette. Son corps commence tout de suite à s'agiter bizarrement, avec des secousses raides évoquant le mouvement d'un robot. L'homme-distributrice reprend maintenant vie. Après avoir fait une série d'étirements, il place la chaîne avec la feuille d'instructions autour du cou de son voisin. En sortant, il ajoute une petite barre sur le mur à l'aide d'un crayon prévu à cette fin, rappelant l'habitude des prisonniers de compter les jours en cellule. Un nouvel homme entre immédiatement et refait tout le processus en utilisant le corps à sa disposition jusqu'à ce qu'il s'immobilise à son tour, ce qui libère le premier homme. La caméra suit ce dernier à sa sortie ; on aperçoit alors la longue file de gens pauvrement vêtus attendant leur tour devant la porte.

Il est intéressant de noter que les corps des acteurs sont le plus souvent animés par Svankmajer, et même dans leurs déplacements : ils semblent se déplacer comme s'ils étaient sur des roulettes, ou alors comme des figurines utilisées dans leur jeu par des enfants. Le milieu représenté dans cette première partie est celui de la classe ouvrière, des gens paient de leur personne pour se nourrir, quand ils ne se mangent pas littéralement sur le dos les uns des autres.

La première séquence du « Dîner » présente une nouvelle fois deux hommes se faisant face à une même table — une scène récurrente dans le cinéma de Svankmajer, où abondent les duels et les joutes d'adresse. Cette fois le décor est celui d'un bistrot fort achalandé. Les deux hommes ne semblent pas se connaître et n'offrent d'ailleurs que peu de points de ressemblance : l'un pourrait être un employé de bureau, vêtu d'un complet, l'autre est sans doute sans emploi, portant des vêtements sales et usés. Visiblement affamés, les hommes tentent en vain d'attirer l'attention du serveur. S'installe alors entre eux une rivalité visant à les mettre à l'épreuve.

Initiée par l'homme plus distingué, cette compétition apparaît au départ assez inoffensive : l'homme nettoie ses ustensiles à l'aide de sa serviette et est aussitôt imité par son vis-à-vis, qui crache sur les siens pour les faire briller. Mais la situation dégénère

rapidement : lorsque l'homme plus fruste met une des petites fleurs du bouquet central dans sa bouche, l'autre s'empare du bouquet et mange toutes les fleurs ; lorsque l'homme distingué découpe son mouchoir et le mange, l'autre fait de même ; et il en va ainsi pour tous leurs vêtements : bretelles et ceinture, pantalon, veston, chemise et chandail, chaussures, jusqu'aux caleçons ; mais aussi pour le couvert, la table et les chaises. Svankmajer représente habilement les actes de dévoration à l'aide de têtes de plasticine à l'image des acteurs, dont il peut agrandir et déformer la bouche à sa guise pour y faire entrer les plus gros objets. À la fin, seuls restent les ustensiles : l'homme distingué les engloutit et attend que son voisin fasse de même. Mais, fin rusé, il les ressort alors de sa bouche et s'avance vers son rival, un sourire menaçant aux lèvres. L'autre, horrifié, recule pour lui échapper, mais l'homme rusé est déjà sur lui. L'image passe à ce moment au noir.

Dans cette deuxième partie, le recours au cannibalisme n'est plus tant un moyen d'assouvir une faim légitime qu'une façon d'exercer un pouvoir sur une autre personne, de prouver sa supériorité, à la fois physique (incluant cette capacité à engloutir des objets absolument non comestibles) et intellectuelle (c'est bien par ruse que l'homme distingué l'emporte, comptant grandement sur l'empressement de l'homme fruste à vouloir l'imiter en tout et prouver sa propre valeur). L'appétit qui prédomine ici est avant tout celui de dépassement, de tromperie et d'humiliation de l'autre.

À l'inverse, dans la troisième partie, intitulée « Souper », on ne retrouve plus de couple engagé dans un duel, où le corps représente le principal terrain de combat. Dans un restaurant chic avec un tango comme musique de fond, un homme corpulent est attablé, seul. Il est occupé à verser dans son assiette une petite quantité de chacun des condiments et des sauces se trouvant sur la table. Puis, il entreprend de planter deux clous dans la prothèse de bois qui lui sert de main gauche, dont la caméra vient de révéler la présence sur la table. Son objectif est d'y fixer une fourchette pour mieux s'attaquer à son repas. La caméra s'éloigne et laisse enfin voir le mets si longuement apprêté : un bras coupé avant le coude, auquel tient toujours la main gauche avec un jonc en or à l'annulaire. S'aidant de sa prothèse, l'homme commence par retirer le jonc de mariage, comme s'il s'apprêtait à commettre un acte d'infidélité.

L'image passe alors au noir pour présenter une suite de séquences rapides, comme des instantanés pris dans ce même restaurant. On voit un jeune athlète portant un dossard, attablé devant une jambe coupée sous le genou servie avec une salade. Une femme élégante presse

deux demi-citrons sur un plat de seins entourés de fruits frais et de crème fouettée. Un homme nu, au torse velu, s'apprête à couper un morceau de viande dans son assiette, un pénis accompagné de ses testicules, lorsqu'un mouvement de pudeur le retient et lui fait cacher à la caméra la vue de son mets. La caméra obéit alors à l'injonction silencieuse de s'éloigner et s'éteint. On remarque dans cette troisième partie une véritable sérialisation du corps, qui se voit découpé, segmenté, à l'égal des plans séquences pourrait-on dire, dont la succession rapide accentue l'impression d'une violence propre à la coupure et à l'accumulation.

Dans ce milieu plus aisé, la prise de repas devient un acte de solitude et de grande intimité. Le corps, son propre corps, se voit investi d'une forte charge narcissique qui libère des pulsions sexuelles tenues secrètes. L'autocannibalisme apparaît finalement comme la plus grande preuve de l'amour que l'on peut s'adresser à soi-même, ou plutôt à une partie particulièrement chère, par laquelle on se définit : la main pour l'homme d'affaires, la jambe pour le sportif, la poitrine pour la femme séductrice, le sexe pour l'homme viril. Le restaurant chic permet donc la réalisation d'un puissant fantasme : une autosuffisance complète, où il est possible d'être à soi-même son propre objet d'amour et de subsistance, dans un cycle de renaissances infinies. Comparativement aux deux premières parties, c'est sûrement dans celle-ci que Svankmajer cherche le moins à dégoûter de la nourriture le spectateur. Seule la « vraie » nourriture — les sauces et les condiments — joue ce rôle, alors que les membres des corps cuisinés ne suscitent pas tant un sentiment de répulsion que de la surprise. Comme le voyeur qu'il est, le spectateur rit de malaise devant la brutalité de l'acte de mutilation qu'il imagine, comprenant simultanément la logique qui préside au choix des parties devenues fétiches, tout en étant embarrassé par la puissance du narcissisme que ce choix révèle.

Nourriture offre en définitive trois propositions de cannibalisme : 1) cannibalisme de pénurie, qui suppose une connivence entre les gens pauvres ; 2) cannibalisme de pouvoir, qui fait intervenir directement la lutte entre les classes, où le plus rusé ressort victorieux ; 3) cannibalisme de luxe, où, devenu un acte solitaire, le cannibalisme apparaît comme la quintessence du raffinement, et où s'expriment le mieux le narcissisme et le fétichisme propres à l'(auto)cannibalisme. Si le corps reste dans les trois parties la ressource première pour s'alimenter, seuls les gens aisés peuvent se permettre d'échapper aux rapports sociaux et à la violence que ceux-ci sous-tendent — où l'enjeu premier reste la possession du corps de l'autre —, pour retourner contre eux leurs propres pulsions sadiques, et en jouir.

Chez Svankmajer, l'acte de manger ne pourrait, comme on le voit, être ramené à une simple fonction biologique. On ne peut que rester stupéfait devant l'interprétation de Jodoin-Keaton :

Malgré la place primordiale qu'elle occupe dans son œuvre, la nourriture est une source de malaise pour Jan Svankmajer. Ce qui passe par la bouche aboutit dans le ventre. L'artiste accorde peu de valeur imaginative à ce qui n'est finalement qu'une fonction vitale.⁴³

C'est alors refuser de voir, sur le plan thématique, la puissante richesse métaphorique de la dévoration, sur laquelle reposent les fantasmes liés aux métamorphoses, aux rapports entre les sexes, aux rapports familiaux, à la création et à la mort. C'est aussi ne pas remarquer, sur le plan formel, le recours à des procédés apparentés à la dévoration pour structurer les films, où l'acte d'ingérer est utilisé comme rouage dans la progression des plans, comme dans *Historia naturae*, par exemple, où chaque intermède montre une bouche dévorant un morceau de viande. Il y a tant de choses qui se font dévorer dans les films de Svankmajer, tant de films consacrés à la nourriture et à la dévoration chez ce réalisateur⁴⁴ que l'on arrive mal à comprendre la position de Jodoin-Keaton. On serait porté à croire que le malaise relevé par le critique est plutôt le sien, probablement décontenancé par le traitement que réserve Svankmajer à la dévoration, ne sachant comment recevoir et interpréter cette charge symbolique.

Or, au cours d'un entretien donné à Jodoin-Keaton, Svankmajer a pourtant clairement explicité son rapport à la nourriture :

La nourriture fait partie de mes obsessions les plus acharnées. Elle se fraie un chemin partout, même là où je ne lui attache aucune importance « particulière ». C'est un de mes dialogues éternels avec l'enfance. Et en même temps il s'agit d'une relation ambivalente et spéciale.

[...] Elle est pratiquement dans tous mes films. Moi, comme enfant, je souffrais fortement d'un manque d'appétit et j'étais obligé de manger d'une façon horrible. Je fus même envoyé dans certaines maisons de convalescence qui se consacraient

⁴³ Charles Jodoin-Keaton, *ibid.*, p. 67.

⁴⁴ Pour les rassembler : *Historia naturae*, *Les possibilités du dialogue*, *Dans la cave*, *À propos d'Alice*, *Jabberwocky*, *Amour de viande*, *Flora*, *Nourriture*, *La leçon de Faust*, *Les conspirateurs du plaisir*, *Otesanek*. Ce à quoi s'ajoutent ceux qui traitent la nourriture et la dévoration sans en faire leur enjeu principal : *Le dernier truc...*, *L'appartement*, *Pique-nique avec Weismann*, *Jeux virils*, *Les fous*.

littéralement à faire engraisser les enfants, ce qui augmentait encore mon dégoût pour la nourriture. Donc la nourriture est profondément codée dans ma morphologie mentale. Je me suis aperçu qu'elle pénètre inconsciemment dans mes films. [...] Voilà, c'est un de mes thèmes obsessionnels, c'est vrai.⁴⁵

Malheureusement, Jean, le seul autre critique québécois de Svankmajer, ne perçoit pas non plus l'apport imaginaire et créateur de la dévoration dans l'œuvre : « C'est qu'en tant que transformation purement fonctionnelle de la matière, l'acte de manger diffère du geste créateur : l'imagination et la liberté n'y ont que peu de place⁴⁶. » Svankmajer, comme on l'a vu, a avoué entretenir une relation ambivalente avec la nourriture où le dégoût est bien présent. On ne pourra être d'accord avec Jean lorsqu'il affirme que, chez le réalisateur, la nourriture est « souvent avalée avec indifférence par des individus qui n'en retirent aucune satisfaction⁴⁷ ». Il est important de rappeler que, parmi la gamme de réactions suscitées par l'ingestion de nourriture, allant du dégoût pur et simple (le père d'Alzbetka devant les bouillies peu ragoûtantes préparées par sa femme dans *Otesanek*) à la satisfaction sexuelle (souvent rendue possible grâce aux publicités télévisuelles érotisant l'acte de manger, voire les aliments eux-mêmes, comme dans *Amour de viande*⁴⁸), parmi cette gamme de réactions, donc, l'indifférence n'apparaît jamais. La relation avec la nourriture éveille sans contredit, chez Svankmajer comme chez ses personnages, des sentiments libidineux.

Par ailleurs, on ne pourra non plus suivre Jean lorsqu'il écrit que, « davantage qu'à la chair, qu'à la viande, Svankmajer s'intéresse au squelette, c'est-à-dire à ce qui structure le corps⁴⁹ ». S'il est vrai que le réalisateur aime filmer les ossements, leur consacrant même un court métrage, *L'ossuaire*, sa spécialité reste l'animation de pièces de viande réelles : pattes de porc, abats d'animaux de boucherie, carcasses sanglantes, qui parviennent le mieux à susciter le dégoût, et les fameuses langues, de porc ou de bœuf, telles qu'on peut en voir, rampantes, lors des intermèdes des *Fous*.

⁴⁵ Propos rapportés par Charles Jodoin-Keaton, « Entretien avec Jan Svankmajer », *Le cinéma de Jan Svankmajer : un surréalisme animé*, p. 107.

⁴⁶ Marcel Jean, « La mécanique du physique », dans Pascal Vimenet et Maurice Corbet, *Svankmajer E & J bouche à bouche*, p. 47-48.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁸ Dans ce court métrage, deux tranches de bœuf vivent une courte idylle amoureuse, dansant sur un tango, se roulant dans la farine, avant d'être lancées dans une poêle à frire.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 46.

L'interprétation des deux critiques québécois est d'autant plus surprenante que d'importants spécialistes de Svankmajer soulignent précisément le rôle créateur de la dévoration dans son œuvre. L'Anglais O'Pray s'intéresse notamment au rôle du cannibalisme dans la technique de réalisation des films :

Dans *Jidlo (Nourriture, 1992)*, cette qualité cannibale est obtenue au moyen d'un montage rapide et de gros plans utilisés de manière associative. Dans ses films plus anciens, les séquences de cannibalisme et de régurgitation impliquent toujours des poupées (*Jabberwocky*) ou des figures animées (*Les possibilités du dialogue*).⁵⁰

O'Pray cite Svankmajer à ce sujet :

Tout le processus de l'acte de manger peut ainsi être rendu de manière intensément érotique. Ou il peut se traduire en un acte cannibale et agressif à travers duquel la misanthropie accumulée va se libérer. Dans tous les cas une activité de la sorte peut devenir ludique, et comme telle ne plus être perçue comme l'acte de se remplir la panse.⁵¹

Le spécialiste du cinéma tchèque Hames, qui a dirigé le précieux *Dark Alchemy : The Films of Jan Svankmajer*, réunissant les analyses les plus pertinentes sur l'œuvre du réalisateur, note l'importance de la nourriture et du cannibalisme, de même que le rôle que Svankmajer leur réserve, dans ses films en général et dans *Otesanek* en particulier.

Les thèmes folkloriques de l'ogre et du cannibalisme sont bien en évidence [dans *Otesanek*], mais là, où c'est normalement l'ogre ou le beau-parent qui menace l'enfant, ici c'est l'enfant qui dévore ses propres parents. La nourriture et le cannibalisme comme métaphores des relations humaines sont apparus dans les tout premiers films de Svankmajer, tels *Les possibilités du dialogue* et, bien sûr, *Nourriture*.⁵²

⁵⁰ « In *Jidlo (Food, 1992)* this cannibalistic quality is achieved through fast editing and close-up shots used associatively. In earlier films the cannibalistic-eating and spewing-out sequences always involve dolls (*Jabberwocky*) or animated figures (*Dimensions of Dialogue*). » Michael O'Pray, « Jan Svankmajer : A Mannerist Surrealist », dans Peter Hames, *Dark Alchemy*, p. 71.

⁵¹ « The whole process of eating can thus be made intensely erotic. Or it can be translated into a cannibalistic and aggressive act through which accumulated misanthropy can be released. In any case such activity can become ludic, and as such is no longer perceived merely as an act of filling the belly. » *Ibid.*

⁵² « The traditional folk themes of the ogre and cannibalism are very much in evidence [in *Otesanek*], but whereas it's usually the ogre or step-parent who threatens the child, here the child devours its own parents. Food and cannibalism as metaphors for human relations appeared in such earlier Svankmajer's films as *Dimensions of Dialogue* and, most obviously, *Food*. » Peter Hames, « Bringing up the Baby », *Sight and Sound*, vol. 11, n° 10, octobre 2001, p. 26.

Le tchèque Kral, pour sa part, questionnant Svankmajer sur sa conception de l'image poétique à partir des têtes dévorantes des *Possibilités du dialogue* et sur le processus qu'elles révèlent, reçoit la réponse suivante : « Les têtes arcimbolques des *Possibilités du dialogue* ne font pas que se rencontrer, leur fusion n'est pas passive ; elles s'entredévorent et ceci d'après une certaine clé, analogue au principe du jeu "Pierre, papier, ciseaux"⁵³. » L'utilisation ludique de la dévoration et les libertés inouïes de transformation de la matière ne sauraient ainsi être remises en question.

On a déjà rapporté la position du critique français Vimenet, selon lequel les films de Svankmajer offrent un « cinéma de la dévoration ». Vimenet écrit aussi, à propos d'*Alice* :

Et la nourriture fait et défait les corps ; aux sens propre et figuré. C'est elle qui autorise non seulement les transformations d'Alice mais aussi le « dépeçage » du corps en général (dès le début, le Lapin perd sa sciure) et, en définitive, sa représentation réduite à sa plus simple expression : les squelettes des « animaux ».⁵⁴

On voit bien, avec ces analyses des principaux critiques de Svankmajer, comment la nourriture est un moteur dans sa création. Le réalisateur déplore d'ailleurs l'absence de critique spécialisée dans son pays : « Je trouve qu'en Tchécoslovaquie elle est inexistante, parce qu'il lui faudrait une indépendance d'opinion ; et la critique officielle ne s'intéresse pas beaucoup à ce que je fais⁵⁵. » Svankmajer peut heureusement toujours compter sur la critique des membres du Groupe surréaliste tchèque, sans oublier les critiques étrangers qui concourent à le faire connaître ailleurs dans le monde. Stojanova, qui enseigne le cinéma dans différentes universités en Ontario, attire l'attention sur le fait que « sa popularité en Occident n'est pas proportionnelle à son influence⁵⁶ », laquelle se remarque notamment chez les cinéastes Terry Gilliam, Tim Burton et Darren Aronofsky, mais surtout chez les frères Quay, dont l'œuvre entière porte sa marque. Ces derniers lui ont d'ailleurs adressé un hommage en 1984 avec le court métrage intitulé *Le cabinet de Jan Svankmajer*, dans lequel une poupée représentant Svankmajer, avec un livre ouvert en guise de chevelure, enseigne à

⁵³ Propos rapportés dans Petr Kral, « Questions à Jan Svankmajer », *Positif*, p. 41.

⁵⁴ Pascal Vimenet, « Quelque chose d'Alice, la disjonction du corps », dans Pascal Vimenet et Maurice Corbet, *Svankmajer E & J bouche à bouche*, p. 69.

⁵⁵ Propos rapportés par Petr Kral, « Questions à Jan Svankmajer », *Positif*, p. 39.

⁵⁶ Christina Stojanova, « Jan Svankmajer : dialogues pour débutants », *Ciné-Bulles*, p. 44.

un jeune garçon à la tête creuse les principes de son univers créatif. Il est intéressant de noter que, pour douer de vie la poupée Svankmajer, c'est-à-dire pour actionner son mécanisme interne, les frères Quay la représentent en train d'imbiber de teinture rouge un tissu blanc qu'elle porte à la place du cœur. Une fois son système de roues dentelées en mouvement, la poupée retire le tissu teinté et le mange. Par là, les cinéastes révèlent l'importance cruciale de la dévoration dans l'œuvre de Svankmajer ; n'apparaît-elle pas au cœur du personnage même ?

Un journaliste écrivait dans *The New Yorker* : « Le monde des spectateurs de cinéma est scindé en deux camps : ceux qui n'ont jamais entendu parler de Jan Svankmajer, et ceux qui ont rencontré son travail, et savent qu'ils ont vu le génie en face⁵⁷. » La qualité du travail de Svankmajer reste un secret passablement bien gardé, surtout en Amérique du Nord, où ses films sont difficilement accessibles. Elle est davantage reconnue en Europe de l'Ouest, et parmi les cinéphiles avertis fréquentant les festivals de cinéma. Bien sûr, l'œuvre de Svankmajer, par sa violence et sa bizarrerie, trouble de nombreux esprits mal préparés. Le critique tchèque Frantisek Dryje répond à ceux qui pensent que Svankmajer et son œuvre sont, d'une certaine façon, « malades » que, devant une œuvre ambiguë, comme par exemple devant les tests de Rorschach, les gens voient leurs propres tendances ; les gens malades verraient ainsi dans cette œuvre leur propre reflet⁵⁸.

Il est vrai que les critiques de Svankmajer sont nombreux à se questionner devant un tel goût pour la cruauté, ce désir de provoquer et d'inspirer le dégoût, l'omniprésence de la destruction. La nourriture et la dévoration présentes dans les films de Svankmajer relèvent des mêmes affects : elles sont sources d'abjection primaire et supposent des actes de violence inouïs. Le long métrage *Otesanek* exemplifie en ce sens comment l'acte de création passe par une dévoration et implique une destruction. Face à cette destruction — deuxième phase de la relation orale cannibalique telle que définie par Freud —, Svankmajer précise sa position :

Il ne s'agit pas de la destruction au sens strict. [...] En général, on peut dire que je vise la négation de la négation [définie par Effenberger comme « l'utilisation créative de la destruction face à une pseudo-rationalité »]. La destruction est une condition préalable à une nouvelle création. Mais la destruction est, bien sûr, la mère de la connaissance. Dans mes films, la destruction a toujours des racines idéologiques,

⁵⁷ Cité par Christina Stojanova, *ibid.*

⁵⁸ Frantisek Dryje, « The Force of Imagination », dans Peter Hames, *Dark Alchemy*, p. 131.

philosophiques et psychologiques. Mais je manquerais de sincérité si je niais que certains procédés destructifs, lors du tournage même, par exemple la relation avec la nourriture, provoquent de mystérieux sentiments libidineux. Il s'agirait maintenant de retourner à mon combat avec ma propre enfance.⁵⁹

Il est assez éloquent d'entendre Svankmajer évoquer d'emblée son rapport trouble à la nourriture dès qu'il est question de procédés destructifs, et d'y associer, qui plus est, une charge sexuelle.

2.2.4. *Otesanek* ou la pulsion dévorante de Svankmajer

Quatrième long métrage de Svankmajer, *Otesanek* a vu le jour à Prague en 2000. Si ce film est le plus long qu'il ait fait (126 minutes), il est également celui qui a demandé le temps de réalisation le plus important (neuf mois de tournage). Svankmajer le considère comme son film le plus exigeant, ayant même plusieurs fois craint de ne pouvoir le mener à terme. *Otesanek* présente la version moderne d'un conte populaire tchèque en prises de vue réelles, intercalant des dessins animés en guise d'accompagnement visuel de la narration intégrale du conte d'origine, de même que des séquences d'animation en trois dimensions réservées presque exclusivement au personnage central qu'est le petit Otik.

Sa dramaturgie est, de tous les films de Svankmajer, la plus classique. On y raconte l'histoire tragique d'un couple frappé de stérilité et dont le désir irrépensible d'enfant va se matérialiser dans une racine d'arbre trouvée par le père. En proie à son malheur, celui-ci croit voir un bébé dans le morceau de bois qu'il vient de déterrer. Il s'enferme ensuite toute une nuit dans la cabane de son jardin pour le travailler et l'offre le lendemain à sa femme, qui y reconnaît aussitôt son enfant. Commence alors la mascarade, parodie d'une maternité exaltée : la mère simule une grossesse devant tout le voisinage, portant des coussins sous ses vêtements, se gavant de cornichons à la crème jusqu'à la nausée. Son mari se trouve, quant à lui, complètement désespéré ; il arrive difficilement à feindre la joie que tous espèrent voir en lui, tandis que le petit Otik, rappelant Pinocchio, attend sa naissance, seul, rigide, dans une armoire de la maison de campagne. Finalement, le miracle s'accomplit. Dans une séquence superbe, telle une ultime représentation de la Vierge et l'Enfant, le mari aperçoit sa femme — toute vêtue de blanc et recouverte d'un voile, évoquant la Vierge ou la Fée — en train

⁵⁹ Propos rapportés par Charles Jodoin-Keaton, « Entretien avec Jan Svankmajer », *24 images*, p. 65.

d'allaiter la souche de bois qu'il a sculptée, maintenant douée de vie. Rapidement, le petit Otik démontre un appétit gargantuesque, inassouvissable, qui le pousse à dévorer le chat de la maison, puis de pauvres malheureux venus frapper à la porte. L'enfant grossit à la mesure de sa faim. Catastrophés, les parents se résolvent finalement à l'enfermer dans un coffre situé au sous-sol de leur immeuble dans le but de l'affamer. Alzbetka, une petite fille habitant le même immeuble, démontrant une intelligence et une précocité étonnantes, notamment pour tout ce qui se rapporte à la sexualité et à la maternité — lisant des traités médicaux sur les dysfonctions sexuelles et la stérilité, déjouant les avances d'un vieux pédophile —, prise du désir confus d'avoir un enfant ou un ami avec lequel s'amuser, comprend rapidement le drame qui se joue dans l'immeuble. Elle retrouve le conte *Otesanek*, bien connu de tous les enfants tchèques, et en fait la lecture à haute voix, tandis que les dessins illustrant l'histoire s'animent.

Telle la calabasse du mythe africain, le personnage du conte mange tout ce qu'il trouve sur son passage, un périple qui débute avec la dévoration de ses parents humains qui, comme ceux d'Otik, l'ont fait venir à la vie. Il connaît sa fin de la main d'une vieille femme lorsqu'elle le fend d'un coup de bêche pour avoir mangé tous les choux de son jardin. Ressortent alors de son ventre énorme tous ceux qu'il avait dévorés.

La lecture du conte, à la manière d'une prophétie, apprend à Alzbetka le destin funeste d'Otik, qu'elle tentera à tout prix d'éviter, se rendant au sous-sol auprès de lui tant pour le nourrir, pour jouer, que pour lui enseigner les bonnes manières — elle lui apprend l'importance de laver ses mains branchues avant chaque repas. Mais, comme sa mère lui coupe bientôt les vivres et que l'estomac d'Otik, devenu maintenant très gros, gronde encore plus fort, Alzbetka tire à la courte paille le destin des habitants de l'immeuble, incluant ses propres parents, laissant le hasard décider de l'identité de la prochaine victime. Otik dévore le concierge pédophile, puis son père et, pour terminer, sa propre mère. Inquiétée par toutes ces disparitions, la mère d'Alzbetka décide d'enfermer dans leur appartement son mari et sa fille, qui ne pourra donc pas empêcher Otik de dévorer tous les choux du jardin de la vieille femme et de connaître la fin annoncée. Le film débouche ainsi sur une cannibalisation généralisée, à laquelle participe allégrement Alzbetka. Car la fillette utilise Otik tel un golem pour assouvir ses desseins de vengeance envers ses parents et les habitants de l'immeuble, faisant basculer le conte dans le registre de l'horreur.

On remarque des dédoublements narratifs importants dans le film : une première partie liée à la conception d'Otik, sa « naissance » et les premières aventures gloutonnes jusqu'à l'emprisonnement au sous-sol ; une deuxième partie où Alzbetka assume la responsabilité d'Otik, usurpant la place des parents, alors que, par un second dédoublement, elle rejoue au sein de sa propre famille les enjeux soulevés par Otik, qui concernent les relations d'amour et de haine entre les parents et les enfants, les envies de meurtre et de dévoration réciproques. Ces dédoublements rappellent celui, primaire, du conte transposé dans le monde moderne.

Svankmajer a eu l'idée de ce film par l'intermédiaire de sa femme, Eva Svankmajerova, artiste en arts visuels, avec laquelle il a entretenu un dialogue fécond pendant plus de quarante ans, jusqu'à sa mort survenue en 2005, signant parfois communément, parfois séparément, nombre d'œuvres : tableaux, collages, poèmes tactiles, marionnettes, céramiques, sculptures, jeux visuels, qui s'ajoutent aux œuvres cinématographiques. Lors du tournage de son documentaire *Les chimères des Svankmajer*, Schmitt a pu constater leur influence mutuelle.

Toute leur vie est consacrée à leur travail, cela prend des proportions gigantesques, il n'y a pas de séparation, tous les aspects s'interpénètrent, y compris entre les deux [...] mais ils ne peuvent pas séparer les choses du moment où la création de l'un rentre chez l'autre. [...] les Svankmajer montrent, comme disait Lautréamont, que la poésie peut être faite par tous.⁶⁰

C'est Eva Svankmajerova qui, au départ, voulait tourner un court métrage d'animation avec ses propres illustrations du conte. Relisant *Otesanek*, Svankmajer a réalisé à quel point il s'agissait d'un matériau contemporain. Il s'est finalement entendu avec sa femme pour incorporer son court métrage d'animation dans l'œuvre globale que serait *Otesanek*. Ainsi, avant même de voir le jour, *Otesanek* avait déjà absorbé une première œuvre (celle du conte d'origine), puis une seconde (celle d'Eva Svankmajerova). L'originalité de Svankmajer repose d'abord dans sa façon de rendre les matériaux par une réalisation qui manipule adroitement différentes techniques. On la retrouve ensuite dans le traitement des thèmes de la nativité, de la dévoration et de la création qui investissent jusqu'à la saturation tous les

⁶⁰ Cité par Vaclav Richter, « Eva Svankmajerova, femme qui a ressuscité le surréalisme », site de la Radio Praha [www.radio.cz/fr/article/71948] (consulté le 27 juin 2008). Cette mention de Lautréamont au passage n'est peut-être pas aussi innocente qu'il y paraît puisque Svankmajer a lui-même réalisé un collage intitulé *Negative Maldoror*, qui reste cependant introuvable.

champs du film. Enfin, son apport se révèle assurément dans le personnage d'Alzbetka, absent du conte traditionnel, dont le visage rosé et dodu rappelle de façon frappante les poupées Bout d'chou.

Le contexte initial d'*Otesanek* présente une véritable obsession pour l'enfantement. Un couple stérile, pris du désir ardent d'avoir un enfant, se trouve plongé dans un univers où tout renvoie à la maternité et aux bébés. Le film s'ouvre sur une femme enceinte — affiche cartonnée de grandeur réelle —, tenant des boîtes de conserve dont l'emballage présente des visages de poupons souriants. Le second plan offre à la vue du spectateur le visage en gros plan d'un homme, que l'on connaîtra par la suite sous le nom de Karel Hovak, regardant cette publicité d'un air hébété. Grâce à la caméra subjective, le spectateur voit par les yeux de cet homme lorsque l'image parcourt une suite de ventres ronds de femmes assises dans la salle d'attente d'une clinique d'obstétrique. Le spectateur s'identifie ainsi d'emblée à Karel, placé dans une position de voyeur face à la maternité. Celui-ci reste doublement à distance : en tant qu'homme, le mystère de la maternité ne lui est pas accessible ; en tant que personne stérile, la procréation revêt le caractère de l'impossibilité. Le lien établi par Svankmajer entre le ventre comme lieu de création et le regard pourrait d'ailleurs apparaître comme la métaphore ultime du rapport du cinéaste avec la création artistique. Intrigué et dépourvu de moyens pour arriver à percer le mystère de la procréation, Karel rappelle l'enfant cherchant des solutions imaginaires aux difficultés de la vie réelle. Son regard s'attarde sur la dernière femme enceinte, assise au bout de la rangée, puis remonte vers le visage. Cette dame se retourne et lui fait un petit sourire : il s'agit de la personne que l'on a vue précédemment représentée sur le carton grand format, mais en chair et en os. Svankmajer expose d'emblée la logique qui sous-tend le film : l'objet, l'image, la représentation peuvent soudainement prendre vie ; les frontières entre le vrai et le faux, la fiction et le réel ne sont pas étanches, comme si, à chaque instant, une vision hallucinatoire pouvait se matérialiser.

La suite présente Karel évoluant dans un univers merveilleux régi par les lois enfantines et imaginaires, notamment en ce qui a trait à la venue au monde des enfants. De la fenêtre de la clinique, il observe un marchand de rue vendant des nouveaux-nés au poids, les enveloppant dans une feuille de journal après les avoir pêchés dans une cuve remplie d'eau, les enfants devenant les objets d'un type de transaction commerciale particulier. On peut y voir une critique de Svankmajer à l'endroit des cliniques de fertilité qui extirpent des sommes

astronomiques aux gens en mal d'enfant. Puis, comme s'il était divisé entre sa rationalité et son désir de croire, Karel se dédouble pour aller rejoindre la file devant le kiosque de bébés. On remarque dans cette séquence une réminiscence du *Chien andalou* de Buñuel, où un personnage se dédouble également, l'un installé à une fenêtre et observant l'autre dans la rue en train de pousser une main coupée du bout d'un long bâton. On verra plus loin quelle fascination le tueur Kemper entretient pour les mains coupées. Karel, quant à lui, apparaît à ce moment démuné dans sa virilité, la suite du film le montrera également étranger à une partie de lui-même, c'est-à-dire son enfant de bois.

Rentrant chez lui en voiture, Karel est assailli par la vue d'enfants, installés dans des carrosses ou courant dans la rue, de femmes portant tout naturellement leur ventre proéminent. Lorsqu'une vieille femme bossue passe devant lui, il reste perplexe, comme si, selon un procédé métonymique, c'était la bosse tout compte fait qui représentait l'enfant, et que cette femme avait choisi de la porter sur le dos. Un peu plus tard, Karel croit voir un bébé dans la pastèque qu'il vient d'ouvrir ; certains enfants ne pensent-ils pas que les bébés appartiennent au règne végétal et poussent dans les plantes ou les arbres ?

D'emblée, le film pose une équivalence primordiale entre les enfants et la nourriture, partageant l'idée que se font les enfants selon laquelle la femme devient grosse en mangeant quelque chose de particulier — la petite graine du mari ? —, et la bouche est alors perçue comme le lieu de cette transaction. Depuis le premier plan montrant les boîtes de conserve avec les photos de bébés que tient une femme enceinte (d'ailleurs, sait-on ce qu'offre réellement cette publicité : nourriture pour bébés ou nourriture-bébé ?), le film entier est dominé par cette équivalence enfant-nourriture qui gagne tous les personnages. Car, dans *Otesanek*, ce sont d'abord les enfants qui sont dévorés.

Le générique avait présenté sous divers gros plans l'objet de désir de ce film : ce poupon bien dodu, aux chairs rosées et appétissantes. Il s'agit de l'enfant fantasmé sur le manque duquel le film s'organise, tentant de combler, d'une façon ou d'une autre, cet appétit d'enfant. Les allusions sont nombreuses venant confirmer ce fait. La travailleuse sociale, par exemple, venue examiner le supposé nouveau-né, commence par le rechercher dans l'immense chaudron trônant sur la cuisinière, puis se fait rassurante auprès de la mère : « Ne

t'inquiète pas, je ne vais pas le manger⁶¹ » ; Karel, pour sa part, décrit l'incubation des enfants prématurés comme le lieu où ils doivent finir de cuire : « Un bébé comme ça doit finir de cuire dans un... comment dit-on ? un incubateur⁶². »

Mais ce désir ou cet appétit d'enfant est d'abord l'affaire des femmes. Le désir de grossesse apparaît comme un besoin de remplir le ventre. Simulant sa grossesse, Bozenka attachera des coussins de différents formats sur son abdomen, sera prise de cet appétit étrange et irréprouvable des femmes enceintes pour des aliments dont la combinaison ne saurait garantir une digestion heureuse. Même la petite Alzbetka, dans son désir de maternité précoce, joue à porter un ballon sur son ventre avant de le porter à sa bouche pour le mordre féroce. On se retrouve bien toujours plongé dans ce climat de conte, où les enfants risquent d'être dévorés par les ogres et les sorcières, où, selon la logique enfantine, la simulation a valeur de réalité.

Par ailleurs, cette dévoration d'enfants possède un indéniable caractère sexuel. La précocité d'Alzbetka se manifeste également par une grande curiosité pour les choses du sexe. Ne dissimule-t-elle pas un traité présentant diverses scènes érotiques dans un livre de contes, révélant la charge profonde de ces récits ? Cette petite fille se fait par ailleurs littéralement « manger des yeux » par M. Zlábek, le vieux monsieur pédophile, que tous considèrent pourtant aussi inoffensif qu'un enfant : « Je ne peux supporter que le pédophile me déshabille des yeux⁶³. » Le regard pénétrant de M. Zlábek — cerclé de ses verres — accentue le pouvoir dévorant de l'œil, traité avec finesse dans le film, et dont la caméra est le prolongement. Les séquences entre Alzbetka et M. Zlábek rappellent le court métrage *La cave*, où cette autre petite fille, également une variation de l'Alice de Carroll, devait elle aussi affronter un vieux monsieur. Il s'agit chaque fois pour ce personnage de conte par excellence de vivre une quête initiatique, marquée par la puberté naissante et par l'éveil de la sexualité. La nourriture apparaît étroitement liée à ces changements importants, commandant les transformations, souvent objet des échanges à caractère sexuel.

La création d'Otik, cet enfant contre nature, se produit dans un contexte de grand malheur : un couple est frappé d'une stérilité partagée, dont la cause reste inconnue. Dans un

⁶¹ « Don't worry, I won't eat him. » Le film a été distribué en Amérique en langue originale tchèque avec sous-titres anglais.

⁶² « A baby like that has to finish cooking in a... what you call it ? an incubator. »

⁶³ « I can't stand how the pedophile undresses me with his eyes. »

acte ultime de révolte, Karel fait violence à la nature pour s'emparer de son pouvoir ; il abat un arbre de son terrain, évoquant une castration symbolique. Puis, il fouille la terre à mains nues pour extirper la souche, acte de viol immédiatement suivi d'une délivrance. *Otesanek* met en scène un mythe essentiel, faustien par excellence, celui de la révolte contre la nature entraînant des répercussions tragiques.

Un couple sans enfant se révolte contre le destin et crée un enfant à partir de la nature. Ils extraient littéralement le secret de la création. Pour cette rébellion contre l'ordre naturel, ils subissent une amère punition, dirigée non seulement contre eux-mêmes, mais contre ceux qui les entourent. Comme nous pouvons le voir, nous touchons à un des mythes fondamentaux de cette civilisation : le mythe d'Adam et Ève ou, si vous préférez, à un mythe analogue à celui de Faust.⁶⁴

Otik apparaît d'abord aux yeux de Karel sous forme d'hallucination. Celui-ci croit en effet voir pendant un instant un vrai bébé dans la souche d'arbre qu'il vient de déterrer. Il façonne ensuite la nature selon sa vision précise, sculptant la souche pour la faire correspondre à cet enfant fantasmé. Il est à noter que, si Otik est créé par le père, c'est la mère qui, par son désir, l'éveille à la vie. Au moment où Karel lui présente Otik pour la première fois, Bozenka voit pareillement un enfant réel sous les traits de bois d'Otik. Son fantasme transforme immédiatement la bouche et le sexe de la souche — apparaissant en gros plans — en bouche et en sexe réels. Puis, c'est en sa présence que la souche s'animera définitivement pour adopter, à quelques exceptions près, le comportement d'un nouveau-né. On assiste ainsi à une inversion du principe de réalité : la mère contrevient à la loi du père en rendant « réelle » la souche inerte. Ce pourrait être cette transgression qui rendrait ensuite caduque la loi humaine selon laquelle on ne tue ni ne mange son prochain.

À la différence de Pinocchio, Otik ne peut devenir un vrai petit garçon. Il représente un enfant contre nature, fait de bois, plus qu'un enfant réel. Il est ainsi caractérisé par son appétit monstrueux et insatiable, qui prolonge en quelque sorte le désir maternel de remplir un ventre continuellement insatisfait. Le personnage vorace d'Otik peut être considéré comme une

⁶⁴ « A childless couple rebels against fate and creates, from nature, a child. They literally extract the secret of creation. For this rebellion against the natural order they suffer a bitter punishment, directed not only against themselves, but against those around them. As we can see, we have touched on one of the basic myths of this civilization : the myth of Adam and Eve, or, if you wish, a myth analogous to that of Faust. » Propos de Svankmajer dans Michael Bregant, « Little Otik », *Film Comment*, novembre-décembre 2001 ; reproduit sur la brochure accompagnant le DVD d'*Otesanek*, distribué par Zeitgeist.

métaphore de différentes choses : actualisation du mythe de Faust, incarnation de la pulsion orale, revendication de l'omnipotence du désir — qui est un thème de prédilection du surréalisme, influencé par les théories freudiennes de l'inconscient —, matérialisation des valeurs liées à la surconsommation, ou encore figure autobiographique de Svankmajer, qui a subi des séances de gavage en raison de ses troubles alimentaires. Chez Svankmajer, la dévoration représente tant une possible illustration des rapports humains qu'une dénonciation de la consommation à outrance. « Ses films explorent le monde de l'imagination dont ils affirment la force contre les catégories pré-digérées du monde commercial⁶⁵. »

Le nom *Otesanek* vient du mot tchèque *Otesaveat*, qui signifie « équarrir » ou « tailler le bois », auquel on a joint le suffixe *anek*, relatif aux enfants. Le nom désigne « une personne qui dévore et digère tout, pas seulement la nourriture ». Le conte *Otesanek* est bien connu de tous les enfants tchèques ; il illustre les dangers de céder à son appétit et à ses pulsions. Signifiant le « consolateur », le nom *Otik* a été choisi par Karel en l'honneur, comme il le dit, de son « grand-père ». On peut penser que ce grand-père n'est autre qu'*Otesanek* lui-même. *Otik* est ainsi défini par sa fonction — consoler ses parents — et par sa filiation mythique. En le nommant, Karel cherche-t-il, à la façon des hermétistes, à rendre familier ce nouveau démon ? Il reste que son apport arrive trop tard : *Otik* ne se trouve aucunement soumis à la loi du père, la mère s'est chargée de lui octroyer un statut de réalité. Ironiquement, *Otik* nomme à son tour son père à la fin du film, mais c'est alors pour mieux le vaincre. Descendu à la cave, armé d'une scie électrique, Karel ne peut achever son geste infanticide au moment où *Otik* prononce le fatidique « papa ». Il est à noter que, à cette exception près, *Otik* reste muet durant tout le film. Contrairement à *Pinocchio* et à *Otesanek*, il n'a pas accédé au langage. Sa bouche lui sert à manger, parfois même à voir, lorsque l'œil vient — littéralement — remplacer la langue dans l'orifice de la bouche, réalisant une dévoration proprement visuelle.

De diverses façons, *Alzbetka* double le personnage d'*Otik*. Elle est avant tout la voix d'*Otik*, parlant à sa place, narrant le conte original. Les deux personnages sont finalement complémentaires : à la force et à la puissance d'*Otik* s'allient l'intelligence et le savoir d'*Alzbetka*. Au cours du film s'accomplit la quête graduelle de l'indépendance de la petite fille : elle se distancie de ses parents ; elle gagne en assurance et en responsabilité à mesure

⁶⁵ « His films explore the world of imagination and assert its force against the pre-digested categories of the commercial world. » Peter Hames, « Bringing up the Baby », *Sight and Sound*, p. 26.

que grossit Otik ; elle domine le vieux pédophile. À la façon du personnage de Carroll⁶⁶, elle assure la transition entre les mondes : l'imaginaire et la réalité, le conte et sa transposition moderne, l'enfance et la vie adulte. Possédant le Livre, elle est le véritable maître d'œuvre de l'histoire, mais, manipulée comme les autres par le mythe, elle ne peut empêcher l'inéluctable, la réalisation d'une redoutable prophétie. « C'est surtout le personnage d'Alzbetka qui apporte au film un nouveau motif fondamental ; c'est ma thématique préférée : l'obsession de la manipulation⁶⁷. »

Si on a reproché à Svankmajer la durée de son *Otesanek*, cela tient essentiellement à l'effet de longueur produit par les redoublements déjà mentionnés. Bien qu'il affirme ne jamais commencer le tournage d'un film avec un scénario trop rigide, laissant aux choses ou aux acteurs la possibilité d'interférer, on sent dans *Otesanek* une volonté bien ferme de réaliser un programme préétabli, de mener coûte que coûte l'histoire à son terme. Est-ce le personnage d'Alzbetka qui l'a passionné au point de lui faire rejouer chacun des enjeux ? Ou est-ce Svankmajer lui-même qui, à son tour, a été manipulé par le mythe ?

À la fin du film, juste avant la disparition de l'image au profit d'un plein écran noir, la grand-mère se précipite vers Otik pour lui ouvrir le ventre d'un coup de bêche. Dans le conte *Otesanek*, cet acte destructeur rend possible une création nouvelle, la renaissance de tous les personnages dévorés. De la même façon, les personnages se trouvent régénérés par cette création cinématographique, trouvant une nouvelle existence par leur accession au plan mythique.

2.3. Le comte de Lautréamont

2.3.1. L'auteur des *Chants de Maldoror*

Si, chez Jan Svankmajer, la puissance mythique d'*Otesanek* finit par tout incorporer, on assiste chez Lautréamont à une véritable dévoration de l'auteur par le livre. Steinmetz préfère quant à lui parler de vampirisation :

⁶⁶ Le nom Alzbetka est d'ailleurs un diminutif tchèque pour Alice.

⁶⁷ Svankmajer cité par André Joassin lors du Festival d'Annecy.

Selon toute vraisemblance, le livre s'est développé en contrepoint ou en accompagnement de sa vie, jusqu'à prendre la place de celui qui le composait, jusqu'à le vampiriser. En trois ans le tour sera fait (ou joué) de la littérature par un qui s'y connaissait. Roulette russe, ces *Chants*, avec toujours la possibilité de la mort, parfaite clausule finale, au terme de chacun, quitte à de nouveau faire tourner le barillet. Ducasse hâte donc le cours d'un temps qu'il jugeait enlisé ; il s'agit de naître.⁶⁸

Mais il importe déjà de revenir en arrière (« Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant » {I, 1}) pour exposer les particularités des voix en jeu dans ce complexe morceau de poésie que sont *Les chants de Maldoror*.

Les *Chants* de qui ? Le principal problème que pose cette œuvre — insoluble jusqu'à la fin ou dont les réponses sont infinies — concerne la question de l'identité. Trois instances, trois noms, auxquels s'ajoutent de nombreuses dénominations au gré des identifications, se partagent, inégalement, le terrain. Qui est d'abord ce comte de Lautréamont, dont le nom orne l'édition des six *Chants* ? L'éditeur Lacroix a-t-il convaincu l'auteur de remplacer par un patronyme les trois astérisques qui figuraient sur les deux premières éditions du *Chant I* (août 1868 et janvier 1869) en vue de la parution de la totalité des *Chants* ? Il est à noter qu'il s'est lui-même abstenu d'apposer le sien pour cette édition complète, imprimée par ses soins en Belgique à l'été 1869, se contentant d'indiquer le nom et l'adresse des presses.

Sans doute par crainte de représailles de la censure, le livre ne sera pas même distribué du vivant de l'auteur, restant confiné dans les locaux de l'imprimerie⁶⁹. Il reste que des trois astérisques anonymes au flamboyant patronyme Lautréamont, accompagné du titre de noblesse, il y a un saut. L'auteur a-t-il ressenti le besoin d'inscrire un nom fictif pour éclaircir — ou brouiller — le rapport de l'œuvre à sa filiation ? Aucun document, lettre ou témoignage ne vient le confirmer — ni même l'infirmer. Le mystère du nom de Lautréamont — qui n'apparaît d'ailleurs jamais dans le texte des *Chants* — reste ainsi complet. Plusieurs ont noté

⁶⁸ Jean-Luc Steinmetz, « Une turbulente agonie », préface à Isidore Ducasse/le comte de Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, Paris, Garnier-Flammarion, 1990, p. 15. Les citations de Lautréamont tirées des *Chants* seront suivies du renvoi au chant et à la strophe entre accolades.

⁶⁹ L'édition originale a été cédée par Lacroix au libraire Rodé, qui en a changé la couverture en 1874 pour la mettre en vente dans sa boutique.

la proximité du patronyme avec celui du héros d'un roman d'Eugène Sue, Latréaumont⁷⁰ (pourtant ni comte, ni écrivain, ni héros de roman noir), cherchant même à expliquer par une coquille le déplacement d'une lettre. Devant des incertitudes de cet ordre, on ne se perdra pas en conjectures ni ne rivalisera d'imagination avec les commentateurs de l'œuvre pour tenter de trouver une explication éclairante ; il semble que l'énigme posée par les *Chants* doit être gardée à sa plus simple expression. On ne cherchera pas non plus, comme d'autres, à nier la seule preuve — matérielle et bien visible — que nous possédions, et qui accorde au comte de Lautréaumont le statut officiel d'auteur des *Chants* de Maldoror.

De cet auteur nommé Lautréaumont, nous ne saurons rien⁷¹. Quel lien entretient-il avec celui qui prend la parole au début du chant premier : « Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage ! » {I, 2} et qui se présente comme le scripteur⁷² d'un livre dont le temps de l'écriture semble en tous points correspondre au temps de la lecture ? Mais ce scripteur se présente aussi comme le scribe d'un certain Maldoror⁷³, duquel il se propose de rapporter les hauts faits : « J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux ; c'est fait. Il s'aperçut ensuite qu'il était né méchant : fatalité extraordinaire ! » {I, 3} jusqu'à ce que son identité se confonde avec celle du héros : « Il [Maldoror] n'était pas menteur, il avouait la vérité et disait qu'il était cruel. Humains, avez-vous entendu ? il ose le redire avec cette plume qui tremble ! » {I, 3} Ainsi, le titre du livre *Les Chants de Maldoror* annonce à la fois l'épopée, en six parties distinctes, du héros Maldoror, et le « son si étrange » de « celui qui ne fait encore qu'essayer sa lyre », soit la voix singulière de Maldoror quand il se fait « poète » {I, 14}.

Si l'on apprend rapidement que le scripteur est moribond (« j'écris ceci sur mon lit de mort » {I, 10}), d'autres informations biographiques sont fournies de la bouche d'un père de

⁷⁰ « Jean-François Delesalle remarque que le beau-frère du Latréaumont historique était un... Ducasse, normand, certes mais de famille originaire du Béarn. » François Caradec, *Isidore Ducasse, comte de Lautréaumont*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1975, p. 273.

⁷¹ Dans un souci de clarification des instances énonciatrices des *Chants*, Pascal Durand décrit l'auteur Lautréaumont comme l'effigie institutionnelle dévoilée sur la couverture du livre, s'adressant à un *lecteur modèle* (voir « Le corps du lecteur », dans Henri Scepi et Jean-Luc Steinmetz, *Lautréaumont : La Licorne*, n° 57, juin 2001, p. 225-226).

⁷² Pour Durand, le *scripteur autoreprésenté* adressant son texte à un *lecteur (interne)* qu'il interpelle (voir *ibid.*, p. 225).

⁷³ Toujours selon Durand, Maldoror est le *narrateur général* des *Chants*, s'adressant à un *narrataire abstrait* ou *implicite* (voir *ibid.*).

famille qui entame le récit des origines de Maldoror : « Plût au ciel que sa naissance ne soit pas une calamité pour son pays, qui l'a repoussé de son sein. Il va de contrée en contrée, abhorré partout. » {I, 11} Il est à souligner que le récit débute avec la formule d'ouverture des *Chants* (« Plût au ciel »), comme si la naissance de Maldoror — dont le destin est influencé par son rapport au Créateur, comme on le verra, tout comme le projet même du livre — ne pouvait précéder le commencement du livre. Le « poète du XIX^e siècle » ajoute de nouvelles informations à la toute fin de son premier chant :

[...] il est né sur les rives américaines, à l'embouchure de la Plata, là où deux peuples, jadis rivaux, s'efforcent actuellement de se surpasser par le progrès matériel et moral. Buenos-Ayres, la reine du Sud, et Montevideo, la coquette, se tendent une main amie, à travers les eaux argentines du grand estuaire. Mais, la guerre éternelle a placé son empire destructeur sur les campagnes, et moissonne avec joie des victimes nombreuses. Adieu, vieillard, et pense à moi, si tu m'as lu. {I, 14}

Il se trouve que ces détails biographiques se rapportent également à un troisième personnage, bien réel celui-là, ayant vécu sous le nom d'Isidore Ducasse. L'existence de celui-ci est légalement attestée par un acte de naissance (4 avril 1846), un acte de baptême (16 novembre 1847) et un acte de décès (24 novembre 1870). Son statut d'auteur⁷⁴ des *Chants* se voit affirmé par sept lettres écrites de sa main sur une période de près de deux ans (de 1868 à 1870), adressées à un critique de poésie, à Victor Hugo, à son éditeur ou encore au banquier Darasse, chargé de lui verser judicieusement les fonds du « vieillard », ainsi que Ducasse surnomme son père.

Dans sa dernière lettre, Ducasse écrit à Darasse qu'il se propose d'envoyer à son père, à défaut de son prochain « volume » qu'il aura terminé dans « quatre ou cinq mois », à tout le moins la « préface, qui contiendra soixante pages⁷⁵ ». Celle-ci paraîtra finalement sous forme de fascicules, imprimés respectivement en avril et en juin 1870, portant les titres *Poésies I* et *Poésies II*, et signés du nom véritable de leur auteur, Isidore Ducasse⁷⁶. Dans une lettre à Poulet-Malassis, Ducasse annonçait « le commencement d'une publication qui ne verra sa fin

⁷⁴ Il s'agit cette fois du *sujet singulier* Ducasse dissimulé au *lecteur (externe)* des *Chants* par le pseudonyme Lautréamont (voir *ibid.*).

⁷⁵ « Ducasse à J. Darasse », lettre du 12 mars 1870, *Correspondance* dans *Les chants de Maldoror*, p. 382-383.

⁷⁶ La « Bibliothèque de la Pléiade » présente les œuvres complètes de Ducasse accompagnées du nom de Lautréamont, ce qui démontre bien comment le pseudonyme a fini par absorber celui qui l'a conçu.

évidemment que plus tard, lorsqu'[il aura] vu la [s]ienne⁷⁷ ». C'est qu'il avait le projet d'une « publication permanente » (selon l'« Avis » qui clôt le deuxième fascicule) dont les *Poésies I* et *II* ne constituaient que les premières livraisons. Ainsi, ce « volume » ou « livre futur⁷⁸ », « prosaïques morceaux [à écrire] dans la suite des âges », ne verra jamais le jour, ni littéralement ni « typographiquement parlant ». Il est étrange de remarquer comment Ducasse lie son propre parcours — comme celui de ses doubles fictifs — à la destinée de son œuvre.

Ce que Lautréamont nous donne à lire n'est pas interprétable, et n'a enfin rien à faire avec sa biographie, pour avoir cependant été, et ne jamais cesser d'être biographique. J'entends que c'est dans la mesure où il n'a vécu que de son « tracé », que ce tracé a été pour lui entièrement déterminant. Dans la mesure où Lautréamont n'a été à travers le tracé de son œuvre que son écriture, celle-ci se trouve en tout point biographique, biographique non plus dans l'espace du dire (dans ce qu'elle dit) mais dans la parabole gestuelle de son tracé.⁷⁹

« Je ne laisserai pas des Mémoires », écrit Ducasse en ouverture des *Poésies*. Rarement auteur y sera si bien parvenu. Le peu d'informations que nous possédons à son sujet reste somme toute superficiel ou incomplet, et ne saurait d'aucune façon orienter une interprétation de l'œuvre. Bien qu'il soit tentant de choisir un détail biographique particulier, par exemple le passage de Ducasse dans les lycées français, il serait malséant de résumer à cela la vie — inévitablement plus complexe — du jeune homme, et davantage de forcer les *Chants* à entrer dans ce paradigme étroit. Bien sûr, les *Chants* sont une charge extraordinairement féroce contre l'autorité ; ramener celle-ci aux sentiments haineux de l'élève Ducasse reste toutefois réducteur.

Que savons-nous de cet Isidore Ducasse sinon qu'il est né en 1846 à Montevideo, la capitale de l'Uruguay, de parents français⁸⁰ ? Son père, François Ducasse, est d'abord instituteur avant d'émigrer en Amérique latine, où il devient chancelier du consulat de France. Sa mère, Jacqueline Davezac, émigre trois ans après son futur époux, en 1842. Le mariage est célébré en 1846, un peu plus d'un mois avant la naissance d'Isidore Ducasse.

⁷⁷ « Ducasse à [Poulet-Malassis] », lettre du 23 octobre 1870, *Correspondance* dans *Les chants de Maldoror*, p. 378.

⁷⁸ Les *Poésies* ont paru en revue dans deux livraisons successives par les soins d'André Breton et de Louis Aragon sous le titre « Préface à un livre futur », dans *Littérature*, n° 2, avril 1919 et n° 3, mai 1919.

⁷⁹ Marcelin Pleynet, *Lautréamont*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1967, p. 57.

⁸⁰ Le parcours biographique suivant s'inspire principalement du travail de Jean-Luc Steinmetz dans *Les chants de Maldoror* et de Pleynet dans *Lautréamont*.

Puis, Jacquette Davezac meurt l'année suivante, en 1847, suicidée, selon le docteur Enrique Richon-Rivière⁸¹, de mort naturelle, selon l'acte de décès — cette dernière précision suscitant davantage de doute qu'elle n'en écarte puisqu'elle ne figure habituellement pas sur les actes de décès⁸².

Isidore Ducasse arrive à Paris en 1859, à l'âge de treize ans. Entré comme interne au lycée impérial de Tarbes, il y fait la connaissance d'Henri Mue et de Georges Dazet, qui figurent tous deux parmi les dédicataires des *Poésies*. Dazet semble avoir inspiré à Ducasse des sentiments forts, vraisemblablement amoureux.

Ah ! Dazet ! toi dont l'âme est inséparable de la mienne ; toi le plus beau des fils de la femme, quoique adolescent encore ; toi dont le nom ressemble au plus grand ami de la jeunesse de Byron ; toi en qui siègent noblement, comme dans leur résidence naturelle, par un commun accord, d'un lien indestructible, la douce vertu communicative et les grâces divines, pourquoi n'es-tu pas avec moi, ta poitrine contre ma poitrine, assis tous les deux sur quelque rocher du rivage, pour contempler ce spectacle que j'adore. {I, 9 — édition de 1868}

Cette interpellation à Dazet, de même que les quelques autres retrouvées dans la suite de la première édition du *Chant I*, disparaîtront des versions suivantes, révélant le désir de Lautréamont d'effacer ces traces biographiques (« Je ne laisserai pas des Mémoires », avait prévenu Ducasse). Le nom de Dazet se voit subséquemment remplacé par l'initiale D., puis par des noms d'animaux exotiques. Ainsi la version finale du même passage :

Ô poulpe au regard de soie ! toi, dont l'âme est inséparable de la mienne ; toi, le plus beau des habitants du globe terrestre, et qui commandes à un sérail de quatre cents ventouses ; toi, en qui siègent noblement, comme dans leur résidence naturelle, par un commun accord, d'un lien indestructible, la douce vertu communicative et les grâces divines, pourquoi n'es-tu pas avec moi, ton ventre de mercure contre ma poitrine d'aluminium, assis tous les deux sur quelque rocher du rivage, pour contempler ce spectacle que j'adore ! {I, 9}

On remarque la disparition de la comparaison « au plus grand ami de la jeunesse de Byron » — pour lequel l'auteur anglais a écrit un poème (dans *Heures de loisir*) où Dorset est désigné

⁸¹ Voir *La Nacion* de Buenos Aires, 14 avril 1946 ; *Revista de Psicoanalisis*, n° 4, 1947.

⁸² Voir Jean-Luc Steinmetz, « Chronologie » dans *Les chants de Maldoror*, p. 459 ; François Caradec, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, p. 39.

par une initiale, tout comme Dazet d'ailleurs dans la seconde version du *Chant I* —, l'allusion la plus clairement homosexuelle de cet extrait. Dans la suite des *Chants*, Lautréamont aura tout le loisir de décrire sa passion — amoureuse, sadique — pour les adolescents et les garçons prépubères.

À partir d'août 1862, Ducasse échappe à ses biographes⁸³, qui ne le retrouvent qu'en octobre 1863 au lycée impérial de Pau, en classe de rhétorique, puis l'année suivante en classe de philosophie. Son professeur Paul Histin et ses condisciples Georges Minvielle et Paul Lespès sont aussi dédicataires des *Poésies*. On peut supposer une certaine solitude dans la vie de Ducasse, qui l'a conduit à dédicacer son œuvre à des gens qui lui étaient finalement assez étrangers, comme le rapporte Lespès lors de sa rencontre avec François Alicot.

Le témoignage de Genonceaux, troisième éditeur des *Chants*, contient des erreurs vérifiables, notamment pour la date de naissance de Ducasse, et un vraisemblable débordement de l'imagination :

Il n'écrivait que la nuit, assis à son piano. Il déclamait, il forgeait ses phrases, plaquant ses prosopopées avec des accords. Cette méthode de composition faisait le désespoir des locataires de l'hôtel qui, souvent réveillés en sursaut, ne pouvaient se douter qu'un étonnant musicien du verbe, un rare symphoniste de la phrase cherchait, en frappant son clavier, les rythmes de son orchestration littéraire.⁸⁴

Plus tard, certains commentateurs ne se gêneront pas pour agrémenter ce témoignage de touches personnelles : « Lautréamont mangeait à peine » (Malraux) ; « Par les jours froids et pluvieux de Paris, Ducasse, dans sa chambre dont le lit restait défait jusqu'à la nuit, écrivait et pensait. Il avait un piano de location, c'était tout son luxe » (Gomez de la Serna) ; « Il buvait une très grande quantité de café » (Philippe Soupault⁸⁵).

Ainsi la légende de Lautréamont a-t-elle commencé. Déjà le témoignage de Lespès⁸⁶, interrogé tout de même plus de soixante ans après ses derniers contacts avec Ducasse, a subi l'influence de la lecture des *Chants*. On y apprend des détails physiologiques : « Je vois encore ce grand jeune homme mince, le dos un peu voûté, le teint pâle, les cheveux longs

⁸³ François Caradec suppose qu'il a suivi deux classes en une année, « vraisemblablement dans une institution libre de Tarbes ou des environs » (*Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, p. 103).

⁸⁴ Cité par Marcelin Pleynet, qui précise que « rien de tout cela, publié vingt ans après la mort de Ducasse, n'a pu être vérifié » (*Lautréamont*, p. 15).

⁸⁵ Les trois auteurs sont cités par Marcelin Pleynet, *ibid.*, p. 15.

⁸⁶ Les citations à venir de ce témoignage sont aussi tirées de Marcelin Pleynet, *ibid.*, p. 17-21.

tombant en travers sur le front, la voix aigrelette. Sa physionomie n'avait rien d'attirant » ; des impressions sur sa personnalité : « Il était d'ordinaire triste et silencieux et comme replié sur lui-même [...]. Nous le tenions pour un esprit fantasque et rêveur, mais au fond pour un bon garçon ne dépassant pas le niveau moyen d'instruction. » Lespès reconnaît à Ducasse certaines qualités : « Il avait beaucoup de goût pour l'histoire naturelle [...]. Il avait l'esprit attentif d'observation. Aussi n'ai-je pas été surpris de lire au commencement des premier et cinquième *Chants de Maldoror* les remarquables descriptions du vol des grues et surtout des étourneaux, qu'il a très bien étudié » ; tout en s'expliquant sur ses réticences à l'endroit du personnage :

Mais son attitude distante, si je puis employer cette expression, une sorte de gravité dédaigneuse et une tendance à se considérer comme un être à part, les questions obscures qu'il nous posait à brûle-pourpoint et auxquelles nous étions embarrassés de répondre, ses idées, les formes de son style dont notre excellent professeur Hinstin relevait l'outrance, enfin l'irritation qu'il manifestait parfois sans motif sérieux, toutes ces bizarreries nous inclinaient à croire que son cerveau manquait d'équilibre.

Pour Lespès, il ne fait pas de doute qu'une personne alignant, comme Ducasse l'a fait dans ses discours de français, les « plus affreuses images de la mort » : « os brisés, entrailles pendantes, chairs saignantes, ou en bouillie », est habité par la folie. C'est d'ailleurs grâce à ce style particulier qu'il a pu identifier l'auteur d'une plaquette anonyme reçue quelques années plus tard.

Tout porte à croire que, en 1865, Ducasse n'a pas passé son premier baccalauréat quand il commence la préparation d'un baccalauréat en sciences, auquel il n'aurait finalement pas été reçu. En mai 1867, il part pour Montevideo, puis revient à Paris à la fin de l'année. Grâce à ses lettres, il est possible de connaître certaines des préoccupations qui l'agitaient au cours des dernières années de sa vie, centrées, comme on peut le voir, sur la publication et la critique de ses textes, sur les demandes de fonds supplémentaires à Darasse et, enfin, sur la tentative de justifier son projet poétique auprès de l'éditeur et du banquier.

Selon l'acte de décès, Ducasse meurt le 24 novembre 1870, à huit heures du matin, en son domicile, rue du Faubourg-Montmartre. La note « sans autres renseignements » a

entraîné de nombreuses suppositions⁸⁷ sur la cause de la mort : maladie infectieuse dans un Paris assiégé ? empoisonnement par un groupe de révolutionnaires ? La plus courante — ou la préférée — reste la possibilité d'un suicide, qui ferait en quelque sorte écho à celui, aussi présumé, de la mère. On remarque que Ducasse avait 24 ans en ce 24 novembre funèbre, soit l'âge de sa mère quand elle lui a donné naissance, ce qui pourrait renforcer la présomption.

On ne me verra pas, à mon heure dernière (j'écris ceci sur mon lit de mort), entouré de prêtres. Je veux mourir, bercé par la vague de la mer tempétueuse, ou debout sur la montagne... les yeux en haut, non : je sais que mon anéantissement sera complet. {I, 10}

Le corps de Ducasse est inhumé le 25 novembre 1870 au cimetière de Montmartre-Nord, puis déplacé dans une nouvelle division du même cimetière en 1871, qui sera désaffectée en 1890. Il a été impossible jusqu'à ce jour de retrouver la trace de la dépouille.

2.3.2. Une allégorie de l'écriture

Qu'est-ce que *Les Chants de Maldoror* sinon une allégorie de l'écriture ? Ils racontent l'histoire de la naissance d'un écrivain, l'identité nouvelle d'un homme qui a choisi de faire table rase de son passé (« Vous savez, j'ai renié mon passé⁸⁸ ») pour se recréer grâce à la littérature. Maurice Blanchot écrit : « Tout se passe exactement comme si Ducasse avait le sentiment que, par rapport aux romans qu'il se propose d'écrire, l'œuvre déjà écrite représentait le travail nécessaire à la naissance progressive du romancier⁸⁹. »

Les Chants s'ouvrent sur une mise en scène de l'écriture, l'adresse d'un auteur à son lecteur, les deux présents simultanément dans l'acte de l'écriture. Il s'avère que le brouillage entre les différentes figures d'énonciation, la duplicité et l'ambivalence entre l'auteur et le lecteur, le narrateur et le narrataire, tantôt extérieurs au récit, tantôt parties prenantes, représente un des enjeux majeurs des *Chants*. À quel point le lecteur appelé à s'enhardir et à devenir « momentanément féroce comme ce qu'il lit » {I, 1} (parfois représenté par le

⁸⁷ Pour François Caradec, la mention « ne saurait en aucun cas concerner les circonstances du décès, qui ne pouvaient figurer que sur le certificat du médecin légiste. Il s'agirait ici uniquement de l'état civil de Ducasse » (*Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, p. 350).

⁸⁸ « Ducasse à [Poulet-Malassis] », lettre du 21 février 1870, *Correspondance* dans *Les chants de Maldoror*, p. 381.

⁸⁹ Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1963, p. 166.

pronom « il », parfois par le « tu ») se différencie-t-il du scripteur et de Maldoror (évoqués indifféremment par le « je » ou par le « il ») ? Si le lecteur est le premier personnage des *Chants*, est-il distinct de ceux qui suivront ? Se pourrait-il qu'il les contienne tous ?

Il faut bien entendre, dès la première strophe du *Chant I*, que le lecteur devient « féroce comme ce qu'il lit », c'est-à-dire qu'une identification s'accomplit d'emblée entre le lecteur et le livre. À la strophe suivante, sa férocité devient goût irréprouvable pour la haine ; le lecteur se transforme en monstre au « museau hideux » : « pareil à un requin, dans l'air beau et noir, comme si tu comprenais l'importance de cet acte [renversement de ventre] et l'importance non moindre de ton appétit légitime, lentement et majestueusement, les rouges émanations ? » {I, 2} Ainsi, c'est bien au lecteur que revient la responsabilité du parti pris pour la cruauté (« Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage ! » {I, 2}), un lecteur qui doit assumer les « innombrables voluptés » ressenties devant le spectacle de la violence, de même que le goût pour le sang — pris ici dans le sens littéral.

Tout de suite après la transformation du lecteur en monstre, Maldoror apparaît, héros éponymes des *Chants*, né, bien sûr, méchant.

Je suis fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on m'a dit. Ça m'étonne... je croyais être davantage ! Au reste, que m'importe d'où je viens ? Moi, si cela avait pu dépendre de ma volonté, j'aurais voulu être plutôt le fils de la femelle du requin, dont la faim est amie des tempêtes, et du tigre, à la cruauté reconnue : je ne serais pas si méchant. {I, 8}

À la suite du lecteur, Maldoror devient requin (« Nul n'a encore vu les rides vertes de mon front ; ni les os en saillie de ma figure maigre, pareils aux arêtes de quelque grand poisson » {I, 8}), préparant son accouplement incestueux avec celle qui goûte tant la chair de ses semblables {II, 13}, mais on aura l'occasion de revenir sur ses rapports avec la femelle du requin, double de la mère féroce.

Appelée par l'« appétit légitime » du lecteur, la visée esthétique des *Chants* peut être exposée : « Il y en a qui écrivent pour rechercher les applaudissements humains, au moyen de nobles qualités du cœur que l'imagination invente ou qu'ils peuvent avoir. Moi, je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté ! » {I, 4} On remarque ainsi l'ambiguïté du

personnage du lecteur, qui ne pourrait en aucun cas être détaché de l'œuvre en cours, jouant un rôle fondamental dans le développement du récit.

Kristeva rappelle comment s'est opérée l'acquisition du langage chez Maldoror, réputé être né sourd.

On raconte que je naquis entre les bras de la surdité ! Aux premières époques de mon enfance, je n'entendais pas ce qu'on me disait. Quand, avec les plus grandes difficultés, on parvint à m'apprendre à parler, c'était seulement, après avoir lu sur une feuille ce que quelqu'un écrivait, que je pouvais communiquer, à mon tour, le fil de mes raisonnements. {II, 8}

Ainsi, pour Maldoror, la lecture précède toute autre forme de communication, rendant encore plus étroite son identification au personnage du lecteur.

Ses *Chants* et ses *Poésies* sont des lectures d'autres écrits : sa communication est communication avec une autre écriture. Le dialogue (la 2^e personne est très fréquente dans les *Chants*) se déroule non pas entre le Sujet et le Destinataire, l'écrivain et le lecteur, mais dans l'acte même de l'écriture où celui qui écrit est le même que celui qui lit, tout en étant pour soi-même un autre.⁹⁰

Pleynet partage cette conception et y relie la raison d'être des pseudonymes : « les trois noms propres (Lautréamont, Maldoror, Ducasse), en dehors de toute interprétation psychologique, désignent la structure du sujet se lisant lui-même dans un livre⁹¹. »

Si le lecteur, réel, externe, que nous sommes ne craint pas de s'aventurer plus avant dans les « marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison », si nous nous rendons perméables aux « émanations mortelles de ce livre » {I, 1}, il se peut que, devenus ce que nous lisons, ce soit nous-mêmes en définitive que nous interprétons. Et c'est bien là le plus grand danger rencontré par les commentateurs des *Chants* : plaquer leur propre logique sur le texte, y découvrir un symbolisme dont ils possèdent seuls la clé, même si cela implique de remplacer certains mots par d'autres de leur choix⁹², alors que les *Chants* demandent pourtant au lecteur de garder « une logique rigoureuse et une tension d'esprit » {I, 1}.

⁹⁰ Julia Kristeva, « Pour une sémiologie des paragrammes », *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1978, p. 133.

⁹¹ Marcelin Pleynet, *Lautréamont*, p. 113.

⁹² Voir Marcel Jean et Arpad Mezei, où la recherche effrénée de motifs freudiens primaires limite considérablement la portée de la psychanalyse (*Maldoror*, Paris, Pavois, 1947).

On soutiendra ici qu'il importe de prendre les *Chants* au pied de la lettre, c'est-à-dire de savoir rester très près du texte dans son interprétation. Ainsi pourra-t-on éviter le risque de se reconnaître soi-même à chaque détour de phrase, et, aveuglé, de ne plus voir que son propre reflet. L'auteur invite bien le lecteur à l'accompagner dans son périple, mais seulement pour mieux le manipuler. Il faut donc se méfier de ses invitations répétées à le rejoindre pour vérifier ses assertions (« Si vous ne le croyez pas, venez me voir » {IV, 6} ; « Si l'on doute de ce que je dis, que l'on vienne à moi » {V, 2}), car il pourrait bien s'agir d'un moyen de l'abuser : « Que ne puis-je regarder à travers ces pages séraphiques le visage de celui qui me lit. S'il n'a pas dépassé la puberté, qu'il s'approche. » {V, 5}

En plus d'interpeller le lecteur, auquel il se lie intimement — le lecteur interne, ce double de Maldoror dans lequel nous, lecteurs externes, nous nous projetons —, Maldoror se représente lui-même en situation d'écriture, quand il ne commente pas sa technique et les procédés utilisés. Après un premier chant où il s'est employé à essayer sa lyre (« Ne soyez pas sévère [...] : elle rend un son si étrange ! » {I, 14}), marqué par l'assaut lancé contre le genre humain (« le héros que je mets en scène s'est attiré une haine irréconciliable, en attaquant l'humanité » {II, 1}), Maldoror se met au travail pour entamer le deuxième chant : « Je saisis la plume qui va construire le deuxième chant... instrument arraché aux ailes de quelque pygargue roux ! » {I, 2} Il a donc troqué la classique lyre pour l'attribut de l'aigle sauvage ; le symbole convenu de l'expression poétique pour une image de son cru, évoquant toute la férocité de son geste scripturaire. Ce geste, il en a fait la démonstration dans le chant premier, prend sa source dans le sang de ses victimes :

On doit laisser pousser ses ongles pendant quinze jours. Oh ! comme il est doux d'arracher brutalement de son lit un enfant qui n'a rien encore sur la lèvre supérieure, et, avec les yeux très-ouverts, de faire semblant de passer suavement la main sur son front, en inclinant en arrière ses beaux cheveux ! Puis, tout à coup, au moment où il s'y attend le moins, d'enfoncer les ongles longs dans sa poitrine molle, de façon qu'il ne meure pas ; car, s'il mourait, on n'aurait pas plus tard l'aspect de ses misères. Ensuite, on boit le sang en léchant les blessures. {I, 6}

C'est donc à même la chair de pauvres jeunes gens que Maldoror entend nourrir son inspiration. Ses ongles affûtés deviennent dès lors son instrument d'écriture ; ils sont sa plume remplie de sang. Maldoror renforce d'ailleurs encore dans cette strophe la

comparaison avec l'aigle : « est-ce un instinct secret qui ne dépend pas de mes raisonnements, pareil à celui de l'aigle, déchirant sa proie, qui m'a poussé à commettre ce crime. » {I, 6} Les ongles permettent en définitive de graver dans la chair une inscription mortelle. Bien sûr, on peut penser que le corps entier de Maldoror sert ici à son entreprise puisque, s'abreuvant à même les plaies de l'enfant, il se remplit lui-même de cette encre rouge. L'œuvre criminelle de Maldoror vise ainsi à laisser sa trace scripturaire dans la chair de ses victimes, à les transformer en objets d'écriture. De fait, il écrit à la fois sur elles (comme surfaces des corps) et à propos d'elles (comme sujets d'écriture).

Ayant saisi la terrible plume qui entamera le deuxième chant, Maldoror est à son tour marqué dans sa chair. Sans doute pour l'empêcher d'écrire, comme il le suppose, le Tout-Puissant abat sur lui la foudre, qui vient l'atteindre au front et ouvrir son visage en deux. La duplicité du personnage se voit maintenant exposée au grand jour. De la blessure sort une « coupe de sang » que Maldoror donne à boire à son chien. On comprend que les rôles sont inversés par rapport à la scène précédemment analysée : Maldoror se retrouve dans la position de l'enfant (« Qu'a-t-il rapporté au Créateur de me tracasser, comme si j'étais un enfant, par un orage qui porte la foudre ? » {II, 2}), tandis que le sang écoulé va alimenter le chien Sultan, dont le nom évoque le Tout-Puissant.

Au début de cette strophe, Maldoror, les doigts immobiles, les articulations paralysées, n'avait pu véritablement obéir à son « besoin d'écrire [sa] pensée », lui qui sait pourtant utiliser ses doigts comme de redoutables instruments. Le sang versé sert en définitive à déclencher le flux de l'écriture (« N'importe ; j'aurai cependant la force de soulever le porte-plume, et le courage de creuser ma pensée » {II, 2}). Le corps de Maldoror apparaît, à l'instar de ses victimes, comme un matériau devant être entaillé, perforé, blessé, pour en faire jaillir l'essence littéraire. D'ailleurs, après avoir labouré de ses ongles la poitrine de l'enfant, Maldoror s'était ensuite lui-même offert à sa victime pour un « holocauste expiratoire » : « Alors, tu me déchireras, sans jamais t'arrêter, avec les dents et les ongles à la fois » {I, 6}, tandis que le coup de foudre envoyé par le Tout-Puissant au début du deuxième chant laisse sur son « visage déjà assez maquillé par les rides précoces et la difformité de naissance » une « longue cicatrice sulfureuse », justement une des caractéristiques de Satan.

On remarque que la duplicité de Maldoror — si ce n'est sa multiplicité — le pousse à vouloir jouer tous les rôles et assumer toutes les positions sur le terrain de son écriture, à la

fois l'auteur et le lecteur, l'agresseur et la victime, l'homme et l'animal, le vampire (« Jeune homme [...], tu as un ami dans le vampire » {I, 14}) et le vampirisé (« les uns disent que tu [le rhinolophe, qui s'est substitué à Dazet dans l'édition définitive] arrivais vers moi pour me sucer le peu de sang qui se trouve dans mon corps : pourquoi cette hypothèse n'est-elle pas la réalité ! » {I, 10}).

2.3.3. Le Créateur dévorant

La nature ambiguë de Maldoror se révèle de façon exemplaire dans son rapport au divin. Le coup de foudre représente le premier d'une suite d'affrontements entre Maldoror et le Tout-Puissant. Cette blessure, Maldoror la considère comme « un avertissement d'en haut pour [l']empêcher d'écrire » {II, 2}, lui qui s'est employé dans le chant premier à dénoncer la méchanceté des hommes pour ensuite mieux les tourmenter. Le Tout-Puissant viendrait ici à la défense de ses créatures, en tentant d'empêcher leur agresseur d'utiliser son arme principale : sa plume.

Paradoxalement, les récriminations de Maldoror envers le Créateur, qu'il expose dans la strophe suivante, concernent principalement son refus de révéler aux hommes les mystères du ciel et de l'existence ; sa cruauté envers l'humanité, le caractère arbitraire des fléaux qu'il abat sur elle ; et, enfin, son égoïsme, lui qui n'a pas voulu faire des hommes ses égaux en leur octroyant une intelligence supérieure. Maldoror, échappant aux limites de la condition humaine, se trouve le seul en mesure de défendre les hommes victimes du bon vouloir du Créateur. La déclaration de guerre est lancée : « Maniant les ironies terribles, d'une main ferme et froide, je t'avertis que mon cœur en contiendra suffisamment, pour m'attaquer à toi, jusqu'à la fin de mon existence » {II, 3}, et l'offensive sera bien menée par la langue (« le triple dard de platine que la nature me donna comme une langue » {II, 3}). Par extension se précise le projet poétique de Maldoror :

Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le Créateur qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine. Les volumes s'entasseront sur les volumes, jusqu'à la fin de ma vie, et, cependant, l'on n'y verra que cette seule idée, toujours présente à ma conscience ! {II, 4}

Maldoror se situe constamment dans un entre-deux : sa rage envers les hommes alternant avec une identification pleine de sollicitude, cette rage s'amplifiant jusqu'à inclure le Créateur, responsable du comportement de cette humanité grouillante, le maudissant pour les injustices qui la frappent, tout en rivalisant avec lui dans son action malfaisante. En fait, Maldoror se place sur un pied d'égalité avec le Créateur, capable de l'affronter en combat singulier, voire à un niveau supérieur quand il se présente comme le révélateur de son hypocrisie ou le redresseur de ses torts.

Si Maldoror s'attribue un tel statut d'exception par rapport aux hommes, c'est qu'il possède en fait une double nature, à la fois « fils de l'homme et de la femme » {I, 8} et fils de Dieu. Racontant la période de sa jeunesse, il se décrit avec la grâce d'un « divin adolescent », au « regard d'un ange », traité par tous avec « vénération » {II, 8}. Le crabe tourteau du sixième chant — qui est en fait un archange envoyé par le Tout-Puissant pour prévenir la mort d'un adolescent — vient confirmer la nature divine de Maldoror, évoquant le temps où celui-ci avait sa première place parmi les chérubins, tout en l'invitant à faire amende honorable auprès du Créateur : « Viens donc... viens faire une paix durable avec ton ancien maître ; il te recevra comme un fils égaré. » {VI, chap. 6⁹³} S'il a été, à une certaine époque, un ange au front pur, Maldoror a fort bien réussi sa chute puisqu'il se retrouve, au temps où nous le lisons, redouté par le Créateur, qui multiplie tantôt les tentatives de réconciliation, tantôt les manœuvres offensives pour le soumettre. Maldoror serait davantage craint au ciel, nous dit le crabe tourteau, que Satan lui-même, « l'incarnation du mal » {VI, chap. 6}. L'explication pourrait bien se trouver dans le fait que Maldoror est le double du Créateur, alors que Salan ne crée rien.

Il importe de revenir au besoin irrépressible de s'adonner à l'écriture chez Maldoror pour dévoiler ce qui se trouve à sa source (« Cependant, j'ai besoin d'écrire... C'est impossible ! Eh bien, je répète que j'ai besoin d'écrire ma pensée » {II, 2}). On sait déjà que, puisqu'il est plongé dans la surdité au cours de sa jeunesse (bénie), la lecture et l'écriture représentent pour lui les seuls moyens de communiquer ses raisonnements. À cette époque, le « divin adolescent », adulé par tous et embrassé avec frénésie par toutes les mères, ressent déjà la fatigue de vivre et un certain désabusement face aux mystères du ciel. Il ose donc lever le regard vers le firmament et aperçoit le Créateur occupé à de bien indignes besognes.

⁹³ Le sixième des *Chants* présente deux strophes préliminaires à un roman divisé en huit chapitres.

Maldoror, devenu prophète, fait alors le récit de cette vision qui le transforme complètement, et qui le révèle à la fois à la cruauté et à la parole.

À l'image des anciens dieux de l'Antiquité, Saturne notamment, le Tout-Puissant est occupé à dévorer sa création, saisissant des hommes vivants dans une mare de sang et leur rongéant « d'abord la tête, les jambes et les bras, et en dernier lieu le tronc » {II, 8}. Le voilà, le grand secret de l'univers : le Créateur est un cannibale, un être abject et pervers, se tenant sur « un trône d'excréments et d'or », vêtu de « draps non lavés d'hôpital », dont l'objectif n'est aucunement le bien de l'humanité, mais tout au contraire son exploitation en vue de satisfaire des désirs sanguinaires : « Je vous ai créés ; donc j'ai le droit de faire de vous ce que je veux. Vous ne m'avez rien fait, je ne dis pas le contraire. Je vous fais souffrir, et c'est pour mon plaisir. » {II, 8} Voyant la barbe pleine de cervelle du Créateur, Maldoror prend immédiatement la position du mangeur, jaloux du privilège de savourer un mets aussi délicieux : « N'en mange pas qui veut d'une pareille cervelle, si bonne, toute fraîche, et qui vient d'être pêchée il n'y a qu'un quart d'heure dans le lac aux poissons. » {II, 8} On remarque ici un renversement du symbole du poisson lié au christianisme : ce n'est plus l'homme, le pécheur, qui mange le Poisson-Dieu, mais le Créateur qui dévore l'homme-poisson après l'avoir pêché⁹⁴.

Le spectacle du repas cruel du Créateur produit chez Maldoror une impression si forte que, d'abord paralysé et muet, il se met ensuite à trembler violemment. « À la fin, ma poitrine oppressée, ne pouvant chasser avec assez de vitesse l'air qui donne la vie, les lèvres de ma bouche s'entr'ouvrirent, et je poussai un cri... un cri si déchirant... que je l'entendis ! » {II, 8} Il est à noter que Maldoror rapporte ces événements exactement comme s'il s'agissait d'une naissance. Il s'ouvre au commerce de la parole, qui lui permettra à l'avenir de percevoir la (détestable) voix humaine. Du coup, il naît à la cruauté puisque, malgré l'horreur éprouvée, il s'identifie d'emblée au Créateur, tout en ressentant les prémises d'une haine féroce pour l'humanité trop faible. Enfin, et paradoxalement, il s'éveille au genre humain, duquel il est appelé à partager le sort, car le son de la voix humaine lui rappellera toujours la soumission misérable des hommes face au Tout-Puissant, et le moment précis où il prit conscience de ce fait.

⁹⁴ Dans le christianisme, le poisson représente bien le Christ, envoyé sur terre par Dieu le Père sous l'apparence d'un homme afin d'y annoncer la Bonne Nouvelle. Selon cette logique, le Créateur mangeant ici le corps de l'homme-poisson dévore également son propre fils.

À la fois déçu et enragé contre l'humanité, révolté contre le Créateur pour les limitations que celui-ci veut lui imposer, Maldoror choisit de prendre sa revanche dans l'écriture. Il exercera sa cruauté sur ses propres créatures, imaginaires, « enfantées » par le « débordement orageux d'un amour qui a résolu de ne pas apaiser sa soif auprès de la race humaine » {III, 1}. L'écriture se trouve indéniablement sous l'emprise de la dévoration, qui, depuis le spectacle du Créateur cannibale, s'imisce au cœur de son projet. Maldoror n'explique-t-il pas à la fin de cette strophe terrible : « Je vous l'ai dit, depuis la vision qui me fit connaître la vérité suprême, assez de cauchemars ont sucé avidement ma gorge » {II, 8} ? On aura l'occasion de revenir sur ces « cauchemars dévorants », il importe maintenant de souligner à quel point le cannibalisme joue un rôle crucial dans les *Chants* ; il se lie indéniablement au secret de leur origine. La connaissance de cette « vérité suprême », qui réunit la voix, le cannibalisme et le Tout-Puissant, est parfaitement assimilée par Maldoror et influence sa conception de l'écriture : « Amour affamé, qui se dévorerait lui-même, s'il ne cherchait sa nourriture dans des fictions célestes. » {III, 1}

Maldoror considère bien les *Chants* comme une nourriture, nécessaire afin de combler un immense besoin d'amour — besoin inextricablement lié au rapport à la mère, qui bénéficiera plus avant d'une attention particulière. Il affirme en outre que seules les « fictions célestes » sont à même de l'intéresser, c'est-à-dire celles qui se rattachent au divin ou au surnaturel. Enfin, sa pulsion de dévoration est si forte, le manque en lui reste si grand, qu'il risque à tout moment de devenir son propre prédateur. N'est-il pas en définitive la meilleure prise (« le funèbre entonnoir n'aura jamais goûté de proie plus savoureuse » {II, 1}) ? Après les attaques dirigées contre les personnages des *Chants*, on assiste à un retour du balancier : Maldoror s'offre lui-même comme victime, prêt à subir l'assaut vengeur des opprimés. De même, son cannibalisme (littéraire) menace constamment de devenir un autocannibalisme.

2.3.4. La cruelle Nature

Dans les *Chants*, les métaphores se rapportant à la dévoration sont très souvent accompagnées d'allusions à l'enfantement, à la naissance, sinon directement à la maternité. Si la figure maternelle trouve à s'incarner à plusieurs reprises, chez différents personnages, la mère représente avant tout un lieu — fictionnel — à conquérir. Tout comme le Créateur, elle s'inscrit au cœur du projet d'écriture de Maldoror ; en fait, elle est ce projet même,

symbolisée par le livre. L'analyse démontrera en effet que le livre des *Chants* apparaît tel le corps de la mère, suscitant, malgré la terreur qu'il inspire, un désir bien réel de possession.

Maldoror met son lecteur en garde dès la première strophe, posant d'emblée les enjeux fondamentaux des *Chants*. Après lui avoir recommandé de développer hardiesse et férocité, qualités nécessaires à celui qui souhaite savourer « sans danger » ce « fruit amer » qu'est son livre, il insiste :

Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées [...] dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle.
{I, 1}

Il est intéressant de remarquer que, rappelant la strophe du repas cruel, la transgression est d'abord de l'ordre du visuel, mais, alors que le jeune Maldoror, désabusé et revenu de tout, osait dévisager la face du Créateur et percer ses secrets, Maldoror montre beaucoup plus de retenue devant la mère ; conscient du danger, il multiplie les avertissements. Il faut croire que les périls liés à la transgression de l'interdit de l'inceste sont encore plus terrifiants que ceux auxquels s'expose le frondeur de l'autorité divine. Identifié au lecteur, Maldoror devient aussi cet indécis qui, resté sur le seuil, hésite à aller de l'avant. On retrouvera dans les *Chants* plusieurs occurrences où Maldoror suspend son pas, se contentant de garder la position de l'observateur, moins menaçante. Il reste néanmoins qu'il se propose sans ambages, dès l'ouverture des *Chants*, de « pénétrer » ces « landes inexplorées » que sont à la fois la « face maternelle » et les « pages sombres et pleines de poison » qu'il vient d'entamer. Le corps de la mère, comme le livre, est d'abord un lieu à traverser, redoutable, un espace dans lequel il faudra évoluer, si l'on veut en sortir « enhardi » et « féroce ».

En terminant son chant deuxième, Maldoror offre une comparaison, plus explicite encore, de l'écriture du livre comme pénétration de la femme, ne nous trompant pas sur la dimension sexuelle, voire incestueuse, de son projet littéraire : « Il est temps de serrer les freins à mon inspiration, et de m'arrêter, un instant, en route, comme quand on regarde le vagin d'une femme ; il est bon d'examiner la carrière parcourue, et de s'élancer, ensuite, les membres reposés, d'un bond impétueux. » {II, 16} Ce temps de pause et d'observation

permet à l'auteur de s'assurer de la justesse de la trajectoire suivie, de reprendre des forces avant de s'engager à nouveau « à travers les mines explosibles de ce chant impie ! » {II, 16}

Comme on le voit dans de nombreuses strophes, c'est le sexe de la femme qui est source de fascination et d'horreur ; c'est en raison de sa sexualité (débridée) que la femme représente un danger et attise la haine. Les *Chants* offrent une variété de lieux de débauche et de nombreux personnages de prostituées, depuis la première rencontrée à proximité du tombeau d'un jeune poitrinaire qui a eu le malheur de trop la fréquenter. Maldoror raconte alors le début de sa « dangereuse liaison » avec cette femme, à partir du moment où il « lui tendi[t] la main avec laquelle le fratricide égorge sa sœur » jusqu'à celui où il « abandonn[a] la vertu » {I, 7}.

C'est que, plutôt que d'obéir au ver luisant, représentant du Créateur, qui l'enjoint de tuer cette femme avec une pierre, Maldoror retourne contre lui son arme, écrasant ainsi toute prétention virile à jouir de la prostitution. D'ailleurs, plus loin dans les *Chants*, le lupanar n'est pas seulement visité par des jeunes hommes, qui mettent par la même occasion leur vie en jeu, mais aussi par le Tout-Puissant, « s'accoupl[ant] avec une femme dégradée, dans des embrassements lascifs et impurs » {III, 5}. Parfois, c'est le Créateur que Maldoror rend responsable du commerce de la prostitution. Il dit ainsi à la première prostituée rencontrée : « Ce n'est pas ta faute, si la justice éternelle t'a créée. » {I, 7} Il reste que la femme est avilie par la concupiscence de l'homme, en premier lieu le Créateur, figure paternelle⁹⁵ par excellence, tout comme elle est souillée par la semence mâle.

Lorsque le client était sorti, une femme toute nue se portait au dehors, de la même manière, et se dirigeait vers le même baquet. Alors, les coqs et les poules accouraient en foule des divers points du préau, attirés par l'odeur séminale, la renversaient par terre, malgré ses efforts vigoureux, trépignaient la surface de son corps comme un fumier et déchiquetaient, à coups de bec, jusqu'à ce qu'il sortit du sang, les lèvres de son vagin gonflé. Les poules et les coqs, avec leur gosier rassasié, retournaient gratter l'herbe du préau ; la femme, devenue propre, se relevait, tremblante, couverte de blessures, comme lorsqu'on s'éveille d'un cauchemar. {III, 5}

Ainsi peut se comprendre cette déclaration de Maldoror : « J'ai fait un pacte avec la prostitution afin de semer le désordre dans les familles. » {I, 7} Maldoror n'entend pas participer à ce commerce sexuel répugnant : son pacte reste fraternel, il s'unit chastement à la

⁹⁵ D'ailleurs, les biographes de Ducasse ont rapporté que son père avait la réputation de fréquenter les prostituées.

prostituée, sa « sœur », contre le père dégénéré. Dans les *Chants*, les animaux jouent indéniablement un rôle dans l'articulation d'une sexualité pour le moins ambiguë, tout comme ils ont la faculté de « purifier » le corps en le lavant de ses souillures.

Mais c'est sans compter la fulgurante rapidité avec laquelle l'empathie de Maldoror pour les malheureux peut se transformer (« Déjà le sang et la haine me montent vers la tête, à flots bouillants » {II, 5}) en implacable cruauté. Il n'y a qu'à observer la jeune fille svelte de dix ans qui le suit avec persistance lors de sa promenade quotidienne : « Peut-être que cette fille n'était pas ce qu'elle montrait. Sous son enveloppe naïve, elle cachait peut-être une immense ruse [...]. Je crois que sa mère la frappa parce qu'elle ne faisait pas son métier avec assez d'adresse. » {II, 5} Dans cette strophe, c'est la mère qui est tenue responsable d'inciter à la débauche. Tout se déroule alors comme si, sans figure paternelle pour faire dévier la rage, la misogynie de Maldoror pouvait éclater dans toute sa puissance : « Dans un moment d'égarement, je pourrais te prendre les bras, les tordre comme un linge lavé dont on exprime l'eau, ou les casser avec fracas, comme deux branches sèches, et te les faire ensuite manger, en employant la force. » {III, 5}

À l'instar du marquis de Sade, le comte de Lautréamont, s'il ne dédaigne pas d'exercer quelque violence sur les jeunes filles, préfère de loin entretenir des rapports avec des garçons « qui n'ont rien encore sur la lèvre supérieure » {I, 6}. Et, quand il commet envers eux un acte de cruauté, ce n'est jamais qu'accompagné d'un sentiment de tendresse profond : « Comme le cœur déborde de pouvoir consoler l'innocent à qui l'on a fait du mal. » {I, 6} Tandis que la jeune fille suscite chez lui des sentiments de rage de plus en plus virulents, telle la fille-rose qu'il viole en compagnie de son bouledogue⁹⁶. Si cet acte lui laisse « l'esprit mécontent », ou peut-être justement pour cette raison, il entreprend ensuite de percer le mystère du sexe féminin, d'exposer au grand jour ses secrets dans un acte d'extraction inouï.

Il ouvre les pattes anguleuses de cet hydre d'acier ; et, muni d'un pareil scalpel, voyant que le gazon n'avait pas encore disparu sous la couleur de tant de sang versé, s'apprête, sans pâlir, à fouiller courageusement le vagin de la malheureuse enfant. De ce trou élargi, il retire successivement les organes intérieurs ; les boyaux, les

⁹⁶ La tante d'Isidore Ducasse aurait rapporté à Alvaro Guillot-Muñoz un épisode de la vie de son neveu : « Quel fou ! Ce forcené qui à l'âge de 20 ans attaqua brusquement la fille d'un *capataz* [contremaître rural] pour la violer, se conduisit, après avoir obtenu les faveurs de la jeune métisse, comme un garçon rationnel, déconcertant de flegme. » Citée par François Caradec, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, p. 161.

poumons, le foie et enfin le cœur lui-même sont arrachés de leurs fondements et entraînés à la lumière du jour, par l'ouverture épouvantable. {III, 2}

Cet extrait révèle la fascination de Maldoror pour le sexe féminin, sa curiosité devant ses mystères inaccessibles, qu'il cherche à découvrir à même la chair ; l'effroi également que ce sexe lui inspire, d'où la nécessité de se munir du plus grand courage avant de s'y attaquer ; le désir enfin de toucher au cœur même de la femme, qu'il ne peut apparemment rejoindre autrement. Ne retrouve-t-on pas dans cet acte d'éviscération par le vagin la simulation d'une mise au monde abominable, et, par là, la tentative de percer le mystère de la création que recèle le corps féminin ? La frénésie du « sacrificateur » ne s'apaise que lorsque le corps est entièrement vidé, alors seulement il l'abandonne au sommeil de la mort. Ce n'est qu'à ce moment, qui coïncide avec la reconnaissance chez la jeune fille d'une certaine animalité (« poulet vidé »), que Maldoror « cesse la persévérance croissante de ses ravages » {III, 2}. Ainsi, contrairement à ses aventures brèves ou prolongées en compagnie de jeunes garçons, aucun sentiment de tendresse ne vient troubler les épisodes où il torture une jeune fille, des moments où la mère n'est d'ailleurs jamais loin. Dans ce dernier épisode, le récit des actions de Maldoror a été transcrit par la mère de la jeune sacrifiée avant qu'elle ne sombre dans la folie.

Il importe maintenant de se pencher sur la description physique de la mère du « poulet vidé » pour bien voir la proximité entretenue par Maldoror entre la maternité et l'animalité.

Voici la folle qui passe en dansant [...]. Les enfants la poursuivent à coups de pierre, comme si c'était un merle [...]. De longues pattes d'araignées circulent sur sa nuque [...]. Son visage ne ressemble plus au visage humain, et elle lance des éclats de rire comme l'hyène. » {III, 2}

Il est vrai que l'on retrouve quelques images touchantes créées par cette proximité, tels le pélican donnant sa poitrine à dévorer à ses petits, la lionne qui se plaint de la disparition de sa progéniture, le chat rongeur la bosse pariétale de Maldoror parce qu'il a fait bouillir ses petits. Le rapport à l'enfant s'institue alors sur le manque ; dévouement maternel ressenti sur le mode de la perte tout en étant source de souffrances ; impossibilité d'une maternité complète et heureuse.

On retrouve également cette dynamique avec d'autres figures de mère — purement humaines celles-là, c'est-à-dire sans qualificatifs renvoyant à l'animalité —, souvent très stéréotypées. Il s'agit chaque fois de relations interrompues par la mort, soit de la mère, soit de l'enfant, soit des deux. Telle apparaît la mère type des adolescents sur lesquels Maldoror a jeté son dévolu : digne héritière des feuilletons, soumise comme il se doit à son mari, trouvant satisfaction dans la réalisation de menus travaux de couture, apeurée pour un rien lorsqu'il s'agit de son garçon adoré (« Mon âme est inquiète, et sans savoir pourquoi ; l'atmosphère est lourde » {I, 11}), capable de mourir spontanément « en même temps que le fruit de ses entrailles » {I, 11}. Ces personnages de mère, et le portrait de famille qui se dresse alors — les personnages de père ne sont pas moins stéréotypés avec leur attitude dominatrice, rigide et empruntée —, concourent à créer une image parodique du foyer idéal ; ainsi, les terribles actions meurtrières de Maldoror prendront encore plus d'éclat. Avec une ironie féroce, il condamne la famille traditionnelle, qu'il cherche à détruire par tous les moyens, notamment en lui dérobant son précieux fruit. Dans ces scènes, Maldoror fait figure de voyeur sinon de personnage asocial, en marge de l'institution de la famille tout comme de l'hétérosexualité qui la fonde.

Il faut revenir au début des *Chants* pour trouver une mère qui échappe à ce modèle convenu. Dans l'ensemble du livre, une seule strophe met en scène la mère de Maldoror ; ce personnage pourrait ainsi apparaître comme la mère primordiale, avec une influence déterminante sur son fils. D'une façon très particulière, cette mère, dont les paroles graves semblent dictées par le désir d'exprimer une ultime volonté, demande à son fils de respecter le comportement des animaux sauvages, justifiant leur cruauté lorsqu'ils « se précipitent les uns sur les autres, sans savoir ce qu'ils font, et se déchirent en mille lambeaux, avec une rapidité incroyable », par une « soif insatiable de l'infini » {I, 8}, que ressentent d'ailleurs tous les êtres humains, son fils et elle les premiers. Non seulement cette mère transpose sur le plan spirituel des actes (cannibales) d'une grande brutalité, mais elle éprouve du plaisir à les regarder : « Même, je te permets de te mettre devant la fenêtre pour contempler ce spectacle, qui est assez sublime. » {I, 8} Il n'y a plus dès lors à s'étonner que l'association étroite entre la nature et la cruauté, l'animalité et la férocité, abondamment déployée dans les *Chants*, soit présidée par la figure maternelle.

Il semble que, à l'instar d'Isidore Ducasse, Maldoror ait subi la perte de sa mère : « Depuis ce temps, je respecte le vœu de la morte », tout en prenant le parti de l'animalité, tel que celle-ci l'a énoncé : « Moi, comme les chiens, j'éprouve le besoin de l'infini... Je ne puis, je ne puis contenter ce besoin ! » {I, 8} Ce fameux besoin — ou cette soif — d'infini semble parfois se confondre avec le besoin de nourriture, qui, lui, ne se manifeste jamais sans quelque démonstration de cruauté. Le bestiaire, qui compte plusieurs têtes féroces⁹⁷, devient la meilleure représentation de ce besoin particulier, ce qui explique les multiples métamorphoses de Maldoror, ses alliances et ses affinités avec les bêtes de toutes sortes et, même, la recherche d'une filiation animale.

Plus loin dans les *Chants*, Maldoror, animé du désir de trouver une âme qui lui ressemble, s'unit avec la femelle du requin, dans laquelle il reconnaît son portrait vivant, c'est-à-dire un être possédant le même degré de férocité. On aura l'occasion ultérieurement d'aborder le caractère proprement incestueux de cette strophe ; que l'on insiste maintenant sur son ambiguïté. Maldoror affirme en effet que la femelle du requin et lui, « arrivés à trois mètres de distance, sans faire aucun effort, tombèrent brusquement l'un contre l'autre, comme deux aimants, et s'embrassèrent avec dignité et reconnaissance, dans une étreinte aussi tendre que celle d'un frère ou d'une sœur » {II, 13}. Ensuite, bien qu'on annonce que des « désirs charnels suivirent » et qu'on décrive une sorte d'accouplement, celui-ci se voit qualifié de « long, chaste et hideux » {II, 13}.

Il y a bien chez Maldoror une difficulté à envisager les rapports avec la femelle, qu'elle soit humaine ou animale, une préférence nette pour les liens chastes et fraternels. Bien sûr, la présence constante de la mère y contribue en jouant un rôle inhibiteur. Car, s'il est une chose que craint le terrible Maldoror, devant laquelle il ne peut envisager que la fuite, sans même chercher à engager le combat — une attitude impensable par rapport au Créateur, face auquel il multiplie les attaques —, c'est bien la mère à la sexualité sauvage.

Dans la strophe du pendu au quatrième chant, tout en décrivant à nouveau la mère avec les atours de l'animalité, Maldoror met en scène de façon exemplaire les enjeux de l'inceste. Il faut bien la voir avancer, cette mère terrifiante, accompagnée de l'épouse tout aussi sauvage : « voici que, du côté opposé arrivèrent en dansant deux femmes ivres », « leurs yeux

⁹⁷ « Avec la dent, la mâchoire, le bec, le complexe de Lautréamont se précise », écrit justement Bachelard à propos du bestiaire (*Lautréamont*, Paris, José Corti, 1939, p. 31).

brillaient d'une flamme si noire et si forte, que je ne crus pas d'abord que ces deux femmes appartenissent à mon espèce », « elles approchaient avec la vitesse de la marée », « lorsque les deux femelles d'orang-outang furent arrivées sous la potence, elles reniflèrent l'air pendant quelques secondes » {IV, 3}. Cette description animalisée n'est pas sans rappeler celle de la mère de la jeune sacrifiée. On remarque, dans chaque cas, que l'état mental se trouve en outre altéré, tantôt par la folie, tantôt par l'alcool.

Immédiatement, à la vue de ces femelles d'orang-outan, Maldoror se cache derrière un buisson et se tient « tout coi, comme l'acanthophorus serraticornis » {IV, 3}, prenant autrement dit la taille de l'insecte. La véritable frayeur lui sera causée par le récit du fils et époux de ces femmes, pendu par leurs soins pour avoir refusé de prêter « son corps aux passions de la vieille » :

Il me raconta que sa mère l'avait, un soir, appelé dans sa chambre, et lui avait ordonné de se déshabiller, pour passer la nuit avec elle dans un lit, et que, sans attendre aucune réponse, la maternité s'était dépouillée de tous ses vêtements, en entre-croisant, devant lui, les gestes les plus impudiques. {IV, 3}

Se dessine alors l'image pure de l'inceste, telle que Maldoror l'entretient. Ces lignes que forment les jambes — rappelant l'« ouverture anguleuse de cet hydre d'acier », soit le canif avec lequel il force l'élargissement du vagin de la fille-rose {III, 2}, ou encore évoquant l'« angle à perte de vue des grues frileuses » qui désigne, à l'ouverture des *Chants*, le regard du fils se détournant de la vue de la face maternelle —, ces lignes, donc, s'ouvrant et se refermant devant le sexe de la mère, sont annonciatrices des pires dangers, tant pour le fils que pour le projet d'écriture. N'est-ce pas la menace à peine déguisée d'une castration tant physique que psychique ?

Encore une fois, la réponse sera la fuite « avec une vitesse incomparable » {IV, 3}. À la fois ébranlé et admiratif devant le raffinement du supplice auquel a été confronté le pendu, Maldoror entreprend de le délivrer en coupant ses cheveux à l'aide d'une paire de ciseaux, un geste de castration manifeste. La chevelure noire, restée accrochée à la potence, devient ce tribut laissé à la mère pour assurer sa survie. Maldoror, dans un acte non moins symbolique, abandonnera sa bourse aux laboureurs qu'il a chargés de soigner le blessé, en leur enjoignant de le traiter « comme leur propre fils » {IV, 3}. Son geste témoigne d'une forte empathie

envers le pendu, ainsi que d'une profonde identification à son rôle de fils châtré. Pour réussir sa fuite, Maldoror a une fois de plus recours à une métamorphose animale :

Cette fois-ci, je m'éloignai définitivement ; mais la plante des pieds ne pouvait se poser d'une manière sûre : un autre aurait pu ne pas s'en apercevoir ! Le loup ne passe plus sous la potence qu'élevèrent, un jour de printemps, les mains entrelacées d'une épouse et d'une mère, comme quand il faisait prendre, à son imagination charmée, le chemin d'un repas illusoire. {IV, 3}

La traversée des *Chants*, véritable quête initiatrice d'un fils — et d'un écrivain —, clairement placée sous le signe du mal, s'accompagne d'indications répétées sur la difficulté de la tâche. D'emblée, Maldoror a mis en garde son lecteur contre les risques liés à l'ingestion de ce « fruit amer » que représente le livre, ou, pour le dire autrement, les dangers que rencontrera le fils à trop vouloir se frotter à la mère. La phrase qui le présente comme celui qui « faisait prendre, à son imagination charmée, le chemin d'un repas illusoire » {IV, 3} se révèle particulièrement juste pour décrire ce Maldoror de l'avertissement au lecteur, d'avant la lettre, en quelque sorte, ou de la naissance même de cette lettre, du fait que l'écriture du livre et l'offense à la mère, par sa pénétration ou sa dévoration, désignent le même projet.

Maldoror perd-il du terrain face à cette mère menaçante ? Se trouve-t-il dépassé par les enjeux qu'implique sa possession ? Ses illusions quant à ses chances d'atteindre le « repas » qu'elle représente sont-elles en train de s'estomper ? Il faut considérer que, malgré les difficultés et peut-être grâce à elles, le livre n'en continue pas moins de s'écrire, même si son achèvement pouvait marquer la disparition du héros, telle qu'annoncée par exemple dans son ultime combat contre la vieille araignée de la grande espèce : « Il espère que cette nuit actuelle (espérez avec lui !) verra la dernière représentation de la succion immense ; car son unique vœu serait que le bourreau en finît avec son existence : la mort, et il sera content. » {V, 7} L'existence de Maldoror reste absolument dépendante du livre ; il ne vit qu'en lui et que par lui ; il accomplit sa destinée telle qu'elle est en train de s'écrire d'un chant à l'autre :

Sa place est depuis longtemps marquée, à l'endroit où l'on remarque une potence en fer, à laquelle sont suspendus des chaînes et des carcans. Quand la destinée l'y portera, le funèbre entonnoir n'aura jamais goûté de proie plus savoureuse, ni lui contemplé de demeure plus convenable. {II, 1}

Ainsi, dans les *Chants*, la mère à la sexualité débridée exerce une menace constante pour le fils, risquant à tout moment d'en faire sa proie ; cette menace recouvre, en définitive, la réalité de sa mort imminente. Ce fils choisit de la combattre sur son propre terrain — l'espace du livre qui est aussi celui du corps de la mère —, cherchant son « chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison » {I, 1}, utilisant ses propres armes, celles que met à sa disposition une nature cruelle, où s'ébattent des animaux affamés. « Nature ! nature ! m'écriai-je en sanglotant, l'épervier déchire le moineau, la figue mange l'âne et le ténia dévore l'homme ! » {IV, 2} On le voit, les renversements de figure et les retournements de force sont possibles — comme le permet la poésie, Maldoror le souligne quelques lignes plus loin ; il s'agirait en somme de dévorer le corps de la mère avant d'être avalé par elle. Mais cette mère, disparue au début des *Chants*, qui peut même prendre les dimensions de la nature, n'est-elle pas insaisissable, et sa possession — ou dévoration — toujours vécue sous le mode du fantasme ?

2.3.5. Une rhétorique criminelle

Maldoror demeure très conscient du caractère transgressif, voire sacrilège, de son écriture. Les *Chants* sont bien une offense faite à la figure de la mère et à Dieu le père ; ils sont aussi, mais il s'agit presque de la même chose, un sérieux affront à la langue et à la tradition littéraire. Il bafoue en effet sans cesse les règles de la rhétorique, désamorçant les procédés et ridiculisant les effets. Il interrompt délibérément la narration d'un récit par des digressions de plusieurs pages, qui commentent les figures de style utilisées, qui justifient au lecteur la pertinence d'une comparaison ou la longueur d'une phrase, qui affirment haut et fort le succès de l'entreprise d'écriture dans son dessein d'atteindre la vérité. Le lecteur se trouve de la sorte pris à partie, interlocuteur privilégié ou critique (muet) impitoyable face au projet littéraire.

Je viens de trouver, je n'ai pas la prétention de dire le contraire, les épithètes propres aux substantifs pilier et baobab : que l'on sache bien que ce n'est pas, sans une joie mêlée d'orgueil, que j'en fais la remarque à ceux qui, après avoir relevé leurs paupières, ont pris la très louable résolution de parcourir ces pages [...]. Si le lecteur trouve cette phrase trop longue, qu'il accepte mes excuses ; mais qu'il ne s'attende pas de ma part à des bassesses. {IV, 2}

Pour Raymond Jean, l'originalité la plus évidente de la prose des *Chants*, la prose « la plus “nourricière” qui se puisse imaginer⁹⁸ », est cette alliance si particulière entre deux modes d'expression : le *récit* et le *discours*. Rappelant les définitions de Gérard Genette — le premier mode est « une “imitation, par récit ou représentation scénique, d'une action, réelle ou feinte” » et le second, « une “parole qui s'investit directement dans le discours de l'œuvre feinte”, (parole englobant “tout ce qui est éloquence, réflexion morale et philosophique, exposé scientifique ou para-scientifique, etc.”) » —, Jean remarque que l'on assiste dans les *Chants* à une véritable « opération de “dynamitage” du récit par le discours, et réciproquement⁹⁹ ». Il s'agit des nombreuses fois où Maldoror interrompt le fil de la narration par des remarques appartenant davantage au registre du discours poétique, arrêts soudains dans l'action en cours. Les *Chants* se donnent d'ailleurs à lire comme un poème, selon la forme conventionnelle de chants divisés à leur tour en strophes. Malgré cela, Jean considère que le mode d'expression prioritaire de l'œuvre est le récit puisque, selon lui, le discours poétique intervient toujours « comme négation, autodestruction de ce récit, interruption par *étalement* de la continuité narrative¹⁰⁰ ».

Il est assez admirable de voir Maldoror, après des digressions de plusieurs pages, reprendre le cours du récit exactement là où il l'avait laissé. Mais est-ce exactement au même endroit ? Si l'on scrute à la loupe la strophe du pendu, on découvre le plaisir manifeste que prend Maldoror à tourner autour du « sujet dramatique cimenté dans cette strophe » {IV, 3}, ainsi qu'il nomme le personnage du pendu. Il l'abandonne à son sort au moment où le pauvre homme, le corps enduit de goudron, se fait fouetter par sa mère et son épouse. Se dégageant de son rôle de pur témoin rapportant l'action, il prend soudainement une part plus active en mettant de l'avant ses réflexions — son admiration devant la parfaite exécution du supplice — et, surtout, sa propre personnalité : « Il est entendu, sinon ne me lisez pas, que je ne mets en scène que la timide personnalité de mon opinion : loin de moi, cependant, la pensée de renoncer à des droits qui me sont incontestables. » {IV, 3} Ces droits concernent, au premier chef, sa liberté d'écrivain, notamment sa licence à se jouer du lecteur, tout autant que de ses personnages et, même, de ses phrases. Comme si Maldoror ne voulait jamais faire oublier à

⁹⁸ Raymond Jean, « L'autréamont », *La poétique du désir*, Paris, Seuil, 1974, p. 308.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 309.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 310-311.

son lecteur qu'il est le maître d'œuvre, qu'il tire les ficelles derrière chacun des mots apparaissant sur la page ; comme s'il ne pouvait se priver du plaisir d'exhiber ces ficelles aux yeux du lecteur, voire de les emmêler, pour que celui-ci prenne conscience à quel point il lui est redevable de tout ce qu'il va lire, et que cette mise en scène dépend, bien sûr, de son bon vouloir :

Leur adresse, qui consistait à frapper sur les parties les plus sensibles, comme le visage et le bas-ventre, ne sera mentionnée par moi, que si j'aspire à l'ambition de raconter la totale vérité ! À moins que, appliquant mes lèvres, l'une contre l'autre, surtout dans la direction horizontale (mais, chacun n'ignore pas que c'est la manière la plus ordinaire d'engendrer cette pression), je ne préfère garder un silence gonflé de larmes et de mystères. {IV, 3}

Si ces interruptions par le discours viennent en effet parasiter le récit en cours, il n'est pas clair qu'elles y jouent le rôle autodestructeur que prétend Jean. Elles servent tout autant à le relancer, créant même des effets d'attente chez le lecteur. Soudain l'action en cours se fige, s'exhibe alors la « timide personnalité » de l'auteur. Ces pauses dans l'action ressemblent davantage à des « morceaux d'éloquence » arrachés à même la matière du livre ; Maldoror expose, sans pudeur ou vergogne, ses effets de manche grâce auxquels il parvient si bien à manipuler le lecteur, à l'entraîner là où il le veut, selon le chemin qu'il a lui-même arrêté. La force du livre se trouve indiscutablement dans cette voix qui chante, revendiquée par une double entité, Lautréamont/Maldoror, l'auteur/le personnage, selon deux modes d'expression distincts, qui évoluent sur le même terrain.

On remarque que l'auteur, tel qu'il se représente dans les *Chants*, se glisse dans la peau de chacun des personnages — un peu à la façon du marionnettiste — et ne met en scène, en définitive, que lui-même ; ainsi, c'est bien lui, le « sujet dramatique cimenté dans cette strophe », tout comme on devine qu'il transpose son propre drame incestueux dans la strophe du « pantin ». Quand il se met à discuter en plein cœur d'un récit (« il est un moyen plus simple de s'entendre ; il consisterait, je le traduis avec quelques mots seulement, mais, qui en valent plus de mille, à ne pas discuter : il est plus difficile à mettre en pratique que ne le veut bien penser généralement le commun des mortels » {IV, 3}), l'auteur cherche à cerner — par mille et un moyens rhétoriques —, au plus près, cette vérité qui le concerne au premier plan :

[...] c'est-à-dire, afin d'être plus clair (car, jusqu'ici je n'ai été que concis, ce que même plusieurs n'admettront pas, à cause de mes longueurs, qui ne sont qu'imaginaires, puisqu'elles remplissent leur but, de traquer, avec le scalpel de l'analyse, les fugitives apparitions de la vérité, jusqu'en ses derniers retranchements).
{IV, 3}

Maldoror révèle que la recherche de vérité représente le but premier de son mode discursif, un mode qu'il ne lui est pas loisible d'écarter, et que, pour y parvenir, il utilisera les armes tranchantes de l'analyse. Il ne s'agit donc pas d'une entreprise de destruction d'un mode d'expression par un autre, ni même d'une supériorité de l'un sur l'autre, mais d'une complémentarité nécessaire à la réussite du projet d'écriture¹⁰¹. Autrement dit, il ne s'agit pas seulement de mettre en scène le « morceau de lard attaché au plafond », en proie à son drame familial, mais d'ouvrir son corps (« jusqu'à l'intérieur des chairs, marquées par des sillons aussi creux que l'empêchement des os pouvait raisonnablement le permettre » {IV, 3}), pour en faire jaillir la vérité. Cette vérité concerne, notamment, la nécessité d'abandonner toute virilité à la mère, de plonger à sa suite dans la folie et l'animalité.

Maldoror reste animé par un constant souci d'atteindre la vérité, de prouver la véracité de ses assertions, et cherche à entourer ses propositions, autant que faire se peut, d'une aura d'objectivité en recourant au vocabulaire ou à la démarche scientifique. Il est très préoccupé par l'idée de faire croire au lecteur qu'il emploie, que ce soit dans le plan de son œuvre ou dans l'enchaînement des phrases, une méthode des plus rigoureuses. L'idée de régler son œuvre de fiction selon les critères scientifiques apparaît chez lui tout à fait savoureuse. Fréquemment sollicité pour attester la véracité du récit, le lecteur a toujours la possibilité de vérifier par lui-même les assertions de Maldoror s'il entretient quelque doute (« allez-y voir par vous-même, si vous ne voulez pas me croire » {VI, chap. 8}). La dimension visuelle est particulièrement tenue en haute estime dans les *Chants* pour sa capacité à détecter le vrai, selon des lois, bien sûr, avérées.

Au reste, tous les goûts sont dans la nature ; et, quand au commencement j'ai comparé les piliers aux épingles avec tant de justesse (certes, je ne croyais pas qu'on viendrait, un jour, me le reprocher), je me suis basé sur les lois de l'optique, qui ont

¹⁰¹ Jean-Luc Steinmetz formule différemment ce paradoxe destruction/création : « Ce qui s'écrit détruit ce qui s'écrit et, le détruisant, continue de s'écrire, à l'égal d'un supplice éternel » (« Une turbulente agonie », préface aux *Chants de Maldoror*, p. 44).

établi que, plus le rayon visuel est éloigné d'un objet, plus l'image se reflète à diminution dans la rétine. {IV, 2}

Ce goût pour la science et son exactitude se manifeste tant dans le choix de termes empruntés à la biologie, à la physique, à la médecine, à la zoologie, que par l'exposé de principes reconnus. Ducasse, ont noté les critiques et les biographes, a abondamment fréquenté les ouvrages de vulgarisation scientifique. Dans la strophe des « mathématiques sévères », par exemple, Maldoror se voit totalement transporté en décrivant les raisons de sa passion pour cette science. Il faut spécifier que, en tant que créations du Tout-Puissant, les mathématiques sont seules à trouver grâce à ses yeux, peut-être parce que le Créateur s'est révélé complètement, « lui et ses attributs », au moment de les sortir des « entrailles du chaos » {II,10}. Quoi qu'il en soit, elles possèdent le statut de déesses et, même, celui de mères nourricières : « Vous m'attirâtes vers vos fières mamelles, comme un fils béni. Alors, j'accourus avec empressement, mes mains crispées sur votre blanche gorge. Je me suis nourri, avec reconnaissance, de votre manne féconde. » {II, 10} Ce savoir lui servira ensuite d'« arme empoisonnée » pour mieux combattre l'homme et le Créateur, qui voit ainsi sa progéniture se retourner contre lui.

Il est frappant de remarquer avec quelle constance la recherche de filiation s'exprime chez Maldoror par une métaphore impliquant la dévoration : ici, le fils vampirise le savoir sacré de la mère, un savoir à l'origine créé par le Tout-Puissant, comme si, chez Maldoror, la mère s'interposait sans cesse devant la figure du père pour finalement le détrôner. Ce savoir sacré se compose d'éléments précis : la froideur, la prudence opiniâtre et la logique, grâce auxquelles Maldoror perçoit « un reflet puissant de cette vérité suprême dont on remarque l'empreinte dans l'ordre de l'univers » {II, 10}. Il y a sans contredit chez Maldoror une association entre le calcul, l'analyse, la clarté et le féminin, sinon le maternel, qui oriente sa vision de la justice.

Au début du sixième chant, Maldoror établit une distinction entre la partie synthétique de son œuvre, qui comprend les cinq premiers *Chants*, où il a « avert[i] les sincères amateurs de la littérature, par l'ébauche rapide d'une généralisation claire et précise, du but qu'[il] avai[t] résolu de poursuivre », et la partie analytique, qui aura la forme d'un « petit roman de trente pages » {VI, 1}, soit le sixième chant. Ce roman reprendra les propositions avancées dans la partie précédente, la même thèse en quelque sorte — « insult[er], comme en me

jouant, l'homme, le Créateur et moi-même, dans mes explicables hyperboles » —, mais cherchera leurs applications concrètes, car, comme il le dit, « il est préférable de prouver par des faits les propositions que l'on avance » {VI, 1} ; il remuera les « ficelles » des mêmes trois personnages, à savoir l'homme, le Créateur et lui-même, mais en les incarnant davantage ou, plutôt, en les douant d'une « énergique vie ». Dans ce sixième chant, Maldoror promet des personnages vivants, grâce à la « puissance abstraite » que leur conférera le roman, qui allumera leur vitalité (« la vitalité se répandra magnifiquement dans le torrent de leur appareil circulatoire ») ; le lecteur aura donc la surprise de rencontrer — pour vrai — des êtres de chair — véritables — (« l'organisme corporel avec ses ramifications de nerfs et ses membranes muqueuses » {VI, 1}), selon le fantasme d'un auteur épris du pouvoir de la science.

Le roman se propose d'entreprendre, grâce à l'analyse, la démonstration méthodique des idées exposées dans les cinq premiers chants. Une fois sorties du chaos primordial, une fois « échappé[es] du royaume de la colère » {II, 1}, les propositions trouveront alors leur juste représentation. Il ne s'agit plus, autrement dit, de « pousser, dans des strophes de quatorze ou quinze lignes, ainsi qu'un élève de quatrième, des exclamations qui passeront pour inopportunes, et des gloussements sonores de poule cochinchinoise » {VI, 1}. Maintenant que les classes sont terminées, l'auteur ressent le besoin d'affiner sa forme (« c'est la meilleure puisque c'est le roman ! »), qui alliera la prose aux effets poétiques (« ma poésie n'en sera que plus belle » {VI, 1}). Qu'il soit parvenu à un degré de maîtrise supérieur dans ce sixième chant, les lecteurs futurs le confirmeront : André Gide ne disait-il pas de ce chant qu'il lui faisait « prendre en honte [s]es œuvres¹⁰² » ?

Maldoror profite également des nombreux moments d'arrêts dans la narration des récits pour exposer sa conception de la littérature, ses jugements sur celle qui se fait. Ainsi le dialogue est constant, d'une part, entre l'œuvre des *Chants* et son auteur, par les multiples références à l'écriture en cours, et, d'autre part, entre cette même œuvre et toutes celles qui l'ont précédée. Mais non seulement l'auteur se fait-il critique des œuvres littéraires (« Jusqu'à nos temps, la poésie fit une route fausse ; s'élevant jusqu'au ciel ou rampant jusqu'à terre, elle a méconnu les principes de son existence, et a été, non sans raison, constamment bafouée par les honnêtes gens » {IV, 2}), il s'en fait l'un des plus grands

¹⁰² Cité par Pleynet dans *Lautréamont*, p. 180.

plagiaires. Que ce soit pour les intrigues de romans noirs, les descriptions animalières de traités naturalistes, les récits tirés de la mythologie, Maldoror pratique abondamment ce que Olivier appelle le *vol de langue* (« Le vol s'accomplit dans une spirale où le voleur frappe sa proie, l'attire à lui pour la dévorer¹⁰³ »). L'auteur se garde bien de révéler la provenance ou même l'existence de ces mots volés, mais donne des indications précieuses sur son processus (criminel) :

Et encore, quand même une puissance supérieure nous ordonnerait, dans les termes le plus clairement précis, de rejeter, dans les abîmes du chaos, la comparaison judicieuse que chacun a certainement pu savourer avec impunité, même alors, et surtout alors, que l'on ne perde pas de vue cet axiome principal, les habitudes contractées par les ans, les livres, le contact de ses semblables, et le caractère inhérent à chacun, qui se développe dans une efflorescence rapide, imposeraient, à l'esprit humain, l'irréparable stigmate de la récidive, dans l'emploi criminel (criminel, en se plaçant momentanément et spontanément au point de vue de la puissance supérieure) d'une figure de rhétorique que plusieurs méprisent mais que beaucoup encensent. {IV, 2}

Le texte de Lautréamont a bien donné lieu à ce vertige des sources où la recherche effrénée, souvent abusive, des influences a occulté le véritable travail de cannibalisation ou de vampirisation de la langue de l'autre auquel s'emploie l'auteur. Pour Philippe Sollers, ce travail contribue à l'élaboration d'une science absolument nouvelle de l'écriture.

Du même mouvement, les textes, les fragments linguistiques, qui se présentent dans le champ de lecture transfini, sont immédiatement utilisés, déséquilibrés, réécrits et en propres termes violés par le procès en cours [...], il s'agit chaque fois de marquer la pénétration d'un niveau textuel (innocent, expressif) par un autre niveau (producteur, au second degré, criminel) ; processus renversant, négatif, annulateur, qui double la représentation, la détruit, et ramène comme sexuellement son tissu à sa circulation graphique (ainsi dans le passage de la petite fille et du bouledogue).¹⁰⁴

Dans la strophe ici évoquée de la jeune sacrifiée, le corps de l'innocente, après avoir été violé, se fait littéralement vider de sa substance (« poulet vidé »), sa nature, bafouée, son sens, assimilé. Le manuscrit racontant ses malheurs est retrouvé par Maldoror dans le chant troisième ; il se voit donc incorporé dans cette œuvre englobante que sont les *Chants*, selon

¹⁰³ Jean-Michel Olivier, *Lautréamont. Le texte du vampire*, Lausanne (Suisse), L'Âge d'homme, 1981, p. 40.

¹⁰⁴ Philippe Sollers, « La science de Lautréamont », *Logiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1968, p. 268.

un procédé d'enchâssement des récits cher aux romantiques. Le travail d'appropriation s'accomplit ainsi à plusieurs niveaux, qui concernent tant le récit que la mise en récit.

C'est bien toute la littérature qui se trouve convoquée dans les *Chants*, où des références — réelles ou imaginées — à des poètes, à des philosophes, à des romanciers, à des scientifiques guettent à chaque détour le lecteur prédisposé aux revenants. Il s'agit justement du projet d'Olivier : « analyser comment la littérature revient, dans un texte comme celui de Lautréamont, à la manière d'un fantôme ou d'un vampire¹⁰⁵. » Pour cet auteur, Lautréamont fait clairement un usage *vampirique* des textes littéraires en les pillant, et en utilisant les matériaux, « restes morts — en souffrance, en suspens — et restes vivants, prêts à être réinsérés dans une nouvelle machination textuelle, un nouveau complot littéraire¹⁰⁶ ».

Quelle est donc cette nouvelle science annoncée par Sollers qui introduit un rapport inédit de l'auteur à son œuvre ? Le théoricien parle d'une science tout entière vouée à la « constitution et l'annulation d'un texte comme de celui qui s'y est inscrit¹⁰⁷ ». Elle apparaît indissociable du projet de la modernité, qui s'intéresse aux processus de création de l'œuvre dans l'élaboration d'une identité nouvelle. Si Lautréamont est généralement considéré par les théoriciens comme l'un des premiers poètes modernes français, nul mieux que Blanchot n'a su exposer la véritable quête de l'origine qui traverse les *Chants*, comparant le travail d'écriture de l'œuvre, laborieux et difficile, à celui de l'enfantement.

[...] par cette œuvre, l'être absent qu'est Lautréamont s'est lentement et dans un combat qui représente le dur travail de la naissance, dans cet écoulement de sang, d'humeurs, dans cette collaboration de la patience et de la violence qu'est la naissance, Lautréamont, repoussant définitivement Ducasse, s'est donné le jour.¹⁰⁸

Pour Blanchot, la vérité du mythe de Lautréamont réside dans la tentative de se donner le jour et de porter la responsabilité de son propre commencement. Et cette naissance du romancier coïncide avec la mort effective de Ducasse.

Après l'écriture des *Chants* par le comte de Lautréamont, Isidore Ducasse entreprend les *Poésies I et II*. Il s'agirait d'un retournement spectaculaire, si l'on en croit ces mots adressés

¹⁰⁵ Jean-Michel Olivier, *Lautréamont. Le texte du vampire*, p. 14.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Philippe Sollers, « La science de Lautréamont », *Logiques*, p. 300.

¹⁰⁸ Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, p. 166.

au banquier de son père : « j'ai complètement changé de méthode, pour ne chanter exclusivement que *l'espoir, l'espérance, LE CALME, le bonheur, LE DEVOIR*¹⁰⁹. » Certains théoriciens y ont cru, voyant dans les *Poésies* le contrepoint positif des *Chants* funèbres. Comme si Ducasse ne pouvait être alternativement que d'un côté : le mal puis le bien. C'est refuser d'accepter l'ambivalence chère à Ducasse : « On ne peut juger de la beauté de la vie que par celle de la mort » ; « On ne peut juger de la beauté de la mort que par celle de la vie¹¹⁰ ». Loin de s'annuler, ces maximes mettent sur un pied d'égalité les principes de vie et de mort, reconnaissant en chacun la beauté. Ces maximes sont elles-mêmes une déformation de celle de Vauvenargues : « On ne peut juger de la vie par une plus fausse règle que la mort¹¹¹. » Car il y a bien sûr du plagiat dans ces *Poésies* (« le plagiat est nécessaire¹¹² »), suite d'aphorismes, de maximes et de réflexions morales, philosophiques et littéraires, mais aussi du détournement parodique et de la revendication.

Dans les *Poésies*, Ducasse s'attaque encore plus directement — plus sauvagement — à ces « Grandes-Têtes-Molles¹¹³ » qui ont orienté la littérature de son siècle et des précédents. Il prône encore une fois la révolte :

La culpabilité d'un écrivain, qui roule sur la pente du néant et se méprise lui-même avec des cris joyeux, les remords, les hypocrisies [...] la vermine et ses chatouillements insinuants, les préfaces insensées, comme celles de Cromwell, de M^{lle} de Maupin et de Dumas fils, les caducités, les impuissances, les blasphèmes, les asphyxies, les étouffements, les rages — devant ces charniers immondes, que je rougis de nommer, il est temps de réagir enfin contre ce qui nous choque et nous courbe si souverainement.¹¹⁴

Ducasse ne semble néanmoins pas à l'abri de son propre courroux. Il montre un mépris dédaigneux pour ceux qui chantent le sombre, la mort, qu'il associe à une flagrante immaturité. L'heure est maintenant au ressaisissement, au « bon sens » et au « sang-froid¹¹⁵ », à l'affirmation de valeurs positives : « Décrire les passions n'est rien ; il suffit de naître un

¹⁰⁹ « Ducasse à J. Darasse », lettre du 12 mars 1870, *Correspondance* dans *Les chants de Maldoror*, p. 383.

¹¹⁰ *Poésie II* dans *Les chants de Maldoror*, p. 362 et 364.

¹¹¹ Précision de Jean-Luc Steinmetz, dans les notes des *chants de Maldoror*, p. 447.

¹¹² *Poésie II* dans *Les chants de Maldoror*, p. 351.

¹¹³ « Lamartine, Hugo, Musset se sont métamorphosés volontairement en femmelettes. Ce sont les Grandes-Têtes-Molles de notre époque » (« Ducasse à J. Darasse », lettre du 12 mars 1870, *Correspondance* dans *Les chants de Maldoror*, p. 382-383).

¹¹⁴ *Poésie I* dans *Les chants de Maldoror*, p. 331.

¹¹⁵ « Ducasse à J. Darasse », lettre du 12 mars 1870, *Correspondance* dans *Les chants de Maldoror*, p. 383.

peu chacal ; un peu vautour, un peu panthère. Nous n’y tenons pas. Les décrire, pour les soumettre à une haute moralité, comme Corneille, est autre chose¹¹⁶. »

Il est intéressant que, pour illustrer une de ses assertions — méfiance à l’endroit de l’enseignement de poèmes romantiques, notamment ceux de Musset —, Ducasse mette en scène un élève de seconde obsédé par l’image de pélicans lui déchirant la poitrine avant d’aller dévorer la femme d’un laboureur et ses enfants¹¹⁷. Il semble que le chacal en lui n’en finira jamais avec le besoin de hurler sa « soif de l’infini ».

2.4. Edmund Kemper

2.4.1. Le début de la parole

Le 23 avril 1973, alors qu’il est activement recherché par la police pour avoir commis une série de meurtres sur des étudiantes, le Co-ed Killer¹¹⁸ téléphone au commissariat de Santa Cruz, en Californie. Il demande à parler au lieutenant Charles Scherer, le responsable de l’enquête, qui lui rappelle son père par leur ressemblance commune à l’acteur John Wayne. Pour prouver son identité, il propose à son interlocuteur de venir chez lui afin de vérifier si deux cadavres de femmes ne s’y trouvent pas, ainsi qu’une note écrite de sa main : « 5 h 15. Samedi. Inutile qu’elle souffre davantage aux mains de ce “Boucher meurtrier”. C’était rapide — elle dormait — comme je le voulais. Pas du travail bâclé ou inachevé, messieurs. Juste un “manque de temps”. J’ai des choses à faire¹¹⁹ !!! » Les deux corps, nus et décapités, sont retrouvés dans les placards de la plus grande chambre, l’un d’eux a également été amputé d’une main : il s’agit de celui de Clarnell Strandberg, la mère du tueur.

Il est frappant de constater comment Edmund Kemper a alors cherché à présenter le meurtre de sa mère comme un acte empreint de sollicitude, voire une marque de compassion : « J’avais le choix de laisser ma mère porter le fardeau [...] ou je pouvais la tuer pour lui

¹¹⁶ *Poésie I* dans *Les chants de Maldoror*, p. 331.

¹¹⁷ Voir *ibid.*, p. 340-341.

¹¹⁸ En français, le « tueur d’étudiantes ».

¹¹⁹ « 5.15 a.m. Saturday. No need for her to suffer anymore at the hands of this “murderous Butcher”. It was quick — asleep — the way I wanted it. Not sloppy or incomplete, gents. Just a “lack of time”. I got things to do!!! » Note reproduite dans Moira Martingale, *Cannibal Killers. The History of Impossible Murders*, New York, Carroll & Graf, 2000, p. 94.

épargner l'humiliation¹²⁰ », et dont le caractère était inéluctable : « La seule façon de stopper tout ça, ma mère meurt et puis ça sera mon tour¹²¹ ». C'est qu'il avait imaginé une fin plus grandiose que cette conversation avec un policier — qui n'était même pas Scherer — dans une cabine téléphonique à Pueblo, au Colorado, en attendant la voiture de patrouille qui allait venir le prendre.

Le début de son plan avait pourtant été suivi à la lettre : après avoir dissimulé les corps de sa mère et de son amie Sally Hallett, et rédigé la note à l'attention des policiers, Kemper a quitté la demeure maternelle en voiture, chargé de sa collection d'armes et de deux cents cartouches, puis roulé vers l'est, en écoutant les bulletins de nouvelles à la radio, où, selon ses prévisions, les meurtres seraient fatalement annoncés. La découverte des corps aurait alors signifié le début d'une spectaculaire chasse à l'homme dans laquelle il aurait tenu le rôle principal (« Je saurais qu'ils étaient à ma recherche. Moi et personne d'autre¹²² »). Il se serait ensuite positionné légèrement en retrait, dans un endroit offrant une certaine protection. Puis, une fois repéré par les policiers, il aurait ouvert le feu, et serait bien parvenu à en abattre quelques-uns grâce à ses talents de tireur. N'a-t-il pas été formé par la National Rifle Association ? À la fin, rendus fous furieux de voir tomber les leurs, les policiers ne lui auraient pas laissé l'ombre d'une chance et l'auraient criblé de balles.

La réalité a cependant été bien différente. D'abord, personne n'a découvert les corps en ce congé de Pâques, ce qui a laissé à Kemper un temps considérable pour réfléchir à ses derniers meurtres. Il a repensé à la main gauche de sa mère, celle qu'il a coupée :

Cette main, c'est la main gauche du Seigneur. J'ai toujours considéré ma mère comme un être formidable, quelqu'un de très féroce et sinistre. Elle a toujours eu une grande influence sur ma vie. Quand elle est morte, j'ai été très surpris de constater que son décès ressemblait à celui de toutes mes autres victimes. À quel point elle était vulnérable et humaine. C'est quelque chose qui m'a beaucoup marqué et qui me choque encore aujourd'hui.¹²³

¹²⁰ « I had the choice of letting my mother bear the burden [...] or I could kill her to keep her from suffering the embarrassment. » Propos rapportés dans Donald West, *Sacrifice unto Me : The 21 Santa Cruz Murders*, New York, Pyramid, 1974, p. 167.

¹²¹ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, Paris, Éditions Méréal, coll. « Serial killers », 1998, p. 159.

¹²² *Ibid.*, p. 158.

¹²³ *Ibid.*, p. 10-11.

Il appert que Kemper ressent durement le contrecoup du meurtre de sa mère, figure immense ayant joué un rôle prépondérant dans sa vie (« Elle a toujours eu une énorme influence dans ma vie et, que je la haïsse ou que je l'aime, notre relation était très dynamique¹²⁴ »). Aux sentiments complexes et ambigus qu'il a toujours éprouvés à son endroit s'ajoutent maintenant la culpabilité d'être responsable de sa mort, ainsi que les identifications troubles qu'entraîne un tel renversement — où la force vient littéralement de « changer de main ». Il est à noter que ce fils nouvellement investi d'un pouvoir quasi divin quitte très précisément la demeure maternelle au moment où les chrétiens s'appêtent à célébrer la résurrection du fils de Dieu.

Roulant de façon presque continue depuis une trentaine d'heures, Kemper a atteint ses limites physiques : depuis la mort de sa mère, il se sent malade et n'a pris aucune nourriture, seulement des comprimés de caféine afin de se tenir éveillé.

Mon corps tremble de façon *incontrôlable* par moments et mon cerveau commence, petit à petit, à s'effiloche. J'ai l'impression de perdre tout *contrôle* et que n'importe quel incident peut me faire perdre la tête. Et j'ai peur de ce qui pourrait alors arriver. Jamais, je n'ai perdu à ce point le *contrôle* de ma propre existence.¹²⁵

La question du contrôle représente bien chez lui un enjeu capital, alors que l'ensemble de son activité criminelle apparaît comme la tentative, sans cesse renouvelée, de prendre possession du corps de l'autre. C'est au moment où il a réalisé son fantasme le plus cher et le plus ancien, où il est finalement parvenu à enlever la vie de sa mère, que la sienne a perdu toute consistance et signification. Il explique son état à l'officier à l'autre bout du fil : « J'avais l'impression que j'étais en train de me désintégrer. C'est comme si je perdais tout contrôle et ça ne m'est jamais encore arrivé, au point de ne plus savoir ce qui se passait. Et si ça devait m'arriver, avec toutes ces armes¹²⁶. »

Ainsi, plutôt que de réaliser le fantasme d'une mort glorieuse sous les tirs nourris des policiers, Kemper choisit de se rendre de la façon la plus pacifique qui soit et, de surcroît, avant même qu'on lui demande de le faire. Il est vrai qu'il a toujours eu horreur de la

¹²⁴ « She had always been a very big influence in my life and whether I hated her or loved her, it was very dynamic. » Extrait du témoignage de Kemper le 25 avril 1973, dans Donald West, *Sacrifice unto Me*, p. 160.

¹²⁵ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 11 (non souligné dans le texte).

¹²⁶ *Ibid.*, p. 20. Les citations de Kemper tirées de cette conversation avec l'officier Brown, et avec son collègue Conner, ont été extraites de la transcription de l'enregistrement téléphonique, reproduite par Stéphane Bourgoïn.

confrontation physique, ne s'attaquant à une victime, par exemple, que s'il avait l'assurance qu'elle ne pourrait à aucun moment représenter pour lui une menace. Un affrontement avec les policiers aurait en définitive comporté de nombreux risques ; il aurait été absolument impossible de prévoir et d'orchestrer son déroulement.

Mais un autre élément le perturbe également : Kemper n'a aucunement attiré l'attention escomptée. En s'en prenant à sa mère dans sa propre maison, plutôt qu'à une inconnue dans un lieu public, dont il aurait ensuite dispersé les membres en divers endroits, Kemper signe pour la première fois, de son nom propre, un acte meurtrier. Il rédige même une note qui ne laisse aucune ambiguïté, s'affublant d'un surnom évocateur : le Boucher meurtrier. Dans cette note, il s'adresse avec familiarité aux policiers, qui, selon ses prévisions, liront le mot, des hommes qu'il connaît bien puisqu'il fréquente assidûment leur bar de prédilection. Il prétend manquer de temps pour s'occuper « convenablement » des cadavres, c'est-à-dire leur faire subir le même traitement qu'à ses victimes précédentes. En fait, il n'a pas l'intention de chercher à dissimuler ces meurtres ni même l'identité des corps. Il a plutôt décidé d'achever son œuvre criminelle avec un coup d'éclat, qui le révélera au monde : « Je voulais faire une démonstration aux autorités de Santa Cruz. Leur prouver que je ne plaisantais pas, qu'ils avaient affaire à un monstre¹²⁷. » Étonnamment, il veut en imposer à ceux-là mêmes qu'il essaie d'amuser tous les jours au Jury Room (« Ils pensaient tous que j'étais un chic type¹²⁸ »), grâce à un sens de l'humour fortement apprécié par ses connaissances.

Kemper avait donc tout mis en œuvre, laissé tous les indices, et même orienté les projecteurs, afin de déclencher une chasse à l'homme. On peut ultimement se demander quelle est la véritable raison qui l'a conduit à téléphoner aux policiers (« Il faut absolument que vous veniez me chercher¹²⁹ ») : épuisement physique, bouleversements émotionnels trop intenses après la mort de sa mère, angoisse montante devant la perspective d'un affrontement ou besoin irréprensible de se raconter ? Même s'il s'agit vraisemblablement de toutes ces raisons, on ne peut qu'être frappé de constater avec quelle urgence Kemper avait besoin d'être entendu.

Ironiquement, le tueur a dû s'y prendre à trois reprises avant d'être pris au sérieux par les policiers du commissariat de Santa Cruz. À aucun moment, il n'a réussi à s'entretenir

¹²⁷ *Ibid.*, p. 143-144.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 143.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 21.

avec le lieutenant Scherer. Lors du premier appel, il a annoncé qu'il refuserait de s'entretenir avec tout autre que le lieutenant. À sa deuxième tentative, il a eu l'idée de placer l'appel à frais virés, mais le réceptionniste du commissariat les a refusés. À la troisième tentative, il a aussitôt hurlé dans le combiné : « Les meurtres des étudiantes ! » La paternité de ces meurtres représente bien, tout compte fait, ce qui le distingue du vulgaire plaisantin. Le Co-ed Killer étant déjà un personnage célèbre, dont tous suivent et commentent les actions, il ne restait à Kemper qu'à se faire reconnaître. Jusqu'alors, il s'était plutôt efforcé de maintenir bien distinctes les deux identités, appréciant beaucoup l'ironie de parler, et ce, même aux policiers qu'il fréquentait, du Co-ed Killer à la troisième personne. Ce petit jeu dangereux lui a même permis de suivre quotidiennement l'évolution de l'enquête policière.

Son désir d'être abattu, après une ultime démonstration de force, par ceux-là mêmes qu'il admirait, lui est apparu en définitive moins impérieux que le besoin de se raconter, tout de suite, avec la conscience nette que son œuvre criminelle lui ferait atteindre le statut de légende (« J'espère que vous notez certaines des choses que je vous raconte¹³⁰ »).

Kemper est finalement parvenu à convaincre les agents Brown et Conner de son identité, en leur révélant des informations entourant les *co-eds*, non divulguées au public, que seul leur meurtrier pouvait connaître. Dans un premier temps, il a été arrêté par des agents de Pueblo pendant qu'il était toujours en ligne (« Les voilà ! Whow ! Il me braque avec son flingue¹³¹ ! »). Ensuite, un comité d'accueil, réunissant procureur général et membres du corps policier, parmi lesquels le lieutenant Scherer, qui lui rappelle tant son père, est venu le chercher pour le ramener en Californie. En leur présence, Kemper n'a eu que faire d'écouter la lecture de ses droits ou d'exiger la présence d'un avocat, il a alors entamé, sans plus attendre, le récit de sa vie.

Les propos rapportés de Kemper proviennent de différentes sources : transcription de ses appels téléphoniques et de sa confession aux policiers, entretiens réalisés par des agents du FBI, des psychiatres, des journalistes ou des biographes. Plutôt que de s'attarder à questionner l'authenticité de chaque révélation, on cherchera ici à mettre en lumière la cohérence de ce récit de vie, construit à partir de ce qui est rapidement devenu une figure de légende.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹³¹ *Ibid.*, p. 21.

2.4.2. Les premiers pas de géant

Edmund Kemper, le troisième du nom, vient au monde en 1948 dans une famille de géants. Son père, Edmund Emil Junior, mesure deux mètres cinq, alors que sa mère, Clarnell, atteint le mètre quatre-vingt-cinq. Tous deux possèdent de plus une forte constitution et une voix puissante, ce qui rend leurs affrontements très impressionnants (« La nuit, je pleurais souvent en les entendant s'engueuler¹³² »). De plus en plus féroce à mesure que s'accroît sa consommation d'alcool, sa mère reproche principalement à son mari d'être un « bon à rien ». Elle aurait souhaité qu'il poursuive ses études à la fin de la Seconde Guerre mondiale, profitant des bourses offertes aux soldats démobilisés, alors qu'il a plutôt choisi un emploi « mineur » d'électricien.

Le petit Edmund, surnommé « Guy » par sa famille, a bien cherché à entretenir une image glorieuse de son père. Après tout, celui-ci a combattu dans les Forces spéciales, cette unité d'élite dont les exploits sont présentés dans le film *The Devil's Brigade*, d'Andrew McLaglen, sorti en 1968¹³³. Véritable commando suicide, la brigade exigeait le célibat de ses membres, règlement que son père a enfreint, en toute clandestinité, pour épouser sa mère. Guy se doute bien que son père a perpétré un grand nombre d'actes meurtriers, mais, si ce dernier parle abondamment de ses exploits, il reste discret par rapport à certains aspects : il entretient plutôt un idéal de paix et de tranquillité ou, comme le dit sa mère, « une idée stéréotypée du bonheur », appréciant, par exemple, les parties de cartes enfumées avec ses copains.

Alors qu'Edmund a neuf ans, son père quitte finalement le domicile familial, excédé par les reproches continuels. Sa mère décide alors de les emmener, ses deux sœurs et lui, loin de la Californie, à Helena dans le Montana. Déjà éprouvé par la séparation de ses parents, dont il impute totalement la responsabilité à sa mère, Guy souffre de l'éloignement de son père, d'autant qu'il est maintenant le premier à subir le courroux maternel. « Ma mère était là, c'est sûr, mais elle était là pour me frapper, m'humilier, pour me montrer en exemple, afin de prouver à quel point les hommes sont inférieurs¹³⁴. » Clarnell apparaît sans aucun doute

¹³² *Ibid.*, p. 41.

¹³³ Cette brigade portait en réalité le nom de Black Devils et a été dissoute après la guerre. Trente-neuf pour cent de ses membres ont perdu la vie au cours des missions.

¹³⁴ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoin, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 41.

comme une femme redoutable auprès des hommes qu'elle fréquente, capable de les battre au bras de fer, voire de les « déshabiller émotionnellement¹³⁵ », ces derniers sortant vaincus, brisés, des affrontements. Elle a de plus un certain nombre d'idées arrêtées sur la façon dont un garçon doit être élevé. Un des reproches qu'elle adressait d'ailleurs à son mari était d'être trop permissif avec son fils, le meilleur moyen selon elle d'en faire un homosexuel, comme le fils de sa propre sœur. Elle saurait comment éviter cela.

J'aime à penser que c'est un des aspects positifs de mon caractère qui m'a permis de résister aux efforts et à la pression de ma mère pour me faire entrer dans ce moule du parfait petit garçon qu'elle avait en tête. Je me faisais tabasser pour ne pas être ce « petit garçon ». Nom de Dieu ! Je faisais tout mon possible pour résister. Mais je ne l'affrontais pas ouvertement : je trouvais toujours un moyen détourné pour arriver à mes fins.¹³⁶

Petit, Guy ne le reste pas longtemps. À huit ans, il atteint déjà une taille imposante, trop imposante pour ses sœurs, au dire de sa mère. Un jour, peu après le divorce de ses parents, il découvre en rentrant à la maison que tous ses objets personnels ont été déplacés à la cave, un endroit lugubre qui ne laisse pas entrer la lumière du jour, où trône une énorme fournaise extrêmement bruyante. Cette cave devient sa chambre à coucher jusqu'à ce que son père l'apprenne, environ huit mois plus tard, et menace de porter plainte auprès des autorités pour mauvais traitements. Son père explique : « Il est terrifié par cet endroit. Il n'y a qu'une seule issue. Quelqu'un doit déplacer la table de cuisine pour soulever la trappe et ainsi accéder au sous-sol¹³⁷. »

Il s'avère que c'est dans ce lieu terrible que les fantasmes de mort de Kemper ont véritablement pris naissance. D'abord, il s'imagine que le diable y vit, et croit même le reconnaître dans la lueur de la fournaise qui brille étrangement. Il ne comprend pas pourquoi sa mère et ses sœurs montent à leur chambre la nuit venue alors que lui doit descendre en enfer pour affronter les démons qui le terrifient. Opprimé, il ne trouve aucun réconfort auprès de sa mère (« Quand je me plains auprès de ma mère, parfois en larmes, je reçois une paire de claques : "Qu'est-ce qui cloche avec toi ! Tu es vraiment une poule mouillée"¹³⁸ »). Il se met

¹³⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 28-29.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 27.

donc à développer « un certain nombre de rites très spéciaux et élaborés¹³⁹ », qui lui offrent, d'une part, une protection contre les démons, d'autre part, une revanche sur le monde.

Environ à la même période, la lecture d'un livre de classe contribue à l'élaboration de fantasmes morbides. Au départ destiné à un devoir de sociologie sur la solitude des adolescents, ce livre présente la situation d'un enfant devenu l'unique être humain vivant sur la terre, et vise à faire réaliser aux élèves que les émotions ou les sentiments ressentis perdent leur valeur s'ils ne sont pas partagés avec d'autres.

Ce texte fut un peu comme une graine qui donna naissance à des fantasmes dans mon cerveau. Je me retrouve seul avec toutes ces choses, ces voitures, ces avions et plus personne pour m'emmerder ou me dire ce qu'il ne faut pas faire. Mais ces fantasmes finissent par tourner à vide et me semblent creux. Petit à petit, j'y ai intégré des gens inanimés : ils ne pouvaient pas m'affecter ou me causer du mal.¹⁴⁰

S'il en veut beaucoup à sa mère, Kemper ressent aussi une grande animosité à l'endroit de ses sœurs, en particulier envers Susan, son aînée de six ans. Selon ses dires, Susan l'a poussé en direction d'un train quand il avait quatre ans, l'a précipité dans le bassin d'une piscine quand il avait cinq ans et lui a adressé des avances sexuelles quand il avait huit ans. Sa sœur n'a jamais confirmé ces déclarations. Il est étrange de voir réapparaître le problème de la menace sexuelle — cette fois le rôle des protagonistes se trouve inversé — dans l'explication de la mère et des sœurs sur le fait de déménager Guy au sous-sol de la maison : « Parce qu'il était trop grand et qu'elles considéraient qu'il n'était pas sain pour lui d'être près de sa sœur de treize ans ou dans la même chambre à coucher que sa plus jeune sœur — elles le considéraient comme une menace sexuelle¹⁴¹. » L'intérêt ici devient moins de savoir s'il a réellement représenté une menace sexuelle pour ses sœurs que de réaliser qu'il a, dès ses huit ans, été amené à se percevoir lui-même comme une menace, à envisager comme une possibilité — puisqu'on a peur des gestes qu'il peut poser — la réalisation de l'inceste.

Un des aspects les moins commentés par les biographes, les criminologues et les psychiatres qui se sont penchés sur son cas concerne bien l'influence de ses rapports avec ses

¹³⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴¹ « Because he was too big and they considered it unhealthy for him to be around his thirteen-year-old sister or in the same bedroom as his younger sister — they considered him a sexual threat to them. » Robert K. Ressler et Tom Shachtman, *Whoever Fights Monsters : My Twenty Years Tracking Serial Killers for the FBI*, New York, St. Martin's Press, coll. « True Crime Classics », 1993, p. 249.

deux sœurs dans l'élaboration et la réalisation de son scénario meurtrier, où les victimes ont été choisies en fonction de critères précis, notamment l'âge et l'activité sociale, mais aussi, et ce à deux reprises, alors qu'elles étaient deux à bord de sa voiture. On sait aussi que, après le meurtre de sa mère, Kemper a immédiatement ressenti le besoin de trouver une deuxième victime : la meilleure amie de sa mère.

Au-delà des conflits habituels entre frères et sœurs, les souvenirs d'enfance de Kemper possèdent un caractère résolument morbide. « Kemper a raconté à Fort ses fantasmes de tuer ses sœurs et d'autres personnes à un jeune âge. Ils impliquaient surtout sa sœur aînée, et parfois la plus jeune. L'aînée avait des amis, recevait plus d'attention, de respect et d'affection de la part de la mère¹⁴². » Il est vrai qu'il est facile, après coup, d'y voir les germes des actes meurtriers qui vont être posés à l'âge adulte, comme si, à huit ans, la carrière criminelle de Kemper avait déjà été toute tracée. Il s'agit d'ailleurs d'une interprétation qu'il refuse catégoriquement, considérant qu'il existe de nombreux enfants qui ont, comme lui, posé des gestes d'une grande violence, notamment de torture envers les animaux, sans jamais devenir des tueurs en série. Mais, parallèlement à cela, il déclare : « Bien avant mon premier crime, je savais déjà que j'allais tuer, que cela se terminerait ainsi¹⁴³. » Kemper fait cette déclaration sur son sentiment de l'inévitabilité du passage à l'acte après s'être remémoré un événement particulier survenu durant l'enfance. Il a un jour assisté à un tour de magie dans un grand magasin, réalisé avec une fausse guillotine, où le magicien, après avoir demandé une personne volontaire, a simulé la décapitation d'une belle jeune fille. « J'étais fasciné, ce concept de décapitation était tellement excitant à mes yeux qu'il m'a hanté pendant des semaines¹⁴⁴. »

En fait, pratiquement tous ses actes de violence ou ses rêveries autour de la sexualité et de la mort font intervenir la mutilation, la décollation, la séparation des mains, ou tout cela à la fois. Telle cette fois où, pour se venger de Susan qui a volontairement brisé son pistolet jouet, il empoigne la poupée Barbie de sa sœur, puis, à l'aide de ciseaux, lui coupe la tête et les deux mains. Ou encore cette anecdote, aussi abondamment citée, où il répond à sa sœur cadette après qu'elle lui a demandé pourquoi il n'embrassait pas son institutrice comme il le

¹⁴² « Kemper has told Fort about fantasies of killing his sisters and other people at an early age. It was mainly his older sister, but sometimes it involved the younger one. She had friends, got more attention, respect, and affection from the mother. » Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, Lincoln, I Universe.com, 2000, p. 183.

¹⁴³ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 44.

¹⁴⁴ *Ibid.*

souhaiterait : « Je devrais la tuer en premier¹⁴⁵. » Il n'a alors que treize ans, mais son fantasme est tellement puissant qu'il se rend la nuit devant le domicile de sa maîtresse d'école, armé de la baïonnette de son beau-père : « J'imagine que je la tue, la décapite, puis ramène la tête dans ma chambre pour lui faire l'amour¹⁴⁶. » Voilà clairement énoncé le fantasme sexuel qui fera sa renommée lorsqu'il sera actualisé une dizaine d'années plus tard.

Avant même la puberté, Kemper est fortement attiré par les femmes plus âgées, et plus précisément par celles de l'âge de sa mère (« J'étais sexuellement attiré par des femmes mûres à un âge aussi précoce que sept ou huit ans¹⁴⁷ »). S'il est souvent sorti de chez lui la nuit pour se promener dans les rues, espionnant les femmes rencontrées et les suivant de loin, entretenant le fantasme de posséder leur tête, il a aussi des pensées érotiques impliquant de nombreuses amies de sa mère. Au moment de son arrestation, non seulement il se rappelle leur nom, mais il connaît leur lieu de résidence, ayant suivi leurs déplacements depuis l'époque où elles fréquentaient sa mère. Bien sûr, Clarnell elle-même apparaît dans ses premiers fantasmes meurtriers : « De temps en temps, la nuit, Ed prenait un couteau et un marteau, se glissait dans la chambre de sa mère et fantasmaît à l'idée de la tuer¹⁴⁸. » Ce scénario trouvera aussi à se réaliser intégralement dans la réalité.

Avec Allyn, les rapports sont tout de même moins tendus qu'avec l'aînée. S'il se plaint de la tendance de sa sœur cadette à mentir à sa mère dans le dessein de le faire punir, Kemper développe avec elle une complicité en l'intégrant à certains de ses jeux comme celui de « la chaise électrique » ou celui de « la chambre à gaz ». Dans ce dernier, il se « laisse attacher avec une corde dans un fauteuil où parfois [s]a sœur et une de ses copines [l']enroulent dans un grand tapis, [il fait] semblant de [s]e tordre de douleur lorsque [s]a sœur enclenche l'interrupteur¹⁴⁹ ». Cette histoire fascine aussi beaucoup les gens intéressés par le cas de Kemper, qui y voient une autre prémonition de son destin de tueur. Il est à noter que, à son procès, Kemper a effectivement demandé à être exécuté sur la chaise électrique, ce qu'il n'a pu obtenir puisque la peine de mort n'était pas en vigueur en 1973 en Californie.

¹⁴⁵ « I'd have to kill her first. » Propos rapportés dans Donald West, *Sacrifice unto Me*, p. 187.

¹⁴⁶ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 176.

¹⁴⁷ « I was sensually attracted to grown women as early as seven or eight. » Propos rapportés dans Donald West, *Sacrifice unto Me*, p. 187.

¹⁴⁸ « From time to time, at night, Ed would take a knife and hammer and slip into his mother's room and fantasize about killing her. » Robert K. Ressler et Tom Shachtman, *Whoever Fights Monsters*, p. 249.

¹⁴⁹ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 31.

En plus de ses problèmes familiaux, Kemper fait figure de paria de la société. Il éprouve de grandes difficultés à s'adapter aux écoles qu'il fréquente, passant d'un établissement à l'autre sans parvenir à s'intégrer. Les professeurs le trouvent désobéissant, paresseux et insolent. En fait, lui-même croit être plus ou moins idiot jusqu'à ce que des psychiatres lui affirment qu'il fait partie des deux pour cent de gens les plus intelligents, avec un quotient intellectuel de cent trente-six sur l'échelle de Stanford-Binet. Sa taille représente aussi un problème majeur à son intégration sociale. À l'adolescence, il atteint les deux mètres dix et pèsera ultimement cent cinquante kilos. Alors qu'il veut se fondre dans la foule, il attire immédiatement l'attention partout où il se rend ; les gens se retournent, les conversations cessent, les gens n'ont le plus souvent jamais vu de personne aussi colossale. Devenu adulte, Kemper tentera de contrebalancer l'effet possiblement inquiétant de sa stature en adoptant le rôle du « bon géant » cordial et plein d'humour.

À l'âge de la puberté, Kemper cherche par-dessus tout la solitude. Il reste de longues heures à la cave ; cet endroit maudit est maintenant celui où il se sent le mieux.

Dans mon cas, tout était orienté vers le négatif et la destruction. Je m'isolais dans la cave pour y fantasmer et me protéger. Ces mondes imaginaires me permettaient de me venger de mes ennemis, d'anéantir tous ceux qui me brimaient à l'école. Souvent, nous avons des pensées sombres que nous gardons en nous : « j'aimerais lui faire la peau », « qu'il crève », « c'est vraiment une salope », etc. Nous éprouvons tous ce genre de sentiments. Moi, à l'époque, je l'ignorais. Je me considérais comme quelqu'un d'horrible parce que je ressentais ces désirs de destruction.¹⁵⁰

Les animaux sont les premières victimes de Kemper. À l'âge de onze ans, il s'attaque au chat de la maison. D'abord, il l'enterre vivant dans le jardin. Devant la télévision, il calcule précisément les minutes avant de déterrer l'animal étouffé ; il lui coupe la tête et y enfonce un pieu. Il gardera un certain temps la tête momifiée dans le placard de sa chambre, la sortant le soir pour lui adresser des prières d'un genre particulier. Kemper s'intéresse beaucoup aux histoires de survie, notamment à celles rapportées par les Marines, qui mettent en scène des individus en proie à des situations extrêmes et recourant à des actes de barbarie. « Lorsque vous étiez enfant, je suis sûr que vous vous posiez cette question : comment réagir sur une île déserte, avec trois autres personnes et sans la moindre nourriture ? Si l'un de vous est

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 40-41.

malade¹⁵¹ ? » Il s'avère que Kemper réalise, avec les meurtres d'animaux, ses premières expériences de ritualisation de la mort grâce à des pratiques inspirées tantôt par des survivants de la guerre, tantôt par des tribus primitives. Plus tard, il invoquera ces mêmes récits de survie pour expliquer sa fascination par rapport au cannibalisme.

Quand Kemper atteint l'âge de treize ans, un autre chat devient la victime de ses expérimentations. Il est dans sa chambre en train d'affûter son couteau avec la machette de son père quand son attention s'arrête sur le chat siamois de la maison, auquel il reproche de se montrer arrogant et distant envers lui, et de préférer la compagnie de sa sœur aînée. Soudain, il empoigne le chat par la peau du cou et lui tranche la partie supérieure du crâne à l'aide de sa machette. Pendant que l'animal est en convulsions, il s'intéresse à la configuration du cerveau à nu. Puis, il poignarde plusieurs fois le corps avec son couteau. Une fois la mise à mort terminée, il pense soudainement avec terreur à sa mère : elle ne doit pas apprendre ce qui vient de se produire, elle serait capable de le faire arrêter par les autorités. Il entreprend alors d'effacer les traces de son acte en enterrant le cadavre dans le jardin et en nettoyant soigneusement sa chambre de tout le sang répandu. Il a lui-même été grandement aspergé pendant l'opération, et ses vêtements sont tachés. Pour des raisons qu'il ne s'explique pas clairement, il décide de garder certaines parties de l'animal dans son placard, et ce, au risque qu'elles soient découvertes.

Au cours de la même période, Kemper se voit finalement autorisé à rendre visite à son père à Los Angeles. Ce dernier s'est remarié avec une femme ayant déjà un enfant, et Edmund fils se retrouve maintenant avec un demi-frère de son âge. Il s'agit d'une période heureuse dans sa vie, où il a l'impression que son père les traite, son demi-frère et lui, comme de véritables adultes. À son grand malheur, il ne lui est pas permis de rester vivre avec eux. Sa mère a également connu un second mariage, qui n'a duré que dix-huit mois, de 1961 à 1963. Si son beau-père, un plombier ayant lui aussi un fils adolescent, s'est pris d'affection pour Kemper, lui enseignant notamment le maniement des armes, il a failli payer bien cher cette proximité. Un jour, Kemper s'est tenu derrière lui, une barre de fer à la main, avec le projet de le tuer. Il voulait prendre sa voiture pour aller retrouver son père. Kemper cherchera de nombreuses fois à fuguer dans ce dessein.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 115.

À l'automne 1963, à l'âge de quinze ans, Kemper voit son vœu s'exaucer. Il parvient à convaincre son père de le garder auprès de lui et est même inscrit dans un collège local. L'intégration est cependant loin d'être accomplie. Kemper a l'habitude de fixer longuement les gens dans les yeux sans prononcer un mot, ce qui indispose tant ses nouveaux camarades de classe que sa belle-mère, qui se met à souffrir de migraines en sa présence. Après que Kemper l'a surprise dans sa chambre alors qu'elle était entièrement nue, son père décide de le renvoyer à Helena, prétextant une incapacité financière à l'entretenir. L'adolescent n'est pas dupe de la situation : il sait que sa belle-mère s'est montrée particulièrement insistante pour exiger son départ. Il se défendra en affirmant que c'est plutôt elle qui lui a fait des avances sexuelles.

Ainsi, Kemper retourne chez sa mère, dans le Montana, où les rapports sont extrêmement tendus. Pendant le séjour de son fils en Californie, Clarnell a découvert les restes du chat siamois dans son placard, de même que les vêtements souillés de sang. Elle ne le croit pas quand il affirme n'être pour rien dans la mort du chat et ne pas savoir comment ses restes, comprenant les intestins, se sont retrouvés dans son placard. Puis, le jour de Thanksgiving, Kemper fait une nouvelle fugue : il prend la voiture de sa mère pour retourner chez son père. Mais celui-ci ne le garde à nouveau que temporairement. Lors des vacances de Noël, il l'emmène chez ses propres parents, qui vivent dans une ferme solitaire à North Fork dans la Sierra Nevada, et décide finalement de l'y laisser. « Je suis désespérément à la recherche d'un homme adulte pour me guider. Mon père ne peut supporter cette tension et il m'envoie chez mes grands-parents pour se débarrasser de moi. Je suis déjà considéré comme un raté, alors on expédie le gêneur dans les montagnes¹⁵². »

Au cours d'une conversation téléphonique où son ancien époux l'informe de ses intentions, Clarnell le met en garde : « Ce Guy est vraiment un drôle d'oiseau. Et tu prends des risques en le laissant avec tes parents. Un jour, tu auras peut-être la surprise de te réveiller un matin en apprenant qu'ils ont été tués¹⁵³. »

¹⁵² *Ibid.*, p. 55.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 49.

2.4.3. Exercices de style

Le grand-père de Guy est le premier de la lignée à porter le nom d'Edmund Emil Kemper. Âgé de soixante et onze ans, il est à la retraite après avoir œuvré pour le réseau autoroutier des travaux publics de Californie. Son épouse, Maude Kemper, continue, à soixante-cinq ans, d'écrire et d'illustrer des livres pour enfants. Malheureusement pour Guy, sa grand-mère paternelle ressemble en tous points à sa mère, aussi agressive et autoritaire (« Elle espère me libérer de l'influence négative de ma mère, en fait, elle la remplace par la sienne¹⁵⁴ »). Selon lui, elle cherche à l'élever « à la dure », avec la même rigidité, le même contrôle qu'elle a exercé sur ses trois fils. Il supporte très mal qu'elle épie ses moindres faits et gestes. Lorsqu'il part en promenade sur le ranch, par exemple, muni de sa carabine 22 long rifle que lui a offerte son grand-père, il l'entend hurler son nom à chaque heure pour le localiser.

Kemper se rend bien compte que tous les hommes de sa famille vivent sous le joug d'une femme dominatrice. Il interprétera plus tard la situation maritale de son père par un désir de retrouver chez une autre femme le comportement autoritaire de sa propre mère (« Car lui aussi avait été élevé dans une famille matriarcale. L'histoire se répète souvent dans ces cas-là. Le fils quitte sa famille pour épouser une image de sa mère¹⁵⁵ »). Il ressent tout de même une certaine empathie pour lui : « J'ai senti que mon père aurait aimé être traité comme lui nous traitait pendant ce mois que nous avons passé ensemble¹⁵⁶. » D'ailleurs, sa grand-mère maternelle, qu'il n'a pas connue, était aussi réputée pour la force de son caractère, qu'elle a ensuite transmise à sa mère et à sa tante, « deux femmes très agressives, dominatrices qui ont réussi dans leurs métiers respectifs¹⁵⁷ ». Mais Guy a pour sa part hérité de sa mère la capacité de mépriser son père, notamment au sujet de sa situation financière peu glorieuse. Plus tard, il se vantera d'avoir payé les consommations de son père lors de la rencontre qui a suivi sa sortie de prison (« Parce que je savais qu'il n'a jamais eu de blé¹⁵⁸ »). On sait que le manque d'argent a aussi été l'argument paternel évoqué pour ne pas le garder auprès de lui après l'épisode avec la belle-mère, ce qui a certainement ajouté à son ressentiment.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ « Because I knew he never had any bread. » Propos rapportés dans Donald West, *Sacrifice unto Me*, p. 196.

Un jour, la grand-mère de Kemper lui raconte avoir espionné son père, alors âgé de douze ans, pendant qu'il traquait un moineau : l'enfant s'était approché avec une telle lenteur que l'oiseau n'avait jamais été alerté avant d'être saisi. Elle lui fait alors part de son amour pour les oiseaux, ces « amis ailés ». S'il reçoit vingt-cinq cents chaque fois qu'il abat un lapin ou un rongeur sur le ranch, Kemper se fait interdire de tirer sur les oiseaux. « Elle me parle toujours de la tranquillité de la campagne, de la paix et de l'amour des animaux : "Ne prends pas la carabine et ne fais pas de mal à nos petits amis". *Et vous savez ce que j'ai fait ? J'ai dégommé tout ce qui bougeait*¹⁵⁹ ! » Il s'y emploie si bien que, après quelques semaines, plus aucun oiseau ne survole plus la propriété.

Kemper poursuit l'année scolaire au collège de Sierra Joint Union, où ses grands-parents l'ont inscrit. Si ses résultats sont satisfaisants, il ne parvient pas à se lier d'amitié avec ses camarades de classe, restant constamment en retrait. En juin 1964, il retourne dans le Montana chez sa mère, qui vient tout juste de célébrer son troisième mariage. Après deux semaines, et malgré toute la haine que lui inspire sa grand-mère, il demande à retourner au ranch, tant les relations avec sa mère sont éprouvantes.

Moins de trois mois plus tard, alors que sa grand-mère corrige les épreuves de son dernier livre, Kemper prend sa carabine en annonçant qu'il part chasser le lapin et sort de la maison. À l'extérieur, par la fenêtre ouverte, il l'aperçoit de dos, toujours assise à la table de la cuisine, et tire un premier coup dans la nuque avant d'enchaîner avec deux autres dans le dos. Puis, il rentre dans la cuisine et la poignarde avec un couteau. « Je fantasmais sur la mort de ma grand-mère. Je pensais déjà à lui trancher la tête mais le crime a été spontané comme une explosion¹⁶⁰. » Kemper a par la suite établi une distinction entre le contrôle physique et le contrôle mental, affirmant qu'il est habituellement maître des deux. La première fois où il aurait perdu la maîtrise de son corps est justement lors du meurtre de sa grand-mère à quinze ans, alors que le meurtre de sa mère aurait été suivi d'une dérive de l'esprit, ce qui ne lui était jamais arrivé auparavant. Il apparaît que ces états particuliers sont liés à la conjonction entre figure maternelle et meurtre.

Kemper enroule ensuite une serviette autour de la tête de sa grand-mère afin d'éviter que le sang ne se répande sur le sol de la cuisine ; il porte le corps jusqu'à la chambre à coucher et

¹⁵⁹ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 55.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 56.

le dépose sur le lit. Il avouera plus tard regretter de n'avoir pu profiter de l'occasion pour dévêtir sa grand-mère (« Mais a senti que c'était une pensée contre nature et n'a pas voulu en parler¹⁶¹ »). En effet, à peine quelques minutes ont passé lorsqu'il entend la voiture de son grand-père avancer sur le chemin. Il est d'abord paniqué : il n'a absolument pas prévu la suite des événements. Il ne peut surtout pas envisager une confrontation avec son grand-père ; celui-ci pourrait vouloir se venger en le frappant ou en tirant sur lui avec son pistolet 45 automatique. Il reprend donc sa carabine et, pendant que son grand-père s'affaire à sortir de la voiture les provisions achetées à la ville, le vise à l'arrière de la tête. Son grand-père s'écroule immédiatement. Kemper se dépêche de tirer le corps dans le garage, de peur que les voisins ne l'aperçoivent. Mais, à bien y réfléchir, il réalise qu'il ne pourra jamais justifier l'absence de ses grands-parents sur une longue période de temps.

Clarnell se trouve en pleine lune de miel dans un chalet au Montana lorsque son fils l'appelle : « Grand-maman est morte et grand-papa aussi¹⁶². » Il tente d'expliquer leur mort par un accident de chasse, mais s'embrouille et finit par se contredire. Sa mère comprend qu'il est l'auteur des meurtres ; elle l'enjoint de téléphoner aussitôt au shérif de Madera pour se dénoncer. Kemper lui obéit à la lettre. Aux questions pressantes des policiers qui cherchent à connaître le motif de son acte, il répond : « Je voulais juste savoir ce que cela ferait de tuer grand-maman¹⁶³. » Il affirme n'avoir pas réellement souhaité la mort de son grand-père ; il l'aurait tué uniquement pour lui éviter une crise cardiaque à la vue du corps de son épouse. Il s'agit du même type d'argument que celui utilisé pour justifier le meurtre de sa mère : Kemper, en figure de bon samaritain, tue par souci du bien-être d'autrui. Une fois incarcéré, il offrira une version plus élaborée de ses premiers meurtres : « J'ai découvert que j'ai tué ma grand-mère parce que je voulais tuer ma mère. Et ma grand-mère était pire que ma mère. J'avais une relation amour-haine avec ma mère qu'il m'était très difficile de gérer et j'étais très renfermé, très coupé de la réalité à cause de cela¹⁶⁴. »

¹⁶¹ « But felt that was an unnatural thought and did not want to talk about it. » Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 23.

¹⁶² « Grandma's dead and so is grandpa. » *Ibid.*, p. 22.

¹⁶³ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoin, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 54.

¹⁶⁴ « I found out that I really killed my grand-mother because I wanted to kill my mother. And my grand-mother was worse than my mother. I had this love-hate complex with my mother that was very hard for me to handle and I was very withdrawn — withdrawn from reality because of it. » Propos rapportés dans Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 29-30.

Kemper passe les cinq années suivantes à l'écart de sa mère au California State Hospital d'Atascadero. Comme il est mineur, il devrait normalement aller au Napa State Hospital, institution à sécurité minimale, une idée qui ne plaît aucunement au juge chargé de son cas, choqué par la brutalité des meurtres, pour qui cette peine équivaldrait à « l'envoyer à Disneyland¹⁶⁵ ». Dès qu'il s'est rendu aux policiers, Kemper a été pris en charge par le California Youth Authority, qui a procédé à une enquête détaillée sur lui en lui faisant rencontrer de nombreux psychiatres et intervenants. Le psychiatre mandaté par la Cour décrète qu'il est schizophrène paranoïaque ; il est reconnu irresponsable de ses actes ou, autrement dit, légalement fou : « Il convient de noter qu'il est plus paranoïaque envers toutes les femmes à l'exception de sa mère, qui est la vraie coupable. Il est un psychotique et un danger pour lui-même et les autres. Il pourrait bien être un problème à très long terme¹⁶⁶. » Ces conclusions sont ensuite en grande partie contestées par des travailleurs sociaux pour qui Kemper ne démontre « aucune fuite d'idées, aucun brouillage de la pensée, aucune manifestation de délire ou d'hallucination, et aucune preuve d'étrangeté dans la façon de penser¹⁶⁷ ». Tous s'entendent néanmoins pour affirmer qu'il souffre d'un manque d'estime de soi, d'une peur d'être agressé par les autres, en particulier par les garçons, qu'il présente, en somme, un trouble de la personnalité de type passif-agressif. Un travailleur social conclut même son rapport en écrivant que la vie de Kemper est « tragique et presque sans espoir¹⁶⁸ ». De peur que la prison n'intensifie ses sentiments de culpabilité, tout en l'empêchant de recevoir un traitement adéquat, ces spécialistes concourent eux aussi à le faire interner à Atascadero. Il entre donc, à l'âge de seize ans, dans un hôpital à sécurité maximale spécialisé dans le traitement des agresseurs sexuels.

Des années plus tard, Kemper parle avec affection d'Atascadero, qui reste, selon lui, l'endroit où il est véritablement « né ». C'est là qu'on lui découvre une intelligence largement supérieure à la moyenne de la population, ce qui lui donne une plus grande confiance dans ses moyens. Il y rencontre plusieurs psychologues et psychiatres grâce auxquels il apprend à mieux se connaître. Il gagne d'ailleurs si bien leur confiance que, après un certain temps, il se

¹⁶⁵ Voir Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 69.

¹⁶⁶ « It is noteworthy that he is more paranoid toward women, all except his mother, who is the real culprit. He is a psychotic and danger to himself and others. He may well be a very long-term problem. » Voir Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 23.

¹⁶⁷ « No flight of ideas, no interference with thought, no expression of delusions or hallucinations, and no evidence of bizarre thinking. » *Ibid.*

¹⁶⁸ « Tragic and almost hopeless. » *Ibid.*, p. 24.

fait confier la tâche d'administrer lui-même les tests psychologiques aux nouveaux arrivants. Le D^r Vanasek, qui côtoie Kemper au laboratoire de psychologie, éprouve un vif intérêt pour lui, sentant qu'il échappe aux catégorisations, par exemple par le fait qu'il retire du plaisir à travailler : « Il était très fier de son travail. Maintenant, un sociopathe aurait plutôt été porté à utiliser ses aptitudes pour atteindre d'autres buts¹⁶⁹. » Si Kemper se découvre de nouvelles capacités dans cet environnement contrôlé (« En arrivant à Atascadero, j'étais quelqu'un qui détestait toute forme de boulot. J'y ai appris la valeur de l'effort, du travail bien accompli¹⁷⁰ »), il ne perd néanmoins jamais de vue que les tâches effectuées, les connaissances acquises pourront servir sa cause : « Je me suis fendu en quatre... J'étais ce jeune homme dynamique, et ils ont commencé à se dire peut-être pourrions-nous le libérer plus rapidement que ce que nous pensions¹⁷¹. » Plus tard, il se vantera d'avoir mémorisé vingt-huit tests psychologiques, ainsi que les réponses appropriées, pour mieux déjouer ses observateurs.

Kemper apprend aussi énormément des autres détenus, qui ont en moyenne vingt ans de plus que lui. Lors des thérapies de groupe ou des échanges privés, il entend les violeurs, les abuseurs d'enfants et autres déviants sexuels raconter en détail leurs crimes. Il faut penser que Kemper n'a pas encore vingt ans à cette époque, qu'il n'a jamais eu de rapports intimes avec une femme, et qu'il est littéralement obsédé par ses fantasmes sexuels. Il retient notamment de l'expérience des nombreux violeurs incarcérés l'importance de ne pas laisser de témoin vivant derrière soi. De toute façon, ses goûts le portent davantage vers la nécrophilie : « Mes fantasmes portaient généralement sur les femmes, et plutôt que d'avoir simplement un orgasme, c'était d'en avoir un avec une femme morte. C'était mon fantasme. Ce serait quelque chose comme un viol mais sans être aussi forcé¹⁷². »

Comme l'avaient prévu les intervenants sociaux, malgré son jeune âge, Kemper ne se fait pas harceler à Atascadero par les détenus à la recherche de partenaires sexuels ; sa stature imposante décourage les plus hardis. En fait, lui-même est proprement dégoûté par les

¹⁶⁹ « He really took pride in his work. Now, a sociopath would have been more likely to use his performance to achieve other ends. » *Ibid.*, p. 30.

¹⁷⁰ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 66.

¹⁷¹ « I broke my butt... I was the dynamic young man, and they began to say maybe we can let him out sooner than we had thought. » Propos rapportés dans Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 30.

¹⁷² « My fantasies were usually around women and rather than just having an orgasm it was having it with a dead woman. That was my fantasy. It would be more along the lines of a not so forceful rape. » Propos rapportés dans Donald West, *Sacrifice unto Me*, p. 163.

rapports homosexuels, depuis la vision, surprise par hasard lors d'un sermon, de détenus pratiquant la sodomie (« Question sexe, la motivation n'est pas la même, je préfère avoir une femme qu'elle soit morte ou vivante¹⁷³ »). En plus d'assister régulièrement aux services religieux, Kemper se plonge avec grand intérêt dans la lecture de la Bible. Il s'identifie tout particulièrement au personnage de Job, réfléchissant avec lui au problème du mal.

Ses cinq années de détention changent grandement Kemper. Au cours de cette période, il devient un véritable prisonnier de confiance (chef d'équipe, responsable de la blanchisserie). Il parvient à intriguer les médecins qui le traitent, puis à leur plaire en leur disant précisément ce qu'ils veulent entendre. Si ces derniers sont au départ plutôt favorables à une peine de prison suivant son passage à Atascadero, ils changent rapidement d'idée. Kemper interprète cela par le fait qu'ils ont réalisé qu'il était « différent des autres¹⁷⁴ ». Finalement, en juin 1969, à l'âge de vingt ans, il est confié au California Youth Authority sur recommandation des médecins. Ceux-ci exigent qu'il soit placé trois mois dans une maison en liberté surveillée — Kemper suit des cours dans une université de Central Valley area, où il obtient d'excellentes notes. Mais les médecins spécifient surtout que, en aucun cas, il ne doit retourner vivre auprès de sa mère, qui est, selon eux, la source de ses problèmes de comportement. Le California Youth Authority aimerait bien le confier à la garde de son père, mais celui-ci a disparu sans laisser d'adresse. C'est ainsi que Kemper se voit renvoyé chez sa mère pour une libération conditionnelle de dix-huit mois (« J'aurais dû les envoyer promener. À l'époque, alcoolique, ma mère est officiellement déclarée mon amie et ma conseillère¹⁷⁵ »).

Kemper se sent rapidement étranger (« un vieux borné¹⁷⁶ ») au sein d'une société qui s'est passablement métamorphosée au cours des dernières années. Il n'a pu suivre les changements profonds opérés notamment par la révolution de la seconde moitié des années 1960, la fin de la guerre du Viêt-nam et la libération sexuelle. Le relâchement des mœurs le choque particulièrement, ce qu'il considère comme un manque de respect envers les figures d'autorité, de même les revendications de groupes sociaux militant pour des droits nouveaux, tels les Noirs, les femmes, les étudiants, lui apparaissent tels des moyens pour affaiblir le pouvoir de l'État. Avec ses vêtements conventionnels, ses cheveux courts et sa moustache

¹⁷³ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 61.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷⁶ « An old fogy. » Propos rapportés dans Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 31.

bien taillée, il semble appartenir à un temps révolu. Devant cette société nouvellement redessinée, Kemper éprouve le plus grand mépris, sinon une haine féroce, pour les hippies, qui rassemblent tous les éléments honnis, critiquant leur apparence sale et débraillée, de même que leurs manières irrespectueuses. Mais surtout, il est ébahi par le comportement des femmes qui se permettent de faire quantité de choses autrefois rares ou interdites, comme poursuivre des études universitaires, avoir une vie sexuelle libre ou faire de l'auto-stop : « Elles me narguent du fait qu'elles s'octroient le droit d'agir comme bon leur semble. Cela me démontre que la société est aussi tordue que je le pense. C'est quelque chose qui me dérange : elles se sentent en sécurité dans une société où moi je ne le suis pas¹⁷⁷. »

La situation de Clarnell, quand son fils vient la rejoindre, a également connu des changements importants. Après l'échec de son troisième mariage, elle est venue s'installer à Santa Cruz en compagnie d'Allyn, sa benjamine, où elle travaille à l'Université de Californie, d'abord comme secrétaire, puis comme assistante administrative du doyen principal. Kemper ne comprend pas comment elle peut se montrer si compréhensive et diplomate dans son travail, réglant les problèmes de tout un chacun, alors qu'elle est si brutale avec lui (« Elle était M^{me} Merveille sur le campus, avait tout sous contrôle. Quand elle revient à la maison, elle laisse tout tomber et n'est plus qu'une vraie garce¹⁷⁸ »). Il élabore une petite théorie selon laquelle sa mère serait en fait frustrée de constater que l'État a réussi là où elle a échoué, c'est-à-dire de faire de lui une personne correcte : « Je suis là pour lui rappeler à quel point elle a été une mauvaise mère [...], même l'État de Californie m'a mieux élevé qu'elle. Elle aurait souhaité que je sois violé en prison, que je devienne une pomme pourrie, mais, manque de chance, je suis sorti un homme meilleur qu'à mon arrivée¹⁷⁹. »

Il est frappant de constater que, au cours de cette période marquée par les affrontements répétés entre Kemper et sa mère, les deux s'accusent mutuellement d'être responsable de leurs insuccès amoureux. Sa mère lui répète souvent qu'à cause de lui elle ne pourra plus trouver de mari : « À cause de toi, mon fils meurtrier, je n'ai pas eu de rapports sexuels avec

¹⁷⁷ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 109.

¹⁷⁸ « She was Mrs. Wonderful up on the campus, had everything under control. When she comes home, she lets everything down and she's just a pure bitch. » Propos rapportés dans Donald West, *Sacrifice unto Me*, p. 191.

¹⁷⁹ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 75.

un homme depuis cinq ans ; personne ne veut être avec moi par peur de toi¹⁸⁰ », alors que lui affirme qu'elle le rend inapte dans ses rapports avec les femmes :

Les ennuis avec ma mère m'ont rendu inapte auprès des femmes, parce qu'elles représentaient une menace pour moi. Dans mon for intérieur, je leur accordais une importance démesurée. Vous connaissez les petits jeux auxquels s'adonnent les femmes, je ne pouvais y participer, répondre à leurs demandes, donc j'ai dégringolé.¹⁸¹

Si les disputes reprennent de plus belle, elles semblent maintenant animées par une intensité nouvelle, un mélange entre l'affrontement viril et les remarques pernicieuses des époux de longue date :

Ma mère et moi avons eu d'emblée de terribles batailles, tout simplement horribles, violentes et vicieuses. Je n'ai jamais vécu de tels affrontements verbaux avec qui que ce soit. Cela en serait venu aux poings avec un homme, mais c'était ma mère, et je ne pouvais supporter la pensée que ma mère et moi en arrivions là.¹⁸²

Kemper affirme être revenu d'Atascadero avec de nouvelles munitions verbales pour se défendre contre les attaques de sa mère, ce dont il aurait été incapable avant son emprisonnement : « Avant, je fermais ma gueule, mais maintenant, je lui répondais du tac au tac. [...] Et elle ? C'est bien simple, c'était le paradis : elle avait un homme qui osait l'attaquer, qui savait encaisser les coups et qui n'allait pas la quitter¹⁸³. » Les terribles disputes, qui ont souvent lieu à une heure avancée de la nuit, peuvent s'entendre de très loin, et le voisinage commence à montrer de la sollicitude envers ce grand jeune homme nouvellement arrivé. Quelquefois, après une querelle, Kemper se voit invité par les voisins inquiets de ces manifestations de violence. Bien qu'elles aient compati avec lui, ces

¹⁸⁰ « Because of you, my murderous son, I haven't had sex with a man in five years, because no one wants to be with me out of fear of you. » Propos rapportés dans Robert K. Ressler et Tom Shachtman, *Whoever Fights Monsters*, p. 251.

¹⁸¹ « The hassle with my mother made me very inadequate around women, because they posed a threat to me. Inside I blew them up very large. You know the little games women play, I couldn't play, meet their demands, so I backslid. » Propos rapportés dans Donald West, *Sacrifice unto Me*, p. 191.

¹⁸² « My mother and I started right in on horrendous battles, just horrible battles, violent and vicious. I've never been in such a vicious verbal battle with anyone. It would go to fists with a man, but this was my mother, and I couldn't stand the thought of my mother and I doing these things. » Propos rapportés dans Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 37-38.

¹⁸³ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoin, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 67-68.

personnes habitent justement dans le pâté de maisons que Kemper s'imaginera massacrer entièrement avant sa reddition finale. Mais, pour l'instant, il est fier d'inspirer de la sympathie à ces gens qui l'invitent dans leur demeure quand il se brouille avec sa mère et qui lui présentent leurs filles.

À ce moment de sa vie, Kemper doit prendre une décision quant à son avenir. Il rejette catégoriquement la perspective de poursuivre des études universitaires, alléguant qu'il serait alors sous l'emprise de sa mère. En fait, son rêve d'enfance est de devenir policier, mais il a la douleur de voir sa candidature refusée. En guise de consolation, il s'achète une moto, dont il se départit après avoir connu deux accidents, puis une voiture qu'il équipe d'un transmetteur capable de capter les fréquences de la police. C'est alors qu'il se met à fréquenter assidûment le Jury Room, dont la clientèle, en raison de sa proximité avec le Palais de justice, se compose en grande partie de policiers. Les agents apprécient la présence de celui qu'ils surnomment affectueusement Big Ed, qui, contrairement aux autres jeunes qu'ils rencontrent, sait se montrer aimable et respectueux. Kemper adore discuter avec les policiers des particularités de différents types d'armes à feu et de munitions, comparant leurs avantages respectifs. S'il a toujours été passionné par les armes, il se met maintenant à les collectionner. Pas encore les armes à feu, puisqu'on refuse de lui délivrer un permis en raison de ses antécédents criminels, mais des couteaux, qu'il entretient avec soin, aiguisant régulièrement les lames. Il surnomme même son couteau préféré : le General.

Kemper se montre très fier de réussir à décrocher des emplois en dépit de la récession économique qui sévit. Il travaille d'abord, ce qui n'est pas peu ironique, pour l'usine du Géant vert, puis pour une station-service locale de Union 76. Finalement, il trouve un emploi mieux rémunéré à la California Division of Highways, où il prend, en quelque sorte, la place de son grand-père, qui y a travaillé jusqu'à sa retraite. Surtout, cet emploi lui permet bientôt de quitter le domicile de sa mère pour s'installer en appartement à Alameda avec un ami, ce qui ne lui assure pas le calme escompté puisque sa mère se met à le harceler de ses appels, lui commandant à tout moment d'aller la visiter.

Dans ses temps libres, Kemper s'empresse de prendre la route. Il roule de nombreuses heures de suite, se rendant pour son seul plaisir à Santa Barbara, située à 300 kilomètres, ou jusqu'à la frontière de l'Oregon, mais, le plus souvent, il reste aux alentours de Santa Cruz. Après un enfermement de cinq ans et demi, ces promenades en voiture symbolisent une

liberté nouvelle (« Conduire tout le temps était une manière d'exprimer ce sentiment de liberté et de me nettoyer l'esprit de toutes ces pensées négatives¹⁸⁴ »). Parcourir les routes lui permet aussi d'observer de plus près cette société en mutation et de se familiariser avec elle, surtout depuis qu'il a commencé à prendre à son bord des auto-stoppeuses.

À ce moment, Kemper entretient des fantasmes sexuels obsédants, parmi lesquels celui de tuer un groupe de femmes : « J'avais des fantasmes de meurtres de masse, des groupes de femmes choisies, réunies en un endroit, que je tuerais, puis je ferais passionnément l'amour à leur cadavre¹⁸⁵. » Sa vie sexuelle est alors inexistante, et il est trop craintif pour aller voir des danseuses nues ou pour s'adresser à des prostituées (« Je me masturbe énormément en fantasmant¹⁸⁶ »). Un plan commence à se préciser pour réaliser ses fantasmes, qui implique quelques-unes de ces belles jeunes filles qui jalonnent les routes. Kemper dit avoir embarqué plus de cent cinquante auto-stoppeuses pendant les années 1970 et 1971, qu'il a toutes reconduites saines et sauvées. Il s'agit principalement de mettre au point une technique d'approche infaillible. Demeurant tout à fait conscient de l'effet que peut produire sa stature imposante, il cherche à compenser cet aspect négatif en adoptant un comportement particulièrement jovial, jouant de ruse et de faux-semblants pour attirer les jeunes filles à l'intérieur de sa voiture. C'est alors qu'il commence à les interroger, mine de rien : il désire connaître leur milieu d'origine, le métier de leurs parents, leurs activités ou leur domaine d'études, reprenant en fait les questions qu'il a minutieusement rédigées auparavant. Ainsi, il espère cibler le type de jeunes filles qui l'intéresse : « Sa mère lui répétait souvent que des étudiantes de bonne famille, éduquées, belles, intelligentes, refuseraient toujours de rencontrer un minable comme lui : c'est justement le type de femmes que Kemper recherchait¹⁸⁷. » Elles doivent appartenir à une classe sociale plus élevée, même si les risques sont plus grands « que ce type de hippies malpropres, négligés, sales, puants qui ne

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹⁸⁵ « I had fantasies about mass murder, whole groups of select women I could get together in one place, get them dead and then make mad passionate love to their dead corpses. » Propos rapportés dans Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 42.

¹⁸⁶ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 71.

¹⁸⁷ Le psychiatre Donald T. Lunde cité par Stéphane Bourgoïn dans *L'ogre de Santa Cruz*, p. 186-187.

m'intéressait aucunement. Je suppose qu'ils auraient été plus pratiques, mais ce n'était pas là le but¹⁸⁸. »

Kemper ajoute une dimension sociale à son sentiment de frustration. Il commence à tuer des jeunes femmes, notamment, parce qu'il est excédé que les gens lui « marchent sur la tête », expression qui rappelle l'organisation spatiale de sa jeunesse lorsqu'il était condamné à la cave :

J'ai décidé que j'étais fatigué de me réfugier dans mon petit monde de fantasmes pendant que le reste des gens me marchaient sur la tête avec leur vie normale. Alors j'ai décidé de cette rébellion... des conquêtes ou quelque chose comme cela, des visions de corps, mes fantasmes portaient généralement sur les femmes. [...] Je serais aux commandes, et elle ne serait pas tellement réfractaire.¹⁸⁹

Kemper dit s'être senti depuis longtemps déphasé par rapport à la société, et même n'avoir jamais eu aucune aptitude ou personnalité sociale. Il ne peut supporter que d'autres, tels les répu gnants hippies ou les femmes, se sentent à l'aise d'évoluer dans les rues ; il reste fixé à un ordre social où doit régner le plus grand respect envers les figures d'autorité, qu'il aimerait bien incarner, et, par extension, envers les hommes, qui sont après tout le sexe fort. Il sent qu'une chose importante, que possèdent même les figures les plus réprouvées de la société, lui échappe totalement, ce qui crée chez lui un fort sentiment d'injustice. Peut-être pour cette raison, il estime que la société lui est redevable, justifiant son passage à l'acte en termes d'équilibre comptable : « Balancer les comptes recevables avec les comptes payables¹⁹⁰. » Il s'agit en fait de prendre sa revanche sur la société en satisfaisant ses désirs les plus chers sans se soucier des interdits moraux ou légaux. Il présente donc ses actions criminelles comme un juste retour du balancier où la possibilité lui est enfin accordée de prendre un peu de plaisir. Parallèlement, tel un héros justicier de bandes dessinées, il doit infliger une punition sévère à cette société qui le brime, en s'en prenant à ce qu'elle chérit le plus :

¹⁸⁸ « Than the scroungy, messy, dirty, smelly, hippy types I wasn't at all interested in. I suppose they would have been more convenient, but that wasn't my purpose. » Propos rapportés dans Elliott Leyton, *Hunting Humans. The Rise of the Modern Multiple Murderer*, Toronto, McClelland and Stewart, 1986, p. 61.

¹⁸⁹ « I decided I was tired of hiding in my little fantasy world while the rest of the world was trampling upon my head with their normal lives. So I decided on this rebellion... like conquests or something like this, physical sights, my fantasies were usually around women. [...] I would be in command and she would not be that unwilling. » Propos rapportés dans Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 95-96.

¹⁹⁰ « Even up the Accounts Receivable to match the Accounts Payable. » *Ibid.*, p. 33.

Ma petite déclaration sociale était que je tentais de frapper là où cela ferait le plus mal — et c'était en prenant ses membres les plus précieux. Il s'agissait de la haute bourgeoisie ou de la haute classe moyenne, que je considérais snob et chiant ; les personnes qui étaient en fait mieux outillées que moi pour affronter les situations de la vie. Je suppose qu'il s'agit au fond de la classe à laquelle je voulais le plus m'intégrer.¹⁹¹

Certains biographes, tel Layton, se sont longuement étendus sur cette citation pour tenter de démontrer que l'activité criminelle de Kemper, loin de trouver sa source dans une quelconque « rage envers la mère », s'explique tout entière par une volonté de vengeance sociale. On aura plus avant l'occasion de voir que ne devient pas pervers qui le veut, et que le pervers choisit encore moins son type de perversion. Il est néanmoins certain que le tueur a eu conscience dès le départ des répercussions énormes que produirait la disparition de jeunes filles de bonne famille.

Kemper est aussi très clair sur ce qu'il considère être la responsabilité de sa mère dans son passage à l'acte. Il explique qu'il lui est arrivé de nombreuses fois de prendre des jeunes filles à bord de sa voiture sans les molester. « Pourquoi ? Je n'ai pas la tête à ça. Les fois où les gens se font tuer, c'est quand elle et moi nous nous disputons comme des chiffonniers¹⁹². » Il ajoute avoir ressenti une haine contre « l'université pour ce qu'elle avait fait et faisait encore à [sa] mère [...]. Elle était dévorée à petit feu¹⁹³ » par l'accumulation des responsabilités. Il est stupéfiant de voir que les étudiantes représentent pour lui à la fois des doubles honnis de la mère, des objets sexuels idéaux, des représentantes d'un ordre social détesté mais auquel il souhaiterait secrètement adhérer, et même des figures de persécution de sa mère par leur lien avec le milieu universitaire. Ainsi, le meurtre des étudiantes pourrait symboliser tant la mise à mort de la mère, son annihilation que sa délivrance, comme l'annonçait d'ailleurs sa note aux policiers (« Inutile qu'elle souffre davantage¹⁹⁴ »).

¹⁹¹ « My little social statement was I was trying to hurt society where it hurt the worst — and that was by taking its most valuable members. That was the upper class or upper middle class, what I considered to be snobby or snobby brat or the person that was actually better equipped to handle a living situation than I was. I guess that was the area that down deep I wanted to fit in the most. » Propos rapportés dans Donald West, *Sacrifice unto Me*, p. 171-172.

¹⁹² Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 130-131.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 131.

¹⁹⁴ « No need for her to suffer anymore. » Note reproduite dans Moira Martingale, *Cannibal Killers. The History of Impossible Murders*, p. 94.

En juin 1971, environ au moment où la période de sa libération sur parole va prendre fin, Kemper réussit à retracer son père par le biais du bottin du syndicat des électriciens, et demande à le voir. Cette rencontre, la dernière entre eux, se déroule dans un restaurant afin d'éviter à la seconde M^{me} Kemper d'être mise en présence de son beau-fils. Ils y restent plusieurs heures à boire et à parler, s'amusant de la réaction d'étonnement des autres clients à la vue de deux hommes aussi gigantesques. Kemper fils reçoit le pardon de son père : « Mais nous avons résolu toutes les bonnes choses psychologiques au sujet des grands-parents et de la façon dont il m'a pardonné et tout le reste¹⁹⁵. » Sur le chemin du retour, il fait monter deux auto-stoppeuses dans sa voiture pour les déposer à leur destination. Pendant cet intervalle, il a tenté de s'imaginer à quoi elles ressembleraient une fois la tête coupée.

Pendant les six mois suivant la rencontre avec son père, Kemper termine ses préparatifs meurtriers. D'abord, il retire l'antenne radio trop voyante qui est fixée à sa Ford Galaxie et aménage un système permettant de bloquer la portière du côté passager de son modèle deux portes. Sous le siège du conducteur, il fabrique une petite cachette pour ses armes, notamment pour le General. Un drap de velours est déposé sur la banquette arrière afin de la recouvrir, et des sacs de poubelle très résistants sont rangés dans le coffre. À sa demande, il obtient de sa mère une vignette de stationnement qui lui permettra de circuler librement à l'avenir sur tous les campus de l'Université de Californie. Finalement, il sélectionne une « tenue de meurtre » : jeans de couleur foncée et chemise à carreaux. Il la portera désormais chaque fois qu'il partira en chasse.

2.4.4. L'œuvre de chair

Mary Ann Pesce possède tout ce qui fait envie à Kemper, tout en le pétrifiant de peur : « J'étais assez renversé par sa personnalité, sa beauté, presque un profond respect [...]. Si j'étais en contrôle de la situation, elle, je ne la contrôlais toujours pas, et cela me rendait fou¹⁹⁶. » Comme sa copine Anita Luchessa, elle a dix-huit ans, est de petite taille et fort jolie. Kemper les a fait monter à bord de sa voiture alors qu'elles faisaient de l'auto-stop sur l'avenue Ashby à San Francisco, près du campus de Berkeley. Mais Mary Ann Pesce a

¹⁹⁵ « But we resolved all the psychic goodies, about the grandparents and how he had forgiven me and everything. » Propos rapportés dans Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 43.

¹⁹⁶ « I was quite struck by her personality, her looks, almost a reverence [...]. With me in control of the situation there, I still wasn't in control of her and it made me mad. » Propos rapportés dans Donald West, *Sacrifice unto Me*, p. 163.

quelque chose de plus, d'indéfinissable, qui le hantera longtemps. Pour l'instant, il se sent irrité de voir qu'elle se montre distante et hautaine envers lui. Lorsque leurs yeux se croisent dans le rétroviseur, elle n'hésite pas à soutenir son regard ; il a l'impression de se trouver en pleine joute où chacun évalue la force de l'autre : « Cela fait partie du jeu, de cet échange qui existe quand un homme et une femme se mesurent¹⁹⁷. » Kemper a déjà utilisé les mêmes thèmes pour décrire les affrontements avec sa mère.

Entretien depuis plusieurs mois des fantasmes de meurtre d'auto-stoppeuses, il cherche maintenant le courage de passer à l'acte (« Je maudis ma faiblesse. Je me dis qu'il faut enfin agir¹⁹⁸. ») Jusqu'à présent, il a eu l'impression de jouer à la roulette russe, ne sachant jamais quand la détermination serait la plus forte. Il a seulement pensé que, s'il sortait à un moment une arme, il serait alors dans l'obligation de tuer, n'ayant aucune intention de laisser à qui que ce soit la possibilité de le dénoncer. En ce 7 mai 1972, en présence de Mary Ann Pesce, la tension devient trop forte : « Mary Ann Pesce me fait basculer dans le crime par sa sophistication, la distance qu'elle met entre nous. Je ne peux plus le supporter. Cela fait cinq ans que je n'ai pas baisé¹⁹⁹. » Il s'agit là d'un bel exemple où Kemper rejette sur autrui la responsabilité de son acte. Après avoir emprunté de nombreux détours et réalisé que ses passagères ne connaissent pas la région, il s'engage sur un petit chemin et sort un pistolet automatique 9 mm récemment emprunté à un ancien employeur. Il laisse entendre aux deux filles qu'il désire les violer (« Tu sais ce que je veux²⁰⁰ »). Anita Luchessa se fige de terreur tandis que Mary Ann Pesce reste suffisamment maître d'elle-même pour tenter de le raisonner. Elle utilise en fait une technique éprouvée qui vise à attirer la sympathie de l'agresseur afin qu'il ne la voie plus comme une victime potentielle ; une technique qui reste cependant sans effet sur Kemper puisqu'il a eu l'occasion d'en apprendre les principes lors de son séjour à Atascadero.

La voiture est maintenant immobilisée, à l'abri des regards. Kemper fait croire à ses deux passagères qu'il veut les conduire à son appartement, et que, pour y arriver, il doit d'abord les séparer (« À ce moment, j'avais toutes les intentions de les tuer toutes les

¹⁹⁷ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoin, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 83.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ « You know what I want. » Propos rapportés dans Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 87.

deux²⁰¹ »). Il est quand même stupéfait de voir que les filles ne lui démontrent pas tout le respect auquel il serait en droit de s'attendre. Il sort de la voiture avec Anita Luchessa pour l'enfermer dans le coffre arrière, puis revient menotter Mary Ann Pesce en lui plaçant les mains dans le dos. Pendant l'opération, il frôle sa poitrine et s'excuse immédiatement, très embarrassé. Il a projeté de lui recouvrir la tête d'un sac de plastique avant de l'étrangler avec une corde. Les choses ne se passent pas comme prévu : Mary Ann Pesce se débat violemment, réussit même à déchirer le sac avec ses dents et à se retourner sur le dos pour se retrouver face à lui. Il la poignarde à plusieurs reprises. La jeune fille tente d'appeler son amie, mais ses poumons « sont tellement troués que les mots et les sons sortent comme des bulles qui gargouillent²⁰² », un souvenir qui obsédera longtemps le tueur. Il a l'impression qu'il n'arrive à rien.

Ce n'est pas que je ne retirais aucun plaisir à la poignarder, mais j'espérais qu'un seul coup serait suffisant. Quand cela est devenu une telle boucherie, j'ai tendu le bras, saisi son menton et tiré sa tête vers l'arrière pour lui trancher la gorge. J'y ai mis tous mes efforts, et c'était extrêmement profond sur les deux côtés. Elle a perdu conscience immédiatement, et je n'ai pas entendu plus longtemps le son de sa voix.²⁰³

On aura plus avant l'occasion de réfléchir sur ce besoin qu'éprouve le tueur de couper — littéralement — la parole aux femmes. Kemper s'excusera pendant son témoignage de fournir autant de précisions sur le déroulement des meurtres : « J'ai horreur d'entrer dans de tels détails, mais ma mémoire a tendance à être plutôt méticuleuse²⁰⁴. » Depuis qu'il a été en contact avec les policiers, Kemper a démontré une rare complaisance dans la description de ses actes, au point que ses excuses sont plus que suspectes ; nombreux sont ceux qui l'ont d'ailleurs accusé d'en retirer un plaisir sadique. S'il se rappelle si bien chaque détail, c'est qu'il a repassé les meurtres des milliers de fois dans sa tête, comme le spectateur unique d'un film qu'il a lui-même réalisé. Il dira au départ aux policiers trouver étrange le fait d'intégrer

²⁰¹ « At this time, I had full intentions of killing both of them. » *Ibid.*, p. 88.

²⁰² Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 86.

²⁰³ « Not that I wasn't getting any kicks out of stabbing her, but hoped that one would do it. When it got quite messy like that, I reached around and grabbed her by the chin and pulled her head back and slashed her throat. I made a very definite effort at it, and it was extremely deep on both sides. She lost consciousness immediately, and there were no more vocal sounds anyway. » Propos rapportés dans Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 91.

²⁰⁴ « I hate to get into such detail on that, but my memory tends to be rather meticulous. » *Ibid.*, p. 93.

de nouvelles personnes dans son « cinéma privé ». On verra plus loin que seuls les actes commis sur le corps de sa mère sont racontés avec une certaine pudeur.

Le scénario d'horreur vécu avec Mary Ann Pesce se répète avec Anita Luchessa. Au moment où il ouvre le coffre de la voiture, Kemper réalise qu'il a oublié le General à l'intérieur de la voiture ; il s'empare immédiatement d'un nouveau couteau dissimulé dans le coffre, le Original Buffalo Skinner, et poignarde la jeune fille. « J'enfonçais mon couteau, et la lame allait très profondément ; j'étais étonné qu'après trois coups elle se débattait toujours²⁰⁵. » Plusieurs autres coups sont nécessaires avant que les mouvements d'Anita Luchessa se fassent plus lents, imprécis, et qu'elle sombre finalement dans l'inconscience. Kemper est en train de couper la tête d'Anita Luchessa lorsqu'il entend des éclats de voix à proximité. Il quitte les lieux précipitamment à bord de sa voiture.

Arrivé à son appartement, Kemper constate avec soulagement l'absence de son colocataire. Il y transporte les cadavres enveloppés dans un drap. Une fois à l'intérieur, il s'occupe d'abord du corps de Mary Ann Pesce, retirant les vêtements, puis tranchant la tête et les mains. Il dénude également le corps d'Anita Luchessa. « Ayant coupé les têtes, je les emporte dans ma chambre à coucher. Je les pose sur un fauteuil et reste à les regarder longuement, avant de les emmener sur mon lit où je joue avec²⁰⁶. » Si la nature de ce jeu n'est pas exactement précisée, il est manifeste que Kemper retire une jouissance à manipuler des parties prélevées des corps, en particulier les têtes, qui possèdent à ses yeux une importance fondamentale.

Le fantasme des têtes coupées est un peu comme un trophée. C'est la tête qui fait la personne. Le corps n'est plus rien lorsque la tête est coupée. En fait, ce n'est pas tout à fait exact. Avec les femmes, il reste encore pas mal de choses intéressantes, même si la tête manque, mais la personnalité a disparu.²⁰⁷

Il semblerait que Kemper n'ait pas violé les corps de ses deux premières victimes. On sait qu'il s'est lamenté ultérieurement devant les policiers de n'avoir pas eu la chance de s'unir à la dépouille de Mary Ann Pesce. Il s'agit peut-être d'un manque de temps, ou alors l'acte de tuer aurait suffi à combler son désir de possession. « Vivantes, les femmes se

²⁰⁵ « I was thrusting and the knife was going very deep, and it amazed me that she was stabbed three times and she was still going at it. » *Ibid.*, p. 9.

²⁰⁶ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoin, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 89.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 107.

montrent distantes avec moi, elles ne partagent pas. J'essaie d'établir une relation, et, en fait, il n'y en a pas. Lorsque je les tue, je sais qu'elles m'appartiennent. C'est la seule façon pour moi de les posséder. Je les veux pour moi seul. Qu'elles fassent un avec moi²⁰⁸. »

Après avoir joué comme il l'entend avec les têtes, Kemper entame la dissection des corps à proprement parler, selon ce qui s'apparente à un rituel élaboré. Il n'est pas assuré que cette opération serve uniquement à des fins utilitaires, c'est-à-dire à éliminer les indices qui pourraient ultimement permettre aux policiers de remonter la trace jusqu'à lui. Elle semble plutôt apporter en soi son lot de gratifications, et participer de l'expérience totale.

Pendant tout ce temps, mon intention était de me débarrasser de toute preuve physique qui pourrait attirer les soupçons [...], toute cette histoire était vraiment malsaine, je le sais mieux que quiconque. Ce qui me frappe, c'est que, lorsque je suis lucide et que je pense normalement et rationnellement, cela m'est très douloureux. Mais j'avais établi certaines règles. C'était la réalisation de mes fantasmes.²⁰⁹

Le scénario fantasmé apparaît bien régi par un certain nombre de règles, qui seront pour les premiers meurtres suivies de façon rigoureuse, puis peu à peu enfreintes. Elles concernent dans un premier temps le territoire de chasse — éloigné de sa demeure —, puis les circonstances entourant la rencontre avec la victime — aucun individu ne doit assister à l'entrée dans sa voiture. Ensuite, les règles établissent comment il convient de se délester du cadavre. Pendant longtemps, les enquêteurs des meurtres des étudiantes ont cru que l'assassin était un pathologiste en raison du soin apporté à la dissection des corps. Kemper dira qu'un cadavre lui demandait plusieurs heures de travail avant qu'il puisse en disposer. « Le démembrer a exigé un travail méticuleux au couteau et à la hache. Cela me prend environ quatre heures de travail. Trancher les membres, me débarrasser du sang, laver complètement la baignoire et la salle de bain²¹⁰. » Afin de retarder le plus possible l'identification des corps ainsi que l'analyse des causes de décès, Kemper veille à éloigner les uns des autres les sites d'enfouissement de chaque partie de cadavre, parfois de centaines de kilomètres. Il se félicite

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ « My intention all along was to get rid of any physical evidence that might make someone suspicious [...], the whole series of things was very sick, I realize that better than anybody. The thing that hits me is that when I'm lucid and thinking normally and rationally, it's very painful at that point. But I had set up certain rules. What these were, were fantasies come to life. » Propos rapportés dans Margaret Cheney, *Why: The Serial Killer in America*, p. 95.

²¹⁰ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 112.

d'avoir fréquenté les Boys Scouts et appris d'eux l'art de dissimuler les traces d'une excavation. Il connaît aussi les différents moyens dont dispose la justice pour identifier un cadavre en décomposition : par les vêtements et les objets personnels retrouvés sur lui, par les empreintes digitales ou dentaires. C'est pourquoi il prend soin de retirer tout objet ayant appartenu à sa victime, et enterre la tête et les mains séparément.

Le contenu des sacs des jeunes filles l'intéresse vivement. Il veut connaître tous les détails personnels, notamment les adresses de résidence. Il s'y rendra par la suite, tant pour obtenir une confirmation de leur classe sociale que pour se sentir plus près d'elles. Il reste que Kemper ne parvient pas toujours à détruire toutes les pièces qui pourraient l'incriminer. Ainsi, il lui arrive de garder un vêtement ou un bijou. Ses souvenirs les plus précieux demeurent toutefois les photos, prises avec son Polaroid, de chacune de ses victimes, dans diverses positions et présentant des étapes de dissection variées. Kemper se montre plus prudent quand vient le temps de se débarrasser des corps et de supprimer les dernières traces de ce qui permettrait d'identifier leur propriétaire. Les parties des cadavres sont le plus souvent enterrées ou jetées dans l'océan, chacune isolément, pour éviter que les enquêteurs apprennent l'identité de la victime et la cause de son décès par la même occasion. À quelques reprises, il a même extrait les dents de la bouche avant de disposer de la tête. Mais la tête, de toute façon, n'est enterrée ni au même endroit ni la même journée que le reste du corps, puisque Kemper la garde plus longtemps, parfois même jusqu'à la putréfaction. Il éprouve tant de plaisir à la posséder qu'il ne s'en sépare que lorsqu'il y est obligé, et toujours avec regret.

Kemper conserve la mémoire de chacun des sites d'enfouissement avec son contenu précis. Ne les a-t-il pas visités de nombreuses fois pour se rapprocher de ses victimes, en particulier le site où gît la dépouille de Mary Ann Pesce ? « Par la suite, j'allais parfois lui rendre visite... afin d'être près d'elle... parce que je l'aimais et la désirais²¹¹. » Le corps de Mary Ann Pesce, enterré dans les montagnes de la région de Loma Prieta à Santa Cruz, n'est jamais retrouvé, alors que des randonneurs tombent sur la tête trois mois après que Kemper l'a jetée dans un ravin. Si le tueur accuse Mary Ann Pesce de l'avoir fait basculer dans le crime par sa sophistication, il la rend également en partie responsable des meurtres ultérieurs.

²¹¹ « Sometimes, afterwards, I visited there... to be near her... because I loved her and wanted her. » Propos rapportés dans Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 98.

Sa première expérience aurait été tellement intense qu'il aurait éprouvé de la difficulté à s'en remettre :

Mais, concernant celle-là en particulier, je dirais que l'expérience entière est la mieux gravée dans ma mémoire [...]. Je pense en mon for intérieur que j'ai continué à faire ces choses pour essayer de la sortir de mon esprit, pour l'effacer, d'autres jeunes femmes, pour essayer d'expulser ces choses. Je pense cela à cause de la façon dont elles sont mortes, et aussi parce que j'ai été très attiré par Mary Ann Pesce.²¹²

Le principe de la série se voit ici expliqué comme remède nécessaire au traumatisme du meurtre de la première jeune fille, expérience unique que les autres meurtres tentent chaque fois de recréer, tout comme de désacraliser par le nombre.

Comme il l'a lui-même reconnu, Kemper devient de plus en plus négligent au fil des meurtres. Il se met à enfreindre certaines des règles qu'il s'est fixées, resserrant son terrain de chasse autour de la maison de sa mère, par exemple, ou gardant des souvenirs de ses victimes à la maison, parmi lesquels des mèches de cheveux. Est-ce pour cette raison qu'il cesse à un certain moment de disséquer les corps ? Le D^r Lunde affirme que la réponse se trouve ailleurs :

Il existe aussi une autre raison [que la perte d'une curiosité pour la dissection] bien plus déplaisante. Il garde des lambeaux de chair dans son frigidaire. Il possède aussi un stock de Polaroids qui montrent les cadavres mutilés de ses premières victimes. Ce même Kemper, qui parle d'une voix si mesurée et semble parfaitement sensé, me racontait ses recettes cannibales : « Je préparais un succulent ragoût en cocotte avec ces morceaux de chair et des macaronis. » Il m'indiquait les portions de fromage et d'oignons, il me décrivait le goût de ce plat.²¹³

Le sentiment de réplétion, consécutif aux meurtres de Mary Ann Pesce et d'Anita Luchessa, se prolonge pendant quelques semaines, au cours desquelles Kemper se repasse périodiquement les images de son triomphe. « Un moment, j'ai pensé surseoir à mes crimes en me satisfaisant sexuellement avec les photos, mais leur effet dure deux semaines environ. » Dès septembre 1972, il se remet en chasse. Conscient que la difficulté de sa tâche

²¹² « But that particular one, I would say, the whole experience is the most inlaid in my mind [...]. I think personally, down deep, that I continued to do these things to try and get that out of my mind, to cover it up, other young ladies, trying to get them out. I think because of the way they died, and I had been very struck by Mary Ann Pesce. » *Ibid.*, p. 99.

²¹³ Cité par Stéphane Bourgoïn dans *L'ogre de Santa Cruz*, p. 185.

sera augmentée par sa fracture au bras gauche, causée par un accident de motocyclette, il emprunte un revolver à un collègue de la Division of Highways. Sa troisième victime se nomme Aiko Koo, une étudiante de quinze ans, dont les parents sont originaires de la Lituanie et de la Corée. Craignant d'arriver en retard à son cours de danse, celle-ci attend sur la University Avenue à Berkeley, en affichant sa destination dans l'espoir qu'un automobiliste s'arrête. Kemper s'aperçoit immédiatement, après l'avoir fait monter à bord, qu'elle n'est pas une auto-stoppeuse expérimentée et qu'elle ne connaît aucunement le trajet pour se rendre à San Francisco. Quand Aiko Koo comprend finalement ce qui est en jeu, elle le supplie de lui épargner la vie. Kemper lui raconte alors qu'il a l'intention de se suicider, mais qu'il aimerait d'abord parler avec elle, et ce, dans la maison de sa mère. Il s'agit d'une précision plutôt étonnante, réaffirmant le lien étroit entre la mère de Kemper et ses victimes. Afin qu'elle se laisse attacher plus facilement, il la menace de son arme. Aiko Koo ne commence à se débattre véritablement, la bouche recouverte d'un ruban adhésif très résistant, que lorsqu'il enfonce ses doigts dans ses narines. La lutte dure une quarantaine de secondes avant que la jeune fille perde connaissance. Alors qu'elle respire encore faiblement, Kemper la traîne sur le sol à l'extérieur de la voiture pour la violer (« et j'ai atteint l'orgasme — j'imagine que cela a pris seulement quinze à vingt secondes²¹⁴ »). Puis, il utilise son foulard pour l'étrangler.

Le corps d'Aiko Koo est enveloppé dans une couverture et disposé dans le coffre arrière de la voiture. Kemper reprend la route, mais ne peut s'empêcher de retourner la regarder à tout moment : « Je suppose, alors que j'étais debout à la regarder, que je vivais un moment de triomphe, j'admirais mon œuvre et sa beauté, comme, je dirais, un pêcheur admire sa prise²¹⁵. » Il se rend chez sa mère pour discuter avec elle, impatient de voir si elle détectera quelque chose dans son attitude, puis retourne à son appartement à Alameda. Il y viole à nouveau le corps d'Aiko Koo, le démembré et découpe des lambeaux de chair qu'il place au congélateur. Le lendemain, il se défait des différentes parties (« Ce n'est pas facile de se débarrasser de ces choses-là²¹⁶ »), en gardant la tête et les mains. En fait, il a toujours la tête en sa possession lorsqu'il est convoqué, deux jours après le meurtre, par les experts

²¹⁴ « And I achieve orgasm — I guess it was only fifteen to twenty seconds. » Propos rapportés dans Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 104.

²¹⁵ « I suppose as I was standing there looking, I was doing one of those triumphant things, too, admiring my work and admiring her beauty, and I might say, admiring my catch like a fisherman. » *Ibid.*, p. 105.

²¹⁶ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 112.

psychiatres chargés de déterminer si le jeune homme qui a abattu ses grands-parents à l'adolescence est maintenant guéri, et donc si son casier judiciaire peut être effacé.

Très sûr de ses moyens, Kemper se rend à la convocation avec la tête dans sa voiture. Il ouvre le coffre pour la regarder juste avant d'aller rencontrer les experts. Ceux-ci sont impressionnés, comme en témoignent les rapports :

Le patient paraît avoir surmonté la terrible dissociation qui l'a amené à Atascadero. Son moi s'est réunifié et il peut verbaliser, se consacrer à des activités sociales, telles que le travail ou le sport sans être perturbé par des névroses. Afin qu'il ait toute la liberté nécessaire pour exprimer son potentiel en tant qu'adulte, je recommande que son casier judiciaire soit effacé. J'ai appris avec plaisir qu'il a renoncé à la moto et j'espère que sa décision sera irrévocable, car je trouve sa conduite en la matière plus dangereuse pour lui et sa santé qu'il ne le sera jamais vis-à-vis de la société.

Si j'avais ignoré le passé de cet homme, je dirais que je me trouve face à un jeune homme intelligent, équilibré et qui ne manque pas d'esprit d'initiative. Bref, quelqu'un dépourvu de troubles psychiatriques. [...] En fait, l'adolescent de quinze ans qui a commis cet acte atroce et le jeune homme de vingt-trois ans que j'ai rencontré dans mon cabinet sont deux personnes totalement différentes. [...] Cela prouve l'efficacité du traitement qu'il a reçu à Atascadero ; d'un point de vue psychiatrique, Edmund Emil Kemper ne représente aucun danger pour lui-même ou la société.²¹⁷

Kemper ressent beaucoup de fierté d'avoir manipulé les psychiatres d'une façon aussi magistrale. Le tribunal ordonne, le 29 novembre 1972, que soit effacée la condamnation de son casier judiciaire. Le tueur attendait avec impatience ce jour béni, qui serait aussi celui où il pourrait enfin obtenir un permis de port d'arme et acquérir un Ruger automatique de calibre .22, au lieu de devoir emprunter continuellement l'arme d'un autre.

Des promeneurs retrouvent des restes humains dans la montagne de Santa Cruz, qui seront identifiés par le médecin légiste, le 17 mai 1973, comme appartenant à Aiko Koo. À la fin du mois de janvier de la même année, le squelette d'une autre jeune fille est découvert, presque au même endroit, ce qui enrage fort Kemper, insulté par le fait que les enquêteurs puissent attribuer à un même tueur ses propres meurtres et celui de cette femme, qui lui semble particulièrement bâclé et qui ne porte aucunement sa signature. L'arrestation, le 13 février, de Herbert Mullin permet d'élucider cet homicide et de nombreux autres. Il faut

²¹⁷ Extraits des rapports des deux psychiatres cités par Stéphane Bourgoïn, *ibid.*, p. 116.

savoir que, outre Kemper, deux autres tueurs en série sévissent au cours de la même période à Santa Cruz, qui se voit attribuer le titre de Capitale du crime des États-Unis. L'un d'eux, Herbert Mullin, a abattu douze personnes après que des voix lui ont eu ordonné de le faire pour prémunir la Californie contre les tremblements de terre. Kemper sera le voisin de cellule de « Little Herbie » à la prison de Vacaville et entreprendra sur lui une série d'expérimentations en vue de modifier son comportement de prisonnier turbulent. « Il est fasciné de constater que j'arrive à lire ses moindres pensées, des choses qu'il n'a jamais avouées aux flics. Je vois mon semblable, un type qui faisait les mêmes choses que moi quand j'étais même [...]. Cela prend environ trois semaines avant que son attitude ne s'améliore²¹⁸. »

Le plus grand mystère plane autour de la « fiancée » de Kemper. Il avoue avoir de la difficulté à parler de cette jeune femme qui ressemble tant à ses victimes et qu'il a fréquentée au moment des meurtres. Elle l'aurait aidé à identifier certains de ses problèmes. Il s'agissait en fait de la belle-sœur de son employeur, le propriétaire de la Union 76. Ce lien de parenté avec une figure d'autorité évoluant dans son quotidien a certainement joué un rôle dans leur fréquentation, finalement interrompue. Kemper a parfois laissé entendre qu'il n'avait jamais eu de rapports sexuels non déviants avec une femme, d'autres fois que ses tentatives ne lui avaient jamais procuré de jouissance sexuelle. À un certain moment, il a ressenti le besoin de se mettre à l'épreuve en faisant monter à bord des auto-stoppeuses sans les agresser :

Vais-je pouvoir les laisser partir et épouser cette jeune femme afin de poursuivre une existence normale ? Ces filles-là sont comme des offrandes, c'est comme du déjà-vu. J'ai senti à cet instant que je ne pourrais pas toujours me contrôler et qu'il fallait que ça se termine au plus vite.²¹⁹

Kemper doit maintenant affronter des difficultés matérielles. Sa blessure au bras à la suite de son accident de moto tarde à guérir. Le médecin ayant rejeté sa demande de retour au travail, Kemper ne peut plus assumer les coûts de location de son appartement. Il emménage donc à nouveau dans la maison de sa mère à Aptos. Confronté de plus belle à un climat d'hostilité et d'affrontements, il augmente considérablement sa consommation d'alcool.

²¹⁸ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 125-126.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 128.

Le 8 janvier 1973, Kemper se retrouve une fois de plus à rouler près des campus universitaires à la recherche d'une proie. Il pleut abondamment cette journée-là, et il a l'embarras du choix. Il est encore contrarié par le fait que sa mère a refusé de manger avec lui, préférant se rendre à un autre de ses dîners entre amies. Son attention est attirée par une blonde de près de dix-huit ans, plutôt trapue et possédant une large poitrine, comme sa mère. Cette fois, il ne perd pas de temps, exhibant son arme dès qu'elle monte dans sa voiture. Il a décidé de reprendre la stratégie utilisée avec Aiko Koo, racontant qu'il veut se suicider et qu'il a seulement besoin de parler à quelqu'un de ses malheurs. Il lui dit aussi qu'il l'amènera chez sa mère pour cela. Il intègre un jeu nouveau, pour le plaisir, qui consiste à tenter de la calmer en empruntant une voix calme et posée, tout en manipulant son arme sous ses yeux. Parvenu à un endroit isolé, il lui ordonne de monter dans le coffre arrière, précisant qu'il ne veut pas attirer l'attention des voisins en arrivant chez sa mère. Pendant qu'elle lui obéit, Kemper la tue d'un seul coup de feu à la tête : « Cela m'a tellement fasciné comment une seconde elle était animée, et la suivante non ; et il n'y avait absolument rien entre les deux. Juste un bruit et la tranquillité absolue²²⁰. » Arrivé à la maison, il se rend dans la chambre de sa mère et dépose le corps sur le lit, mais se ravise et le fait glisser sur le sol pour le violer. Avant l'arrivée de Clarnell, il le dissimule dans un placard secret, où se trouvent déjà la corde de nylon de Mary Ann Pesce, le sac à dos et le tricot d'Aiko Koo. Il attend le départ de sa mère pour l'université le lendemain matin pour abuser à nouveau le cadavre, avant de le disséquer et de se délester des membres, du tronc et des vêtements, à l'exception d'une bague qu'il décide de garder.

Kemper a toujours la tête en sa possession le lendemain quand un policier à moto aperçoit un bras à moitié sorti d'un sac de plastique. La collecte des restes permet d'identifier sa dernière victime, Cynthia Schall. Alarmé, le tueur s'empresse d'enterrer la tête de l'étudiante dans le jardin. Il goûte particulièrement l'ironie de la placer face vers le ciel, juste sous la fenêtre de la chambre de sa mère, « parce qu'elle avait toujours voulu que les gens "lèvent la tête pour la regarder"²²¹ ». Malgré le danger, il aime beaucoup la savoir près de lui. L'annonce de ce nouveau meurtre entraîne immédiatement une vague de panique parmi la

²²⁰ « It amazed me so much because one second she's animated, and the next second she's not, and there was absolutely nothing between. Just a noise and absolute, absolute stillness. » Propos rapportés dans Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 113.

²²¹ « Since she'd always wanted people "to look up to her". » Propos rapportés dans John Douglas et Mark Olshaker, *Mindhunter*, p. 102.

population de Santa Cruz. On met en place une série de mesures visant à réduire la pratique de l'auto-stop chez les étudiantes ; celles-ci se font recommander de ne monter qu'à bord des véhicules possédant une vignette de stationnement délivrée par l'Université. Kemper en possède justement une grâce à sa mère.

Contrevenant à ses règles, le tueur prend à bord ses deux dernières auto-stoppeuses directement sur le campus de l'Université. Il ne parvient plus à rester en contrôle très longtemps de ses pulsions meurtrières, se retrouvant en chasse seulement vingt-huit jours après le meurtre de Cynthia Schall, alors que les premiers intervalles entre les meurtres étaient de quatre-vingt-dix-sept jours, et de quatre-vingt-quatre jours. Rosalind Thorpe, une étudiante en linguistique de vingt-trois ans, et Alice Liu, une finissante d'origine chinoise âgée de vingt et un ans, ne se connaissent pas avant de monter, chacune son tour, dans la voiture de Kemper. Le tueur les tire à bout portant avant même de passer la guérite du campus. De retour chez lui, il décapite les deux jeunes filles, puis les laisse dans le coffre de sa voiture. Il récupère les têtes le lendemain matin, une fois sa mère partie au travail ; il les nettoie et retire les balles. Puis il emporte le corps d'Alice Liu dans sa chambre pour le violer. Machinalement, il coupe les mains, avant de replacer le cadavre dans le coffre. Il veut maintenant se débarrasser des corps au plus vite. Prenant la route pour Eden Canyon Road, il y jette les cadavres non soumis à la dissection habituelle. Par une curieuse coïncidence, ce sont deux collègues de travail de Kemper qui les trouvent neuf jours plus tard.

Kemper vit dans un climat de stress perpétuel, craignant à tout instant de voir les policiers débarquer chez lui pour l'arrêter. À la mi-avril, il se déleste des souvenirs le liant à ses victimes, de même que de l'arme des crimes. Il n'arrive plus à manger, souffrant d'ulcères d'estomac, alors qu'il boit jusqu'à quatre litres d'alcool par jour. Il a la conscience nette d'avoir atteint ses limites et de devoir mettre un terme à son œuvre criminelle. Mais non sans un dernier coup d'éclat. « La semaine qui précède l'assassinat de ma mère, je me fais tout un cinéma dans ma tête. Ma mère va mourir. Je vais la tuer. Ensuite je me rendrais à la police avec l'espoir de me faire abattre en plein milieu de la rue²²². »

En ce Vendredi saint, Kemper passe la soirée à boire, puis s'endort jusqu'au retour de sa mère. Il se dirige alors vers sa chambre afin d'avoir une dernière discussion avec elle (« Au fond de moi je souhaitais pouvoir prononcer les mots qu'il fallait, ou qu'elle me dise quelque

²²² Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 153.

chose qui aurait stoppé net cette folie²²³ »). Sa mère le prend de court, lui demandant s'il compte rester debout toute la nuit pour lui parler. Kemper tourne les talons sans répondre. À 5 h 15, il est de retour avec un marteau et un couteau. Après l'avoir observée dormir quelques minutes, il lui défonce la tempe droite, puis entreprend de la décapiter (« Ce qui est bon pour mes victimes est bon pour ma mère²²⁴ »).

Pour avoir été si bavard en ce qui a trait aux meurtres précédents, Kemper n'a pas souhaité s'étendre sur les événements qui ont suivi la mort de sa mère. Il a tout de même été possible d'en reconstituer le déroulement. Après la décapitation, Kemper s'est appliqué à retirer le larynx pour le jeter dans le broyeur de l'évier de la cuisine (« Cela m'a semblé approprié comme elle m'a injurié, m'a crié après et m'a engueulé pendant tellement d'années²²⁵ »). Les photos de police et le rapport du médecin légiste ont révélé le traitement particulier que Kemper a fait subir à la tête de sa mère, ce qu'il n'a d'abord pas voulu reconnaître. Il l'a posée sur le manteau de la cheminée et utilisée comme cible à fléchettes, puis rouée de coups de poings, tout en lui adressant une longue tirade de reproches. Kemper n'a d'abord pas voulu dire s'il avait agressé sexuellement le cadavre de sa mère, déclarant plutôt évasivement qu'il avait « humilié son corps²²⁶ ». Mais il a finalement avoué à son avocat, particulièrement insistant dans ses interrogatoires, avoir commis sur son corps des actes nécrophiles²²⁷.

Les tenants d'une explication sociologique au comportement criminel de Kemper ont cherché à invalider la thèse psychologique, selon laquelle la « rage envers la mère » est le moteur de son action, en soulignant que la mort de Clarnell n'a pas mis un terme à son activité criminelle²²⁸. Il est vrai qu'une autre victime a dû succomber pour calmer la frénésie meurtrière dans laquelle il était plongé. Kemper a d'abord pensé abattre un ami rencontré par hasard dans la rue, qui lui devait dix dollars (« J'avais besoin de tuer quelqu'un à ce moment-là²²⁹ »), mais il lui propose finalement d'aller boire avec lui dans un bar. Sa dernière victime

²²³ *Ibid.*

²²⁴ « What's good for my victims was good for my mother. » *Ibid.*, p. 133.

²²⁵ « It seemed appropriate as much as she'd bitched and screamed and yelled at me over so many years. » Propos rapportés dans John Douglas et Mark Olshaker, *Mindhunter*, p. 102.

²²⁶ « Humiliated her corpse. » Propos rapportés dans Robert K. Ressler et Tom Shachtman, *Whoever Fights Monsters*, p. 260.

²²⁷ Voir Donald West, *Sacrifice unto Me*, p. 201.

²²⁸ Voir, par exemple, Elliott Leyton, *Hunting Humans*, p. 53.

²²⁹ « I needed to kill somebody at that point. » Propos rapportés dans Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 134.

sera plutôt une copie conforme de sa mère sous la personne de Sally Hallett, une collègue de travail de Clarnell qui partage son tempérament autoritaire. Kemper lui téléphone pour l'inviter à un souper surprise en l'honneur de sa mère et l'agresse dès son arrivée : « Je l'assomme, avant de l'étrangler. Dans son cas, je me souviens d'une chose qui m'est probablement arrivée avant, mais la seule fois où j'ai remarqué une éjaculation, ce fut au moment où je tuais M^{me} Hallett dans la nuit de samedi à dimanche²³⁰. » Plus tard, il pose le cadavre nu sur son lit, le décapite et le viole. Puis, il passe sa dernière nuit à la maison à dormir dans le lit de sa mère.

On connaît déjà la suite : la fuite en voiture, armé jusqu'aux dents, avec le projet d'une hécatombe, puis la reddition alors que l'ennemi n'est pas même en vue, pas même à sa recherche, pas même prévenu de cas de nouveaux meurtres. Le procès d'Edmund Kemper III débute le 25 octobre 1973, six mois après son arrestation. Son avocat, James Jackson, ne parvient pas à trouver aucun psychiatre ou psychologue pour témoigner à la défense ; la longue confession de Kemper, claire et articulée, ne peut convaincre qui que ce soit qu'il est fou, comme le soutient Jackson dans sa plaidoirie. Au cours du procès, les familles des victimes apprennent en détail les atrocités auxquelles ont été soumis leur proche, par l'écoute des bandes enregistrées de la confession. Appelé à la barre, Kemper, très nerveux, affirme ressentir des remords pour ses victimes. Que sa contrition soit sincère ou non, il est clairement ébranlé : il essaie à deux reprises de s'enlever la vie dans la cellule de la prison.

Le témoin du procureur, le D^r Fort, considère que les experts ayant examiné Kemper en 1964 ont fait une erreur de diagnostic. À son avis, le meurtrier n'est pas un schizophrène paranoïaque, mais un maniaque sexuel tout à fait conscient de la différence entre le bien et le mal. On sait que cette distinction est capitale dans le système juridique américain depuis l'affaire M'Naghten ; elle sert à déterminer s'il y a eu ou non intention criminelle autour d'un délit. Si l'accusé est déclaré légalement fou, c'est-à-dire n'étant pas en mesure de reconnaître le bien du mal, il est envoyé dans un hôpital psychiatrique, d'où il peut être relâché plus facilement, surtout s'il sait offrir aux médecins le discours attendu. Le 14 novembre 1973, Kemper est condamné à huit peines d'emprisonnement à perpétuité. La peine de mort ayant été abolie à cette époque en Californie, sa demande d'être exécuté dans la chambre à gaz n'a pu être exaucée.

²³⁰ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 156.

2.4.5. La réception

Kemper se trouve aujourd'hui à la prison de Vacaville, près de San Francisco. Ses nombreux visiteurs sont surpris de remarquer dans le hall de la réception la somme des récompenses que lui a octroyées l'administration américaine pour souligner son implication : en plus d'enseigner l'informatique, le prisonnier participe activement à un programme de transcription en braille d'œuvres littéraires. Kemper a d'ailleurs affirmé s'être identifié avec deux personnages célèbres, en plus de Job : le premier emprunté à la littérature, le second aux annales du crime. Il s'est en effet reconnu dans le héros de *Crime et châtiment*, de Dostoïevski, au moment où la peur d'être pris l'angoissait le plus. Kemper a aussi brandi l'exemple d'Ed Gein, tueur qui possède un véritable statut de légende (« Il me fallait arrêter si je ne voulais pas devenir un nouveau Ed Gein²³¹ »).

Le cas de Gein reste particulièrement intéressant pour éclairer celui de Kemper puisqu'il pousse à l'extrême, si une telle chose est possible, les enjeux que révèle son œuvre criminelle : rapports incestueux avec une mère toute-puissante, nécrophilie, dépersonnalisation et instrumentalisation du corps des victimes, création d'œuvres à même la chair, rapport au cannibalisme. Fermier du Wisconsin, Edward Gein a été arrêté en 1957 pour meurtres et cannibalisme. Il a vécu auprès de sa mère dominante jusqu'à la mort de celle-ci, alors qu'il atteignait ses 38 ans. Il s'est ensuite mis à fréquenter les cimetières, ouvrant les tombes de femmes fraîchement enterrées et ramenant les corps chez lui. Puis, il a tué deux femmes présentant une forte ressemblance avec sa mère, avant d'être arrêté. Les policiers ont découvert dans sa maison différentes parties ayant appartenu à des corps féminins, transformées en objets décoratifs (masques de peau, mobiles, lampes), en objets utilitaires (recouvrement de chaise, bols ou contenants faits à partir de crânes et d'os), mais principalement en objets de travestissement (gilet de peau, sexes portatifs, perruques véritables). Le désir secret de Gein était de devenir une femme ou, peut-être, de pénétrer à l'intérieur du corps de sa mère, qu'il aurait ainsi recréée. Véritable artiste de la chair, il maîtrisait les techniques de l'embaumement, travaillant chaque pièce avec soin. À la cuisine, unique pièce de la maison qu'il habitait en plus de sa chambre à coucher, les policiers ont trouvé le cœur de sa dernière victime dans un sac de plastique près de la cuisinière, ce qui a

²³¹ *Ibid.*, p. 147.

considérablement alimenté les rumeurs autour de son cannibalisme, lesquelles n'ont finalement jamais été prouvées. Gein s'est montré particulièrement peu loquace lors des interrogatoires sur l'ensemble de ses activités et de ses motivations, représentant en cela l'antithèse de Kemper. Son mystère reste en définitive complet.

Gein ne serait pas à proprement parler un tueur en série puisqu'il n'aurait tué que deux femmes avant d'être arrêté. Il apparaît cependant pour plusieurs comme le comble de l'abjection, ayant d'ailleurs été surnommé le « grand-père du gore ». Il a inspiré quantité d'œuvres de fiction, parmi lesquelles *Psycho* de Robert Bloch, dont Hitchcock tira son célèbre film du même nom ; *Texas Chainsaw Massacre* de Tobe Hooper ; *Ed Gein* de Chuck Parello, qui respecte sans doute le plus la biographie du tueur ; et *Silence of the Lambs* de Jonathan Demme, dans lequel des facettes de la légende de Gein sont représentées par différents personnages : Buffalo Bill dépèce les femmes pour se fabriquer un vêtement de peau, Hannibal Lecter se repaît du corps de ses victimes.

Il est troublant d'apprendre l'intérêt qu'ont suscité les tueurs Kemper et Gein chez les cinéastes Werner Herzog et Errol Morris. Ils ont non seulement rendu visite à Kemper, ensemble, à la prison de Vacaville, mais se sont aussi donné rendez-vous sur la tombe de la mère de Gein dans l'intention de la fouiller pour vérifier si le corps s'y trouvait toujours (« Et Errol continuait à se demander : est-ce que [Gein] a exhumé sa mère et utilisé sa chair et sa peau pour les sculpter en objets de maison²³² ? »). On ne peut qu'être fasciné de voir l'effet produit par le cas de Gein sur ces créateurs, qui se sont imaginés à la suite du tueur, tels des *copycats*, fouiller la tombe d'une morte. Ce projet n'a finalement pas abouti puisque Morris ne s'est pas présenté au cimetière, ce qui a même été une source de dissension entre les deux amis (« Les cannibales peuvent transformer les amis en ennemis. Quelle surprise²³³ »). Mais ils sont bien allés voir Kemper, durant la tenue de son procès, à la prison, pour en revenir fort impressionnés : « Et je dirais que le procès a transformé ma façon de penser par rapport à beaucoup, beaucoup, beaucoup de choses²³⁴ » ; « Ce qui était intéressant, selon moi — et je parle d'Edmund Emil Kemper —, c'était qu'il était très cohérent. D'une certaine manière, il

²³² « And Errol kept wondering, did [Gein] excavate his mother and use her flesh and skin for some sculptures in things at his home ? » Werner Herzog, « Werner Herzog in conversation with Errol Morris », *The Believer*, vol. 6, n° 3, mars-avril 2008, p. 70.

²³³ « Cannibals can turn friends into enemies. Go figure. » Errol Morris, *ibid.*

²³⁴ « And I would say that the trial transformed my thinking about many, many, many things. » Errol Morris, *ibid.*, p. 69.

était très cohérent, les raisons pour lesquelles il tuait et l'origine de tout cela²³⁵. » Herzog a également détecté une grande sensibilité chez Kemper, ce qui produit à son sens un contraste stupéfiant avec l'apparence physique de l'homme : « Je me rappelle qu'il avait l'air d'un éléphant avec l'âme d'un Mozart²³⁶. »

Pour l'avoir interrogé de nombreuses heures à Vacaville, l'agent du FBI John Douglas reconnaît aussi à Kemper certaines qualités qui semblent incongrues avec l'image que l'on se fait d'un meurtrier sadique : « Cependant, je serais moins qu'honnête si je n'admettais pas que j'appréciais Ed. Il était amical, ouvert, sensible, et avait un bon sens de l'humour²³⁷. » Cet enquêteur spécialisé dans les crimes en série a retrouvé chez nombre de tueurs, ceux dits « organisés », une volonté créatrice s'apparentant à celle des artistes (« Ils considèrent ce qu'ils font comme leur "art", et continuent de le perfectionner au fil du temps²³⁸ »), estimant que la seule manière de les comprendre consiste à analyser leur œuvre. C'est ce qui sera tenté dans le prochain chapitre par l'examen des caractéristiques communes aux trois cas de figure. Mais, d'abord, il sera intéressant d'apprécier l'influence qu'a eue l'œuvre de Kemper, non seulement sur d'éventuels imitateurs (« Ces fantasmes [de nécrophilie] lui étaient venus, en grande partie, de la lecture de mon cas. Lui aussi avait ressenti le besoin de remplir ce trou noir qui était son existence²³⁹ »), mais sur des chercheurs désireux d'étendre les connaissances de la psychocriminologie.

Si l'Angleterre a offert avec Jack the Ripper le premier tueur sexuel moderne à la fin du XIX^e siècle, les États-Unis ont ensuite décroché la palme de la plus grande concentration de tueurs multirécidivistes avec l'apparition de deux nouveaux cas par décennie durant la première moitié du XX^e siècle, suivie d'une véritable explosion du phénomène, au point que leur nombre atteint aujourd'hui les centaines en activité. Dans l'immédiat après-guerre, quand les crimes de sang sont devenus si fréquents, les criminologues américains ont ressenti le besoin d'établir une classification. Trois catégories de tueurs ont ainsi été constituées : les *mass killers*, qui ont au moins quatre assassinats effectués au même endroit et lors d'un

²³⁵ « What was interesting was that, in my opinion — and I'm speaking of Edmund Emil Kemper — he made a lot of sense. In a way he makes a lot of sense, why he killed and how it's originated. » Werner Herzog, *ibid.*, p. 68.

²³⁶ « I remember he looked like an elephant with a Mozart soul. » Werner Herzog, *ibid.*, p. 69.

²³⁷ « Yet I would be less than honest if I didn't admit that I liked Ed. He was friendly, open, sensitive, and had a good sense of humor. » John Douglas et Mark Olshaker, *Mindhunter*, p. 110.

²³⁸ « They consider what they do their "art", and they keep refining it as they go along. » *Ibid.*

²³⁹ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 177. Kemper parle ici du cas d'un homme appartenant à un gang hispanique, arrêté pour le meurtre de plusieurs jeunes femmes.

même événement ; les *spree killers*, qui ont commis des assassinats au cours d'un unique événement, mais non dans un même lieu ; finalement, les *serial killers*, qui diffèrent des deux précédents en ce que chacun de leurs crimes — dont le nombre total doit être au minimum de trois — est un événement en soi, très bien orchestré, souvent éloigné dans le temps et l'espace.

Il est à noter que les États-Unis abritent aujourd'hui 80 % de la population mondiale des tueurs en série et 70 % des tueurs cannibales²⁴⁰. Bien qu'il ait entretenu des fantasmes de meurtres de masse — plusieurs femmes emprisonnées avec lui, qu'il abuserait et finirait par tuer — et des fantasmes de meurtres multiples sur le parcours d'une hécatombe finale, Kemper appartient sans contredit au groupe des tueurs en série, et plus spécifiquement aux tueurs en série cannibales, sur lesquels ne porte aucune étude. Dans son chapitre consacré à ce groupe précis, Monestier présente une « Radioscopie des tueurs cannibales » qui ne reprend en définitive que les caractéristiques établies par les criminologues américains à partir de l'étude des tueurs en série de type organisé²⁴¹. L'auteur ajoute, sans préciser ses sources, que les tueurs cannibales offriraient des spécificités en plus de manger la chair de leur victime, comme d'appartenir exclusivement à la race blanche, de ne pas compter de femmes, mais de les choisir pour victimes dans 80 % des cas, de n'opposer aucune résistance au moment de l'arrestation et de ne jamais chercher à se suicider une fois incarcérés. Même si elles donnaient un portrait juste de ce groupe de tueurs — on rappellera seulement l'exemple de Kemper, qui a tenté à deux reprises de s'enlever la vie en prison —, ces caractéristiques ne sauraient tout compte fait présenter un intérêt autre que statistique.

Durant les années 1970, décennie au cours de laquelle a sévi Kemper, s'est manifestée l'urgence d'être mieux outillé devant la menace que constituait la montée des meurtres en série. Ce qui déstabilisait grandement les enquêteurs était l'apparente gratuité des meurtres, aucun motif ne semblant en effet se dégager. On a alors entrepris de soumettre les tueurs arrêtés à une panoplie de tests psychologiques dans le but de créer des méthodes d'investigation et des outils d'analyse plus appropriés. L'une de ces études, réalisée par des chercheurs associés au FBI, est rapidement devenue une référence incontournable. Elle repose sur une série d'entretiens menés entre les années 1979 et 1983 auprès de trente-six

²⁴⁰ Voir Martin Monestier, *Cannibales : histoire et bizarreries de l'anthropophagie*, p. 206.

²⁴¹ Voir Martin Monestier, « Radioscopie des tueurs cannibales », dans *Cannibales : histoire et bizarreries de l'anthropophagie*, p. 205-228.

meurtriers sexuels, qui ont fait au total cent dix-huit victimes. De l'analyse de ces données est issu le modèle motivationnel de l'homicide sexuel. Non seulement Kemper figure parmi les prisonniers interrogés — l'un des premiers —, mais son parcours et son œuvre criminelle ont si profondément marqué les chercheurs que leur modèle théorique semble directement calqué sur lui. Sans le nommer, les auteurs se réfèrent souvent à son cas pour illustrer les caractéristiques du tueur en série type. À leur avis, « la motivation du meurtre sexuel repose sur le fantasme²⁴² » ; les meurtriers sexuels seraient poussés à commettre leurs crimes « par leurs pensées²⁴³ ». Les fantasmes homicides et le passage à l'acte comme tel représenteraient des stratégies d'adaptation pour affronter un monde très tôt hostile. Les actions du meurtrier sexuel marqueraient l'aboutissement d'un long processus :

1. Petite enfance : l'absence de soins et d'affection détermine un style d'attachement problématique caractérisé par le détachement et l'hostilité.
2. Enfance et adolescence : des expériences de victimisation précipitent l'isolement social et favorisent l'émergence de fantasmes sexuelles violentes dont la fonction est de compenser l'absence de maîtrise sur la réalité.
3. Des traits de personnalité négatifs en résultent, qui ont pour effet de renforcer l'isolement social et le recours aux fantasmes où le sujet s'élève au grandiose et à l'omnipotence.
4. On relève des actions destructrices non mortelles (incendies criminels, cruauté sur les animaux, violence physique, sexuelle et psychologique envers proches et inconnus) en guise de vengeance des injustices subies.
5. Premier homicide sexuel précipité par un élément déclencheur, appelé « stresser » (par exemple, un conflit avec la mère ou avec un parent).
6. Ensuite, les fantasmes s'enrichissent et deviennent encore plus envahissantes. Planification d'un autre délit, plus perfectionné.²⁴⁴

Proulx *et al.* ont noté les qualités et les limites de cette étude auprès des meurtriers sexuels en général. Si, selon eux, le modèle motivationnel est particulièrement exhaustif, puisqu'il contient des facteurs développementaux, des caractéristiques personnelles et des facteurs situationnels, son échantillon d'étude comprendrait un nombre trop élevé de meurtriers sexuels en série pour être représentatif. Les auteurs déplorent d'ailleurs cet engouement — populaire et scientifique — pour les tueurs en série, qui ne sont finalement

²⁴² « The motivation for sexual murder is based on fantasy. » Robert K. Ressler, Ann W. Burgess et John E. Douglas, *Sexual Homicide*, p. 33.

²⁴³ « By way of their thinking. » *Ibid.*, p. 34.

²⁴⁴ D'après le résumé réalisé par Jean Proulx *et al.*, *Les meurtriers sexuels*, p. 30-31.

qu'une fraction des meurtriers sexuels ; pour eux, c'est commettre une erreur que d'assimiler les tueurs sériels à ce groupe plus vaste. Parce qu'ils sont davantage « obnubilés par des fantaisies de viol ou de meurtre », les tueurs sexuels en série pourraient, à leur avis, compter beaucoup plus de sadiques que les meurtriers sexuels n'ayant fait qu'une unique victime²⁴⁵.

Le modèle motivationnel révèle que le cas de Kemper pourrait être représentatif de l'ensemble des tueurs en série, une sorte d'« archétype » — contrairement à Gein d'ailleurs, qui fait figure d'exception. Paradoxalement, Kemper tire un orgueil immense de se croire un cas inédit dans les annales du crime et dans les manuels de troubles psychiatriques : « Kemper a dit qu'il connaissait les catégories, avait lu le livre, mais qu'il n'avait pas trouvé une description qui lui corresponde, et qu'il ne s'y attendait pas tant que la psychiatrie n'aurait pas obtenu suffisamment d'informations permettant de comprendre des gens comme lui²⁴⁶. » Les conclusions de l'étude des chercheurs du FBI ne le convainquent pas plus :

Pour moi la définition d'un serial killer n'est pas quelque chose de figé [...]. On parle de différentes catégories de serial killers, mais tout ça, c'est une invention des gens de la côte est [...], le concept [de mener une existence sous de faux semblants dans l'unique but de tuer des gens] n'est pas très réaliste : on ne vit pas pour tuer des personnes. Quand j'examine en détail ma vie, il y a un énorme trou dans mon existence.²⁴⁷

On s'appliquera précisément à examiner au plus près ce « trou noir » et les tentatives répétées pour le remplir, en s'appuyant surtout sur la théorie psychanalytique. Il reste en effet difficile de trouver satisfaisante la conclusion de l'étude menée par les chercheurs du FBI qui établit que les meurtriers tuent à cause de leur « façon de penser ».

Si aucun film de fiction ne porte sur le cas de Kemper, quelques longs métrages l'ont parfois cité, comme *The Boys Next Door* de Penelope Spheeris ou *Copycat* de Jon Amiel. Kemper apparaît avant tout lucide par rapport à l'engouement populaire, à la fascination médiatique que suscite l'œuvre du tueur en série ; il est conscient de la hauteur des attentes pour des crimes toujours plus sophistiqués, toujours plus flamboyants. Au cours d'un entretien avec Bourgoïn, il raconte le succès qu'il aurait obtenu s'il avait accompli des crimes

²⁴⁵ Voir *ibid.*, p. 162.

²⁴⁶ « [Kemper] said he knew the categories, had read the book [DSM], but didn't find a description that fit him, and didn't expect to, until psychiatry had obtained sufficient information to understand people like him. » Robert K. Ressler et Tom Shachtman, *Whoever Fights Monsters*, p. 248.

²⁴⁷ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 173-174.

à plus grand déploiement. Par exemple, il aurait pu profiter d'une invitation que lui avait adressée le lieutenant chargé de l'enquête sur le Co-ed Killer (qui ne connaissait pas encore l'identité du tueur) pour orchestrer un véritable massacre. « Je serais venu, nous aurions dîné, je sors mon arme et je les tue tous. Je leur coupe la tête et je les pose sur les assiettes [...]. Le type qui dirige cette enquête est dégommé, ainsi que toute sa famille. [...] Tout le monde à Hollywood aurait déjà fait plusieurs films sur mon histoire²⁴⁸. »

Ce que Kemper exprime également, c'est la faible marge de manœuvre, l'absence de liberté, dont il disposait réellement. « Pour moi, ce n'était pas un jeu, je ne suis pas un héros de bandes dessinées, il n'y a pas de super héros ni de super méchants, ce n'était pas moi qui cherchait à attirer l'attention. Tout ça je le laisse aux pys d'opérette²⁴⁹. » Stoller dirait ici qu'on ne choisit pas sa perversion, ni non plus la façon de la mettre en œuvre. Mais il est vrai que, aux États-Unis particulièrement, le criminel est devenu le modèle des créations culturelles²⁵⁰.

Car si la cruauté, c'est moins faire souffrir que prendre une distance analytique face à la souffrance infligée, et la faire résonner à travers des représentations de soi et d'autrui, c'est bien une affaire de culture. C'est à ce jeu de la cruauté comme distance consciente, mûrement réfléchi pour en jouir au mieux, que le criminel ou l'auteur de fictions se consacrent : le premier inflige réellement la souffrance, mais il fait rarement dans le détail ; le narrateur n'évoque que des douleurs imaginaires mais il peut en rajouter sans limites, il perfectionne le fantasme.²⁵¹

L'ironie demeure que ce soit le criminel lui-même, le pervers, le monstre cannibale, qui invite la société à garder les pieds sur terre, qui lui recommande de se faire du tueur une image plus réaliste, et donc forcément plus complexe, au lieu de continuer à voir en lui un personnage caricaturé, qui s'ingénie à complexifier ses crimes pour offrir à la population un surcroît de frisson.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 152-153.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 153.

²⁵⁰ Voir Denis Duclos, *Le complexe du loup-garou. La fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres/essais », 1994, p. 15.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 71.

CHAPITRE III

LE RÊVE CANNIBALIQUE

3.1. Le fonds commun : caractéristiques des cas de figure

Si elles sont nombreuses et d'ordres divers, les disparités entre les trois cas de figure ne parviennent pas à occulter la présence d'un fonds commun qui vient préciser les enjeux rattachés à la problématique de la création cannibale. En fait, la relation entre les cas trouve justement un sens particulier dans la manière dont ceux-ci — forts de leurs singularités — s'éclairent les uns les autres. Ce fonds commun est constitué de cinq caractéristiques qui représentent en définitive autant de moyens par lesquels le sujet entend marquer sa victoire sur le monde. « Nous retrouvons ici, dirait McDougall, le triple triomphe de la solution addictive : défi maternel, paternel, mortel¹. » Et *addiction*, il y a effectivement (« C'était comme manger ou prendre un stupéfiant, quelque chose qui m'entraînait de plus en plus² »), alors que le sujet cannibale se lance dans la mise en acte de fantasmes liés à l'oralité, à la sexualité comme à la mort. À travers ces fantasmes s'exprime un fort désir de toute-puissance (« Le pervers fait de son désir la loi », dit Lacan³) autant qu'un plaisir à infliger la souffrance, tandis que la jouissance sexuelle devient une quête éternelle se modulant en d'innombrables variations.

¹ Joyce McDougall, *Éros aux mille et un visages*, p. 253.

² « It was like eating or a narcotic, something that drove me more and more and more. » Propos de Edmund Kemper rapportés dans Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 147.

³ Cité par Gérard Bonnet, *La perversion. Se venger pour survivre*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2008, p. 90.

3.1.1. Triomphe de l'oralité

Manger me transforme en ogre.
SVANKMAJER⁴

Les trois quêtes respectives des sujets créateurs abordés dans le cadre de cette analyse s'inscrivent indéniablement sous le régime de l'oralité, c'est-à-dire tant le caractère essentiel de la prise de parole, de la mise en récit, que la suprématie de la pulsion orale dans l'expression d'un certain rapport au monde, empruntant au premier chef la voie de la sexualité. L'absorption du corps de l'autre, par ingestion de morceaux de chair, et le déversement d'un flot de paroles pour l'atteindre représentent en définitive les directions inverses d'un même mouvement ; on y retrouve la même illusion folle d'une identification totale avec l'autre, soit en s'appropriant son contenu, soit en le remplissant du sien propre.

On serait tenté de dire que le cannibalisme figure toute tentative de *comprendre* l'autre par identification projective ou introjective dès lors qu'il se révèle étranger et *différent* de soi. [...] C'est la parole elle-même qui fait du désir de comprendre l'allégorie de la pulsion cannibalique : parler, c'est risquer de se laisser dévorer et aussi chercher à prendre et à détruire ce que l'autre contient.⁵

L'acquisition du langage ou la prise de parole sont d'une importance tellement cruciale pour les trois auteurs que chacun n'a pas manqué de représenter ces moments précis dans son œuvre par le biais d'une mise en scène détaillée. On ne peut qu'être frappé au départ par l'apparent refus ou la vraisemblable impossibilité que démontre le sujet cannibale, à l'orée de sa quête, de communiquer avec les autres. Contrairement à Otesanek, le petit Otik n'a pas l'usage de la parole, ce qui explique sa dépendance envers la fillette habitant dans son immeuble, Alzbetka, par la bouche de laquelle seulement pourront s'entendre les menaces de dévoration et de mort adressées par le héros du conte original aux autres personnages : « J'ai mangé une fille et son trèfle, un fermier et son foin, un éleveur et ses porcs, un berger et ses

⁴ Jan Svankmajer cité par Marie-Dominique Massoni et Bertrand Schmitt, « Le petit Svankmajer portatif (fragments) », dans Pascal Vimenet et Maurice Corbet, *Svankmajer E & J bouche à bouche*, p. 95.

⁵ Pierre Férida, « Le cannibale mélancolique », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 126-127.

agneaux, et je vais te manger aussi⁶ ! » sorte de comptine visant moins à effrayer les enfants qu'à les réjouir de cette victoire triomphale de la glotonnerie. C'est aussi la fillette qui assurera les échanges avec le monde extérieur quand Otik sera enfermé dans un coffre au sous-sol de l'immeuble par ses parents, en proie aux mêmes pulsions orales destructrices que son *alter ego* de bois. Il est à noter que la petite Alzbetka éprouve également quelques difficultés à se faire entendre, notamment lorsque son père lui défend de prendre la parole à la table familiale, une façon de rejeter son savoir sur les choses de la vie sexuelle et, par là même, de nier le trouble que ce savoir éveille en lui.

Maldoror, quant à lui, raconte avoir été plongé dans la surdité jusqu'à la période de l'adolescence. Il n'aurait pu apprendre à parler qu'avec la plus extrême difficulté, obligé de lire les mots écrits par une personne avant de pouvoir lui communiquer en retour sa pensée. Son acquisition du langage repose ainsi avant tout sur la forme écrite, l'audition étant survenue si tardivement et se trouvant liée à des affects si pénibles que le son de la voix humaine — surtout s'il émane d'une femme — n'a pu depuis que susciter chez lui un sentiment de fureur et de douleur intenses. C'est dire le rapport ambigu que le scripteur des *Chants* entend entretenir avec son lecteur, lui intimant de reconnaître des qualités au « son si étrange » {I, 14} de son verbe, se décrivant lui-même comme un homme au « langage sublime » : « Quelle beauté de musique dans la mélodie incomparable de sa voix ! Je préfère l'entendre parler que chanter d'autres. » {I, 12} Paradoxalement, Maldoror a choisi le chant comme mode d'expression poétique, comme s'il tentait par là de s'approprier une forme qui lui reste finalement étrangère.

Kemper, pour sa part, comprend très jeune l'impossibilité du dire. La parole, c'est d'abord sa mère qui la possède, à l'instar de sa grand-mère, résonnant, forte, tonitruante, lorsqu'elle est engagée dans une dispute avec son père ou quand elle lui adresse des reproches. Au lieu de s'exprimer verbalement, Kemper prend plutôt l'habitude de fixer les gens du regard, enchanté du malaise qu'il parvient à susciter. Au début de la puberté, il dévoile à sa sœur cadette, Allyn, un fantasme qui lui est cher : tuer sa maîtresse avec la baïonnette de son beau-père, la décapiter et ramener la tête dans sa chambre pour lui faire l'amour. Malheureusement pour lui, Allyn se presse d'aller tout raconter au beau-père en

⁶ « I've eaten a girl and her clover, a farmer and his hay, a swineherd and his pigs, a shepherd and his lambs, and I'm going to eat you too ! »

question. Kemper se sent trahi, « mort à l'intérieur⁷ », se jurant qu'il ne répétera pas l'expérience. Bien sûr, le caractère très violent de ses fantasmes lui fait aussi se douter de la réception problématique de telles confidences ; il s'habitue ainsi à rester à l'écart des autres, silencieux jusque dans la tombe.

Si, dans les trois cas, la prise de parole apparaît comme un enjeu aussi problématique, éveillant des affects aussi troubles, c'est parce qu'elle équivaut à lancer une véritable déclaration de guerre à la mère surpuissante, autant adorée que haïe, dont la figure prédominante est un obstacle à la réalisation de soi comme à l'affirmation d'une identité personnelle. Les portraits de mère présentés dans les œuvres ressemblent fort à ceux révélés par la clinique psychanalytique portant sur des individus pervers : « L'image maternelle, tant vénérée, cache, quant à elle, sa face noire — c'est l'imago primitive, destructrice, la mère de la phase anale qui vide, contrôle, écrase son enfant, et la mère orale, celle qui étouffe, aspire et dévore son produit⁸. » Le cas de Kemper offre une synthèse éclairante d'un type de relation avec la mère où les rapports de force sont déterminés par l'organe de la parole, qu'il s'agit de dérober — littéralement — pour arriver à se libérer d'une emprise destructrice.

Si le tueur affirme que c'est à Atascadero qu'il s'est découvert, c'est notamment parce qu'il y a trouvé un lieu d'échanges avec des hommes entretenant des fantasmes similaires aux siens. Durant cinq années, il a échappé aux abus verbaux et au contrôle sévère de sa mère, gagnant en force et en assurance. C'est donc un tout nouvel homme qui réintègre la maison familiale : « Je me dis que les choses seront différentes maintenant que je suis devenu un dur, qu'elle aura changé et qu'elle sera fière de moi⁹. » Mais, alors que le climat de dispute se réinstalle aussitôt, Kemper se découvre la faculté de répondre à la mère : « Pendant deux ans, je n'ai pas porté la main sur elle. *Pourquoi ?* Parce que je pouvais enfin l'affronter, la tête haute, droit dans les yeux, avec des *mots*¹⁰ ». La parole devient alors une arme qu'il utilise à la fois pour tenir sa mère à distance et pour prouver sa virilité, tant il est vrai qu'il a toujours été terrifié par Clarnell : « Elle était tout simplement trop puissante. Elle repoussait [les hommes], les attaquait verbalement, s'en prenait à leur virilité. [...] Mon père était très grand

⁷ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 176.

⁸ Joyce McDougall, *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, p. 84.

⁹ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 64-65.

¹⁰ *Ibid.*, p. 67.

et avait une voix forte, mais il était très faible, et elle voulait le contraire¹¹. » Il apparaît que Kemper s'est cru suffisamment fort pour occuper la place de son père, trouvant dans cette relation houleuse avec la mère le sentiment de prendre un tant soit peu sa revanche, et d'évacuer ainsi la haine qu'elle lui inspire, alimentant paradoxalement l'espoir fou d'une union qui satisferait un immense besoin d'être aimé. « Notre relation se limitait à un cercle vicieux qui fonctionnait en boucle, disputes, alcoolisme, puis nous faisons mine piteuse, avant de nous réconcilier et de nous offrir des cadeaux¹². »

Il s'avère cependant que l'arme utilisée pour affronter et séduire la mère, la parole, se révèle inefficace pour arriver à canaliser la somme des pulsions libérées par cette dynamique particulière, fortement teintée de relents incestueux : « Je ne pouvais pas supporter la haine, et l'amour m'était en fait imposé, vous savez. C'était un lien d'amour filial très puissant¹³. » De plus, au cours de leurs disputes, sa mère le rend responsable de ses difficultés amoureuses, affirmant que personne ne veut d'elle parce que son fils est un meurtrier. Ce à quoi Kemper répond en claquant la porte de la maison, prenant la fuite à bord de sa voiture, totalement hors de lui, se répétant que la première belle femme qu'il apercevra trouvera la mort¹⁴. En fait, il cherche de plus en plus à fuir sa mère jusqu'à son déménagement dans un appartement d'Alameda (« Elle devenait folle furieuse, obtenait mon numéro de téléphone, m'appelait sans cesse pour venir me rendre visite¹⁵ »). Le portrait qui se dégage de cette mère envahissante s'apparente fort à la description que fait Calame-Griaule de l'ogresse des contes africains, double négatif de la mère qui poursuit son enfant pour le dévorer.

Le thème de la dévoration par la mère, qui semble privilégier la relation mère/fils, offre une interprétation évidente : la mère-ogresse, c'est la mère abusive, dans tous les sens du mot, soit qu'elle « mange » sexuellement son fils, et c'est alors une figuration imaginaire de l'inceste (avec accent mis sur la responsabilité de la mère), soit qu'elle le « mange » au sens affectif en l'aimant trop et en le réintégrant dans son

¹¹ « She was just too powerful. She would drive [the men] away, attack them verbally, attack their manhood. [...] My father was very big and very loud, but he was very weak and she wanted the opposite. » Propos rapportés dans Donald West, *Sacrifice unto Me*, p. 188.

¹² Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 68.

¹³ « I couldn't handle the hate, and the love was actually forced upon me, you know. It was a very strong family-type type of love. » Propos rapportés dans Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 30.

¹⁴ « The first good-looking woman I see tonight is going to die », Edmund Kemper cité dans Robert K. Ressler et Tom Shachtman, *Whoever Fights Monsters*, p. 101.

¹⁵ « She would get madder than cat shit, got my phone number, calling me up wanting to come up and visit all the time. » Propos rapportés dans Donald West, *Sacrifice unto Me*, p. 191.

sein, ce qui est la plus sûre façon de l'empêcher de lui échapper en devenant adulte et en se mariant.¹⁶

Face à cette sollicitation excessive, et bien qu'il entretienne l'espoir d'un certain affranchissement, Kemper ne cesse de revenir à la mère par mille et un détours concrets ou symboliques. Il s'avère d'ailleurs que ses premiers fantasmes meurtriers — et érotiques — se trouvent liés à la figure maternelle : enfant, il se rendait la nuit dans sa chambre armé d'un marteau dans le dessein de la tuer, luttant au même moment contre une envie forte de veiller sur elle (« Mais j'ai découvert qu'elle n'avait pas du tout besoin de protection¹⁷ ») ; dès l'âge de sept ans, il se sentait attiré sexuellement par des femmes adultes, notamment par les amies de sa mère. On sait que le meurtre de ses grands-parents survient pendant la lune de miel de sa mère, ce qui y met, bien sûr, un terme, et qu'il a tué Cynthia Schall, sa quatrième victime, le soir où sa mère a refusé de manger avec lui pour sortir avec des amis (« Il ferait sa propre fête, peut-être dans le lit de sa mère¹⁸ »). Il apparaît d'autre part que la zone circonscrite par Kemper pour disposer des cadavres se réduit progressivement au fil du temps, dans un rayon où la maison de la mère représente le point d'origine, jusqu'à ce qu'une tête se retrouve enterrée sous la fenêtre de sa chambre.

Non seulement Kemper choisit ses victimes en fonction de leur lien avec sa mère (« Kemper assassine des femmes qu'il associe à sa mère. Celle-ci travaillait à l'université, il choisit donc des étudiantes¹⁹ », explique le psychiatre qui l'a examiné après son arrestation), des étudiantes qu'elle juge trop bien pour un « minable » comme lui, mais il ressent le besoin de lui parler immédiatement après avoir commis un meurtre, alors que le corps encore tiède gît à quelques mètres, dans le coffre de sa voiture, dans le placard de sa chambre, comme une tentative de faire coïncider l'image de la morte avec celle de la vivante. Bien sûr, ce geste marque aussi sa supériorité sur sa mère — et sur les femmes —, lui qui réussit à posséder toutes les étudiantes de son choix, tel le chasseur fier de son coup, qui a en outre assez de maîtrise sur lui-même pour n'en laisser rien paraître. Mais on y voit également un acte s'apparentant à une offrande à la mère, la marque d'un attachement profond, comme s'il lui

¹⁶ Geneviève Calame-Griaule, « Une affaire de famille », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 191.

¹⁷ « But I found out she didn't need any protection at all. » Propos rapportés dans Donald West, *Sacrifice unto Me*, p. 192.

¹⁸ « He would have his own party, maybe in her own bed. » Donald West, *ibid.*, p. 83.

¹⁹ Le Dr Donald T. Lunde cité dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 184.

signifiait par là que toutes ces femmes ne sont en fait que des substituts, qu'elle représente l'unique figure de désir et d'amour, comme de rage et de haine.

N'est-ce pas parce que la parole achoppe dans son rôle à représenter sur le plan symbolique les affects profonds vécus par Kemper que celui-ci ressent l'urgence de les actualiser dans le réel sous la forme d'actes violents ? Le tueur a beau avoir atteint une grande maîtrise de la langue, qui lui permet de tromper ses victimes, les psychiatres qui l'examinent ou le corps policier fréquenté au Jury Room, il se révèle incapable d'utiliser cette arme pour posséder la mère. Ses fantasmes de vengeance, de cruauté et de mort — les seuls à lui procurer une excitation sexuelle, comme on le verra plus loin — doivent ainsi être mis en acte dans le réel, afin de transformer ses propres angoisses d'être possédé, brutalisé, annihilé, en triomphe²⁰.

La psychanalyse enseigne qu'il existe bien en chaque enfant un besoin d'appropriation orale de la mère, un stade qualifié d'*oral* ou de *cannibalique* par Freud, au cours duquel la gratification sexuelle provient de l'ingestion d'aliments, en premier lieu du lait maternel. Les fantasmes hérités de cette période intense sont parmi les plus violents, et peut-être les plus bruts, exprimant un désir de posséder le sein de la mère en aspirant son contenu. C'est bien pourquoi on parle aussi, depuis Abraham, de stade *sadique-oral*, marqué par l'apparition des dents chez le nourrisson, et où le plaisir lié à la morsure et à la dévoration s'accompagne en retour du fantasme d'être mangé par la mère. Klein note que « l'envie orale est l'un des mobiles principaux qui poussent les enfants des deux sexes à vouloir pénétrer dans le corps de leur mère²¹ ». S'il est devenu courant de parler de cannibalisme comme réalisation symbolique d'un inceste alimentaire, comment cela se traduit-il chez celui qui non seulement commet des actes cannibales sur des jeunes femmes choisies pour ce qu'elles représentent à ses yeux (« Je crois que ces victimes étaient des substituts. C'est *elle* que je tuais, pas les autres²² »), mais qui s'en prend aussi directement à sa mère dans une tentative ultime de la posséder ?

Un aspect frappe particulièrement lorsque l'on entend le récit que fait Kemper du meurtre de sa mère, c'est l'apparente douceur qui accompagne le prélude de ses gestes de mort (« Je voulais assurément pour ma mère une belle mort tranquille et aisée, comme tout le

²⁰ La question du trouble de la symbolisation et du passage à l'acte sera précisément traitée au point suivant.

²¹ Melanie Klein, *La psychanalyse des enfants*, p. 145.

²² Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 130-131.

monde, j'imagine²³ »), comme si, à ce moment précis, la rage avait cédé la place à une certaine tendresse, qui allait pourtant se manifester par un acte d'une violence extrême : le défonceur de la boîte crânienne à coup de marteau. On remarque également qu'il souhaite réaliser ce meurtre dans un climat paisible, mais surtout dans le silence. Il apparaît que la frustration orale qui anime Kemper concerne avant tout l'impuissance de sa parole face à sa mère, qu'il tentera de combler en s'appropriant l'organe vocal de celle-ci, un moyen — cannibalique par excellence — pour incorporer son pouvoir.

La chose ne va cependant pas forcément de soi, ce qui contribue à éveiller d'autant plus sa rage, puisque, après avoir retiré le larynx de sa mère, Kemper ne parvient pas à le détruire comme il le souhaiterait : le broyeur de l'évier de la cuisine ne cesse de faire remonter le morceau à la surface, ce qu'il interprète comme une manifestation de la puissance de sa mère : « Même morte, elle m'injurait encore. Je n'arrivais pas à la faire taire²⁴ ! » Le broyeur de l'évier apparaît bien comme des mâchoires bruyantes se refermant sur le morceau de chair, que Kemper dévore ici symboliquement. On retrouve dans son entreprise d'incorporation les trois aspects de la relation orale cannibalique, soit l'amour commandant de prendre en soi l'objet, la destruction lors de sa consommation et, enfin, l'appropriation des qualités de cet objet.

Malgré le fait que Kemper soit resté relativement discret sur les actes commis sur le cadavre de sa mère, contrairement aux violences exercées sur les corps des étudiantes, on sait qu'il a adressé à la tête, séparée du tronc, un long discours de haine et de récriminations, lui lançant au visage les frustrations accumulées depuis des années. C'est bien une fois qu'il a réduit sa mère au silence, en s'accaparant ce qui faisait sa force, que sa propre parole est libérée avec force. Sa série de meurtres se trouve alors arrêtée, ce qui coïncide avec un besoin immense de se raconter — sa vie, sa mère, ses victimes. Il s'attarde avec délectation sur les détails les plus horribles, comme si ses pulsions sadiques avaient trouvé dans la confession une nouvelle voie pour se satisfaire.

En fait, Kemper a réalisé un autre meurtre avant de se dénoncer. La mort de Sally Hallett apparaît toutefois comme une répétition de celui de la mère : sa dernière victime possédait le

²³ « I certainly wanted for my mother a nice, quiet, easy death like I guess everyone wants. » Propos rapportés dans Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 132.

²⁴ « Even when she was dead, she was still bitching at me. I couldn't get her to shut up ! » Propos rapportés dans John Douglas et Mark Olshaker, *Mindhunter*, p. 102.

même organe, puissant, autoritaire (« Elle débarquait toujours à la maison, lui donnant des ordres comme si elle était chez elle²⁵ »), auquel il s'est attaqué avec une pareille sauvagerie (« Plus tard, je me suis aperçu que j'avais écrasé son larynx ou du moins que je l'avais disloqué²⁶ »). Kemper n'a cependant pas démontré la même réserve pour raconter ensuite les actes nécrophiles commis sur la dépouille de cette dernière. On se rappelle qu'il avait depuis l'enfance des fantasmes sexuels à propos des amies de sa mère, trouvant certainement dans ce déplacement d'objets une façon moins angoissante de composer avec ses désirs incestueux. Le meurtre et le viol de Sally Hallett pourraient en définitive avoir eu la même fonction d'occultation après la réalisation brutale de l'inceste.

Avant cette fin dramatique qui a vu la mort de Clarnell Kemper et de son amie, c'est en tuant, mutilant et violant de jeunes étudiantes identifiées à la mère que Kemper trouvait une satisfaction — temporaire — à ses fantasmes sexuels. Son cannibalisme, comme le passage à l'acte incestueux, n'a été que peu abordé, non pas tant parce que Kemper a refusé de reconnaître avoir mangé de la chair humaine — bien qu'il se soit un peu fait prier avant de l'admettre —, mais en raison de la censure, politique, médiatique, qui s'est exercée pour éviter que l'information ne se répande. Il semblerait que, au moment de l'enquête, seul un petit groupe de personnes ait été au courant : des policiers disposaient de photographies des membres mutilés ayant appartenu aux victimes, d'autres ont parfois mentionné brièvement la chose²⁷. Puis, Kemper a progressivement parlé plus librement de ses pratiques, notamment aux spécialistes, aux chercheurs, aux biographes venus l'interroger à la prison de Vacaville, tel cet aveu concernant Aiko Koo :

J'ai effectivement dévoré en partie ma troisième victime. J'avais découpé des lambeaux de chair que j'ai mis au congélateur. Vingt-quatre heures après l'avoir disséquée, j'ai cuit la chair dans une casserole de macaronis avec des oignons et du fromage, comme une charogne.²⁸

²⁵ « She was always coming over, ordering him around like the place was hers. » Propos rapportés dans Donald West, *Sacrifice unto Me*, p. 169.

²⁶ « Later on I realise I had crushed her larynx or at least dislocated it. » Propos rapportés dans Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 138.

²⁷ Voir Ward Damio, *Urge to Kill*, New York, Pinnacle Books, 1974, p. 148.

²⁸ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoin, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 115.

Bien que le nombre exact de victimes mangées n'ait jamais été précisé, il apparaît que Kemper a au moins goûté la chair des deux jeunes femmes qu'il trouvait les plus attirantes, soit Mary Ann Pesce et Aiko Koo, ce qui révèle la part importante du désir sexuel dans l'acte d'incorporation. Mais, au-delà de la jouissance immédiate, on retrouve le désir de conserver en soi l'objet d'amour, de ne faire qu'un avec lui, en s'appropriant ses qualités et en s'identifiant à lui (« Je les voulais pour moi. Je voulais qu'elles soient une partie de moi, et maintenant c'est fait²⁹ »). Kemper avait la conscience nette que non seulement ces jeunes filles, belles, intelligentes, représentaient le fleuron de la société, mais que sa mère allait toujours les préférer au paria qu'il était. Il faut entendre sa jalousie lorsqu'il parle d'elle comme de M^{me} Merveille dans le cadre de ses fonctions à l'université, attentionnée, soucieuse d'écouter et de régler les problèmes des autres, alors qu'elle redevenait une harpie dès son retour à la maison. On se rappelle également sa colère envers sa sœur Susan, la préférée de sa mère : « Je suis jaloux de ma sœur aînée. [...] Ma mère lui accorde son attention, son affection, son respect³⁰ », et envers la cadette, qu'il accusait de mentir fréquemment pour le faire punir à sa place. Kemper a ainsi accumulé à l'endroit des sœurs enviées un lot de frustrations qu'il a très bien pu transposer plus tard sur les étudiantes, elles aussi valorisées par la mère. Ce qui pourrait expliquer le fait curieux que Kemper se soit à quelques reprises attaqué à ses victimes par paire — Mary Ann Pesce et Anita Luchessa, Rosalind Thorpe et Alice Liu — comme s'il s'était ainsi imaginé prendre sa revanche sur ses deux sœurs simultanément. Puis, en incorporant la chair des jeunes étudiantes, Kemper introjecte les valeurs positives qu'elles représentent, des valeurs reconnues par la mère. Jusqu'à quel point Kemper est-il parvenu à s'identifier à elles grâce à la dévoration ?

Il est aussi difficile de mesurer les effets qu'a eus sur le fils le mépris de sa mère envers les hommes en général, envers son père en particulier, l'influence qu'elle a pu exercer sur son désir inconscient d'appartenir lui aussi au sexe féminin : « J'avais deux sœurs. Ma mère me traitait comme si j'étais la troisième fille, elle me serinait dans les oreilles que mon père était un salaud³¹. » On retrouve une problématique similaire chez le tueur Ed Gein, dont le désir d'être une femme l'a conduit à s'informer de la procédure médicale — qu'il avait aussi songé

²⁹ « I wanted them for my own. I wanted them to be a part of me — and now they are. » Propos rapportés dans Donald West, *Sacrifice unto Me*, p. 188.

³⁰ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 31.

³¹ *Ibid.*, p. 25.

accomplir lui-même — avant de prélever des attributs féminins sur des cadavres pour les plaquer sur son propre corps. Mais il ne s'agit ici que d'inverser le rapport de dévoration : entrer dans le corps de l'autre en se recouvrant de ses parties au lieu de prendre en soi sa chair. Chaque fois, c'est bien le corps de la mère qui est visé, celui que l'on s'acharne à détruire pour mieux le conserver à l'intérieur de soi.

Quant à Maldoror, il apparaît comme un fils fasciné par la voix de la mère (« le timbre de sa voix de soprano retentit mélodieusement aux oreilles de sa conception » {VI, chap. 3}), dévoré par cette figure prédominante, qu'il tentera de posséder à son tour. Mais, s'il démontre un attrait étrange pour le chant, il n'en tient pas moins à affirmer la présence de la forme écrite sur l'oralité. L'écriture est ultimement sa meilleure arme dans cet affrontement avec la mère, lui permettant de la représenter dans le corps de l'œuvre pour mieux en jouer, et ce, à sa façon, c'est-à-dire avec des chants lus plutôt qu'entendus. On pense à Kemper qui, après avoir enfin injurié sa mère comme il l'entendait, a écrit une note à l'intention des policiers, dont le rôle était d'authentifier son œuvre criminelle tout en apposant sa signature, comme si le passage à l'écrit marquait une autre façon de prendre possession de la mère.

La strophe de la rencontre avec le Créateur cannibale, qui est aussi celle où Maldoror entend pour la première fois un son, fait voir de manière stupéfiante le glissement de la figure paternelle, le Créateur dégénéré, à la figure maternelle, la « tigresse marâtre » qui a enfanté l'humanité, comme source du mal. Bien sûr, Maldoror se trouve fort effrayé par la vision du Créateur dévorant les hommes pour son bon plaisir, ce qui entraîne un cri si perçant que son oreille en est dégagée. Mais il ne peut non plus s'empêcher d'envier le Tout-Puissant, désireux de participer lui aussi à ce festin cannibale. Maldoror cherche à s'identifier au divin, alors que le commerce de la voix le ramène de plain-pied à sa condition d'homme faible sur lequel sont infligés les supplices les plus divers : « Désormais, le son humain n'arriva à mon oreille qu'avec le sentiment de la douleur qu'engendre la pitié pour une grande injustice » ; « mes sentiments étouffés [traduits] en un hurlement impétueux, dont le timbre était identique à celui de mes semblables ! » {II, 8}

La grande responsable de la faiblesse des hommes, et de leur penchant pour le mal — puisque Maldoror transpose par la même occasion le goût pour la cruauté du Créateur aux enfants de la « tigresse marâtre » —, est bien la mère, celle qui préside le domaine de la voix, incluant le cri ou le hurlement. « Quand une femme, à la voix de soprano, émet ses notes

vibrantes et mélodieuses, à l'audition de cette harmonie humaine, mes yeux se remplissent d'une flamme latente et lancent des étincelles douloureuses, tandis que dans mes oreilles semble retentir le tocsin de la canonnade » {II, 8}, ainsi Maldoror ouvre-t-il cette strophe de naissance à la parole. Non seulement le héros ne conçoit pas pire menace que celle entendue dans le chant de la femme, mais cette voix a le pouvoir de l'embraser littéralement, tant de douleur que de rage. Il semble que la menace perçue concerne avant tout l'inéluctabilité de la mort liée à la condition humaine, que Maldoror cherche à combattre quand il n'est pas terrassé par sa force (« son unique vœu serait que le bourreau en finît avec son existence : la mort et il sera content » {V, 7}).

D'ailleurs, quand Maldoror se représente avec la mère primordiale, c'est d'une femme mourante qu'il est question. C'est elle qui lui fait comprendre la beauté que recouvre le spectacle des chiens s'entredévorent dans la campagne, la signification des hurlements prolongés, en lui expliquant leurs aspirations élevées : « ils ont soif insatiable de l'infini, comme toi, comme moi, comme le reste des humains » {I, 8}, déclaration qui pose une certaine similarité entre les hommes et les bêtes par une avidité commune. On se rappelle de plus que le premier son poussé par Maldoror est un cri si puissant qu'il libère son oreille en même temps que sa voix. Selon Olivier, ce « cri délivre Maldoror d'une violence contenue, libère sa voix du joug de l'enfance³² ». Lorsqu'on se penche sur les comparaisons établies pour interpréter le hurlement des chiens, on s'aperçoit qu'elles renvoient tant à l'enfant affamé, au chat blessé, à la femme en couches, au pestiféré agonisant qu'à la « jeune fille qui chante un air sublime » {I, 8}. Les épreuves les plus pénibles de la vie, humaine et animale, sont ici accompagnées par le chant de la femme qui, à la façon d'une sirène, semble attirer vers la mort.

Maldoror ne saurait se résoudre à accepter des limitations quelles qu'elles soient, même si elles s'expliquaient par son appartenance au genre humain : « Je suis le fils de l'homme et de la femme à ce qu'on m'a dit, enchaîne-t-il. Ça m'étonne... je croyais être davantage ! » {I, 8} S'il craint la mère mortifère et ressent fortement la menace de sa propre disparition, il n'en cherche pas moins à plonger à sa suite, grâce à la fiction, dans cette animalité qu'elle comprend : « Moi, si cela avait pu dépendre de ma volonté, j'aurais voulu être plutôt le fils de la femelle du requin, dont la faim est amie des tempêtes, et du tigre, à la cruauté reconnue : je

³² Jean-Michel Olivier, *Lautréamont. Le texte du vampire*, p. 77.

ne serais pas si méchant. » {I, 8} C'est peut-être là la distinction à établir entre la cruauté du Créateur, qui revendique le droit de faire souffrir pour son seul plaisir — rappelant l'argumentaire des tueurs en série modernes —, et celle de la mère, représentante d'une nature sauvage. Il y a bien une différence entre le comportement de la chatte qui ronge le crâne de celui qui a tué ses petits, entre la femelle du requin qui s'attaque à des naufragés pour assouvir sa faim, et la conduite du Créateur qui dévore les hommes de façon tout à fait gratuite. Si Maldoror valorise autant les qualités propres aux animaux sauvages, telles la fureur et la férocité, cette « énergie d'agression », comme le dit Bachelard, ne serait-ce pas parce qu'elles renvoient à leur instinct de survie, se manifestant en premier lieu par une faim — ou soif — insatiable, qu'il partage entièrement : « Moi, comme les chiens, j'éprouve le besoin de l'infini » ? {I, 8}

On ne s'étonnera pas que la femelle du requin soit précisément le premier amour de Maldoror, dans laquelle il reconnaît sa mère tout comme son propre portrait. Au cours de la strophe où s'accomplit leur union incestueuse dans les flots, le sentiment prédominant semble le désir de se fusionner avec le même que soi : « Alors d'un commun accord, entre deux eaux, ils glissèrent l'un vers l'autre, avec une admiration mutuelle [...], dans une vénération profonde, chacun désireux de contempler, pour la première fois, son portrait vivant. » {II, 13} Ils possèdent un degré de férocité et de méchanceté identique, partagent les « mêmes idées » — Maldoror ne fournit aucune précision sur leur nature —, mais une taille aux antipodes. La femelle du requin, qualifiée d'« énorme », est comparée à une « citadelle » ; mais n'est-ce pas comme une forteresse qu'apparaît la mère à son petit garçon, immense et imprenable ? De plus, une grande insistance est mise à spécifier que l'amour est au cœur de la rencontre : « les bras et les nageoires entrelacés autour du corps de l'objet aimé qu'ils entouraient avec amour » {II, 13}, un élan auquel s'ajoutent des sentiments fort vertueux comme la vénération, la dignité, la reconnaissance et l'amitié. Bien qu'il s'agisse assurément de « désirs charnels » entre Maldoror et la femelle du requin — les corps sont décrits en position de coït, leur souffle se trouve accordé au même rythme —, une ambiguïté est entretenue sur le caractère proprement sexuel de cette rencontre, comme s'il y avait quelques réticences à assumer pleinement l'acte. Ainsi l'étreinte apparaît « aussi tendre que celle d'un frère et d'une sœur », alors que la description finale la présente comme « un accouplement long, chaste et hideux » {II, 13}.

Il semble que c'est au prix de cette ambiguïté que Maldoror peut se permettre de s'unir au corps de la mère, qui représente assurément pour lui le lieu des plus grands dangers. On se rappelle l'ouverture des *Chants*, où la face maternelle — comme le livre — est réputée exhiler des « émanations mortelles ». Rien ne paraît terrifier ni dégoûter davantage Maldoror que la sexualité de la femme en général, et de la mère en particulier, comme il a été démontré précédemment lors de l'analyse des strophes de la fille-rose {III, 2} et du pendu {IV, 3}. Cette strophe, où un malheureux est pendu puis fouetté par sa mère et sa femme pour avoir refusé de réaliser l'inceste, montre bien les excès dans lesquels peut verser la mère possédant une certaine animalité — mi-femme, mi-orang-outan —, menée par des pulsions sexuelles effrénées. Fuyant cette mère comme la peste, Maldoror se métamorphose lui-même en animal, en loup, qui est finalement l'état sauvage du chien, le premier à avoir hurlé dans les *Chants* sa « soif d'infini », mais non sans offrir au préalable un tribut à la mère : la chevelure du pendu coupée par ses soins puis sa propre bourse.

On se retrouve clairement en présence d'un type de mère dévorante qui souhaite posséder sexuellement son fils. Pour parvenir à lui échapper, celui-ci se voit dans l'obligation de lui abandonner une part de soi, la plus chère, c'est-à-dire sa puissance virile. Le fils consent à se faire en partie vider de son essence, comme on le voit dans la strophe de la vieille araignée de la grande espèce qui le rejoint dans sa couche : « Elle m'étreint la gorge avec les pattes, et me suce le sang avec son ventre. » {V, 7} Le sexe accomplit ici la dévoration, comme s'il s'agissait de réintégrer directement l'enfant dans le lieu d'où il est issu. Maldoror confirme le statut de mère de l'araignée en se demandant si elle ne se conduit pas de la sorte parce qu'il lui a « enlevé ses petits ». Mais il reconnaît aussi sa participation dans cet acte incestueux : « je me rappelle vaguement que je t'ai donné la permission de laisser tes pattes grimper sur l'éclosion de la poitrine » {V, 7}, à la faveur d'une « passivité somnolente », pour employer les termes de Blanchot.

En revanche, le fils castré, dévoré par la mère, s'empare de la plume — arrachée à l'aigle sauvage {I, 2} — pour se sustenter. Maldoror, le scripteur, reste tout à fait conscient du caractère fictif de l'entreprise d'écriture. Les personnages « tirés » de son cerveau campent résolument du côté de l'imaginaire, possèdent une « nature d'ange » et n'ont pour fonction que « d'apaiser sa soif », puisqu'il refuse de combler ce besoin « auprès de la race humaine » : « Amour affamé, qui se dévorerait lui-même, s'il ne cherchait sa nourriture dans

des fictions célestes. » {III, 1} Si, comme il a été démontré précédemment, le corps de la mère symbolise le livre, aussi comparé à un « fruit amer », l'avancée dans l'écriture, « à travers les marécages désolés de ces pages sombres » {I, 1}, correspond à la fois à sa pénétration et à sa dévoration. C'est bien sur le plan symbolique que Maldoror possède la mère après lui avoir emprunté sa voix pour chanter, et son animalité pour la retrouver. Mais, même transposé en « fiction céleste », l'acte incestueux ne peut être véritablement consommé, tant sont grandes la crainte et la rage qu'inspire à Maldoror le sexe féminin. Pour Klein,

si le garçon éprouve, dans les couches les plus profondes de son psychisme, une peur aussi terrible de sa mère qu'il considère comme castratrice, et s'il entretient l'idée, étroitement liée à cette peur, de la « femme au pénis », c'est qu'il craint en sa mère une personne dont le corps recèle le pénis du père ; ce qu'il redoute finalement, c'est donc le pénis du père à l'intérieur du corps de la mère. Le déplacement de la haine et de l'angoisse inspirées par le pénis du père sur le corps de la mère, qui en est le réceptacle, joue [...] un rôle très important dans l'étiologie des troubles mentaux.³³

La présence fantasmée de l'organe du père à l'intérieur du corps de la mère pourrait-elle expliquer le fait que soit soulignée la marque du masculin chez les figures maternelles, même animalisées : la femelle du requin, la femelle de l'orang-outan, voire l'araignée de la grande espèce qui abrite en son ventre les adolescents Elsseneur et Régimbald ? Il a été précisé plus tôt comment, chez Maldoror, la femme apparaît souillée, sinon dégradée, par le commerce sexuel. L'image abjecte par excellence semble être le « vagin gonflé » d'où s'écoule le liquide séminal. D'ailleurs, le Créateur lui-même est accusé de fréquenter les lieux de débauche et devient ainsi responsable de l'avilissement de la femme. Si l'offensive dirigée à l'endroit du vagin vise le père honni — après tout, bien que le livre représente le sexe de la mère, le père reste le possesseur de la bibliothèque familiale (« un des frères [de Mervyn] se dirige vers la bibliothèque paternelle, et en revient avec un volume sous le bras » {VI, chap. 6}) —, elle ne saurait s'y restreindre ; en s'en prenant au sexe féminin, Maldoror attaque aussi la maternité, c'est-à-dire tant la faculté de porter des enfants que les rapports intimes qui en découlent.

³³ Melanie Klein, *La psychanalyse des enfants*, p. 145-146.

On le voit dans le choix de ses victimes : le plus souvent des adolescents, comme Édouard ou Mervyn, évoluant dans un foyer paisible, auprès d'un père sévère mais juste, et, surtout, d'une mère aimante et attentionnée (« Sa mère, à la robe longue et traînante, s'empresse autour de lui, et l'entoure de ses bras » {VI, chap. 2}). En fait, ce type de mères stéréotypées, retrouvé dans ces foyers tout droit sortis des feuilletons, n'est présenté qu'en vertu de ces qualités, outre une obéissance au mari — plutôt appelé « maître ». Maldoror choisit pour victimes et amants des garçons tendres et amoureux de leur mère, qu'il doit s'efforcer de séduire malgré les difficultés (« Quant à tes petites filles, elles ne sont pas si belles que les yeux de ma mère », lui répond Édouard {I, 11}), qu'il doit en somme arracher à la présence maternelle, brisant ainsi une union symbiotique. D'ailleurs, la mort d'Édouard s'accompagne immédiatement de celle de sa mère (« Et celle-ci est morte, en même temps que le fruit de ses entrailles » {I, 11}). Maldoror multiplie d'autre part, spécialement dans le règne animal, les allusions à la douleur maternelle suivant la perte des petits, révélant une sensibilité certaine pour ce malheur³⁴.

Ce deuxième type de mères révélé dans les *Chants*, qui s'oppose au premier, constitué par les mères dévorantes, est caractérisé par un amour profond envers sa progéniture. Il est à noter que ces mères restent profondément sous l'emprise de leur époux, ne possédant pas de parole propre (« femme, je ne t'avais pas donné la parole, et tu n'avais pas le droit de la prendre » {VI, chap. 6}). Elles ne suscitent aucune crainte ou angoisse, ni chez Maldoror ni chez les fils adorés, peut-être justement parce qu'elles ne recèlent pas en elles la virile puissance du père.

Il semble que, à travers le livre des *Chants*, Maldoror réalise une identification fantasmatique avec la figure de la mère, cherchant, comme la mère dévorante, à torturer et à agresser sexuellement l'objet de son amour, idéalisant, comme la mère des feuilletons, la fonction maternelle et la relation symbiotique avec l'enfant. La mère primordiale apparaît en définitive comme une synthèse entre ces deux portraits, offrant ce mélange de cruauté animale et de tendresse infinie. C'est elle, habitant déjà le domaine des morts, que Maldoror cherche à recréer dans le livre, qui le hante et le vampirise, et dont il veut ultimement usurper le pouvoir créateur tout comme le rôle auprès des hommes (« Quelques-uns soupçonnent que j'aime l'humanité comme si j'étais sa propre mère » {IV, 2}), surtout auprès des jeunes

³⁴ On sait que Ducasse a lui-même perdu sa mère à l'âge d'un an.

hommes. Car, comme l'écrit Olivier, après avoir été vampirisé, le vampire aspire à se manifester à son tour, et à se trouver de nouveaux amis (« Jeune homme, ne te désespère point ; car, tu as un ami dans le vampire » {I, 4}).

Le film de Svankmajer présente assurément l'exemple le plus éclatant d'une oralité triomphante. N'est-il pas avant tout inspiré par un conte dont la tirade principale, sorte de comptine, est destinée à être répétée inlassablement par des enfants heureux de s'identifier à ce héros vengeur et glouton qu'est Otesanek ? Dans l'adaptation cinématographique, le personnage d'Alzbetka s'avère indispensable pour faire entendre la voix, immuable et intemporelle, du conte ; il vient compléter celui d'Otik, qui, contrairement à son aïeul sévissant dans le conte, n'a pas accès à la parole, sa bouche étant tout entière occupée à la dévoration et, exceptionnellement, à la vision.

Si on retrouve chez Maldoror un cri initial, qui marque la naissance au genre humain (« les lèvres de ma bouche s'entr'ouvrirent, et je poussai un cri... un cri si déchirant... que je l'entendis ! » {II, 8}), de même le générique du film de Svankmajer offre des cris et des rires stridents, amplifiés, qui accompagnent des images de poupon à la chair rose et dodue. C'est là une grande force du cinéaste que de faire ressortir d'emblée le caractère d'étrangeté entourant le jeune enfant — même quand il possède une apparence aussi appétissante —, cet être inconnu dont la provenance reste mystérieuse en dépit du savoir scientifique et dont les instincts peuvent parfois inquiéter. Le film entier s'organise à partir de cette image d'un bébé idéal, incarnation du bonheur absolu, surtout aux yeux de ceux qu'a marqués la stérilité. Car c'est autour d'un manque profond, l'absence d'une maternité épanouissante, que s'articule le drame.

Il est vrai que, devant le malheur qui sévit, Karel cherche des compensations symboliques à la conception impossible : ne pourrait-il pas acquérir un nouveau-né comme on le ferait d'un poisson auprès d'un marchand de rue ou en le libérant de l'écorce du fruit dans lequel il aurait poussé ? Ainsi, après avoir abattu l'arbre sur son terrain de campagne, se retrouvant avec une souche entre les mains dont la forme évoque celle d'un bébé, Karel fantasme la venue au monde d'un enfant de chair, jusqu'à sculpter la pièce de bois pour la faire mieux correspondre à sa vision. Sa femme, Bozenka, ne le suit cependant pas dans ce pacte symbolique, considérant le premier niveau, très concret, de l'objet ; pour elle, il s'agit d'un véritable enfant auquel elle accordera tout le soin et l'amour dont elle est capable.

Le réalisateur laisse planer le plus grand mystère sur la façon dont Otik est amené à la vie. Selon la logique animiste, si la souche de bois a été extirpée de la terre par un acte d'une grande violence, la diablerie qui l'anime pourrait être le résultat de la vengeance de la nature pour s'être fait dérober son produit. Karel et Bozenka apparaissent alors comme des usurpateurs, s'octroyant de façon artificielle des rôles qui ne leur reviennent pas de droit. Mais, plus encore, l'éveil à la vie d'Otik est précipité par un désir irrésistible de maternité, où il est attendu que l'enfant comble des désirs fusionnels, sexuels, cannibaliques. La bouche, le nombril et le sexe de la souche, finement sculptés, ressortent indéniablement comme des attributs primordiaux aux yeux de la future mère, la caméra épousant sa vision hallucinatoire pour offrir des gros plans de ces parties chez un nouveau-né bien réel au moment où Karel lui présente son œuvre. Pour croire à l'existence de l'enfant, Bozenka ne demande donc que la capacité de manger, la marque d'un attachement au corps de la mère et le signe visible d'une sexualité sur lequel transposer son désir.

Dans un univers où la nourriture envahit tous les champs de la vie courante, le désir d'enfant se manifeste davantage comme une faim, prolongement des menaces familiales de dévorer sa progéniture, lancées avec la grosse voix de qui cherche à imiter l'ogre des contes. Bozenka ne manque pas non plus de répéter le rituel simulant la dévoration de l'enfant, comme si l'intensité de l'amour ne pouvait, pour être crédible, que se traduire par l'envie de réincorporer son produit. Mais, avant cela, elle exprime son désir d'une union complète : « À partir de maintenant, nous serons toujours ensemble. [...] Je t'ai attendu si longtemps³⁵ », ce qui permet la réalisation du miracle : des pleurs sont entendus immédiatement après par Karel alors qu'il s'éloigne de la maison. Bozenka aura donc bien raison d'affirmer à son mari : « C'est mon bébé ! Je lui ai donné naissance³⁶ », révélant par la même occasion son amour possessif.

Svankmajer accorde une importance cruciale à la scène de la tétée où, pour la première fois, Otik s'anime devant les yeux du spectateur : « Ainsi, la première image d'Otik vivant, lorsqu'il "tète" le sein de sa "mère" [...]. Parfois j'ai l'impression que tout le succès du film repose sur cette image³⁷. » Si la petite bouche vorace d'Otik apparaît de façon fort réaliste

³⁵ « For now on we'll always be together. [...] I've been waiting for you for so long. »

³⁶ « It's my baby ! I gave birth to him. »

³⁷ Svankmajer se presse d'ajouter ce qu'il entend par le succès du film : « son contenu, la pensée et les idées qu'il véhicule, sa philosophie, son imagination, son caractère documentaire et subversif, et non pas son succès

alors qu'elle s'active à la succion d'un lait présumé, il ne faudrait pas sous-estimer le rôle de la bande sonore, qui concourt, ici comme à chacune des apparitions d'Otik, à faire sentir la vie chez cette pièce de bois. Car Otik reproduit à la perfection les sons du nouveau-né : pleurs, rires, gazouillis, même les petits bruits associés à la succion, parvenant à semer un profond malaise, tant chez Karel que chez le spectateur. Seule lui manque la parole, qu'il n'aura pas — ou si peu — le temps d'acquérir.

À l'exception de rares occasions où elle lui permet aussi de voir, Otik se sert de sa bouche pour manger. Il s'agit en fait de la première et unique fonction de ce personnage, qui arrive si bien à incarner l'avidité orale des enfants. Ne dit-on pas parfois des nouveaux-nés qu'ils sont uniquement des tubes digestifs ? Mais Otik ne saurait apparaître comme un enfant véritable, étant avant tout la matérialisation du désir de sa mère, traduit dans le film comme une faim d'enfant. Ainsi, il ne peut exprimer autre chose qu'un appétit boulimique, contre nature, impossible tant à contrôler qu'à satisfaire. On retrouve, chez les insectes cette fois, un cas similaire d'enfant-fantôme à l'appétit insatiable chez le moucheron. En effet, les œufs portés par la femelle qui ne sont pas fécondés par le mâle peuvent, sous certaines conditions climatiques, se développer en larves. Celles-ci se mettent alors à tout dévorer autour d'elles, mangeant leur mère de l'intérieur, par petites bouchées, jusqu'à sa mort. Chez Otik, comme chez les larves du moucheron, se ressent la frustration de la matière de ne pas trouver une représentation légitime, un désir de vie qui se traduit en dévoration galopante.

La première victime d'Otik ne peut être que sa mère. Peinant à satisfaire son appétit, celle-ci tente de le distraire avec des câlins lorsque la bouche énorme d'Otik se saisit avidement de sa chevelure, qu'elle avale progressivement, risquant de dévorer le corps tout entier. On pense cette fois au comportement de certains rongeurs en captivité, lorsque la femelle se met à gruger le cordon ombilical de son rejeton fraîchement né, puis poursuit en dévorant le reste du corps. Les rôles sont inversés dans la maison d'Otik alors que l'enfant cherche à incorporer sa mère, tentant d'abolir toute distance entre eux.

L'adaptation cinématographique d'*Otesánek* déroge à plusieurs égards au conte traditionnel, notamment en ce qui a trait aux relations parents/enfants. Dans le conte, Otesánek commence par dévorer ses géniteurs, la mère, le père, avant de chercher sa

commercial. » Tiré de « Extraits du Journal de Jan Svankmajer : préparation d'*Otesánek* », dans Pascal Vimenet et Maurice Corbet, *Svankmajer E & J bouche à bouche*, p. 79.

nourriture dans la campagne environnante, où il s'en prend tant aux fermiers, aux gardiens de troupeaux qu'à leurs bêtes, engloutissant tout sans distinction. Otik apparaît plus sélectif, se concentrant sur les hommes, à l'exception du chat de la maisonnée, mais il faut bien comprendre que la bête était traitée comme un enfant avant son arrivée et représentait une rivale. De plus, en raison de plusieurs facteurs, Otik termine son festin cannibale avec la dévoration de sa mère plutôt que d'en faire sa première proie humaine, rappelant le parcours de Kemper. Au moment où les cadavres des malheureux s'accumulent dans la chambre d'Otik, les carcasses entremêlées avec les jouets, Bozenka endosse précisément le rôle de la mère du criminel, tentant de convaincre son mari de ne faire aucune dénonciation : « C'est notre enfant, et nous devons rester à ses côtés pour le meilleur et pour le pire³⁸. » Il est vrai que dans ce foyer, comme dans celui d'Alzbetka, la mère possède la puissance et le pouvoir décisionnel.

À l'instar de Kemper, Otik aurait-il trouvé une figure de substitution lui permettant de différer la possession ultime de la mère ? Dans le film, la mère apparaît bien comme une pourvoyeuse de nourriture ; Otik attend d'elle qu'elle lui présente, à défaut du sien, un autre corps à dévorer. Mais voilà que les parents rompent le pacte et décident d'enfermer cet enfant devenu gigantesque dans un coffre à la cave pour l'affamer. « Quels parents tu as, ils mériteraient d'être punis³⁹ », lance la petite Alzbetka en découvrant sa présence, prête tant à remplacer la mère pour subvenir aux besoins d'Otik qu'à exercer sa vengeance contre le monde des adultes, en premier lieu contre ses propres parents.

Il est bon de rappeler combien Alzbetka entretient elle aussi une obsession pour la maternité, bien au-delà des préoccupations habituelles d'une petite fille de dix ans. Trois choses semblent en fait monopoliser toute son attention : développer ses connaissances sur la sexualité et la procréation, en posant des questions à sa mère et en lisant des traités qu'elle dissimule à son père ; déjouer les approches de M. Zlabek, le vieux concierge de l'immeuble qui cherche sans cesse à apercevoir sa petite culotte ; trouver un compagnon de jeu : « Je veux quelqu'un qui soit entièrement à moi. Je suis très possessive⁴⁰. » La maturité précoce d'Alzbetka se manifeste aussi dans son désir de s'exprimer librement, d'aborder les sujets qui l'intéressent, alors qu'elle se fait constamment rabrouer à la table familiale. En plein cœur du

³⁸ « He's our child, and we have to stick by him through thick and thin. »

³⁹ « Some parents you've got, they deserve to be punished. »

⁴⁰ « I want someone all to myself. I'm very possessive. »

drame sévissant dans son immeuble, tandis que se multiplient les disparitions, Alzbetka comprend très rapidement ce qui est en jeu, surtout depuis qu'elle s'est fait empoigner la main par une extrémité branchue sortie du landau d'Otik. Elle retrouve le conte *Otesanek* de son enfance et entame la lecture.

Une chose assez particulière se produit alors, révélant la puissance mythique d'*Otesanek* : pendant qu'Alzbetka fait une lecture très vivante du conte — la caméra présentant de nombreux gros plans de sa bouche, ce qui ajoute encore plus de poids à ses mots —, certains éléments du récit s'actualisent simultanément. Les frontières entre l'univers merveilleux du conte et la réalité de la petite fille ne sauraient ainsi être étanches. Encore mieux, ce sont les illustrations du conte qui s'animent soudain, où l'on voit Otesanek manger le dernier morceau de pain sur la table avant le retour de sa mère. Et, comme celle-ci entre dans la maison de bois, la mère d'Alzbetka pénètre aussi dans la sienne propre, s'empare d'un hachoir et se dirige vers la chambre de sa fille, d'où elle a entendu du bruit. Mais, tandis qu'Otesanek dévore sa propre mère, Alzbetka accuse la sienne de lui avoir causé une grande frayeur. Bien sûr, celle-ci se défend en disant avoir cru à l'intrusion d'un voleur (« Veux-tu que quelqu'un nous vole ou nous tranche la gorge⁴¹ ? »). Avec ce montage parallèle, Svankmajer révèle habilement la menace des désirs infanticides face auxquels Alzbetka peut se prémunir en utilisant la force d'*Otesanek*.

Maintenant qu'elle possède le maître mot de l'histoire, Alzbetka gagne en assurance, ne craignant pas même de réciter devant les adultes la comptine d'*Otesanek*. Véritable prophète, elle peut prédire les événements à venir. Si elle s'avère bientôt indispensable pour Otik, à qui elle apporte de la nourriture, elle ne l'est pas moins pour Otesanek, le personnage dont elle incarne finalement la voix. Alzbetka adopte rapidement un comportement maternel auprès d'Otik, et ce, après lui avoir précisé son rôle : « Je veux t'aider, mais je ne suis pas de la nourriture⁴². » Les problèmes surviennent lorsqu'elle se fait couper les vivres par sa propre mère. Se voit alors répété le désir parental d'affamer sa progéniture. Alors que la frustration d'Alzbetka grandit à la mesure de l'appétit d'Otik, la petite fille choisit une solution vengeresse : Otik dévorera ceux qui lui ont causé du tort. Quand vient le temps du prochain repas, Alzbetka énumère la liste des victimes potentielles en débutant chaque fois par sa

⁴¹ « Do you want someone to rob us or cut our throats ? »

⁴² « I want to help you but I'm not food. »

mère, indiquant clairement à qui s'adresse en premier lieu son souhait de mort. Le sort — ou le mythe — en décide autrement, tombant sur M. Zlabek avant de désigner le père et finalement la mère d'Otik.

Ultimement, même Alzbetka se révèle impuissante à empêcher le déroulement de la prophétie, c'est-à-dire à éviter qu'Otik connaisse la fin annoncée après avoir mangé les choux dans le jardin. Mais il est vrai que la gardienne de l'immeuble, qui doit fendre d'un coup de bêche le ventre d'Otik, a réussi à dérober à Alzbetka le livre et possède maintenant également son savoir. Elle peut à son tour agir en toute connaissance de cause, mais sans déroger au rôle qui lui est réservé. Cette figure de grand-mère apparaît nettement comme la protectrice des enfants, cultivant avec soin les choux du jardin commun. Il est à noter qu'en République tchèque, comme dans de nombreux pays, les choux sont réputés être le lieu de naissance des enfants. La dévoration galopante finit ainsi par devenir une autodévoration symbolique, comme si Otik, matérialisation d'un désir frustré d'enfant, cherchait maintenant à empêcher la naissance de tout enfant. Dévorer les choux n'est-il pas de plus le meilleur moyen de renforcer sa propre identité en s'appropriant celle du mangé ?

Alzbetka a bien également tenté d'éviter cette autocannibalisation en cherchant à garder pour elle-même son golem et à maîtriser le déroulement du conte. À la fin, elle apparaît tout à fait consciente de sa responsabilité : « C'est ma faute, frappe-moi⁴³ », déclare-t-elle à la gardienne en montrant son propre ventre. Ce ventre représente en définitive tant la glotonnerie excessive des enfants, telle que manifestée par Otik, que le lieu de conception de l'enfant, puisque la petite fille s'amuse déjà à jouer à la mère. Dans le mythe africain rapporté par Paulme, la calebasse dévorante, sphère énorme, symbolise une maternité trop étouffante qui ne se résigne pas à voir sa progéniture lui échapper. Le mythe d'Otesanek, tel que revu par Svankmajer, offre une image concise de la dynamique chargée entre la mère et l'enfant, engagés dans un cycle de naissances et de dévorations.

⁴³ « It's my fault, hit me. »

3.1.2. Réalisation d'un fantasme

Je me fais tout un cinéma dans ma tête.
KEMPER⁴⁴

Le cannibalisme étant essentiellement défini comme un fantasme, il importe d'examiner les différents modes de représentation grâce auxquels il trouve à se manifester, qu'il soit transposé dans l'œuvre littéraire ou cinématographique, comme chez Lautréamont et Svankmajer, ou encore actualisé par l'acte criminel, comme chez Kemper. S'agit-il chaque fois de la réalisation d'un fantasme, c'est-à-dire la transposition imagée, par des moyens concrets, d'un scénario détaillé ? En quoi précisément la mise en scène de l'acte pervers diffère-t-elle quand elle est le fruit de l'artiste plutôt que du tueur ? Pour McDougall, la définition des termes de sublimation et de perversion semble, d'un certain point de vue, identique, puisqu'ils décrivent tous deux « une activité dans laquelle les pulsions sexuelles sont détournées de leur but originel, ou visent un objet qui n'est plus l'objet d'origine. En outre, tous deux concernent plus spécialement les pulsions dites "partielles" — pulsions libidinales aussi bien qu'agressives⁴⁵. » Il appert que l'artiste et l'individu pervers partagent de nombreux points communs lorsque vient le temps de mettre en œuvre leur vision très personnelle de la réalité. Puisque aucun fantasme n'est spécifiquement propre à la perversion, il s'agit davantage d'analyser les modalités de ces transpositions, qu'elles soient le fait du cinéaste, du poète ou du tueur.

L'analogie avec le spectacle théâtral — et même avec la scène originaire, sur laquelle on reviendra plus avant au moment d'aborder le désir de création d'une nouvelle filiation — est fréquemment utilisée pour décrire le comportement sexuel du pervers. On retrouve la même exigence préparatoire chez le pervers que chez l'artiste, où chaque détail est pensé et consigné en vue de la performance, constituant un scénario extrêmement précis dans lequel absolument rien n'est laissé au hasard. L'univers le plus codifié pourrait bien être celui de Kemper puisque la mise en acte du fantasme de meurtre s'accompagne d'une quantité non négligeable de règles, qui concernent à la fois le type de jeunes filles à choisir, la technique d'approche pour ne pas les effrayer tout en réussissant à obtenir d'elles le maximum

⁴⁴ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 153.

⁴⁵ Joyce McDougall, *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, p. 79.

d'informations biographiques — une liste de questions a d'ailleurs été retrouvée dans sa chambre après l'arrestation —, puis le rituel de mort, incluant les sévices commis sur les corps, et enfin la procédure pour se délester des parties.

Le nombre de prescriptions abonde également sous la plume de Maldoror, adressées le plus souvent au lecteur interne — représentant aussi son double — afin de s'assurer du bon déroulement et, surtout, de la bonne réception des *Chants* :

Comme nourriture astringente et tonique, tu arracheras d'abord les bras de ta mère (si elle existe encore), tu les dépèceras en petits morceaux, et tu les mangeras ensuite, en un seul jour, sans qu'aucun trait de ta figure ne trahisse ton émotion. [...] Si tu suis mes ordonnances, ma poésie te recevra à bras ouverts, comme quand un pou resèque, avec ses baisers, la racine d'un cheveu. {V, 1}

Représenté en situation d'écriture, Maldoror a une idée très précise du projet littéraire qu'il s'applique simultanément à déployer, ses « intéressantes élucubrations » {V, 1} ne parvenant jamais à lui faire perdre le fil de son raisonnement. Un peu à la façon de Kemper, il pare à toutes les éventualités afin de garder son interlocuteur — ici imaginaire — captif ; il cherche à deviner ses objections pour mieux le contrôler : « le lecteur, qui ne voit pas très-bien où l'on veut d'abord le conduire ; mais, ce sentiment de remarquable stupéfaction, auquel on doit généralement chercher à soustraire ceux qui passent leur temps à lire des livres ou des brochures, j'ai fait tous mes efforts pour le produire. » {VI, 1} L'auteur entend par ailleurs aligner sa poésie sur des règles précises, basées sur la science, notamment les lois de l'optique, comme justification des propos avancés.

Il n'est pas rare dans les *Chants* que les récits, même sous l'effet de parasitage du discours, prennent la forme de scénettes théâtrales, où Maldoror situe physiquement ses personnages, décrivant leurs gestes et leurs déplacements. Ceux-ci s'expriment alors directement, chaque réplique étant précédée d'un tiret. La comparaison avec le spectacle théâtral se trouve même explicitée par l'auteur, qui se joue, du coup, des procédés propres à cette forme :

Si vous ne voulez pas perdre une seule parole de ce qu'elle va dire, faites abstraction des occupations étrangères qui obstruent le portique de votre esprit, et soyez, au moins, reconnaissant de l'intérêt que je vous porte, en faisant assister votre présence aux scènes théâtrales qui me paraissent dignes d'exciter une véritable attention de

votre part ; car qui m'empêcherait de garder, pour moi seul, les événements que je raconte ? {IV, 7}

Une des particularités des *Chants* consiste justement en le désir exprimé par l'auteur de prendre son lecteur à témoin. Il s'applique à lui décrire des scènes dramatiques recourant abondamment à des métaphores visuelles, comme s'il entretenait l'illusion de lui faire voir — véritablement — les choses, les personnages, les événements représentés. On retrouve chez lui une claire obsession de prouver la véracité de ses dires, comme s'il était indispensable de fournir à son lecteur une attestation visuelle pour le conquérir : « Allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire. » {VI, chap. 8} À la fin du livre, le lecteur est donc appelé à aller vérifier si le squelette desséché de Mervyn se trouve bien suspendu au dôme du Panthéon, preuve irréfutable et dernière de la validité des *Chants*.

Pour Maldoror, les frontières ne sauraient être étanches entre la fiction (ce qui est raconté, la diégèse, le récit) et la réalité (l'espace-temps où évolue le scripteur autoreprésenté, avec la possibilité d'un débordement vers une historicité plus objective). Des permutations s'y produisent couramment, par exemple lors de l'avancée de la vieille araignée de la grande espèce en direction du lit de Maldoror : « Nous ne sommes plus dans la narration. [...] Hélas ! nous sommes maintenant arrivés dans le réel. » {IV, 7} Il y a bien cette conception que les éléments fictionnels peuvent accéder au plan du réel, avec preuves à l'appui s'il le faut. Comme si Maldoror cherchait à démontrer au lecteur que la vision exposée dans les *Chants* peut être attestée dans la réalité.

Si la vision possède une importance tellement cruciale dans la représentation du fantasme pervers, est-ce parce qu'elle est le mode privilégié dans la création d'une illusion destinée à abuser le spectateur ? McDougall note les efforts colossaux déployés tant par l'artiste que par le pervers pour « atteindre son partenaire, le public, pour lui faire éprouver quelque chose, pour l'envahir de sa vision, lui communiquer son illusion de la réalité⁴⁶ ». Chez Svankmajer, qui a choisi le cinéma comme voie d'expression après avoir fait, notamment, du théâtre de marionnettes, et qui cultive avec ce médium un rapport ambigu étant donné les nombreuses interdictions gouvernementales qui l'ont longtemps empêché de tourner, l'animation est le moyen subversif par excellence : « Ce qui m'attire dans l'animation, c'est sa magie. Pouvoir donner vie à des choses inertes, principalement à des

⁴⁶ *Ibid.*, p. 79 (souligné par l'auteur).

choses que nous ne connaissons qu'à travers un rapport utilitaire. En faisant cela, je sape la réalité⁴⁷. » Dans les films de Svankmajer, les objets de la vie courante sont à tout instant susceptibles de renverser l'ordre établi pour déployer des capacités inouïes. Malgré cela, le réalisateur entretient un souci de réalisme constant afin d'être en mesure de « persuader le spectateur que ce qu'il voit dans le film le concerne⁴⁸ », c'est pourquoi il affirme que « plus tu entres en profondeur dans une histoire fantastique et plus il te faut être réaliste dans le détail⁴⁹ ».

Svankmajer a longtemps craint que le scénario d'*Otesanek* soit « irréalisable⁵⁰ », notamment parce qu'il ne parvenait pas à représenter de façon crédible les scènes de cannibalisme, comme celle de la dévoration de la travailleuse sociale. Le trucage finalement retenu a été de filmer la scène à travers une vitre givrée⁵¹, de sorte que la victime, au premier plan, soit clairement visible pour le spectateur alors que le corps d'Otik reste dans l'ombre. Ce procédé qui vise à stopper le regard représente un stratagème particulièrement efficace afin d'illusionner le spectateur. La bande sonore — les cris de jubilation d'Otik suivis des bruits sourds des morceaux de chair venant heurter la porte — agit tel un hors-champ dans cette séquence, apportant des preuves concrètes de l'acte de dévoration. Le plus important reste tout de même l'animation, qui a permis à Otik d'apparaître au grand jour, lui dont la conception tant biologique que cinématographique s'est avérée tellement problématique. Dans le film, c'est principalement à Otik que revient la charge de « proclamer le possible contre le réel⁵² ».

Le réalisateur recourt également à l'animation pour la matérialisation des fantasmes de divers personnages. Dans le jeu sexuel voyeur/exhibitionniste auquel s'affrontent le vieux Zlabek et la petite Alzbetka, le sexe du vieillard, source de fascination et d'effroi, s'anime derrière la braguette qui se défait toute seule jusqu'à ce qu'une main baladeuse en sorte en place du sexe attendu. Le désir de M. Zlabek, une fois la petite bien en vue, porte sur la

⁴⁷ Jan Svankmajer cité par Bertrand Schmitt, « Jan Svankmajer : les éclairs de l'inconscient », *Positif*, p. 86.

⁴⁸ Jan Svankmajer, « Décatalogue », dans Pascal Vimenet et Maurice Corbet, *Svankmajer E & J bouche à bouche*, p. 134.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Voir Jan Svankmajer, « Extraits du Journal de Jan Svankmajer : préparation d'*Otesanek* », dans Pascal Vimenet et Maurice Corbet, *Svankmajer E & J bouche à bouche*, p. 80.

⁵¹ Il est à noter que la porte de la chambre d'Alzbetka contient aussi une vitre givrée.

⁵² Jan Svankmajer, « Décatalogue », dans Pascal Vimenet et Maurice Corbet, *Svankmajer E & J bouche à bouche*, p. 134.

possibilité de la toucher, ce qu'il tente aussi de réaliser à une autre reprise, alors que la jupe remontée laisse voir la petite culotte de la fillette. Dans *Les conspirateurs du plaisir*, long métrage axé sur les perversions spécifiques à quelques personnages, l'animation permet notamment à un homme revêtu de son costume d'oiseau de prendre son envol, étape primordiale dans la réalisation de son fantasme entourant l'agression de sa voisine, une mise en scène préparée avec soin et minutie, comme le font les pervers lorsqu'ils passent à l'acte.

Outre les personnages d'Otik et du pédophile, la nourriture se trouve fréquemment animée dans *Otesanek*, un moyen privilégié par Svankmajer pour susciter le dégoût et l'inquiétude du spectateur. Comme les objets, la nourriture, une fois animée, semble posséder ses désirs et ses intentions propres, quand elle n'est pas carrément anthropomorphisée. Mais, surtout, elle déborde sur le terrain de la sexualité, en proie elle aussi aux exigences de la libido, ce qui n'est jamais autant vrai que lors de la rencontre des pulsions orale, scopique et sexuelle. Au départ, il y a la pulsion orale, disent les psychanalystes, née du besoin animal de se nourrir, d'assurer sa survie. La pulsion scopique, pour sa part, née du désir de voir, appartiendrait à une autre catégorie, celle des pulsions sexuelles, qui ne répondent pas à la même urgence organique et qui peuvent être satisfaites en l'absence de leur objet.

Les pulsions d'autoconservation ne peuvent ni se refouler ni se sublimer ; les pulsions sexuelles sont plus labiles et plus accommodantes, comme y insistait Freud (plus radicalement perverses, dira Lacan). Inversement, elles demeurent toujours plus ou moins insatisfaites, même ayant atteint leur objet : le désir renaît bien vite après le court vertige de son apparente extinction, il se nourrit largement de lui-même comme désir.⁵³

Les publicités télévisuelles, regardées abondamment par le père d'Alzbetka, insistent sur le rapport sensuel avec la nourriture. Elles illustrent au mieux cette pulsion scopique dévorante, comme si le désir de voir recouvrait chez Svankmajer la pulsion orale. On se rappelle cette publicité montrant une dégustation de chocolat sous forme d'un échange très érotique entre une belle femme à l'écran et sa gâterie, aussi consommée par le père d'Alzbetka, qui se régale simultanément des yeux. Une coulée blanchâtre s'échappe ensuite des commissures des lèvres du téléspectateur, marquant manifestement la fin de l'échange.

⁵³ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1977, p. 82.

Une autre publicité présente un extrait du court métrage de Svankmajer intitulé *Amour de viande*, dans lequel deux tranches de bœuf miment une rencontre amoureuse, dansant ensemble jusqu'à se rouler dans la farine avant d'être saisies par une fourchette et jetées dans une poêle à frire.

L'exemple le plus clair pour illustrer le pouvoir dévorant de l'œil se trouve assurément chez Otik, dont la bouche fait également office d'organe de vision. Parfois, un globe oculaire à l'iris vert apparaît dans l'ouverture du terrible orifice, notamment après qu'Otik est arrêté dans la dévoration de sa mère, ne réussissant à prendre que la chevelure⁵⁴, ou avant qu'il ne mange son père à la cave. Socarides remarque que « très souvent les impulsions sadiques sont liées à la scopophilie. L'individu veut voir soit pour pouvoir détruire, soit pour se rassurer devant le fait que l'objet n'est pas encore détruit : le fait de regarder peut aussi être vu inconsciemment comme un substitut de destruction⁵⁵. » Le coup d'œil furtif d'Otik pourrait ainsi lui procurer une jouissance temporaire ; il s'agirait en somme d'absorber l'autre par le regard, de bien s'assurer de son pouvoir, avant de passer à l'acte.

Le cas de Kemper offre une nouvelle manifestation d'un recouvrement des deux pulsions. Si la prise de photos à l'aide de son Polaroid s'avère indispensable à son rituel de mort, c'est surtout en vue d'une utilisation future. Quand les cadavres ont été enfouis dans la terre, Kemper contemple avec passion les clichés des jeunes filles mutilées, pris à différentes étapes de l'opération. Alors il peut se remémorer les moments intenses vécus auprès d'elles, se créant en quelque sorte un petit « cinéma privé ». Les photos deviennent ultimement des supports visuels à la jouissance cannibalique, comme le rapporte le D^r Lunde : « Il ressentait un réel plaisir à manger ses victimes en regardant les Polaroids⁵⁶. » Il s'agit d'un plaisir qui appelle sans cesse une nouvelle actualisation : environ deux semaines après avoir été prises, les photos ne produisent plus la même excitation chez Kemper, qui ne parvient pas à s'en contenter, sans doute en raison d'une perte de leur fraîcheur ou de leur indicierité. Il a donc absolument besoin de se remettre en chasse, de combler son besoin avec un objet tout ce qu'il y a de plus concret.

⁵⁴ « Les cheveux font souvent partie du fétichisme cannibale et sont un des éléments déclencheurs du passage à l'acte. Maintes affaires criminelles [Gein, Orji] mettent ce point en exergue. » Martin Monestier, *Cannibales. Histoire et bizarreries de l'anthropophagie*, p. 218.

⁵⁵ Cité par Robert J. Stoller, *La perversion, forme érotique de la haine*, p. 146.

⁵⁶ Cité par Stéphane Bourgoïn dans *L'ogre de Santa Cruz*, p. 185.

Selon McDougall, le spectateur occupe une fonction essentielle dans la réalisation du scénario de l'artiste comme du pervers, lesquels visent, à travers leur performance, à trouver une satisfaction narcissique. Si le regard de l'autre s'avère tellement important, serait-ce parce qu'il renvoie à la naissance des premières identifications ? Balier note l'omniprésence du phénomène du regard dans ses études sur la violence sexuelle. L'analyse de cas d'exhibitionnistes lui permet de détecter un trouble profond : l'incapacité à porter un regard sur soi. L'acte pervers serait ensuite la recherche désespérée de l'exhibitionniste pour être vu, et ainsi combler un vide intérieur, vécu comme un sentiment d'inexistence. Balier fait remonter l'origine de la fonction du regard aux échanges visuels avec la mère, ceux qui président à l'identification primaire. « Il y va naturellement de la construction narcissique, permettant des identifications de plus en plus élaborées. On voit bien que c'est la question du sujet qui est en cause, des limites du dedans-dehors, de l'élaboration du narcissisme, de la construction du Moi⁵⁷. » Le psychanalyste ajoute que ce trouble, retrouvé chez des cas d'exhibitionnistes, se détecte en filigrane dans toutes les scènes de violence sexuelle, « dans lesquelles nous avons rencontré si souvent la peur d'être pénétré par la mère, et finalement par le père⁵⁸ ». Il importe maintenant de voir qui joue le rôle du spectateur dans les trois cas de figure et quelle est la fonction de ce regard dans la mise en scène perverse.

Pour qui s'est retrouvé en présence du voyeur, comme la petite Alzbetka, la qualité pénétrante du regard ne fait aucun doute, les yeux du pédophile parvenant, selon ses mots, à la « déshabiller ». Dans plusieurs films, Svankmajer attribue à un personnage précis le rôle du voyeur, seul témoin d'une scène où se déploient des manifestations inusitées, qu'il observe, comme dans *Une semaine tranquille à la maison*, par un petit trou aménagé dans le mur. La présence de ce voyeur reste absolument indispensable pour rendre compte des événements produits. Mais, plus généralement, ce rôle est dévolu à la caméra.

Tout le film [*Otesanek*] a été tourné de façon que, dans les scènes avec des dialogues, la caméra se trouve toujours entre les acteurs. Les acteurs jouaient et disaient leurs dialogues directement face à la caméra. Par ce procédé, je voulais faire pénétrer le spectateur le plus loin possible dans le film, lui faire partager chaque situation, puisque, nous le savons, le spectateur, pour moi, c'est la caméra.⁵⁹

⁵⁷ Claude Balier, *Psychanalyse des comportements sexuels violents*, p. 131.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 140.

⁵⁹ Jan Svankmajer cité par Pascal Vimenet, « Sur *Otesanek* : une question à Jan Svankmajer », dans Pascal Vimenet et Maurice Corbet, *Svankmajer E & J bouche à bouche*, p. 78.

On entend bien dans cette déclaration un désir de fusion entre le spectateur/la caméra et la scène représentée, encore cette idée de pénétration, de brouillage des limites entre les objets. La situation se complique lorsque l'on pense que Svankmajer lui-même se trouve derrière la caméra, que non seulement il oriente et délimite son champ de vision, mais qu'il décide de l'objet regardé, l'ayant parfois créé de toutes pièces, y projetant sa propre personnalité, comme ce fut le cas pour Otik et Alzbetka. (« Il est entendu, sinon ne me lisez pas, que je ne mets en scène que la timide personnalité de mon opinion. » {Lautréamont, IV, 3})

Le cas de Maldoror vient instantanément à l'esprit : ne rêve-t-il pas d'abolir la distance entre le lecteur (interne) et lui jusqu'à leur « complète jonction » ? « Que ne puis-je regarder à travers ces pages séraphiques le visage de celui qui me lit. [...] Serre-moi contre toi, et ne crains pas de me faire du mal ; rétrécissons progressivement les liens de nos muscles. » {V, 5} Bien sûr, le lecteur est également un double de Maldoror, puisque « dans l'acte même de l'écriture [...] celui qui écrit est le *même* que celui qui lit, tout en étant pour soi-même un autre⁶⁰ ». Il arrive que celui qui porte au visage la marque profonde de sa dualité — le Créateur l'a bien fendu en deux — ne reconnaisse pas sa propre image dans la glace et adresse à son reflet une longue tirade se terminant par une tentative d'entrelacement et d'embrassade. Placé devant l'image que lui renvoie la glace, Maldoror demande à être vu et reconnu : « Je ne jetterai pas à tes pieds le masque de la vertu, pour paraître à tes yeux tel que je suis ; car, je ne l'ai jamais porté (si, toutefois, c'est là une excuse) ; et, dès les premiers instants, si tu remarques mes traits avec attention, tu me reconnaîtras, comme ton disciple respectueux dans la perversité. » {IV, 5} On retrouve bien le trouble que rapportait Balier quant à la difficulté de porter un regard sur soi, d'où l'importance de mettre en place un dispositif hallucinatoire, représentation du regard de l'autre, et dont la surface réfléchit pourtant sa propre image à l'infini.

Apparemment, le cas de Kemper exclut la recherche de spectateur. Ne fait-il pas justement tout ce qui est en son pouvoir pour éviter le regard de l'autre ? Si plusieurs pervers sexuels, tels les exhibitionnistes, ont un besoin vital de se sentir observés par leurs victimes, ce n'est pas le cas de ce dernier, en tout cas pas lorsqu'elles sont encore en vie. « Une part de moi ne veut pas blesser les gens, je ne pouvais donc rien faire [à Aiko Koo] pendant qu'elle

⁶⁰ Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, p. 133.

était vivante. Je ne voulais pas qu'elle soit témoin, disons, de ce que j'allais lui faire⁶¹. » Kemper avait déjà justifié sa décision de tuer ses victimes en arguant le risque d'être autrement dénoncé par elles puis arrêté par les autorités, une situation qu'ont connue plusieurs des détenus rencontrés à Atascadero. Il présente maintenant le meurtre comme une marque de sollicitude pour éviter à sa victime de se sentir déshonorée par ses actions. Il reste que Kemper n'a jamais avoué avoir ressenti du plaisir à être observé par ses victimes, des moments douloureux où il s'imaginait le dégoût et la répugnance qu'il devait leur inspirer. Il s'est toujours empressé de les abattre rapidement, parfois avant qu'elles aient le temps de comprendre ce qui leur arrivait. Que ressentait-il cependant en présence des têtes coupées, quand les yeux éteints étaient dirigés vers lui, des têtes qu'il conservait le plus longtemps possible, alors qu'il avait disposé du reste du corps ?

Pour Kemper, la personnalité se trouve indiscutablement dans la tête. C'est d'ailleurs d'elle qu'il tirait le plus grand plaisir sexuel. McDougall fait remarquer que « le "public" du déviant sexuel (tout aussi présent *dans son fantasme* que le public réel l'est pour l'artiste) est réduit au minimum et, bien souvent, au miroir⁶² ». Nombreux sont les tueurs cannibales qui ont, comme Kemper, pris des photos de leur victime lors du dépeçage, mais aussi d'eux-mêmes, ou encore se sont filmés, alors qu'ils consommaient la chair. Monestier rapporte que d'autres, « pour aviver le plaisir immédiat, disent avoir longuement masticué devant une glace⁶³ ». En somme, il s'agirait de combler le vide intérieur avec une image de soi, magnifiée⁶⁴, hautement productrice d'excitation puisqu'elle traduit une prise de pouvoir. Il faut se rappeler cette image prégnante, tirée du film *The Silence of the Lambs*, montrant le tueur Buffalo Bill à moitié nu s'admirant dans une glace, affublé d'une chevelure et d'autres attributs féminins. Gein — justement à l'origine de ce personnage — faisait exactement de même : les nuits de la pleine lune, il se revêtait de son gilet de peau féminine (sur lequel les seins avaient été préservés) et d'un scalp de femme pour danser devant un grand miroir.

⁶¹ « A part of me doesn't want to hurt people, so I couldn't do anything to [Aiko Koo] while she was alive. I didn't want her to be a witness, let's say, to what I was going to do to her. » Propos rapportés dans Donald West, *Sacrifice unto Me*, p. 197.

⁶² Joyce McDougall, *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, p. 81.

⁶³ Martin Monestier, *Cannibales. Histoire et bizarreries de l'anthropophagie*, p. 218.

⁶⁴ On pense ici à la jubilation du petit enfant devant la glace décrite par Jacques Lacan (« Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience analytique », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966).

Comme Maldoror, Kemper a fait l'expérience de la dualité, des moments de reconnaissance d'un double alternant avec des tentatives de réunification : « Si j'existe, je ne suis pas un autre. » {Lautréamont, V, 3} Établissant une distinction entre le contrôle mental et physique, il affirme « que deux êtres habitaient son corps, que c'était "une sorte de perte de conscience" ; "tu sais ce que tu es en train de faire mais tu ne remarques rien d'autre autour de toi"⁶⁵ ». Ces révélations détonnent avec le discours courant de Kemper, où il fait plutôt l'éloge de son contrôle sur le cours des choses. Le moment précédant le meurtre — quand le tueur ressent ce qu'il appelle un petit *zapple*, indicateur du passage à l'acte à venir, quand le scénario soigneusement élaboré exige une actualisation immédiate — peut-il être la marque d'un basculement dans la folie ? Car, ultimement, le plongeon dans le réel est avant tout ce qui distingue le pervers sexuel de l'artiste, étant donné la similarité étonnante de la nature des fantasmes chez chacun, tout comme des enjeux liés à leur réalisation.

Il faut avant tout rappeler que la ligne de partage entre le pervers et le psychotique est loin d'apparaître clairement sous la plume des psychanalystes. Pour McDougall, le pervers « dévoile une faillite de l'aptitude à symboliser les réalités sexuelles et à créer un monde fantasmatique interne pour faire face à l'intolérable vérité ; ainsi l'illusion doit-elle être jouée sans fin pour éviter la solution psychotique — le délire⁶⁶ ». Le pervers échappe ainsi au dénouement psychotique grâce à un « symbolisme ludique », tel que l'illustre l'exemple du travesti se revêtant de vêtements féminins par désir de se fondre dans l'identité de sa mère ; le psychotique, quant à lui, en proie au même désir, n'emprunte pas le détour d'un jeu symbolique, il trouve une femme à dépiauter et se fait un vêtement avec sa peau, comme on l'a vu avec le tueur Gein. La problématique reste ainsi la même dans les deux cas, seul le dénouement diffère.

Selon cette perspective, Kemper appartient sans l'ombre d'un doute au groupe des psychotiques, lui dont les fantasmes n'ont pas tellement connu de médiation symbolique avant d'être transposés dans la réalité. La classification présente néanmoins plusieurs zones troubles. Il est assez ironique de penser que le basculement dans la psychose — caractérisée notamment par « l'absence de conscience de l'état morbide », « la perturbation de la faculté

⁶⁵ « That two beings inhabited his body ; that it was "kind of a blacking out" ; and, "you know what you're doing but you don't notice anything else around". » Propos rapportés dans Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 154.

⁶⁶ Joyce McDougall, « Scène primitive et scénario pervers », dans Gérard Mendel, *La sexualité perverse*, p. 78-79.

de communication », mais surtout par « la perte du contact avec la réalité⁶⁷ » — se produise au moment même d'une plongée dans le réel. Chez Kemper, on ne retrouve nulle construction délirante qui viserait à occulter la réalité ; bien au contraire, ce sont des descriptions minutieuses des faits et gestes accomplis, aussi minimes soient-ils, des impressions et des sentiments éprouvés. Il ne perd jamais de vue, même au cœur de l'action, qu'il commet une abjection, par exemple lors de cette rencontre avec la mort :

Et puis, c'est insensé, mais [Anita Luchessa] reprend connaissance et me demande : « Pourquoi ? » Moi aussi, je veux savoir pourquoi et je m'approche d'elle. Quelques secondes plus tard, elle entre en convulsions, ses bras battent l'air, il y a du sang partout et elle continue à parler. Elle répète alternativement : « Non ! non ! non ! » et « pourquoi ? pourquoi ? pourquoi ? » C'est complètement fou.⁶⁸

Dans les moments les plus intenses, Kemper continue d'analyser ce qui survient et, s'il est ébranlé (« C'est comme un cauchemar psychotique⁶⁹ »), il reste assez lucide pour le remarquer, puis le formuler. Bien sûr, ce n'est pas le cas de tous les tueurs sadiques. Gein, par exemple, est apparu dans un état de grande confusion mentale, incapable de se justifier ni de tenir un discours cohérent.

En fait, il semblerait que ce soit davantage le choc de la réalité qui perturbe Kemper, une conscience aiguë des personnes-objets dans leur matérialité, possédant leur volonté propre. Voilà sans doute une autre raison qui le pousse à tuer ses victimes au plus vite : une fois mortes, elles correspondent mieux aux objets de ses fantasmes, elles n'opposent plus de résistance à la satisfaction de ses désirs.

Lorsque je passe à l'acte, c'est un choc terrible. Je multiplie les bêtises. Je veux étrangler [Mary Ann Pesce], ça ne marche pas. Elle se débat et commence à crier. Je suis frustré. Je prends mon couteau et la poignarde. Elle ne meurt pas. Dans les films, vous êtes supposé mourir sur-le-champ.⁷⁰

Le choc de la réalité concerne également la déception éprouvée, la constatation que l'acte réalisé n'est pas aussi satisfaisant que le fantasme entretenu, que la réalité ne correspond pas

⁶⁷ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 358.

⁶⁸ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 87.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 85.

forcément à sa réalité (« La réalité ne deviendrait jamais aussi bonne que le fantasme⁷¹ »), un phénomène décrit par McDougall : « Le dénouement, la fin, de l'exploit du pervers souvent le déçoit, le dégoûte, voire même le déprime. *C'est la fin de l'illusion*. Le jeu désespéré est terminé — et il faut recommencer le lendemain. [...] il s'agit d'une perte narcissique profonde⁷². » Ainsi la supériorité du fantasme sur l'expérience vécue ne pourrait en aucun cas inciter le pervers à abandonner sa conduite, comme le dit d'ailleurs Kemper : « Les fantasmes sont trop forts, trop violents. Je sais que je ne serai pas capable de les contrecarrer. Ils reviennent sans cesse à la charge et ils sont trop élaborés⁷³. » Le passage à l'acte apparaît comme le résultat d'une poussée intérieure extrêmement violente ; elle « intervient quand la composante pulsionnelle proprement dite l'emporte sur la composante signifiante, du fait que celle-ci est tellement opaque qu'elle se confond avec l'objet de la pulsion⁷⁴ ». Le pervers manquerait ainsi de distance par rapport à son objet de désir, ayant besoin, comme l'illustre à merveille le cas du cannibale, d'incorporer son objet pour introjecter son sens.

Mais on se retrouve une nouvelle fois à décrire le pervers plutôt que le psychotique. Comme on le voit, il n'est pas facile de les distinguer, surtout chez Kemper. L'erreur serait peut-être de chercher à le faire, c'est-à-dire de cantonner le tueur du côté des fous, des délirants, des « déconnectés » de la réalité, sans écouter ce qu'il dit. Dans la mesure où le passage à l'acte est l'une des caractéristiques du comportement pervers, il peut s'avérer risqué de chercher à déterminer exactement si l'acte du psychotique participe ou non d'un « symbolisme ludique ». N'y a-t-il pas forcément toujours un petit décalage — travail de symbolisation — dans l'élaboration et la réalisation d'un fantasme ? Gein, par exemple, choisit pour victimes des femmes qu'il *associe* à sa mère. Et que dire de la valeur éminemment symbolique de quantité d'actes commis par Kemper sur ses victimes : section de la tête et des mains, prélèvement du larynx, etc. ? Bonnet raconte qu'une des choses qui l'ont le plus impressionné au cours des séances d'analyse en compagnie de patients ayant commis des actes inhumains, c'est de s'apercevoir avec eux à quel point « ils avaient fait preuve d'une intelligence machiavélique pour parvenir à leurs fins. Ils comprenaient alors

⁷¹ « The reality would never become as good as the fantasy. » Propos rapportés dans Robert K. Ressler et Tom Shachtman, *Whoever Fights Monsters*, p. 254.

⁷² Joyce McDougall, *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, p. 96.

⁷³ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 44.

⁷⁴ Gérard Bonnet, *La perversion. Se venger pour survivre*, p. 61-62.

qu'ils voulaient signifier quelque chose, et à partir de là, ils s'exprimaient beaucoup plus facilement⁷⁵. »

Il se peut que le cas de Kemper semble si singulier en raison de sa faculté très exacerbée de parole, qui implique la reconnaissance de ses désirs, l'identification de ses objets. Il ne faut néanmoins pas oublier que cette parole n'est libérée qu'à la toute fin de sa série de meurtres, une fois sa mère découpée en morceaux. Cet acte final ne pourrait-il pas, justement, lui avoir permis d'évacuer d'une façon autre, inédite jusqu'alors, les pulsions destructrices qui l'habitaient ? Sans forcément parler de sublimation, il ne serait pas étonnant que la mort de la mère ait atténué quelque peu chez Kemper l'angoisse liée à la menace qu'elle représente, qu'il se soit retrouvé en mesure de faire passer son drame dans le langage. À ce moment, la psychose — « l'univers tout-puissant et illimité de la mère⁷⁶ » — n'a certainement plus la même emprise.

En fin de compte, la psychose pourrait être décrite, à tout le moins chez Kemper, comme la menace constante de basculer dans le vide psychique, plutôt qu'un état permanent. Et ce serait précisément pour l'éviter qu'il passerait à l'acte.

S'étonnera-t-on qu'il faille un acte concret, un objet réel à toucher, pour tenter de combler le vide : un enfant à saisir, une femme à violer, le sexuel rendant bien compte qu'il faut que les choses passent par le corps, puisqu'elles ne le peuvent par le psychique [...]; ce sera de l'incorporation, puisque ce ne peut être de l'identification.⁷⁷

Le cannibalisme pourrait en définitive figurer comme le modèle des perversions sexuelles par le rôle symbolique dévolu à l'incorporation. La nuit du meurtre de sa mère, Kemper raconte être entré dans la chambre de celle-ci pour discuter avec elle : « Je ne cherche pas d'excuses pour expliquer mon geste. Je veux simplement vous dire qu'au fond de moi je souhaitais pouvoir prononcer les mots qu'il fallait, ou qu'elle dise quelque chose qui aurait stoppé net cette folie⁷⁸. » Sa mère l'aurait humilié en ridiculisant son désir de lui parler, ce qui lui aurait fait tourner les talons pour revenir quelques heures plus tard avec un marteau. Mais, plutôt

⁷⁵ *Ibid.*, p. 239

⁷⁶ Joyce McDougall, « Scène primitive et scénario pervers », dans Gérard Mendel, *La sexualité perverse*, p. 61.

⁷⁷ Claude Balier, *Psychanalyse des comportements sexuels violents*, p. 101.

⁷⁸ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 154.

qu'un basculement dans la folie, le passage à l'acte ne pourrait-il être, comme le pense Balier, une solution pour s'en sauver⁷⁹ ?

Faire l'amour avec sa mère c'est entrer spécifiquement dans la voie de la psychose, via l'auto-engendrement. Il n'y a plus d'autre, plus d'objet, plus de renvoi d'une image de soi. [...] Cependant, si la catastrophe psychotique est évitée, et en dernier recours par l'hallucination négative, c'est au prix de l'agression, voire du meurtre, quand le dernier recours ne suffit plus.⁸⁰

Une fois morte, la mère perd son aura de toute-puissance ; soudainement, ce ne sont plus les victimes de Kemper qui lui rappellent sa mère, mais sa mère qui paraît aussi fragile qu'elles : « Je trouvais ahurissant à quel point [ma mère] ressemblait à toutes mes autres victimes après leur mort, aussi vulnérable, aussi humaine. Cela m'a choqué assez longtemps. Je ne suis pas sûr que cela ne me choque pas encore aujourd'hui. [...] Je me suis senti très soulagé après sa mort⁸¹. »

La question d'un possible basculement vers la folie se pose bien sûr fréquemment chez les artistes, surtout ceux dont les œuvres explorent les zones troubles de l'imaginaire humain, ce goût pour l'abjection, le dérèglement et la violence. Dans le cas de Lautréamont, le débat a heurté de nombreuses consciences : on s'est demandé si les *Chants* n'étaient pas carrément l'œuvre d'un aliéné, comme Duvernois ; ou le signe d'une schizophrénie particulièrement typique, comme Soulier⁸². Devant l'ampleur de la polémique, même Bachelard se sent obligé de défendre la lucidité de l'auteur, qui a su, selon lui, se rendre maître de son verbe⁸³. Il ne s'agit pas ici de poser un diagnostic clinique sur des œuvres ou des auteurs ; l'attention est entièrement focalisée sur la nature des fantasmes, considérant le travail de sublimation des pulsions nécessaire à leur transposition artistique.

⁷⁹ Voir Claude Balier, *Psychanalyse des comportements sexuels violents*, p. 53.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 165.

⁸¹ « It was amazing to me how like every other victim of mine had died, how vulnerable, how human, she was. It shocked me for quite some time. I'm not sure it still doesn't shock me. (Long pause) I felt quite relieved after her death. » Extrait des déclarations aux enquêteurs, 25 avril 1973, reproduit dans Donald West, *Sacrifice unto Me*, p. 160.

⁸² Voir Marcelin Pleynet, *Lautréamont*, p. 179-180.

⁸³ Voir Gaston Bachelard, *Lautréamont*. « Lautréamont est le seul homme qui ait surpassé la folie. Nous tous, nous ne sommes pas fous, mais nous pouvons le devenir. Lui, avec ce livre, il s'est soustrait à cette possibilité, il l'a surpassée » (Ramon Gomez de la Serna cité par François Caradec, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, p. 353).

On mesure le gouffre séparant le pervers de l'artiste lorsque vient le temps de la réalisation du fantasme, même si celui-ci cherche, comme Svankmajer, à être le plus réaliste possible dans la forme ou si, comme chez Lautréamont, on prétend faire transiter les éléments de la fiction sur le plan du réel. S'il s'agit bien d'exécuter un scénario détaillé, avec des règles soigneusement consignées, demandant des heures de préparation rituelle, devant un spectateur/double dont le rôle consiste tant à valider la production qu'à apporter une satisfaction narcissique, s'il s'agit bien de représenter un fantasme, donc, l'économie libidinale diffère notamment quant au but, qui est déssexualisé chez l'artiste. Celui-ci possède assurément une mobilité intérieure qui fait défaut au pervers : il est en mesure de représenter symboliquement ses objets de prédilection, de mettre en liaison toute nouvelle impression, tout événement récemment survenu, de transformer ses pulsions sexuelles et agressives pour les rendre socialement acceptables ; il a la liberté de modifier la forme et le contenu de sa création⁸⁴.

Chez le pervers, selon McDougall, il s'agit plutôt d'une « création une fois pour toutes⁸⁵ », où le décor et les interprètes peuvent varier, mais où le thème et la mise en scène sont immuables. Surtout, la perversion propre à une personne n'est jamais choisie mais imposée. Enfin, si l'artiste et le pervers sont tous deux des maîtres de l'illusion, il est nécessaire d'ajouter une différence capitale :

L'art, c'est l'illusion de la réalité, que l'artiste crée pour lui-même, pour les autres, dans l'espoir de communiquer, de faire éprouver — et finalement faire accepter — son illusion. La mise en scène du pervers, avec son agir propre, c'est l'illusion qui s'impose à lui, et que le sujet passe sa vie à faire accepter comme une réalité⁸⁶.

⁸⁴ Voir Joyce McDougall, « Création et déviation sexuelle », *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, p. 79-98.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 89.

3.1.3. Rébellion et usurpation de pouvoir

Un incommensurable orgueil le torture, comme jadis Satan,
et il voudrait égaler Dieu.
LAUTRÉAMONT {I, 11}

Le regard des sujets évoluant dans les trois œuvres apparaît résolument tourné vers le monde adulte, comme s'il suffisait de s'y projeter fantasmatiquement pour y être. Est-ce parce qu'ils ont été particulièrement marqués par des abus de toutes sortes dans leur jeunesse, période d'impuissance par excellence, qu'ils gardent la posture de la révolte enfantine ou adolescente, perpétuellement sur le pied de guerre pour affronter les figures d'autorité les plus significatives ? Captivés par des fantasmes d'omnipotence et de grandeur, ils se croient en mesure de précipiter tous les renversements, notamment ceux qui les verront passer de la position passive à active, de la victime à l'agresseur, du mangé au mangeur.

Pour Anna Freud, « ce renversement des rôles est possible une fois que l'enfant a introjecté quelque chose de l'objet angoissant, permettant d'assimiler l'événement⁸⁷ ». Elle donne l'exemple d'une petite fille qui joue elle-même le rôle du fantôme lorsqu'elle se retrouve dans l'obscurité afin de dominer sa crainte des revenants. On pense immédiatement aux rites développés par Kemper pour arriver à surmonter sa peur du diable qu'il imaginait installé dans le fourneau de chauffage à la cave, se familiarisant avec l'endroit au point d'en faire ensuite son lieu de prédilection pour fantasmer « autour de la mort, de la destruction et du mal, avec un M majuscule⁸⁸ ». Que dire de Maldoror qui, en présence du Créateur dévorant les hommes comme le fameux Dité, même foudroyé par le choc de la révélation, s' imagine tout de suite être du festin. Tandis qu'Alzbetka accepte d'entrer dans le jeu inquiétant de la séduction avec le vieux pédophile pour l'attirer à la cave et ainsi l'offrir en pâture à son double de bois. On retrouve chez chacun la propension à imiter le comportement de ce qui est perçu comme agressant, dans le but d'acquérir une puissance supérieure même à celle qui a été exercée sur soi. Dans cette surenchère vers le pire, la vengeance ne se concentre pas sur l'objet responsable de l'abus, mais s'élargit « aux dimensions de l'univers, comme si [le pervers] en voulait au monde entier de ce qui lui est arrivé. Et cela se comprend

⁸⁷ Voir Dianne Casoni et Louis Brunet, *La psychocriminologie. Apports psychanalytiques et applications cliniques*, p. 129.

⁸⁸ Propos rapportés par Stéphane Bourgoïn dans *L'ogre de Santa Cruz*, p. 36.

dans la mesure où il a vécu l'abandon dans la déréliction la plus complète, avec la sensation que l'univers lui manquait⁸⁹. »

Les quêtes des trois sujets créateurs s'ouvrent respectivement sur une situation d'impuissance vécue tantôt avec rage, tantôt avec souffrance, tantôt avec humiliation. Même s'il parvient à susciter l'ensemble de ces affects chez Maldoror, le Créateur n'apparaît pas comme la figure la plus terrifiante des *Chants* — la mère joue plutôt ce rôle —, tout en y représentant l'autorité suprême. L'incipit du livre, au-delà de la formule consacrée aux épopées, n'exprime-t-il pas le souhait cher à l'auteur de « plaire au ciel », une invocation particulière afin que celui-ci facilite le processus de lecture/écriture, voire qu'il guide le fils téméraire dans sa traversée du champ maternel ? De la même façon, Maldoror interpelle le « vieillard » à la fin du premier chant — aussi le terme employé par Ducasse pour parler de son père⁹⁰ —, cherchant à se rappeler à sa mémoire par le biais du livre en cours. On sait que la publication projetée par Ducasse a donné lieu à des demandes de fonds répétées à son père via le banquier Darasse et qu'il a difficilement reçu toute restriction :

Vous avez mis en vigueur le déplorable système de méfiance prescrit vaguement par la *bizarrierie* de mon père ; mais vous avez deviné que mon *mal de tête* ne m'empêche pas de considérer avec attention la difficile situation où vous a placé jusqu'ici une feuille de papier à lettre venue de l'Amérique du Sud.⁹¹

Troublante analogie : au moment où Maldoror prend la plume pour entamer le second chant, le Créateur, tel un Zeus jaloux de ses privilèges, cherche à l'empêcher d'écrire, « comme si j'étais un enfant, par un orage qui porte la foudre » {II, 2}. Le coup l'atteint précisément à la tête, qu'il divise en deux, révélant mieux les deux pôles — folie et fureur — entre lesquels son âme alternera à la suite de cet attentat. Dans sa plaidoirie pour convaincre le Créateur de le laisser agir à sa guise et, même, de le détester si cela lui plaît, Maldoror reprend pour qualifier son comportement un terme déjà utilisé par Ducasse pour décrire le père : « Quand ta conduite voudra-t-elle cesser de s'envelopper des apparences de la *bizarrierie* ? » {II, 2} Il reste que le geste même de se mettre à l'écriture, c'est-à-dire de créer un univers propre, est perçu comme menaçant par le Créateur, qui préférerait voir Maldoror

⁸⁹ Gérard Bonnet, *La perversion. Se venger pour survivre*, p. 237.

⁹⁰ « Ducasse à J. Darasse », lettre du 22 mai 1869, *Correspondance* dans *Les chants de Maldoror*, p. 376.

⁹¹ *Ibid.* (non souligné dans le texte).

— respectueux et aimant — réintégrer le ciel parmi les chérubins obéissants. La déclaration de guerre lancée contre le Tout-Puissant apparaît avant tout comme la recherche d'indépendance d'un enfant brimé par l'autorité paternelle.

On se rappelle que le ton était autrement déférent dans le premier chant alors que le courroux du scripteur semblait plutôt tourné vers les hommes : « Dieu, qui as créé [l'univers] avec magnificence, c'est toi que j'invoque : montre-moi un homme qui soit bon !... » {I, 5} Qu'à cela ne tienne, après avoir eu l'orgueil « d'égaliser Dieu » {I, 11} — soit de faire usage de son propre pouvoir de création, même si cela implique une séparation du royaume du père —, il entend non seulement lui opposer une « résistance utile » {V, 3}, mais multiplier contre lui des attaques féroces avec l'objectif clair de « vaincre tôt ou tard le Grand-Tout, afin de régner à sa place sur l'univers entier » {II, 11}. Maldoror ne se prend-il pas déjà pour une figure divine en offrant son sang au chien Sultan après une attaque du Créateur, une parodie de l'eucharistie pour combler tous ceux qui ont, comme lui, une « soif insatiable de l'infini » {I, 8} ?

Le combat acharné qui s'amorce contre l'Autorité suprême se déroulera dans des champs divers : rabaissement de la fonction divine par le portrait d'un cannibalisme cruel, dénonciation de la lubricité et de la décadence de l'habitué du lupanar, affrontements contre les disciples de Dieu et les incarnations animales (la lampe, le crabe tourteau, le dragon, le python, le rhinocéros) ; ce à quoi s'ajoutent le dénigrement du père comme chef de famille, et l'attaque contre son savoir prétentieux, visant du même coup la tradition littéraire (« Qu'on m'écoute avec attention ; chacun y trouvera son profit, moi, le premier. Et vous autres, enfants, apprenez, par l'attention que vous saurez prêter à mes paroles, à perfectionner le dessein de votre style à vous rendre compte des moindres intentions d'un auteur », lance le père de Mervyn avant d'entamer la lecture d'un des ouvrages de sa bibliothèque {VI, chap. 3}). Ainsi, que ce soit dans le royaume céleste ou dans la maison familiale, il faut prendre au père les biens qu'on ne se fait pas céder de plein gré, soit le langage et la mère. Le père doit être écarté, mais le trône, c'est-à-dire la fonction paternelle, reste en place, indispensable, comme l'écrit Kristeva, à la réalisation de la fonction poétique dans le langage⁹². En fait, c'est en parlant depuis le lieu de la mère — c'est-à-dire la voix délirante, séductrice —, et seulement depuis ce lieu, non exempt de danger, qu'une opposition au père

⁹² Voir Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1974, p. 465.

est possible, et que le chant peut s'articuler, bafouant la tradition littéraire, dans un renouvellement de la fonction symbolique.

Le sujet qui se mesure à la loi sociale descend la loi grammaticale et met en procès le langage dans le même geste par lequel il s'approprie la mère en la perdant comme objet. Il participe à la jouissance de la mère, *mais il est sujet dans cet inceste* : il parle la même langue que la horde des femmes en délire qui le mettent à mort, mais il en fait un dispositif sémiotique, un chant — comme Dyonisos ou Orphée ; sa communauté illégale est celle des ménades mais il lui donne un langage. Ainsi, entre le *délire* et le *code* social juridique, *ce chant représente l'émergence de la loi* à la charnière de la nature et de la société, de la folie et de la logique.⁹³

Écrivant, Maldoror semble ainsi jouer au père, en se revêtant des attributs de la mère sauvage. Il ne s'agirait donc pas tant de mettre à mort le père, au sens où l'entend le Freud de *Totem et tabou*, ni d'abolir la horde, que de le chasser de la horde la queue entre les jambes, comme on le voit d'ailleurs à la fin des *Chants*, lorsque le Créateur « se retire avec chagrin » du corps du rhinocéros après que Maldoror lui a troué la peau d'une balle {VI, chap. 8}. Et cette entreprise d'affirmation de son territoire serait toujours à recommencer, tel un rituel pervers, puisque c'est dans l'acte de parole, dans le combat de la langue, que se révèle l'identité du sujet.

La lutte contre la « lampe poétique » prend alors un sens métaphorique : « Avec ses muscles, il étrangle la gorge de l'ange, qui ne peut plus respirer, et lui renverse le visage [...] Il se penche, et porte la langue, imbibée de salive, sur cette joue angélique [...] Oh !... voyez !... voyez donc !... la joue blanche et rose est devenue noire, comme un charbon ! » {II, 11} Il y a bien un pervertissement de l'acte de parole/scription grâce à cet instrument empoisonné qu'est la langue ; la lumière est remplacée par l'obscurité dans l'enceinte du « sanctuaire violé », la page vierge se noircit de mots destructeurs à la faveur d'un renversement des prétentions divines. En plus d'instiller le poison et le mal, la langue de Maldoror étouffe l'éclat glorieux de l'ange, le force à quitter la lampe où il s'était logé, tel un génie déchu. L'ange du mal réussit donc à évincer le représentant de l'Autorité suprême de l'espace du poétique, conscient toutefois que la lutte doit éternellement être recommencée. Mais cette léchée maléfique a néanmoins permis d'absorber la grandeur de l'ennemi,

⁹³ *Ibid.*, p. 490.

alimentant du coup un idéal de toute-puissance que même les limites du ciel peinent à contenir.

Dans l'élaboration d'un moi idéal en mesure de réaliser les fantasmes d'omnipotence, l'identification à des personnages puissants, sinon eux-mêmes responsables d'agressions, se voit souvent décrite dans les travaux cliniques sur la délinquance⁹⁴. De son propre aveu, Kemper a longtemps été à la recherche de figures d'autorité significatives pouvant contrebalancer le pouvoir maternel castrateur : d'abord les figures de type John Wayne, d'après l'acteur qu'il identifiait à son père parce que tous deux avaient de petits pieds, ce qui apparaît déjà symboliquement chargé. Kemper était en admiration devant les virils exploits — réalisés au cinéma pour l'un, sur le champ de la guerre pour l'autre — des deux personnages. D'ailleurs, une des justifications pour avoir consommé de la chair humaine était le désir de « poursuivre une expérience en cannibalisme⁹⁵ » à partir de récits rapportés par son père sur des cas de survie pendant la Seconde Guerre mondiale. Il s'agirait en somme de dépasser les limites du père par l'incorporation de l'objet interdit. Kemper trouvait une grande difficulté à conserver une image idéalisée du père qui contrebalance le portrait négatif dressé quotidiennement par la mère (« Elle me serinait les oreilles que mon père était un salaud. J'aurais dû m'identifier à lui mais je n'y arrivais pas⁹⁶ »). Intégrant la position maternelle, il s'est mis lui aussi à mépriser son père pour sa faiblesse. On remarque toutefois dans son parcours une aspiration à trouver un ordre viril adéquat, comme un désir fou d'y croire, ainsi qu'en témoigne sa volonté d'être arrêté par le lieutenant Scherer, une autre figure paternelle. Kemper cherchait sans doute également par là une punition pour la possession de la mère.

Ensuite, ce sont les représentants de l'ordre qui ont été idéalisés. Kemper a cherché par tous les moyens à joindre leurs rangs, ce qui lui aurait été refusé en raison de sa taille largement au-dessus de la moyenne. Il reste qu'il s'est par la suite efforcé de les séduire au Jury Room, goûtant particulièrement le fait de passer pour un brave type inoffensif auprès des policiers alors qu'il était le cerveau parvenant à les dérouter dans leur enquête sur le Co-ed Killer. S'il ne pouvait faire partie du corps des policiers, il devait prouver qu'il leur était

⁹⁴ Voir Dianne Casoni et Louis Brunet, *La psychocriminologie. Apports psychanalytiques et applications cliniques*, p. 133.

⁹⁵ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 144.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 42.

infiniment supérieur, mais démontrer en plus qu'il était quelqu'un de grand et de puissant, quelque chose comme un « monstre » — ou une « police céleste » {Lautréamont, II, 1} —, et la meilleure façon d'y parvenir était de renverser la mère.

Stoller se demande si, « à son niveau le plus primitif, la perversion n'est pas ce point ultime de la séparation, le meurtre de la mère (plus que le meurtre du père, comme le pensait Freud⁹⁷) ». La séparation d'avec la mère serait concomitante de l'apparition de la masculinité chez l'enfant, soit la nécessité de construire un mécanisme de défense pour éviter de réaliser une nouvelle fusion avec elle.

Ce serait une ironie du sort que certaines des formes que prend la masculinité, avec sa force, son insistance et son côté farouche — le machisme — exigent un soubassement de féminité : la possibilité de la féminité est une tentation à laquelle il faut résister en adoptant un comportement et des attitudes que la société qualifie de « masculins ».⁹⁸

On sait à quel point Kemper embrasse l'idéologie machiste de sa société, attaché à tous les symboles d'un ordre viril, patriarcal, policé, déplorant la liberté de mœurs des jeunes femmes et la vulgarité des hippies, s'identifiant au patriarche Job dans son sentiment d'être un « juste » dans le capharnaüm du monde. Il s'apparente finalement aux personnages de pères rigides et autoritaires mis en scène par Lautréamont, ces pères qui ont sans cesse besoin de rappeler qu'ils incarnent la loi au foyer, quitte à contraindre leur femme au silence. Kemper, de son côté, n'a-t-il pas avoué sortir uniquement avec des filles un peu stupides pour être bien certain de les dominer ? Mais voilà, la situation n'est pas exactement la même à la maison, où sa mère exerce son joug malgré ses propres efforts pour se faire entendre et respecter. Le meurtre du père ? Kemper n'a pas besoin de l'accomplir puisque, dépourvu de tout pouvoir, celui-ci est déjà mort à ses yeux. Il a même cherché à dominer sexuellement sa nouvelle belle-mère, l'espionnant alors qu'elle était nue, comme si son père ne représentait pas un obstacle valable à l'accomplissement de l'inceste. En fait, selon les termes de Klein, il semblerait que la « haine primitive contre le pénis du père⁹⁹ » soit transposée sur la mère

⁹⁷ Robert J. Stoller, *La perversion, forme érotique de la haine*, p. 192.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Melanie Klein, *La psychanalyse des enfants*, p. 144.

surpuissante comme si le précieux phallus avait bien été dérobé, la femme phallique devenant autant crainte que vénérée.

Quant au meurtre de la mère, il a déjà été démontré comment chaque nouvelle disparition de jeunes filles en constituait la réalisation symbolique, des victimes qui possédaient justement tout ce qu'il ne pouvait obtenir et qui lui manquait terriblement pour se rapprocher de la mère. Mais qu'en est-il de l'acte bien concret de la supprimer ? Apparaît-il comme une capitulation face au désir de fusionner avec elle ? Répond-il de la nécessité de protéger son identité mâle ? Il faut rappeler que les seuls sévices commis sur la dépouille maternelle et sur lesquels Kemper se soit attardé concernent l'extirpation du larynx — dont la valeur hautement symbolique a déjà été soulignée — et la suppression de la main gauche (« La main gauche du Seigneur est celle qu'il utilise pour punir. Et moi, ce fils coupable et gaucher, je coupe la main gauche de ma mère¹⁰⁰ »), acte par lequel il dérobe définitivement à sa mère sa puissance (divine) ou, en termes psychanalytiques, la castre du phallus, coupant court à toute possibilité d'être châtié en retour. Kemper parvient ainsi à incarner tant la mère toute-puissante que le Dieu vengeur.

Bonnet note que le récit biblique remplace la loi du talion exercée par les hommes par un Dieu de la vengeance chargé de poursuivre les coupables, un pacte repris par le pervers à son compte puisque, « convaincu au plus profond de lui-même que c'est lui qui a été victime d'une mise à mort psychique », il croit qu'il lui « appartient de rétablir l'ordre des choses... à sa façon¹⁰¹ ». Le pervers endosse donc lui-même la fonction du Dieu vengeur, auquel il s'identifie. Si le désir de vengeance s'adresse directement aux personnes que Kemper juge responsables de son sentiment de rejet, d'incomplétude et d'anéantissement, il se manifeste rapidement par une charge contre la société, dont il espère miner les fondements. Il s'agit pour le tueur de s'en prendre aux membres les plus estimés de la collectivité, des jeunes femmes, belles, intelligentes, éduquées, qui sont destinées à jouer un rôle de premier plan sur la scène tant privée que publique.

Pour cette figure double, bisexuelle, qu'incarnent Otik et Alzbetka, la rébellion porte sur les limitations imposées par les parents en particulier, le monde adulte en général ; le refus clairement marqué de continuer d'apparaître aux yeux des uns et des autres tels des objets

¹⁰⁰ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 11.

¹⁰¹ Gérard Bonnet, *La perversion. Se venger pour survivre*, p. 239.

consommables alors qu'on cherche à brimer leur propre appétit, de nourriture, de liberté comme du savoir qui confère la puissance. Ici les tentatives de meurtre sont initiées par les parents : le père d'Otik cherchant à noyer la créature de bois dans son bain, la menaçant avec la hache puis avec la scie électrique ; la mère d'Alzbetka se présentant devant sa fille avec un hachoir.

Il reste que le meurtre des parents des deux sexes sera consommé, même si, encore cette fois, le pouvoir est aux mains des femmes. Les deux pères ne font en effet pas le poids pour contrebalancer les décisions de leur épouse, notamment lorsque celle-ci voit son rôle maternel menacé, c'est-à-dire lorsque sa progéniture est en jeu. Il faut voir la mère d'Otik lorsque son mari menace de faire disparaître le « monstre », cherchant à le mordre pour l'en empêcher : « Tue-moi d'abord et ensuite ton enfant ! Espèce d'assassin¹⁰² ! » sur fond de musique apocalyptique. Mais cet amour maternel frappe davantage par ses excès, stimulant une pulsion orale déjà exacerbée. Alzbetka s'attable jour après jour devant des repas infantilissants ; préparés par la mère, ils consistent en une nourriture molle et inoffensive — des bouillies, des œufs sur le plat, engloutis avec moult bruits de succion —, tout le contraire en somme de la viande grasse et substantielle que réclamera l'enfant vorace. La mère ne cherche pas alors à encourager la maturation graduelle de l'enfant, mais une stagnation, voire une régression, vers un état de dépendance marqué par la nécessité absolue de son rôle de nourricière.

On retrouve en filigrane un portrait d'une situation familiale caractérisée par un excès d'amour, selon la théorie d'Aichorn, où l'attachement de la mère à son enfant possède un fort caractère narcissique, alors que la recherche d'amour paraît de nature plus maritale que filiale et que l'enfant — le futur délinquant — finit par se sentir davantage utilisé que choyé, restant « fixé dans une réalité où seul le principe de plaisir règne¹⁰³ ». On entend les cris de jubilation d'Otik accompagnant la dévoration de la travailleuse sociale, un festin finalement consenti par la mère. Il est à noter qu'Alzbetka participe aussi de cette dynamique maternelle caractérisée par l'excès en facilitant les repas cannibales de son nouvel ami, devenant à son tour une généreuse pourvoyeuse de nourriture dans le but de combler ses propres besoins, d'amour et de contrôle.

¹⁰² « Kill me first and then your child ! You murderer ! »

¹⁰³ Voir Dianne Casoni et Louis Brunet, *La psychocriminologie. Apports psychanalytiques et applications cliniques*, p. 45.

Grâce à l'intelligence, à la ruse et, bien sûr, au livre, qui permet au mythe de s'actualiser, les deux enfants peuvent acquérir un certain pouvoir et prendre enfin leur revanche tant sur leurs parents que sur des membres de la société. La travailleuse sociale ne pourra pallier une organisation familiale déficiente où le pouvoir est passé aux mains des enfants qui exercent leur toute-puissance. Le facteur paiera cher son obéissance aveugle à son employeur, et le pédophile ses indiscretions visuelles. On remarque bien dans ce cas comment la vengeance d'Otik et d'Alzbetka s'exerce de concert lorsque le monstre retire au vieillard ses lunettes — que celui-ci s'empressait de mettre à chaque apparition de la petite — avant de le manger. Enfin, le meurtre du père d'Otik apparaît comme un moment des plus jouissifs, où l'enfant prend la pleine mesure de sa force. C'est d'ailleurs en illusionnant Karel sur sa fonction paternelle qu'Otik réussit à le vaincre. Il s'agit du seul moment où l'enfant de bois utilise la parole, limité le reste du temps aux moyens d'expression primaires propres aux nourrissons ; tandis que la plus grande discrétion entoure la disparition de la mère, dont la mort et la dévoration ne sont pas représentées, rappelant la retenue de Kemper, comme si la pudeur réclamait ici un règlement de compte privé.

L'opposition à toute forme d'autorité et l'affirmation de la toute-puissance de l'imaginaire — domaine de la mère, dirait Lacan — représentent certainement les thèmes cruciaux de Svankmajer. Son œuvre entière porte la trace d'une révolte contre ce que l'on pourrait résumer comme le principe de réalité : les objets refusent de se cantonner à leur fonction utilitaire, les marionnettes rompent les fils qui les asservissent, les enfants se déchaînent dans les endroits interdits, les adultes s'abandonnent à leurs perversions, échappent au rôle social attendu, et ce, au mépris de toute coercition, surtout politique. Il s'agit chaque fois de dépasser les limites imposées, de quelque ordre qu'elles soient, et d'accomplir le renversement de tous les possibles. Finalement, quand il parle de « donner vie¹⁰⁴ » aux choses grâce à l'animation, Svankmajer usurpe à son tour la place du Créateur. « Car donner la vie à une œuvre, écrit Anzieu, rassure, pendant le temps éphémère de l'inspiration, sur sa propre toute-puissance, sur sa fécondité, sur son éternité : acte de foi

¹⁰⁴ Jan Svankmajer, « Décalogue », dans Pascal Vimenet et Maurice Corbet, *Svankmajer E & J bouche à bouche*, p. 133.

narcissique, immense et mouvant comme la mer toujours recommencée entre les pins, entre les tombes¹⁰⁵. »

3.1.4. Pratique du sadisme

Je vous fais souffrir, et c'est pour mon plaisir.
LAUTRÉAMONT {II, 8}

Dans la mise en scène perverse, la rage trouve plusieurs voies de canalisation en plus de fomenter cette rébellion contre l'autorité, dont la visée ultime reste la transformation d'un traumatisme infantile en triomphe. Elle apparaît des plus redoutables lorsqu'elle se lie à la sexualité dans l'expression du sadisme. On réservera ici l'emploi de ce terme pour évoquer la « perversion sexuelle dans laquelle la satisfaction est liée à la souffrance ou à l'humiliation d'autrui¹⁰⁶ », sans lui donner la même extension que l'école kleinienne. Le sadisme représenterait en fait une version plus évoluée de la rage, ou sa quatrième fonction dans le développement de cet affect chez l'enfant selon Kernberg. Après l'élimination de la source de la frustration ou de la douleur, l'élimination de l'obstacle à la gratification, l'élimination du « mauvais objet » vu comme empêchant la gratification, la quatrième fonction de la rage serait de « faire souffrir l'objet perçu comme mauvais¹⁰⁷ », le moment, donc, d'une alliance entre la pulsion agressive et la pulsion libidinale. Comme l'exprime un meurtrier sadique :

L'essence du sadisme ne se trouve pas dans le désir d'infliger de la douleur à autrui. Le désir le plus saillant est celui de dominer complètement une personne, de la réduire à l'état d'objet à notre merci, de la soumettre totalement à notre volonté, de devenir son dieu, d'agir avec elle selon notre bon plaisir. Le moyen de satisfaire ce désir est de l'humilier et de l'asservir et surtout de la faire souffrir, car il n'y a pas de pouvoir plus grand sur une personne que de la faire souffrir sans qu'elle puisse se défendre.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Didier Anzieu, *Créer/détruire*, p. 36.

¹⁰⁶ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 428.

¹⁰⁷ Dianne Casoni et Louis Brunet, *La psychocriminologie. Apports psychanalytiques et applications cliniques*, p. 107.

¹⁰⁸ Témoignage rapporté dans un article de Park Dietz *et al.*, « The sexually sadistic criminal and his Offenses », *Bulletin of the American Academy of Psychiatry and the Law*, n° 18, p. 163-178 ; traduit et cité par Jean Proulx *et al.*, *Les meurtriers sexuels*, p. 165.

La cinquième étape ne parle plus nécessairement d'infliger une souffrance à l'objet, mais de chercher à le dominer et à le contrôler. Si elle paraît s'inscrire dans une parfaite continuité avec les précédentes, la sixième et dernière fonction, la plus avancée selon Kernberg, ne peut manquer de surprendre : il s'agit d'une « forme de sublimation de la rage », marquée par « la recherche de l'autonomie, de l'affirmation de soi et de la liberté¹⁰⁹ ». La distance entre les deux dernières fonctions paraît bien comme l'abysse entre le pervers accomplissant son rituel de mort sur des victimes réelles et l'artiste se jouant de victimes fictives depuis le lieu fantasmatique de la perversion.

Il reste que les trois sujets retenus ici pour éclairer la problématique de la perversion créatrice empruntent la voie du mal, de la cruauté, de la destruction, y trouvant une forte satisfaction narcissique sinon sexuelle.

Durant la phase sadique-anale arrive la destruction ; l'enfant détruit, c'est une expérience sadique qui a des prolongements jusqu'à l'âge adulte. Moi, je mène un véritable dialogue avec mon enfance, dont certains éléments se retrouvent à ce stade de destruction dans mes films. [...] La destruction est toujours une destruction de quelque chose dans l'intérêt de quelque chose d'autre. C'est pourquoi vous trouverez dans mes films une série de moments destructifs de caractère libidinal, comme si le créateur y prenait plaisir.¹¹⁰

Dans l'œuvre de Svankmajer, la cruauté appartient en grande partie aux enfants, sinon à divers objets — marionnettes, poupées — qui en sont, en définitive, les représentants (« Personne ne sait mieux qu'un enfant comment être cruel¹¹¹ »). La position du créateur paraît résolument ambiguë : en faisant porter à ces personnages-objets la charge subversive de son propos, Svankmajer semble trouver en eux un certain prolongement narcissique, une façon, comme il le dit, d'entretenir un « dialogue » avec l'enfant qu'il a été. Parallèlement, il reste le grand maître d'œuvre de la mise en scène sadique, animant des objets autrement inertes, façonnant, manipulant, détruisant selon son désir. On pense à Otik qui a été conçu à partir d'une souche de bois ; l'acte de profanation envers la nature est d'abord le fait de

¹⁰⁹ Dianne Casoni et Louis Brunet, *La psychocriminologie. Apports psychanalytiques et applications cliniques*, p. 107.

¹¹⁰ Propos de Jan Svankmajer rapportés par Charles Jodoin-Keaton, « Entretien avec Jan Svankmajer », *24 images*, p. 65.

¹¹¹ Jan Svankmajer cité par Marie-Dominique Massoni et Bertrand Schmitt, « Le petit Svankmajer portatif (fragments) », dans Pascal Vimenet et Maurice Corbet, *Svankmajer E & J bouche à bouche*, p. 87.

Svankmajer : « Là, dans les branches, nous avons découpé quelques “corps” d’Otesanek (de trois tailles différentes), qui après quelques arrangements et quelques ajouts pourraient donner de “véritables” Otesanek¹¹². » Le créateur se perçoit-il comme un agresseur par rapport à ses objets ? Il apparaît que le plaisir ou « l’émotion érotique » ressentie lors de ces moments destructifs — qui sont paradoxalement aussi des moments de création — entraîne parfois un élan d’autojustification : « Svankmajer a dit qu’il ne “viole” pas les objets qu’il utilise, mais qu’il choisit toujours leurs propriétés naturelles qu’il exploite ensuite sur le plan imaginaire¹¹³. »

Pour se faire l’avocat du diable, on pourrait rétorquer à l’artiste deux arguments empruntés à la psychocriminologie. D’abord, comme le dit Podolsky, chez les auteurs de crimes lubriques « le meurtre et les mutilations remplacent l’acte sexuel comme source de gratification sexuelle¹¹⁴ », ainsi que l’enseigne au lupanar l’exemple du Créateur dans les *Chants*, écorchant un jeune homme des pieds à la tête à l’aide de ses griffes après avoir ressenti le désir de « faire souffrir un être de son sexe » {III, 5}. Ensuite, comme l’affirme Stoller, « l’individu pervers ne voit [dans l’objet] qu’une créature déshumanisée, une anatomie ou des fragments stéréotypés de personnalité [...] tant ce travail d’élaboration du fantasme que nous désignons comme perversion a pour résultat de déshumaniser les objets sexuels. Ceci apparaît à l’évidence dans le fétichisme ou la nécrophilie¹¹⁵ ». On sait que Svankmajer a particulièrement investi certains traits ou caractéristiques isolés chez ses acteurs — surtout les yeux et la bouche — qu’il a représentés en gros plans à l’écran, n’hésitant pas à créer une personne idéale à partir de fragments appartenant à plusieurs : « Pendant un moment, j’ai pensé qu’Alice serait jouée par plusieurs petites filles [dans le film *Alice*] et que je ne filmerais que ce que je préférais chez chacune¹¹⁶. » Il s’est finalement contenté de ne prendre que la bouche d’une autre petite fille pour l’attribuer à l’actrice principale.

¹¹² Jan Svankmajer, « Extraits du Journal de Jan Svankmajer : préparation d’*Otesanek* », dans Pascal Vimenet et Maurice Corbet, *Svankmajer E & J bouche à bouche*, p. 79.

¹¹³ « Svankmajer has said that he does not “rape” the objects he uses but always selects some natural properties which he then imaginatively develops. » Michael O’Pray, « In the Capital of Magic », *Monthly Film Bulletin*, p. 219.

¹¹⁴ Rapporté dans Jean Proulx *et al.*, *Les meurtriers sexuels*, p. 166.

¹¹⁵ Robert J. Stoller, *La perversion, forme érotique de la haine*, p. 26-27.

¹¹⁶ « For a while I thought that Alice would be played by several little girls [in the movie *Alice*], and I would only shoot what I liked in each one... » Jan Svankmajer cité par Frantisek Dryje, « The Force of Imagination », dans Peter Hames, *Dark Alchemy*, p. 153.

Bien sûr, le cas de Kemper apporte une illustration parfaite de déshumanisation puisque, après avoir sélectionné sa victime en fonction de caractéristiques physiques, psychologiques et sociales précises, il s'empresse de la tuer pour lui retirer la tête. « Vous savez, la tête contient ce qu'il y a de plus important : le cerveau, les yeux, la bouche. C'est la personne. Je me souviens qu'on m'a dit enfant que, si on coupe la tête, le corps meurt. Le corps n'est rien après que la tête a été retranchée¹¹⁷. » C'est pourtant de ce « rien » que les fantasmes pervers tirent leur origine. Il s'agit de la possession de l'autre la plus complète qui se puisse imaginer, la prise de contrôle totale d'un corps assurée par l'expulsion de l'être qui l'habite. « Je regrette de sembler si froid à propos de cela, mais, ce dont j'avais besoin, c'était une expérience particulière avec une personne et, pour la posséder de la façon dont je voulais, je devais l'expulser de son corps¹¹⁸. » Déjà la nécrophilie, rappelle Balier, est considérée par de nombreux auteurs comme la perversion la plus pure parce qu'elle assure un contrôle absolu de l'objet¹¹⁹. Kemper y ajoute, élément indispensable à la gratification sexuelle, la décapitation de la victime, qui survient chaque fois dans le laps de temps le plus court possible après le meurtre. « Je me souviens... il y avait vraiment une excitation sexuelle... C'était une sensation d'exaltation, de triomphe, comme le serait pour un chasseur la prise de la tête d'un chevreuil ou d'un orignal. J'étais le chasseur, et elles étaient les victimes¹²⁰. » Ce sentiment est vraisemblablement partagé par Maldoror en chasse lors d'une de ses mythiques chevauchées. Si Kemper s'empresse de réduire le corps de sa victime en morceaux dont il pourra se défaire plus aisément, la tête est gardée le plus longtemps possible puisque c'est d'elle qu'il tire en définitive le plus de satisfaction sexuelle, comme si cet objet « surinvesti », « prolongement du corps mais coupé de lui¹²¹ », représentait sa partenaire idéale.

¹¹⁷ « You know, the head is where everything is at, the brain, eyes, mouth. That's the person. I remember being told as a child, you cut off the head and the body dies. The body is nothing after the head is cut off. » Propos rapportés dans Donald West, *Sacrifice unto Me*, p. 199.

¹¹⁸ « I'm sorry to sound so cold about this but what I needed to have was a particular experience with a person, and to possess them in the way I wanted to ; I have to evict them from their human bodies. » Propos rapportés dans Robert K. Ressler et Tom Shachtman, *Whoever Fights Monsters*, p. 97.

¹¹⁹ Voir Claude Balier, *Psychanalyse des comportements sexuels violents*, p. 108.

¹²⁰ « I remember... there was actually a sexual thrill... It was kind of an exalted, triumphant-type thing, like taking the head of a deer or an elk or something would be to a hunter. I was the hunter and they were victims. » Propos rapportés dans Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 108.

¹²¹ Claude Balier, *Psychanalyse des comportements sexuels violents*, p. 61.

Ces caractéristiques de l'objet désignent tout à fait le fétichisme, décrit tantôt comme le « modèle de toutes les perversions¹²² », tantôt comme le « paradigme de toutes les organisations perverses inconscientes¹²³ ». Au centre de cette organisation se trouve le sexe vide de la mère, lequel, en plus de susciter l'angoisse de castration et la peur de l'anéantissement chez l'enfant, révèle le secret sexuel des parents : la fonction phallique réelle remplie par le pénis réel du père¹²⁴. Ainsi, plutôt que d'accepter la différence des sexes, l'enfant préfère halluciner un pénis, substituer un objet au sexe manquant de la mère.

L'objet fétiche témoigne d'un *échec* dans la capacité de symboliser la vérité sexuelle et les renoncements à la toute-puissance que cela demande [...] ; l'enfant manque le tournant de l'identification secondaire à l'objet du même sexe et se condamne ainsi à une récupération narcissique de son identité sexuelle lésée.¹²⁵

C'est que le fétiche, objet pris dans le réel, devient un prolongement narcissique du sujet, sa réponse personnelle à l'énigme du désir maternel ; c'est en jouant de façon répétée la castration dans une mise en scène perverse qu'il peut entretenir « l'illusion d'être le "vrai objet" de désir de sa mère¹²⁶ ». Le fétiche assure ultimement au sujet son triomphe sur la menace de la castration en plus de confirmer sa capacité de jouissance. Plutôt que d'être une source d'angoisse profonde, l'horreur devient la condition du plaisir sexuel. Ainsi Kemper ne pouvait ressentir d'excitation sexuelle auprès d'une jeune femme, même dans le cadre d'une relation plus intime, à moins de se rendre maître de son corps sans vie et sans âme. « Quand les filles sont vivantes, elles sont distantes et ne s'ouvrent pas à moi. J'essayais d'établir une relation avec elles¹²⁷. »

Des psychanalystes ont relevé la part importante de désirs incestueux chez le nécrophile, qui peut se représenter sa mère froide et particulièrement distante sous les traits d'une morte. Le fait que Kemper ait eu beaucoup de difficulté à se reconnaître comme nécrophile pourrait trouver là une explication partielle. « Kemper a toujours eu du mal à avouer la nécrophilie. [Mais] il veut bien qu'on le considère comme un meurtrier, même comme un tueur

¹²² Robert Bak cité par Robert J. Stoller, *La perversion, forme érotique de la haine*, p. 170.

¹²³ Joyce McDougall, *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, p. 85.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 93.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 86-87.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 88.

¹²⁷ « When girls are alive, they were distant and not sharing with me. I was trying to establish a relationship. » Propos rapportés dans Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 172.

cannibale¹²⁸. » Le corps décapité de sa mère laisse apercevoir une ouverture béante que Kemper tente de combler en enroulant le foulard d'Aido Koo autour du cou. En plus de révéler la valeur de fétiche attribuée à sa collection d'objets ayant appartenu à ses victimes, le tueur trahit son souhait de voir réunis tous ses objets d'amour, voire de créer lui-même cet objet ultime à partir du corps de la mère, telle une poupée vidée de son essence, qu'il peut revêtir avec des attributs de son choix. Ne s'imagine-t-il pas pénétrer dans la chambre maternelle avec les corps de ses victimes fraîchement tuées, Rosalind Thorpe et Alice Liu, pour les déposer de part et d'autre du corps étendu de sa mère¹²⁹ ? N'est-ce pas d'ailleurs là le tableau familial — la scène originaire — reconstitué fantasmatiquement : la mère entourée des deux sœurs, harem soumis à un seul mâle tout-puissant qui occupe tous les rôles masculins : fils, père, mari, frère ?

On se rappelle que le désir de posséder un complet contrôle sur la scène de son fantasme appartient également à Svankmajer, qui cherche pareillement à devenir l'unique voyeur/partenaire de ses personnages-objets. En interposant la caméra entre les acteurs, le réalisateur parvient mieux à les diriger « pas à pas par des instructions précises », telles ces consignes adressées à Alzbetka : « Maintenant tu regardes ma main sous l'objectif et tu t'effraies, voilà, et tu ouvres les yeux encore plus largement¹³⁰... » Lorsque l'on pense que cette main remplace le pénis sortant de la braguette dans la séquence mettant en présence la petite fille et le pédophile, ces consignes prennent une autre résonance.

Chez Svankmajer, comme chez Kemper et Lautréamont d'ailleurs, la main joue un rôle prédominant dans la constellation qui relie les pulsions destructrices et libidinales, outil de destruction (les têtes endommagées des *Possibilités du dialogue*), de plaisir (grâce aux sensations multiples que procure cet objet possédant visiblement une fonction phallique pour le réalisateur), mais aussi de création. « Autoportrait : Je suis une main. Et une main est un outil. Je suis donc un outil pour donner et recevoir des émotions [...]. Je suis une victime du tactilisme. J'ai trop de zones érogènes pour un seul corps¹³¹. » Svankmajer se situe ainsi aux deux extrémités du tactilisme, tantôt agresseur, tantôt victime. Sachant qu'il définit la torture

¹²⁸ Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 186.

¹²⁹ Voir Donald West, *Sacrifice unto Me*, p. 109.

¹³⁰ Jan Svankmajer cité par Pascal Vimenet, « Sur *Otesanek* : une question à Jan Svankmajer », dans Pascal Vimenet et Maurice Corbet, *Svankmajer E & J bouche à bouche*, p. 78.

¹³¹ « Self-portrait : I am a hand. And a hand is a tool. I am, therefore, a tool for giving and receiving emotions [...]. I am a victim of tactilism. I have too many erogenous zones for one body. » Jan Svankmajer, « Extracts from Jan Svankmajer's diary », dans Peter Hames, « Bringing up the Baby », *Sight and Sound*, p. 27.

comme du « tactilisme qui a mal tourné¹³² », on reste avec l'impression que le tactilisme participe tout à fait de la dynamique de la perversion, avec la main comme fétiche privilégié.

Si le toucher apporte une aussi grande satisfaction libidinale, affirme Svankmajer, c'est parce qu'il renvoie directement aux contacts primaires avec la mère : « Depuis notre naissance, notre sécurité affective a toujours été associée au contact du corps de notre mère¹³³. » La main devient l'outil nécessaire non seulement pour retrouver des sensations tactiles fortes au contact du corps maternel, et revivre ainsi un sentiment de béatitude, mais aussi pour réparer ce qui est endommagé en lui. Selon O'Pray, l'association faite par Svankmajer entre « le délabrement, la décrépitude et l'abandon » peut être comprise « comme le signe d'un rapport inconscient à la mère [...]. C'est comme si ces surfaces, une fois endommagées, avaient besoin d'être restaurées et traitées avec amour¹³⁴. » On retrouve une nouvelle image de la mère, perçue comme incomplète, meurtrie, par son fils, qui cherche à la façonner à sa manière pour la faire correspondre à son fantasme.

Reprenant la formule de Stoller stipulant que la perversion est une forme érotique de la haine, Bonnet fait justement remarquer que, « si la haine est à la source, elle entre en conflit avec une forme d'amour ou de recherche de l'autre¹³⁵ ». On le voit bien avec Kemper, qui cherche par des moyens extrêmes à créer une proximité physique et psychologique avec ses victimes, une opération non dépourvue d'élans amoureux : « Je suis quelquefois retourné sur les lieux où j'ai enterré Mary Ann. Je la souhaite près de moi. Parce que je l'aime et la désire¹³⁶. » Le cannibalisme apparaît à ce titre comme un moyen privilégié de s'approprier les jeunes filles en fusionnant avec elles (« Je voulais qu'elles soient une partie de moi¹³⁷ »), mais pas n'importe lesquelles, seulement les filles qu'il trouve les plus attirantes. L'acte cannibale devient alors la plus grande preuve de désir et d'amour envers une jeune fille, telle Mary Ann Pesce, dont Kemper n'aurait justement pas violé la dépouille, comme si, là encore, la gratification sexuelle s'était trouvée comblée par voie détournée.

¹³² Jan Svankmajer, « Le grand jeu ou l'abécédaire affolé », dans Pascal Vimenet et Maurice Corbet, *Svankmajer E & J bouche à bouche*, p. 130.

¹³³ « Since our birth emotional security has always been associated with touching our mothers' bodies. » Cité par Michael O'Pray, « Jan Svankmajer : A Mannerist Surrealist », dans Peter Hames, *Dark Alchemy*, p. 65.

¹³⁴ « The ruinous, the decaying and the abandoned » ; « as a sign of an unconscious relationship to the mother [...]. It is as if those surfaces, once damaged, now need to be restored and attended to with love. » Michael O'Pray, *ibid.*

¹³⁵ Gérard Bonnet, *La perversion. Se venger pour survivre*, p. 97.

¹³⁶ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 89.

¹³⁷ « I wanted them to be a part of me. » Propos rapportés dans Donald West, *Sacrifice unto Me*, p. 188.

Maldoror s'inscrit de manière encore plus évidente dans un rapport amoureux avec ses victimes, de jeunes garçons prépubères et des adolescents, où le jeu de la séduction s'exerce de la plus déloyale façon. D'ailleurs, de concert avec la haine (« Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage » {I, 4}), l'amour est un moteur de l'écriture des *Chants* (« Il me sera possible de commencer, avec amour, par ce sixième chant, la série des poèmes instructifs qu'il me tarde de produire » {VI, 2}). Ces poèmes présenteront précisément l'histoire de Mervyn, du moment où Maldoror aperçoit ce garçon de seize ans, beau « comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » {VI, chap. 1}, jusqu'à sa mort parabolique sur le dôme du Panthéon, en passant par la lecture d'une missive pleine de promesses (« Mervyn, tu sais que je t'aime » {VI, chap. 6}). Il est à noter que ce n'est qu'après avoir reçu l'assurance de la réussite de ses manœuvres séductrices (« Entre vos mains, j'abandonne mes sentiments impétueux, tables de marbre toutes neuves, et vierges encore d'un contact mortel » {VI, chap. 3}) que Maldoror découvre une image satisfaisante de lui-même, se trouvant beau à son tour, notamment « comme le vice de conformation génital des organes sexuels de l'homme » {VI, chap. 4}. Si, comme le dit McDougall, le partenaire peut très bien représenter le fétiche dans la mise en scène perverse¹³⁸, Mervyn semble apporter ici une forte confirmation narcissique à l'ange du mal tout en le rassurant sur son identité sexuelle.

Maldoror se voit dans la nécessité d'assouvir ses besoins particuliers par la recherche de nouvelles victimes, ce qui l'oblige à voyager incessamment : « son activité ne trouvait plus aucun aliment pour nourrir le minotaure de ses instincts pervers » {VI, chap. 2}, jusqu'à ce qu'il aperçoive « la proie qui s'appelle Mervyn » {VI, chap. 4}. Une fois l'adolescent séduit, à sa merci, Maldoror n'entend pas tirer de plaisir autrement que par la torture, frappant le sac dans lequel il l'a enfermé, avec la promesse d'un abattage en règle par les soins d'un véritable boucher à qui il a remis l'adolescent dissimulé. Le choix d'un boucher, assis sur sa viande dans sa charrette, ne saurait apparaître fortuit — rappelant le Créateur sur son trône occupé à dévorer les hommes —, comme si cet « amour affamé » qu'est Maldoror signifiait ainsi la possession cannibalique de sa proie.

¹³⁸ Voir Joyce McDougall, *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, p. 86.

La relation de Maldoror à sa victime n'apparaît-elle pas comme une autre représentation de *Canibalove* — film d'horreur visionné par les parents d'Alzbetka au cœur d'*Otesanek* —, dont l'affiche à l'entrée de la salle promet un monstre avide de chair humaine (et d'amour) dans lequel on peut ultimement reconnaître tant Otik, Maldoror que Kemper ? « Étrange destin de l'homme, écrit Balier, qui, pour accéder à l'humanité doit tuer d'abord l'objet investi au-dehors pour le retrouver ensuite à la fois au-dedans de lui et au-dehors sous d'autres formes, aimables ou inquiétantes¹³⁹. » On pense au parcours d'Otik, qui, ne possédant pas le statut d'un *vrai petit garçon*, tel Pinocchio, trouve dans les êtres dévorés un peu de cette humanité qui lui fait défaut.

L'adolescent Mervyn se voit indéniablement « sacrifié », « réduit à l'état d'objet » (ou d'animal puisque Maldoror le fait passer pour un chien galeux), « manipulé » et « jeté sans aucune précaution », selon la description faite par Bonnet du sujet tombé dans les griffes du pervers¹⁴⁰. Celui-ci aurait besoin de faire à un autre ce qui lui a été fait : le séduire, mais surtout le nier comme sujet, dans une tentative de faire face à ce qui menace son identité sexuelle, de se rassurer sur sa propre supériorité, en apportant la preuve de son triomphe. D'ailleurs, dans les *Chants*, le lecteur interne représente aussi une victime (la première ?) de Maldoror, qui cherche autant à le séduire qu'à « abrutir puissamment à doses renouvelées [son] intelligence » ou à le « crétiniser », sinon à prendre possession de son corps grâce à un « bon fluide magnétique » qui l'hypnotisera tout en le paralysant {VI, chap. 8}. Tant chez Svankmajer et Lautréamont que chez Kemper se dévoile un désir de transformer l'autre en poupée désarticulée ou en marionnette, de l'extirper littéralement de son propre corps afin de l'utiliser et d'en jouir à son gré¹⁴¹. « Les pervers traitent leurs partenaires comme si ceux-ci n'étaient pas des êtres humains mais des pantins à manipuler sur la scène où se joue la perversion¹⁴². »

Quand Kemper sectionne la tête et les mains de ses victimes, il répète sur elles le traitement accompli des années plus tôt sur les figurines Barbie de ses sœurs, les transformant ni plus ni moins en poupées. Il ne serait pas non plus étonnant que, par cet acte, le tueur vise également à une maîtrise symbolique des membres de sa famille. D'ailleurs, Maldoror

¹³⁹ Claude Balier, *Psychanalyse des comportements sexuels violents*, p. 86.

¹⁴⁰ Voir Gérard Bonnet, *La perversion. Se venger pour survivre*, p. 236.

¹⁴¹ On remarque néanmoins que, chez Svankmajer, la poupée transforme également l'autre en objet de prédation.

¹⁴² Robert J. Stoller, *La perversion, forme érotique de la haine*, p. 142.

tranche lui aussi la main d'une victime, l'adolescent Elsseneur, qui a commis l'imprudence de s'abandonner à lui : « Je mis courageusement ma main dans la tienne, et, après cette action, je me sentis plus fort ; désormais un souffle de ton intelligence était passé dans moi. » {V, 7} Une confiance que l'adolescent paie cher puisque le souffle de l'ange du mal habite maintenant son corps et s'apprête à prélever un puissant tribut : « tu te contentas, par un rapide mouvement imprimé à la lame d'acier, de me couper le poignet droit. Le morceau, exactement détaché, tomba par terre. » {V, 7} De même, Svankmajer est l'autorité manipulatrice du corps vide de ses personnages ; il est le grand animateur de ses objets, inertes ou vivants. Il a déjà été mentionné qu'il ne se refuse pas le plaisir d'animer parfois lui-même les acteurs dans ses films, parvenant à créer des déplacements très mécaniques chez des personnages qui ne semblent pas les maîtres de leur propre corps.

Svankmajer pourrait s'objecter en disant qu'il ne tend aucunement à déshumaniser ses objets, bien au contraire. N'insuffle-t-il pas la vie à des figures autrement condamnées à l'immobilité ? N'attribue-t-il pas des comportements humains à une variété d'objets parfois aussi dépourvus d'intentions que des pierres ou des chaises ? S'il est vrai que l'artiste « humanise » de nombreux objets matériels — action exactement contraire tout compte fait à une déshumanisation des personnes vivantes, bien que le réalisateur pratique les deux —, il le fait en les dépouillant de leur essence propre, ce qui revient au même (toutes proportions gardées) ; il laisse s'exprimer à travers eux un de leurs aspects ou fragments dans lequel il s'est reconnu et qu'il a particulièrement investi. La marionnette géante d'Otik, en croissance exponentielle, n'est en définitive habitée par nul autre que son créateur, mue avant tout par son envie de pouvoir, de possession, d'amour-propre et de vengeance.

3.1.5. Expérience de la mort

J'avais l'impression que j'étais en train de me désintégrer.
KEMPER¹⁴³

Si la mise en scène perverse offre une alliance entre les pulsions sexuelles et agressives, elle n'en accomplit pas moins une érotisation des angoisses de castration tout comme des

¹⁴³ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 20.

« terreurs primitives, prototypiques de [cette] angoisse : l'anéantissement et la mort¹⁴⁴ ». Une véritable fascination pour la mort est présente chez les trois cas, et se manifeste tant dans le plaisir ressenti devant le spectacle du trépas (« Ô ciel ! comment peut-on vivre après avoir éprouvé tant de voluptés ! Il venait de m'être donné d'être témoin des agonies de mort de plusieurs de mes semblables. Minute par minute, je suivais les péripéties de leurs angoisses » {II, 13}), dans une orientation claire « vers tout ce qui touche au morbide¹⁴⁵ », que dans une utilisation créatrice des restes mortuaires, comme le montre Svankmajer avec le court métrage intitulé *L'ossuaire*, où soixante-dix mille squelettes servent de matériaux pour l'érection d'une formidable œuvre d'art. Mais cette fascination ne saurait dissimuler la présence, sourde ou affirmée, d'un sentiment de mort intérieure.

Autant Maldoror déploie une énergie d'une rare violence orientée vers l'action brutale, autant il apparaît à d'autres moments plongé dans des « catalepsies léthargiques » {IV, 6}, incapable de mouvoir le moindre membre, et encore moins de se défendre contre les attaques qui sont alors portées contre lui. Ce qui fait dire à Blanchot que l'on retrouve chez lui non pas une, mais deux dispositions dominantes : une « extrême fureur agressive » et une « extrême passivité somnolente¹⁴⁶ », la seconde étant négligée, selon lui, par des critiques comme Bachelard. S'il y a léthargie, il ne faudrait pas la confondre entièrement avec le sommeil, sur lequel Maldoror a transposé ses pires angoisses d'anéantissement. Ainsi, il s'impose depuis « plus de trente ans » le supplice de l'insomnie volontaire : « Tant qu'un reste de sève brûlante coulera dans mes os, comme un torrent de métal fondu, je ne dormirai pas » ; pour lui, le lit représente assurément un « tombeau », et le dormeur « un cadavre qui respire », recouvert de ses « linceuls » que sont les draps {V, 3}. La lutte contre le sommeil reste ardue mais essentielle pour celui qui jure de garder entier « le vivace sentiment de sa personnalité », d'exercer avec une « autorité puissante » son « libre-arbitre » et sa « volonté ».

En fait, au-delà du fantasme d'un contrôle permanent, s'il est tellement capital de se prémunir contre le sommeil, c'est parce qu'il ouvre une brèche « aux yeux du Créateur », libre alors d'envahir la « subjectivité » du dormeur. Plus précisément, il s'agit d'une double menace. D'une part, Maldoror redoute l'intrusion douloureuse dans son intériorité du « Grand Objet Extérieur » : « Un implacable scalpel en scrute les broussailles épaisses. La

¹⁴⁴ Joyce McDougall, *Éros aux mille et un visages*, p. 253.

¹⁴⁵ Edmund Kemper cité par Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 36.

¹⁴⁶ Voir Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, p. 111.

conscience exhale un long râle de malédiction ; car, le voile de sa pudeur reçoit de cruelles déchirures. Humiliation ! notre porte est ouverte à la curiosité farouche du Céleste Bandit. » {V, 3} D'autre part, plane la menace de la castration purement et simplement : « celui qui dort est moins qu'un animal châtré la veille. » {V, 3}

Mais, entre la passivité somnolente et le sommeil, il n'y a qu'un pas, que s'empressent de franchir les nombreux animaux désireux de se repaître du paralytique. Ainsi, profitant d'un état de saleté¹⁴⁷ avancée, les poux rongent le corps de Maldoror, un caméléon se nourrit des crapauds qui ont pris résidence sous son aisselle quand il ne préfère pas sucer la « graisse délicate » de ses côtes, alors qu'une vipère a déjà dévoré sa verge pour prendre sa place, qu'un chien a mangé l'intérieur de ses testicules — cadeau offert par deux petits hérissons, qui se sont ensuite empressés d'habiter les enveloppes vides —, qu'un crabe obstrue avec ses pinces l'entrée de son anus et qu'une méduse a pris la place de son derrière. Le plus paradoxal, c'est que ces actes de pénétration et de dévoration, qui concourent moins, en définitive, à dépouiller tout bonnement Maldoror de sa virilité qu'à offrir des objets de substitution, se produisent justement à la faveur de l'immobilité du mangé, qui entend de la sorte manifester sa révolte contre le Créateur. Maldoror permet même à l'homme opportuniste d'enfoncer à ce moment son poignard aigu dans l'ossature de sa colonne vertébrale, un autre acte de pénétration douloureux. Il y a bien une forte tendance masochiste chez lui, qui semble à certains moments retourner contre sa personne des pulsions sadiques ordinairement dirigées vers des objets extérieurs.

En outre, ce qui était terreur devant la menace d'être castré, violé, anéanti, devient l'expression d'une jouissance d'autant plus grande qu'elle marque la victoire du martyr volontaire. Selon McDougall, ce renversement n'est possible qu'avec « une mise en scène dans le réel¹⁴⁸ » ; la menace de mort doit être agie. Est-ce la raison pour laquelle Maldoror s'attache tellement à prouver la « réalité » des éléments de son récit ? Le réel posséderait le pouvoir de « détrui[re] les rêves de la somnolence », comme l'acte sadomasochiste redéfinit le réel à sa façon : « Qu'il arrive, ce jour fatal où je m'endormirai ! Au réveil mon rasoir, se frayant un passage à travers le cou, prouvera que rien n'était, en effet, plus réel. » {V, 3}

¹⁴⁷ Jean-Marie Gustave Le Clézio note chez Lautréamont le pouvoir d'autodestruction dont est investie la saleté (« Le rêve de Maldoror », *Sur Lautréamont*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Le regard littéraire », 1987, p. 65-133).

¹⁴⁸ Joyce McDougall, *Éros aux mille et un visages*, p. 250.

Mais, tout comme Maldoror est le « seul véritable mort » {V, 6}, l'expérience de la mort est peut-être la seule à même de conférer un sentiment d'existence.

Kemper ne raconte pas autre chose : « Je voulais seulement connaître l'exultation au moment de la fête. En d'autres mots, je voulais l'emporter sur la mort. Elles étaient mortes, et j'étais vivant. C'était ça, la victoire, dans mon cas¹⁴⁹ », ou encore : « Ce que je voulais était la *mort*, je voulais voir le *triomphe*, l'*exultation découlant de la mort*. C'était comme manger ou prendre un stupéfiant, quelque chose qui m'entraînait de plus en plus¹⁵⁰. » On retrouve une nouvelle fois cette association entre la somnolence et la mort, que Kemper lie à l'acte de manger, rappelant la triade orale de Lewin : « dévorer (mode actif), être dévoré (mode passif), tomber dans le sommeil (relié au thème de la mort)¹⁵¹. » Le tueur a d'ailleurs déjà exprimé avoir ressenti la menace d'être lui-même dévoré ou tué : « Qui pourrait me menacer ? Je pourrais être menacé de mort, de décapitation ; quelqu'un pourrait même menacer de me manger¹⁵². » Kemper projette sur les autres ses pulsions agressives et cannibales, tout comme son envie de meurtre se retourne fatalement contre lui.

Si, de son propre aveu, Kemper n'a jamais tellement accordé de valeur à sa propre existence durant sa jeunesse, s'étendant par exemple au beau milieu de la rue ou simulant sa propre exécution, c'est à l'âge adulte que le sentiment de mort intérieure s'est fait ressentir le plus cruellement, jusqu'à la mort de sa mère, où une impression terrible d'être « en train de [se] désintégrer » l'a conduit à souhaiter sa propre disparition : « Lorsque j'ai quitté ma mère après l'avoir tuée, je voulais que les flics m'abattent, sans autre forme de procès¹⁵³. » Il n'est pas inutile de rappeler que Kemper a tranché la gorge de sa mère alors qu'elle était plongée dans le sommeil. Son plan original était de la suivre immédiatement dans la mort (« ma mère meurt et puis ce sera mon tour¹⁵⁴ »).

¹⁴⁹ « I just wanted the exultation over the party. In other words, winning over death. They were dead and I was alive. That was the victory in my case. » Propos rapportés dans Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 108.

¹⁵⁰ « What I wanted was the *death*, and I wanted to see the *triumph*, the *exultation over the death*. It was like eating or a narcotic, something that drove me more and more and more. » *Ibid.*, p. 147.

¹⁵¹ Exposée par André Green, « Le cannibalisme : réalité ou fantasme agi ? », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 39.

¹⁵² « Who could threaten me ? I could be threatened with death, decapitation ; someone could threaten to even eat me. » Propos rapportés dans Margaret Cheney, *Why : The Serial Killer in America*, p. 150.

¹⁵³ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 177.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 159.

Le fantasme de mort est lié inextricablement aux pulsions sexuelles incestueuses comme on le voit avec les fantasmes de nécrophilie. Mais il est lié à un double titre : autant comme risque de sanction pour les désirs, entraînant la menace de la castration, que retour au ventre maternel avec comme conséquence la disparition.¹⁵⁵

De retour chez Lautréamont, la strophe de la vieille araignée de la grande espèce se présente comme une nouvelle irruption du réel dans le récit de Maldoror (« Hélas ! nous sommes maintenant arrivés dans le réel » {V, 7}). Il s'agit aussi d'un moment où la perspective de la mort, loin de susciter l'angoisse, s'accompagne de la promesse d'une résolution de la situation incestueuse. Étendu nu sur sa couche, Maldoror attend que se déroule l'ultime représentation de la succion immense, et que, à la faveur d'une paralysie totale de son corps causée par le « charme » de l'ennemi, la mère vengeresse, sous la forme d'une tarentule noire, lui « étrei[gne] la gorge avec les pattes et suce le sang avec son ventre » {V, 6}.

Cette image forte d'étouffement et de vampirisation offre le portrait d'une mère avide de réaliser tant une union sexuelle avec le fils qu'une réincorporation de son produit. Pour le plus grand plaisir du fils d'ailleurs, qui trouve là une satisfaction à ses fantasmes de mort :

Il tâte, avec la main, la large blessure de son cou, dans laquelle la tarentule a pris l'habitude de se loger, comme dans un deuxième nid, tandis que son visage respire la satisfaction. Il espère que cette nuit actuelle (espérez avec lui !) verra la dernière représentation de la succion immense ; car son unique vœu serait que le bourreau en finît avec son existence : la mort et il sera content. {V, 7}

On remarque ici, comme ce fut le cas au moment de la lutte immobile contre le Créateur, que l'animal dévorant Maldoror trouve aussi à se loger à même son corps, comme si l'absorption du corps de l'autre impliquait un rapport de réciprocité. Il s'agit peut-être de la particularité de ce « serment sacré » entre Maldoror et l'araignée.

D'une étrange façon, Otik réalise aussi une union incestueuse avec la mère par le biais d'un échange alimentaire. Cet enfant non né révèle en filigrane l'absence de l'enfant idéal, investi au point que la mère vit cette absence tel un deuil. Comme l'écrit Green à propos du mélancolique en proie au deuil : « remplaçant l'objet perdu par son propre moi, [celui-ci] se dévore lui-même. Plus précisément, son surmoi dévore son moi, comme son moi dévorait

¹⁵⁵ Claude Balier, *Psychanalyse des comportements sexuels violents*, p. 109.

l'objet, cet autre lui-même¹⁵⁶. » Prolongement narcissique de la mère, Otik incarne précisément cette stratégie d'(auto)dévoration dans le but de maintenir vivante l'illusion d'une union satisfaisante. « Le cannibalisme comprend cette agressivité présente à l'angoisse elle-même de perdre l'objet d'amour et de l'anéantir plutôt que d'y renoncer en s'en détachant¹⁵⁷. »

On sait que renoncer à son objet d'amour équivaut à une plongée définitive dans le néant, ce que Kemper s'est employé à éviter en conservant chez lui, sur lui et en lui des fétiches de ses victimes, ressentant « le besoin de remplir le trou noir qui était son existence¹⁵⁸ ». Enfin, luttant contre le sommeil et l'anéantissement que celui-ci entraîne, refusant de lâcher cette proie idéale qu'est le Créateur et de se résoudre à la perte de la mère, Maldoror devient à son tour cannibale mélancolique : « Vainqueur, je repousse les embûches de l'hypocrite pavot. Il est en conséquence certain que, par cette lutte étrange, mon cœur a muré ses dessins, affamé qui se mange lui-même. » {V, 3}

3.2. L'autocréation du cannibale

La victoire du créateur cannibale se joue sur trois tableaux essentiels : en premier lieu, par la mise en scène d'un fantasme soigneusement élaboré, il parvient à préserver sa sexualité menacée, grâce à une érotisation particulière des objets angoissants ou haïs. On assiste alors à un renversement de rôles spectaculaire qui lui permet d'occuper la position dominante et d'exercer un contrôle total sur la scène de son désir. En second lieu, il réinvente l'histoire de ses origines : en remettant en cause sa filiation, il nie le rôle de ses géniteurs, dans une tentative ultime de devenir l'unique auteur de ses jours. En troisième lieu, ayant dérobé le pouvoir procréateur de la femme, des parents, de Dieu, il accomplit sa grande œuvre, qui peut seule lui apporter le sentiment de se survivre.

¹⁵⁶ André Green, « Le cannibalisme : réalité ou fantasme agi ? », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 39. Pour l'auteur, le deuil, ou plus généralement la perte d'objet, est « électivement lié » au cannibalisme.

¹⁵⁷ Pierre Fédida, « Le cannibale mélancolique », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 125.

¹⁵⁸ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 177.

3.2.1. Création d'une sexualité

Et puis d'une certaine façon, je possède à nouveau ma victime en la mangeant.
KEMPER¹⁵⁹

Chacun des cas de figure offre sa propre réponse sexuelle face à l'énigme du désir et à la forte charge d'angoisse que celui-ci suppose. En dépit d'un traumatisme bien senti, visant tantôt le sexe anatomique, tantôt l'identité sexuelle, le sujet pervers préserve son plaisir érotique, comme son identité d'ailleurs, en créant une *mythologie sexuelle privée* (Stoller). Le défi est de taille puisqu'il s'agit ni plus ni moins de réinventer la sexualité humaine à partir de sa propre représentation des rapports entre les sexes, de sa conception de l'origine du désir, de la valeur accordée au fameux pénis manquant de la mère. McDougall note que « cette création [d'une sexualité nouvelle], tissée des lambeaux de la magie enfantine (les éléments de la sexualité infantile), est taillée à la mesure du désir enfantin (désir d'être le seul objet qui puisse combler la mère) », mais que, « dans la création même de sa solution érotique, l'enfant brise ses liens maternels et *triomphe de la mère intériorisée*¹⁶⁰ ».

Dans *Otesanek*, la pensée magique enfantine domine entièrement la trame narrative, spécialement tout ce qui concerne l'appréhension de la sexualité adulte et le mystère de la fabrication des enfants. On y retrouve l'explication végétale (les bébés poussent dans les arbres), l'explication marine (ils sont attrapés par les pêcheurs et vendus au marché) et, la plus importante, l'explication cannibale (ils ont été mangés par la mère, qui peut à sa guise, telle la femelle du kangourou, les faire sortir ou les garder dans son ventre). Il reste ensuite à l'enfant avide de réponses à s'expliquer le rôle de chacun des parents : quels enseignements sur la sexualité adulte peut-il tirer de ces théories ? Pour Alzbetka, les livres techniques décrivant les positions sexuelles ne peuvent longtemps rivaliser avec le conte illustré d'*Otesanek*, actualisé par Otik, et la révélation d'une oralité toute-puissante. La réponse est claire : le plaisir sexuel est assuré par les échanges oraux. L'enfant-nourriture seul peut assouvir les besoins de la mère avant de rêver à son tour de la manger, immédiatement ou à la

¹⁵⁹ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 115.

¹⁶⁰ Joyce McDougall, « Scène primitive et scénario pervers », dans Gérard Mendel, *La sexualité perverse*, p. 67-68.

suite d'une série de victimes, tant l'acte de cannibalisme même procure une extrême satisfaction tout en faisant reculer la menace de la mort.

Pour Kemper, le cannibalisme devient un acte magique quand il expérimente le trempage des chairs de ses victimes dans le sang noir, c'est-à-dire le « sang non oxygéné, on le voit l'espace d'un instant, avant qu'il entre en contact avec l'air [...]. J'ai mangé un morceau de jambe que j'avais fait tremper dans le sang noir pendant près d'une journée¹⁶¹ », ce sang donc que personne n'arrive à percevoir, et dont lui seul peut tirer les bénéfices. On se rappelle qu'il s'agissait pour lui de poursuivre les expériences de survie de son père.

Seul l'acte sexuel magique autorise l'illusion de retrouver le phallus paternel bien que sous des formes idéalisées et déguisées ; il remplit ainsi une fonction essentielle en établissant une identité propre et il apporte quelque protection contre la dépendance accablante à l'image maternelle, et contre le désir également dangereux de fusionner avec elle¹⁶².

Chez Maldoror, la quête de la vérité sexuelle prend sa source dans les antiques pratiques sacrificielles¹⁶³. Le secret du désir se trouve enfoui dans le corps des impubères, qu'il s'agit littéralement d'ouvrir pour en comprendre le mystère. Déjà, la pratique de l'aruspice peut permettre à l'observateur patient de cerner davantage l'énigme de la vie, et ce, à partir de tout corps, homme ou animal.

Homme, lorsque tu rencontres un chien mort retourné [...], n'aie pas, comme les autres, prendre avec ta main, les vers qui sortent de son ventre gonflé, les considérer avec étonnement, ouvrir un couteau, puis en dépecer un grand nombre, en te disant que, toi aussi, tu ne seras pas plus que ce chien. Quel mystère cherches-tu ? Ni moi, ni les quatre-nageoires de l'ours marin de l'océan Boréal, n'avons pu trouver le problème de la vie. {I, 13}

Cependant, seul le corps des impubères porte les indices permettant de résoudre le problème du désir et de l'identification sexuelle. Il est frappant de voir à quel point les qualificatifs servant à décrire la nature de l'objet de fascination (« Et vous, jeunes adolescents ou plutôt

¹⁶¹ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 115.

¹⁶² Joyce McDougall, « Scène primitive et scénario pervers », dans Gérard Mendel, *La sexualité perverse*, p. 78.

¹⁶³ « La perversion est la résurgence de cultes très anciens fondés sur les sacrifices humains » (Sigmund Freud cité par Gérard Bonnet dans *La perversion. Se venger pour survivre*, p. 236).

jeunes filles¹⁶⁴ », « intelligences grandioses », « cristallisations d'une beauté morale supérieure », « êtes-vous d'une nature plus ou moins terrestre », « anges protégés par mon amour », « trésors de tendresse et de chasteté » {V, 5}) rappellent le portrait de sa propre jeunesse (« je grandissais en beauté et en innocence », « l'intelligence et la beauté du divin adolescent », « traits limpides », « regard d'un ange », « front modeste et noble » {II, 8}). Il ne serait donc pas erroné d'affirmer, d'autant plus qu'il le confirme lui-même, que le désir de Maldoror porte sur des objets qui lui ressemblent, sans que l'on sache bien si c'est davantage le caractère asexué ou la possibilité des deux sexes à l'état latent qui l'attire vers l'ange impubère.

L'hermaphrodite rencontré alors qu'il dormait dans un bosquet — représentation de la latence sexuelle — combine ces deux caractères antinomiques (asexualité et bisexualité) pour créer une nature tout à fait nouvelle : celle du monstre, à laquelle Maldoror n'est pas peu sensible. Possédant une « douce figure d'adolescent », une « chevelure sacrée », des traits de « l'énergie la plus virile » comme « la grâce d'une vierge céleste », il devient dans son sommeil « l'incarnation de la pudeur », « l'image de l'innocence des anges » {II, 7}. Cette figure ambiguë par excellence appelle une forte identification féminine chez Maldoror, qui se trouve confronté au « secret éternel » que porte douloureusement l'hermaphrodite : « Je suis indigné de n'avoir pas plus de nerfs qu'une femme, et de m'évanouir, comme une petite fille, chaque fois que je réfléchis à ta grande misère. » {II, 7} Mais, plutôt que de chercher à percer ce secret à même le corps — comme il le fera notamment avec la fille-rose —, il s'interdit toute manœuvre : « ne touche pas avec ta main [...]. Écarte-toi de plusieurs pas, et tu agiras mieux ainsi ». {II, 7} Il est à noter que l'on retrouve aussi chez les deux autres cas de figure une identification féminine, sans qu'elle suscite pour autant le même effroi. On sait que, pour justifier auprès de sa mère ses prises abondantes de nourriture dans le garde-manger, Alzbetka invente une figure nouvelle, baptisée Otika, qui concrétise la réalité du monstre à double identité sexuelle qu'elle forme avec Otik. Alors que Kemper, en sacrifiant de jeunes étudiantes valorisées par la mère, cherchait à occuper lui-même leur corps, sans doute également en raison de l'identification féminine imposée par sa mère durant l'enfance.

¹⁶⁴ Jean-Luc Steinmetz fait remarquer que le terme espagnol *mariconas* désigne la Vierge Marie comme les jeunes homosexuels (voir les notes aux *Chants de Maldoror*, p. 416).

Le recul de Maldoror face au corps endormi de l'hermaphrodite rappelle ce premier retrait stratégique des *Chants*, où il est recommandé au lecteur timide de se détourner du livre comme il le ferait devant le corps de la mère. À quoi fait écho le retrait du fils devant une mère dénudée, animée d'un pur désir incestueux, dans la strophe du pendu. Exerçant un grand pouvoir d'attraction et éveillant une forte curiosité, le sexe féminin semble le lieu d'un traumatisme originaire qu'il s'agirait de surmonter par une mise en scène ritualisée visant à proclamer justement l'absence de mystère et de menace. La fille-rose possède les qualités tant recherchées par Maldoror : la beauté, la grâce, la jeunesse, la virginité, le caractère d'« ange », la naïveté, en fait, « toutes les qualités de l'âme et du corps » {III, 2}. On sait que, après avoir commis un viol qui le laisse « l'esprit mécontent », il ordonne à son bouledogue de l'étrangler, mais celui-ci s'empresse plutôt d'abuser sexuellement la fillette à son tour. C'est à la suite de cette bestialité que le champ se transforme en « autel sacrificatoire », où Maldoror s'arme de son scalpel pour ouvrir le sexe de l'enfant et faire toute la lumière sur son contenu en l'exposant au grand jour. Une tâche qui demande du courage au « sacrificateur » tant il craint de s'aventurer, tel le personnage de l'incipit, dans ces profondeurs *sombres, abruptes et sauvages*, et dégageant des *émanations mortelles*.

Le mystère, avec son angoisse de castration et la peur plus primitive de l'anéantissement de l'identité, prend fin avec la constitution de l'acte pervers véritable et conscient ou du fantasme de cet acte. Le mystère est alors résolu par des mécanismes tels que la femme phallique, le déni, le clivage, l'évitement, la fétichisation, l'idéalisation, la compensation de désirs inaccessibles par le mépris, le culte phallique, la notion de supériorité masculine, etc. — toute une gamme de mécanismes mentaux et de fantasmes qui [...] agissent soit en niant la différence entre les deux sexes, soit, par l'insistance sur la supériorité des attributs de l'individu, en affirmant que la différence ne comporte pas de menace.¹⁶⁵

On retrouve autant chez Kemper que chez Maldoror un désir de croire en la supériorité de l'homme, par besoin de se protéger de la face maternelle, qui passe par une démystification du sexe de la femme. Le premier s'est aussi employé à mutiler le corps des femmes. Le second a ressenti la nécessité de se distancier totalement de la gent féminine, allant même à la déclarer d'une nature différente (« Êtes-vous certains que celles qui portent de longs cheveux soient de la même nature que la mienne ? » {V, 5}) même s'il s'agit

¹⁶⁵ Robert J. Stoller, *La perversion, forme érotique de la haine*, p. 140.

ultimement de renier une part de lui-même : « Moi, je n'aime pas les femmes ! Ni même les hermaphrodites ! Il me faut des êtres qui me ressemblent, sur le front desquels la noblesse humaine soit marquée en caractères plus tranchés et ineffaçables ! » {V, 5} Maldoror ne se refuse d'ailleurs pas le plaisir d'imprimer de sa main ces marques ineffaçables, lacérant la chair du jeune garçon, « enfonç[ant] les ongles longs dans sa poitrine molle » {I, 6} pour enfin se nourrir de son sang, car c'est bien de plaisir qu'il s'agit : la solution sexuelle apporte une extrême satisfaction érotique.

En cela, Maldoror agit en tout point comme le Créateur, qui préfère lui aussi « faire souffrir un être de son sexe » {III, 5}, par exemple lors de sa visite au lupanar, choisissant un jeune homme pour supporter le supplice de l'écorchement. « Il est évident, écrit McDougall, que l'homosexuel a des problèmes spécifiques avec l'image narcissique de son corps et qu'il est poussé à réparer cette image par l'intermédiaire d'un partenaire de *même sexe*, comme une image en miroir¹⁶⁶. » Telle cette tentative de justification de Maldoror adressée à son propre reflet, où il apparaît sans *front*, justement, ni chevelure, proprement scalpé comme l'est le pendu ayant refusé l'inceste. Comme ce dernier, Maldoror s'est retrouvé dans une situation d'impuissance après que sa proposition d'une amitié particulière a été repoussée. On comprend bien alors son empressement à secourir le pendu et à s'assurer qu'il sera traité avec le même soin que l'on prodiguerait à un fils.

La solution sexuelle de Maldoror, empreinte de sadisme, de pédophilie, de vampirisme (« je bois à la gorge de ceux qui se couchent à côté de moi » {V, 5}), et par extension de cannibalisme (« il a fallu que j'entr'ouvre vos jambes pour vous connaître et que ma bouche se suspendît aux insignes de votre pudeur » {V, 5}), s'étend maintenant en territoires vierges. On y retrouve une forme très rare de ce que l'on pourrait appeler la *lectophilie*, ou le désir de s'unir complètement avec « celui qui [le] lit » {V, 5}, mais la création sexuelle la plus grandiose reste la *cosmophilie*.

Oh ! si au lieu d'être un enfer, l'univers n'avait été qu'un céleste anus immense, regardez le geste que je fais du côté de mon bas-ventre : oui, j'aurais enfoncé ma verge, à travers son sphincter sanglant, fracassant, par mes mouvements impétueux, les propres parois de son bassin ! {V, 5}

¹⁶⁶ Joyce McDougall, « Scène primitive et scénario pervers », dans Gérard Mendel, *La sexualité perverse*, p. 62.

Ce n'est qu'en étendant son désir aux dimensions de l'univers que Maldoror peut trouver le lieu même de la vérité sexuelle, cet « endroit souterrain où gît la vérité endormie », qu'il s'agit de bien réveiller, contrairement à l'hermaphrodite, et même de faire éclater en signe de sa puissance virile. Dans cette mythologie sexuelle fabuleuse, Maldoror se trouve en possession d'attraits impressionnants : une érection éternelle et un sperme sacré dont la force d'attraction est si grande qu'elle conduit des peuplades entières à s'entretuer par désespoir de n'être pas comblées. Blanchot a bien raison de parler à ce propos d'un érotisme « lié à l'enchantement de la stérilité et à une espérance de fin du monde¹⁶⁷ », mais il faut préciser que cela concerne uniquement l'humanité. En effet, quel intérêt y a-t-il à ensemenner les hommes quand on a ses entrées dans la maison de Dieu (« le Créateur ouvrit sa porte au milieu des ténèbres et fit entrer un pédéraste » {V, 5}) ? Il faudrait alors ajouter la *théophilie* à la liste des pratiques de Maldoror. Quant à son pouvoir procréateur, il le garde, comme il sera démontré, pour ses « fictions célestes ».

La solution sexuelle d'Otik et d'Alzbetka prend de même des dimensions mythiques alors que chaque victime apparaît comme une nouvelle offrande au dieu originaire Otesanek, dont la puissance ne cesse de croître. On verra sous peu combien cette avancée vers une fin inéluctable se lie au mythe de la fécondité.

3.2.2. Création des origines

Moi, si cela avait pu dépendre de ma volonté, j'aurais voulu
être plutôt le fils de la femelle du requin.
LAUTRÉAMONT {I, 8}

Chez le sujet pervers, l'élaboration d'une mythologie sexuelle privée, indispensable à la sauvegarde du plaisir érotique, prend directement sa source dans la représentation fantasmatique de la scène originaire. Si le désir d'être le témoin privilégié de sa propre conception dépend du narcissisme du sujet, le fantasme de pouvoir annuler cette scène, qui obéit aux lois de l'ontogenèse et de la phylogénèse, pour en concevoir une nouvelle, à la mesure de son ambition, révèle la présence d'un incommensurable sentiment de toute-

¹⁶⁷ Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, p. 154.

puissance. « L'horreur de la dépendance, de la scène primitive et de la castration, toutes ces horreurs combinées alimentent le moteur du déni des origines ; ce déni à son tour propulse l'auto-engendrement ; celui-ci de s'élever tout en propageant le vide alentour¹⁶⁸. »

L'activité criminelle de Kemper débute par un effacement — réel et symbolique — de sa généalogie. En abattant ses grands-parents paternels, il annule l'existence de son propre père, auquel il reproche notamment de l'avoir abandonné, tout comme il annule la lune de miel de sa mère et du nouvel époux de celle-ci, substitut paternel rejeté, qui se déroule au même moment. De plus, en tuant sa grand-mère, il vise sa mère, qui en est l'exacte copie, en attendant de l'éliminer de façon effective. L'annihilation de sa filiation, le recours aux actions meurtrières et cannibales le coupent en définitive de toute humanité : « Je n'éprouve plus rien, je ne fais plus partie de la race humaine¹⁶⁹. » Kemper opte plutôt pour une filiation criminelle, à laquelle appartiennent le personnage mythique qu'est devenu Gein, mais aussi les criminels rencontrés à Atascadero. Kemper ne dit-il pas à qui veut l'entendre que c'est dans cet établissement qu'il est « vraiment né¹⁷⁰ » ? En supprimant son ascendance, il devient l'unique porteur du nom Edmund Kemper, celui avec lequel il se rendra célèbre, après avoir été un simple *type*¹⁷¹ pour tous. « Kemper a, dans ses propres termes, récrit son histoire personnelle et, dans la folie de la destruction, s'est créé lui-même¹⁷². »

De façon différente, Otik et Alzbetka refusent toute attache à une filiation biologique en entretenant des rapports de force qui leur permettent d'affirmer leur vraie nature. Otik, dans un premier temps, rappelle la figure de l'Antœdipe, définie par Racamier comme un enfant séduit narcissiquement par une mère qui le considère comme « une partie d'elle-même, physiquement et psychiquement », qui entretient le fantasme qu'à deux « ils ne forment qu'un organisme omnipotent défiant toute autre présence, toute autre loi et toute autre force¹⁷³ ». Il s'agit aussi d'un « fantasme [maternel] de retour avant les origines ; l'enfant narcissiquement séduit doit être comme s'il n'était pas né, en tout cas comme s'il n'avait pas été engendré : la représentation du père et du sexe du père est exclue¹⁷⁴ ». Au cœur de cet

¹⁶⁸ Paul-Claude Racamier, *Le génie des origines. Psychanalyse et psychose*, p. 152.

¹⁶⁹ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 87.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 58.

¹⁷¹ Signification en français de son surnom Guy.

¹⁷² « Kemper has, in his own terms, re-written his personal history, and in the lunacy of destruction, created himself. » Elliott Leyton, *Hunting Humans*, p. 72.

¹⁷³ Paul-Claude Racamier, *Le génie des origines. Psychanalyse et psychose*, p. 129.

¹⁷⁴ *Ibid.*

Antœdipe se retrouve moins le désir œdipien d'usurper la place du père qu'un déni des origines renforcé par un formidable sentiment de toute-puissance. « Non seulement [l'Antœdipe] renverse les générations et les retourne comme des gants, mais il les annule¹⁷⁵ », poursuivant un fantasme d'auto-engendrement.

Ainsi, avant même que s'anime Otik se ressente une présence dans la souche inerte ; sans attendre l'irruption d'une autorité manipulatrice, l'*anima* de l'objet rêve déjà de sa propre mise au monde. L'enfant de bois s'inscrit finalement dans une filiation mythique, reprenant à son compte les actions cannibales de ce héros qu'est Otesanek, dévorant comme lui ses parents pour valider son autocréation. Quant à Alzbetka, il ne saurait être question de suivre les traces de son père rustre et ignare. Son savoir lui vient des livres qu'elle parcourt avec voracité, jusqu'à les apporter à la table familiale pendant les repas. En découvrant le secret d'Otik dans un recueil de contes, en offrant ses parents à l'avidité du monstre, elle renie ses origines pour plonger carrément dans le terreau mythique et littéraire.

Pas moins de trois fois, le scripteur des *Chants* revient sur son enfance écoulee « sur les rives américaines, à l'embouchure de la Plata » {I, 14}, qui sépare Buenos Aires et Montevideo, ville originaire de Ducasse, un pays qui l'a « repoussé de son sein », précipitant un exil éprouvant : « Il va de contrée en contrée, abandonné par tous. » {I, 11} On explique ce désir d'expulsion tantôt par une « folie originelle », tantôt par une « cruauté extrême » qui aurait valu au proscrit le surnom de *vampire*. Fait intéressant, c'est la douleur de connaître un tel fils qui aurait conduit ses parents à la mort. S'il s'accommode très bien d'être « l'unique et dernier descendant » {V, 4} de sa lignée, n'hésitant pas même à renier son passé (« Au reste, que m'importe d'où je viens » {I, 8}), il s'identifie fortement à son surnom, qui définira les modalités de la relation qu'il souhaite entretenir avec ses objets d'amour et de haine (« Toi, jeune homme, ne te désespère point ; car, tu as un ami dans le vampire » {I, 14}), tout comme avec la langue, ce « dard de platine » avec lequel il entend révolutionner la poésie (« Jusqu'à nos temps, la poésie fit fausse route [...], elle a méconnu les principes de son existence »), grâce à un « emploi criminel » des figures de rhétorique {IV, 2}. C'est donc également la filiation littéraire qui se voit remise en cause.

Si l'exil de Maldoror a été tellement éprouvant, c'est en grande partie en raison des « souffrances que la soif [lui] a causées » {II, 7} ; la soif du vampire devenant le symptôme

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 196.

d'un manque profond, dont la portée dépasse cette « soif insatiable de l'infini » {I, 8} qui peut être ressentie par le commun des hommes. « Le vampirisme [...] ne se transmet pas tel un héritage (un capital) : sa filiation n'est pas généalogique (on n'est pas vampire de père — ou de mère — en fils) ; sa logique n'est pas plus héréditaire que familiale — mais affective : effective¹⁷⁶. » Il s'agit pour le vampire de s'attribuer une généalogie qui lui corresponde : la femelle du requin et sa terrible faim en guise de mère, le tigre à la cruauté reconnue en guise de père, bien qu'en allant s'accoupler avec la femelle du requin dans la mer, Maldoror, tel l'Antœdipe, exclut toute participation du père dans l'établissement de cette filiation animale. D'autre part, l'océan n'est-il pas pour le héros le « symbole de l'identité », dont les « mamelles fécondes », abritant toutes espèces, se comparent plus qu'avantageusement à ces « parents nombreux, assez ingrats envers le Créateur, pour abandonner le fruit de leur misérable union » {I, 9} ?

Sollers renchérit : la parole propre de Maldoror n'est possible qu'« aux dépens de toute filiation biologique (“familiale”) et au prix d'une “chose sanglante”, d'un geste meurtrier dont la violence, en effet, hante les *Chants*¹⁷⁷ ». Par la création d'une œuvre de fiction, le scripteur vise en définitive à mettre en place les conditions d'une nouvelle naissance qui pourra seule lui conférer la responsabilité de ses origines. Cette entreprise d'autocréation demande, selon Chasseguet-Smirgel, d'assumer ses pulsions sadiques : « se construire exige de détruire l'objet dans l'inconscient. [...] l'acte créateur se pose dans une relation d'altérité. Tout comme l'enfant se nourrit *de* sa mère, le créateur vampirise son objet¹⁷⁸. »

Réginald et Elsseneur, pour ne rappeler que deux victimes, paient cher leur statut de créatures fictives de Maldoror, soumises à son désir d'une création marquée par le sang versé : le premier se fait percer le flanc droit par un stylet, à la fois arme et instrument d'écriture ; le second voit sa main droite coupée, un handicap sérieux pour un soldat — comme pour un écrivain — jusqu'à ce que l'organe soit remplacé par une prothèse de fer, qui devient absolument meurtrière sur les champs de bataille. La séquence de l'araignée, à laquelle appartiennent les deux adolescents, rassemble pour Sollers « les figures fictives du

¹⁷⁶ Jean-Michel Olivier, *Lautréamont. Le texte du vampire*, p. 19.

¹⁷⁷ Philippe Sollers, « La science de Lautréamont », *Logiques*, p. 273.

¹⁷⁸ Janine Chasseguet-Smirgel, « Réflexions sur le concept de “réparation” et la hiérarchie des actes créateurs », *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1971, p. 94.

texte, expose sa matrice symbolique, souligne sa fonction de “suction immense” et conduit à son renversement de génération et d’éveil¹⁷⁹ ».

Mais cette nouvelle naissance ne concerne-t-elle pas de même Lautréamont qui tente à travers les *Chants* d’affirmer son identité d’écrivain ? « Lautréamont est cet être étrange, écrit Blanchot, qui, sous le nom apparent de Ducasse, a voulu se donner le jour et porter tout à fait la responsabilité de son propre commencement. Tentative qui est la vérité de son mythe¹⁸⁰. »

3.2.3. Création d’une œuvre

L’idée ne trouve sa place dans la création que lorsque tu as
pleinement digéré le sujet que tu désires exprimer.
SVANKMAJER¹⁸¹

Si le fantasme de la parturition se retrouve communément chez les artistes dans leur façon de concevoir le lien très étroit qui les unit à leur œuvre, et ce, autant du côté des hommes que des femmes, c’est bien parce que l’enfantement représente un idéal de la création. Stoller fait remarquer que, à en juger par le mystère qu’il suscite, le pouvoir procréateur « est plus important encore que le pénis¹⁸² » dans l’imaginaire des enfants des deux sexes. De fait, il alimenterait une forte jalousie de l’homme par rapport à la femme, et même une charge de haine et d’angoisse, selon Klein, qui relie à ce conflit la tendance à l’« exagération de l’orgueil phallique¹⁸³ » en guise de compensation. Mais c’est clairement par l’exercice de ses facultés créatrices que l’homme « réussirait à rivaliser avec la femme sur son terrain, qui est celui de la fécondité biologique », d’où l’abondance des métaphores sur la « grossesse psychique du créateur¹⁸⁴ ».

Le scripteur des *Chants* se fait insistant sur le rapport de paternité qu’il entretient avec son œuvre, présentant le héros Maldoror comme « l’enfant de son imagination » {II, 1}, faisant jaillir, tel Zeus accouchant d’Athéna, des « êtres imaginaires » de son cerveau grâce à sa plume, qui vient remplacer la hache d’Héphaïstos {III, 1}. Puis, ces êtres, replongés dans

¹⁷⁹ Philippe Sollers, « La science de Lautréamont », *Logiques*, p. 279.

¹⁸⁰ Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, p. 187.

¹⁸¹ Jan Svankmajer, « Décalogue », dans Pascal Vimenet et Maurice Corbet, *Svankmajer E & J bouche à bouche*, p. 134.

¹⁸² Robert J. Stoller, *La perversion, forme érotique de la haine*, p. 53.

¹⁸³ Melanie Klein, *La psychanalyse des enfants*, p. 260.

¹⁸⁴ Didier Anzieu, *Créer/détruire*, p. 31.

le chaos, doivent céder leur place à d'autres « qu'enfantera le débordement orageux d'un amour qui a résolu de ne pas apaiser sa soif auprès de la race humaine » {III, 1}, ce qui démontre bien comment, par l'acte de création, le scripteur/Maldoror aspire non seulement à concevoir une descendance, mais en plus à trouver dans sa progéniture même la substance propre à combler un manque ressenti comme une faim dévorante. « Amour affamé, qui se dévorerait lui-même, s'il ne cherchait sa nourriture dans des fictions célestes. » {III, 1} Il s'agit sans contredit d'un fantasme d'autosuffisance absolue qui lui fait porter la responsabilité entière de sa création tout en lui octroyant le pouvoir procréateur des deux sexes. Car, en plus d'être le père de ses créatures, Maldoror s'imagine en possession des attributs de la mère : « Quelques-uns soupçonnent que j'aime l'humanité comme si j'étais sa propre mère, et que je l'eusse portée, neuf mois, dans mes flancs parfumés. » {IV, 2}

McDougall fait remarquer que, si, chez l'artiste, le public est lié à l'imgo paternelle, le processus de création se rattache étroitement à l'imgo maternelle¹⁸⁵. « L'acte créatif court toujours le risque d'être inconsciemment vécu comme un crime contre les parents : le vol de leurs organes sexuels et de leur potentiel de fécondité¹⁸⁶. » Une fois le pouvoir procréateur dérobé, l'artiste, tel Maldoror, s'en sert pour engendrer ses propres créations, pour composer une œuvre dont l'objectif premier et essentiel est d'accomplir sa restauration narcissique, en plus d'affirmer son identité personnelle. Il s'agit en somme, comme l'écrit Blanchot à propos des *Chants*, d'« une création qui va le créer lui-même pour qu'il puisse la créer¹⁸⁷ ».

Le morceau de littérature inédit que Maldoror se propose de faire « goûter » au lecteur est entièrement tissé de la personnalité de son auteur ; la création d'une poésie nouvelle, qui pourrait être selon lui la plus « grandiose » et la plus « sacrée », coïncide justement avec le désir de présenter un portrait sincère de lui-même : « Moi, je veux montrer mes qualités, mais, je ne suis pas assez hypocrite pour cacher mes vices. » {IV, 2} Si l'on en croit les précisions apportées dans la préface au sixième chant, la poétique de Maldoror se déploie véritablement dans le dernier opus, sur lequel il projette tous les espoirs de « voir la consécration de [ses] théories acceptées par telle ou telle forme littéraire » {VI, 1}, ce sixième chant qui constitue en définitive son chef-d'œuvre sous la formule « la meilleure » qui soit : le roman. La particularité de ce dernier chant ne tient pas à une substitution des

¹⁸⁵ Voir Joyce McDougall, *Éros aux mille et un visages*, p. 90.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 132.

¹⁸⁷ Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, p. 98.

sujets mis en scène, puisqu'on y retrouve « l'homme, le Créateur et lui-même » comme dans les précédents chants, mais plutôt à la transformation de ces « entités vagues » en « êtres doués d'une énergique vie », soit au fait de donner littéralement corps aux sujets, comme si, après que ces « personnalités fictives » sont restées « dans la cervelle de l'auteur », il s'agissait de procéder à un véritable enfantement {VI, 1}. Et, pour Maldoror, c'est précisément cette nature incarnée (« l'organisme corporel avec ses ramifications de nerfs et ses membranes muqueuses ») qui créera les effets les plus poétiques : « ma poésie n'en sera que plus belle. » {VI, 1}

On remarque enfin que, chez le créateur, le désir d'omnipotence narcissique s'accompagne du fantasme d'immortalité. « On produirait des œuvres comme on fait des enfants, pour se prolonger à travers eux et elles, pour se survivre en quelque chose ou en quelqu'un¹⁸⁸. » Bien qu'il affirme « chante[r] pour lui seul, et non pas pour ses semblables », Maldoror n'entretient aucun doute sur le fait que « les plus grands génies de l'avenir témoigneront, pour [lui], une sincère reconnaissance » {IV, 2}, et donc que sa renommée le gardera bien vivant dans leur esprit.

On assiste dans *Otesanek* à des créations de différents ordres : création contre nature d'un enfant, où une femme infertile transpose ses appétits maternels sur une souche de bois que son mari a extraite de la terre ; création d'un mythe moderne dans lequel des enfants avides de pouvoir soumettent leur voisinage à la loi implacable de leur désir cannibalique jusqu'à ce qu'une vieille femme, garante d'une filiation suivant l'ordre de la nature, vienne porter à l'enfant glouton le coup fatal. Il est à noter que c'est ici un principe féminin qui fend le monstre, un acte pourtant symboliquement chargé de virilité. Dans le mythe de la calebasse dévorante¹⁸⁹, par exemple, c'est au bélier que revient la tâche ultime d'ouvrir la courge malfaisante d'un coup de tête, tandis que le rôle de la mère bénéfique se limite à la recherche du sauveur cornu. La différence pourrait s'expliquer par le fait que ce mythe présente le combat d'un ordre viril contre la voracité inquiétante et chaotique de la femme alors que *Otesanek* illustre avant tout les dangers d'une relation mère/enfant axée sur une oralité débridée. Si la vieille femme travaille aussi la terre pour y faire pousser des choux, et par métonymie des enfants, elle le fait selon une culture patiente et ordonnée.

¹⁸⁸ Didier Anzieu, *Créer/détruire*, p. 35.

¹⁸⁹ Voir Denise Paulme, *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, p. 277-313.

Le personnage d'Otik, quant à lui, actualisant ses désirs cannibaliques, participe à la création d'un monde nouveau. Suivant le coup de bêche, le monstre s'ouvre et sortent alors de son ventre tous ceux qu'il a dévorés, non seulement toujours vivants, mais régénérés par cette nouvelle naissance qui les fait accéder au plan mythique. Tel le récit de la calebasse dévorante, « qu'il s'agisse au départ d'un mythe de création ne saurait faire de doute : [...] un seul être transformé en Cosmos éclate et renaît, multiplié. On retrouve ici le thème bien connu de la totalité primordiale brisée et fragmentée par l'acte de la Création : sortir du monstre équivaut à une Cosmogonie¹⁹⁰. » On reconnaît par ailleurs dans le mythe d'Otesanek la situation de l'Antœdipe.

En effet, l'engendrement et le désengendrement ont ceci de spécifique et de singulier que le sujet lui-même en est le générateur [...]. Ce qu'il engendre (et désengendre), c'est lui-même ; mais pas seulement lui-même : c'est du même coup toutes choses et toutes personnes. [...] la position d'Antœdipe tend à se confondre avec celle de Dieu.¹⁹¹

Comme Maldoror, Otik atteint les sphères supérieures pour donner le jour à des créatures qui assureront en définitive la survie de son mythe. Que cette nouvelle création nécessite un acte de violence, manifesté par des dévorations successives, illustre magnifiquement le mouvement propre à l'artiste, alternant entre le monde externe et sa réalité psychique interne durant le processus de création, un mouvement perpétuel, écrit McDougall, qu'il éprouve et redoute « comme un acte de dévoration ou de destruction¹⁹² ». Avec la naissance de l'œuvre, le créateur se voit confronté à la menace de sa disparition : réelle, dans le cas d'Otik, qui ne retrouvera jamais sa forme unifiée ; symbolique, dans le cas de Maldoror, qui se laisse vampiriser par son œuvre sous la forme d'une araignée au ventre monstrueux. Blanchot écrit à propos des deux adolescents qui en émergent : « La puissance mythique de l'œuvre les a donc en quelque sorte attirés à l'intérieur de la sphère noire qui les a ainsi absorbés, dévorés, avant de les rendre au jour¹⁹³. » Il reste que Lautréamont disparaît à son tour après les *Chants*, le pseudonyme demeurant à jamais contenu dans l'œuvre. Et puis émerge une identité nouvelle, l'auteur Isidore Ducasse, signataire des *Poésies*.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 277-278.

¹⁹¹ Paul-Claude Racamier, *Le génie des origines. Psychanalyse et psychose*, p. 143-144.

¹⁹² Joyce McDougall, *Éros aux mille et un visages*, p. 88.

¹⁹³ Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, p. 159.

Pour ce qui est de Kemper, son œuvre débute avec sa perversion même. Quand Stoller écrit que « la perversion s'inscrit parmi les chefs-d'œuvre de l'intellect humain¹⁹⁴ », il souligne l'incroyable travail défensif élaboré par l'individu afin d'assurer son plaisir érotique, sa survie psychique et son identité subjective, les mécanismes déployés pour façonner une réalité nouvelle plus satisfaisante. Kemper n'est pas le seul tueur pervers à considérer son activité criminelle comme son œuvre, Douglas rapporte que de nombreux tueurs en série pensent à leurs actes meurtriers comme à un art à perfectionner continuellement¹⁹⁵. Si, d'une certaine façon, toutes les victimes de Kemper portent sa signature, c'est-à-dire sa marque bien personnelle laissée sur les corps, c'est seulement après le meurtre de sa mère qu'il signe — littéralement — ses crimes. Délestant le surnom de Co-ed Killer que lui ont attribué les médias, il se dévoile aux policiers comme le Murderous Butcher. Au-delà du fait que ce surnom décrive bien ses activités de dépeceur et de mangeur de chair, il révèle l'identité par laquelle le tueur voulait être reconnu.

Dans l'accomplissement de son œuvre, Kemper est obsédé par le désir de transformer de jeunes femmes froides et désintéressées en poupées désarticulées et consentantes, soit de créer des femmes-jouets répondant à des critères bien personnels, une création qui nécessite la destruction préalable de leur personnalité propre. « De quoi s'agit-il ? De courber, d'écraser et enfin d'éliminer le peuple des humains, ces imparfaits, ces indociles, ces impies ; et sur cette table rase, de créer une race nouvelle, belle et forte, à la fois soumise et dominatrice : bref [...] une grande régénération¹⁹⁶. » Il s'en est fallu de peu que Kemper disparaisse au moment où ses actes étaient révélés au monde, où les cadavres étaient amenés à la lumière du jour. Le tueur avait au départ prévu une mort par balles à la suite d'une poursuite effrénée menée par les policiers. Puis, il a cherché à s'enlever la vie à l'aide d'un stylo à bille. Cet instrument d'écriture allait plutôt trouver une autre fonction : faire de lui un héros. « Un criminel [qui] finit par craquer et avouer. Ça c'est du roman¹⁹⁷. »

¹⁹⁴ Robert J. Stoller, *La perversion, forme érotique de la haine*, p. 143.

¹⁹⁵ Voir John Douglas et Mark Olshaker, *Mindhunter*, p. 110.

¹⁹⁶ Paul-Claude Racamier aborde ici spécifiquement le fantasme de désengendrement-réengendrement retrouvé sous diverses formes dans l'histoire de l'humanité (*Le génie des origines. Psychanalyse et psychose*, p. 161).

¹⁹⁷ Propos rapportés dans Stéphane Bourgoïn, *L'ogre de Santa Cruz*, p. 147.

Depuis une trentaine d'années, la médiation de la figure du tueur en série contribue à la création d'une mythologie populaire. Les tueurs apparaissent extrêmement conscients de leur rôle de modèle dans les créations culturelles tout comme de l'engouement médiatique qu'ils suscitent. Ils participent ainsi, avec un plaisir déconcertant, à l'élaboration de leur propre légende, rassurés, comme le seraient des artistes, par l'intérêt affiché d'un public avide de connaître tous les détails liés à leur œuvre criminelle, qui trouve du coup une validation extérieure. Lorsque McDougall décrit l'anxiété que vit l'artiste après avoir livré sa création au public comme l'espoir « d'une confirmation qui lui assure que sa production (vécue dans l'inconscient comme une activité érotique et agressive) et son produit (le dévoilement d'un objet partiel, anal ou phallique) sont acceptables, valables, désirés, et, en outre, source de jouissance pour le public¹⁹⁸ », on comprend que le tueur n'entretient pas ce même engagement affectif avec son public. C'est-à-dire que, s'il a le même besoin que l'artiste de se produire devant un spectateur, il s'agit d'une relation beaucoup plus secrète, ce spectateur pouvant même être réduit à une caméra ou à un miroir. En d'autres mots, la commercialisation d'un film ou d'un livre inspiré par l'histoire d'un tueur ne participe pas de la mise en scène perverse propre dans laquelle celui-ci trouve sa gratification. Cependant, ajoute McDougall, « le pervers, a encore plus besoin que l'artiste d'une confirmation narcissique, d'une validation de sa création, car, contrairement à l'artiste, face à son activité créatrice, il est mû davantage par l'angoisse que par le désir¹⁹⁹ ». Mesure-t-on bien aujourd'hui les répercussions de la célébrité dans la représentation fantasmatique que les tueurs ont d'eux-mêmes et de leur œuvre criminelle ?

Chez Kemper, le désir de reconnaissance ne s'est pas éteint avec son incarcération. Il est aujourd'hui éminemment fier des nombreuses distinctions que lui a values son implication diversifiée à la prison de Vacaville, notamment son travail de retranscription en braille d'œuvres littéraires. Puisque, comme on le voit chez les artistes, « chaque stratégie perverse a son prolongement créatif²⁰⁰ », la perversion pourrait-elle se transformer en art et éviter un passage à l'acte brutal ? Pour Stoller, les espoirs sont permis : « Le génie de l'homme trouvera peut-être un détour ou un substitut ou même — qui sait ? — accomplira un acte

¹⁹⁸ Joyce McDougall, *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, p. 97-98.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 98.

²⁰⁰ Gérard Bonnet, *La perversion. Se venger pour survivre*, p. 84.

vraiment créateur²⁰¹ » pour réaliser cette transformation. L'exemple de tueurs pervers ayant aussi une pratique des arts, comme le romancier Sagawa ou le peintre Gacy, démontre que l'activité artistique ne saurait apparaître comme une panacée. En fait, Balier pense que, « si la créativité est un moyen de parvenir jusqu'aux manifestations les plus intimes de l'esprit, on ne saurait dire qu'elle suffit par elle-même à modifier les organisations pathologiques ; elle peut au contraire s'en nourrir²⁰² », ce qui ne rassurera personne.

²⁰¹ Robert J. Stoller, *La perversion, forme érotique de la haine*, p. 157.

²⁰² Claude Balier, *Psychanalyse des comportements sexuels violents*, p. 238.

CONCLUSION

PORTRAIT DU CRÉATEUR CANNIBALE EN ARTISTE MODERNE

Quel est-il, ce secret profondément enfoui au cœur de la problématique de la création cannibale que l'analyse des cas de figure a permis de révéler ? Pour utiliser une image simple, le sujet qui s'emploie à dévorer tout ce qui passe à sa portée (mère, père, voisins, livres, jeunes filles, jeunes hommes, animaux, Dieu), avec le but avoué de faire acte de création, n'accomplit-il pas en définitive une autocréation ? Il s'agirait de parvenir « à combler [ses] déficits narcissiques de façon *autonome*. En ce sens la création est une autocréation et l'acte créateur tire son impulsion profonde du désir de pallier *par ses propres moyens* les manques laissés ou provoqués par autrui¹. »

Le créateur apparaît à l'image du personnage de Svankmajer dans le court métrage *Obscurité-lumière-obscurité*, où différentes parties d'un corps — les mains volontaires, les oreilles-papillons, les yeux étourdis s'incrétant au bout des doigts, la tête récupérant aussitôt son dû, le sexe gonflé à bloc et menaçant — se retrouvent dans une chambre et se greffent progressivement les unes aux autres. Mais, à la façon d'Alice au Pays des merveilles, le corps, une fois complété, est tellement énorme qu'il ne peut plus se mouvoir. Il reste donc prisonnier de son cadre, dans la forme qu'il a tant peiné à réaliser. Les mains se détachent alors pour aller éteindre la lumière et l'obscurité se fait. Tel apparaît également Otik près de sa fin, mangeant les derniers choux du jardin, si gros que sa tête touche au plafond de la cave. Puis, comme la gardienne armée descend le retrouver, l'image passe au noir. Avant de quitter définitivement la scène des *Chants*, Maldoror accomplit le dernier acte de son œuvre en fracassant le corps de Mervyn, devenu un prolongement du sien grâce au cordon qui les unit, contre le dôme du Panthéon. La lumière vient à nouveau jouer un rôle dans cette relation fusionnelle spectaculaire : « Le bras du renégat et l'instrument meurtrier sont confondus dans l'unité linéaire, comme les éléments atomistiques d'un rayon de lumière pénétrant dans la

¹ Janine Chasseguet-Smirgel parle plus spécifiquement de sujets créateurs tombés malades durant l'enfance justement par manque d'apports narcissiques externes (« Réflexions sur le concept de "réparation" et la hiérarchie des actes créateurs », *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, p. 102).

*chambre noire*². » {VI, chap. 8} Mervyn lui-même ressemble à une comète flamboyante avant d'aller s'éteindre si brutalement ; une chute dont Maldoror recommande au lecteur de chercher les traces. Si l'espace des *Chants* est plus vaste que celui de *Obscurité-lumière-obscurité* ou d'*Otesanek*, il n'en finit pas moins par s'avérer trop étroit pour contenir le monstre qu'est devenu son créateur. N'imagine-t-on pas maintenant le géant Kemper travaillant dans sa cellule de prison à traduire des œuvres littéraires pour les non-voyants ?

Grâce à l'incorporation, le sujet parviendrait ainsi à nourrir littéralement son moi, qui ne cesserait ensuite de s'accroître, à la mesure de son cadre : le Paris fictionnel de Maldoror, la cave occupée par Otik, la cave puis la maison maternelle où réside Kemper. La problématique de la création cannibale porte indéniablement un questionnement sur la notion d'un espace à habiter, qui n'est pas sans évoquer le rapport nourricier (et résidentiel) avec la mère de la période de la gestation. Le cas de Gein transformant en objets utilitaires et décoratifs pour sa maison des morceaux de chair prélevés sur des cadavres de femmes qu'il identifie à sa mère, et se revêtant lui-même de certaines parties, fournit un exemple éloquent.

Pour comprendre ce passage de la lumière à l'obscurité, il faut d'abord revenir au mouvement premier, où le futur créateur cannibale cherche à s'extirper de son bourbier dans une poussée qui n'est pas sans évoquer la naissance. Otik n'est-il pas initialement enfoncé dans la terre, puis enfermé à la cave comme Kemper ? Maldoror n'est-il pas plongé dans les « catacombes de la vie » et agacé, lorsqu'il lève la tête, par les « globes » de la « voûte étoilée » {II, 8} ? Le désir de clarté se confond avec l'envie de se prendre pour Dieu et de pénétrer, comme le dit Maldoror, « si jeune, les mystères du ciel » {II, 8}. Le plus grand de ces mystères concerne la création dont il s'agit d'extraire le secret par tous les moyens, même si (ou surtout si) l'on doit débiter par la dévoration des hommes, à l'exemple du Créateur. C'est à ce moment que se fait sentir la malicieuse interaction des pulsions, quand la vue de la manducation d'une cervelle humaine par le possesseur du trône fait « venir l'eau à la bouche » {II, 8}, quand on ne peut s'imaginer faire l'amour à une femme sans lui avoir préalablement coupé la tête, quand on aspire à faire de sa mère son premier vrai repas humain. « L'indistinction entre les pulsions érotiques et sadiques inaugure l'ère de l'amour "cannibalique"³ » ; et c'est bien l'espace-temps que choisit d'habiter le créateur cannibale.

² Non souligné dans le texte.

³ Joyce McDougall, *Éros aux mille et un visages*, p. 9.

La cannibalisation de l'autre représente finalement le moyen le plus efficace, le plus jouissif, de le posséder, voire d'en faire sa créature. Le corps distendu du créateur cannibale devient le symbole tant de son avidité pour les nourritures humaines, terrestres et parfois célestes, de son *ego* renforcé par des victoires narcissiques déterminantes, que de son pouvoir de création, fantasmé comme la faculté de procréation. Il porte alors lui-même le secret de la création, soit « le "vrai" secret du désir sexuel⁴ », et la clé lui permettant d'être son propre « engendreur⁵ » tout comme de se prolonger à travers sa grande œuvre. N'est-ce pas grâce à elle qu'il éprouve une sorte d'état divin, qui pourrait s'apparenter à une *expérience mythique du réel*⁶ ou, pourquoi pas, une *expérience réelle du mythique* ?

Si la création artistique se voit déjà décrite comme une intrusion du monde onirique ou mythique dans la réalité, la présence du cannibalisme vient renforcer ce brouillage des frontières. « Nous pourrions définir le comportement des tueurs cannibales et vampires comme étant de la nécrophilie liée à de l'oralité infantile et du sadisme ; [...] cela se produit quand le mythe, le fantasme et la réalité se rencontrent⁷. » Mais cette interpénétration des différents registres sur le terrain de la création pourrait-elle être aussi le propre de la modernité ? « Les *Chants de Maldoror* expriment quelque chose d'exceptionnel, qui annonce véritablement l'ère moderne : c'est la conscience de la proximité du rêve, du mythe et de la littérature, c'est-à-dire d'une aventure nouvelle pour l'entendement humain⁸. » D'autres caractéristiques de la modernité ont d'ailleurs été reconnues chez l'auteur des *Chants*, « modèle de cette sorte de littérature qui ne comporte pas de modèle⁹ » : la prise de conscience du médium¹⁰, la révolte contre la tradition¹¹, les images inédites¹², etc.

⁴ Joyce McDougall, *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, p. 87. En d'autres termes, poursuit McDougall, le pervers conserve « l'illusion d'être le "vrai" objet de désir de sa mère, condamné qu'il est à jouer à la sexualité afin de composer avec la vie et ses vérités insoutenables » (*ibid.*, p. 88).

⁵ Voir Paul-Claude Racamier, *Le génie des origines. Psychanalyse et psychose*, p. 195.

⁶ Comme le dit Michel de M'uzan à propos de l'état de saisissement qui préside à la naissance des formes d'activité créatrice (*De l'art à la mort*, p. 6).

⁷ « We might be able to identify the behaviour of cannibal and vampire killers by declaring it to be necrophilia combined with infantile oralism and sadism ; [...] it occurs where myth, fantasy and reality converge. » Moira Martingale, *Cannibal Killers. The History of Impossible Murders*, p. 184.

⁸ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Sur Lautréamont*, p. 111.

⁹ Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, p. 91.

¹⁰ « C'est là une des caractéristiques de tout le développement moderne : on ne cesse d'y devenir conscient du médium, ce qui doit mener presque à la folie » (Kierkegaard cité par Marcelin Pleyne, *Lautréamont*, p. 112).

¹¹ Jean-Michel Olivier propose de considérer les *Chants* « comme l'un des tout premiers textes de notre modernité [...] à poser à la littérature la question de son propre fondement et de son idéologie, par et dans un geste de révolte qui cherche à faire table rase, à balayer la tradition de la langue des pères [...]. La révolte lautréamontienne toucherait en cela aux questions les plus actuelles, les plus aiguës aussi : quant à ce qu'on nomme la réflexivité, la

Il se pourrait en définitive que le créateur cannibale partage certains des traits propres à l'artiste moderne, notamment autour de cette souveraineté dont ils se réclament tous deux ouvertement. Ce serait la « réactivation, hors de son domaine d'origine, de la théologie de la création » qui constituerait « l'élément véritablement décisif de la naissance de la figure de l'artiste moderne : la divinisation de la singularité subjective et l'identification de l'auto-expression de cette subjectivité à une création-révélation ontologique¹³ ».

Une fois les mystères du ciel pénétrés, leur contenu assimilé et réactualisé dans une création à son goût, le créateur cannibale peut être assuré de son immortalité : cette œuvre grâce à laquelle il s'est défini restera à jamais liée au processus qui l'a vue naître ; son rayonnement propagera la gloire de son auteur, et ce, même après que celui-ci aura rejoint les ténèbres.

mimésis, l'inscription historique et idéologique d'un texte "littéraire", au statut même de la littérature dite moderne » (*Lautréamont. Le texte du vampire*, p. 52).

¹² « Lautréamont lui-même [...], inaugurant la procession des métaphores insensées, établit narquoisement la théorie de l'image moderne, qu'on proclamera plus tard jaillir avec le plus de force des termes les plus distants l'un de l'autre » (Roger Caillois, « Préface », dans Comte de Lautréamont/Isidore Ducasse, *Œuvres complètes*, p. 96).

¹³ Jean-Marie Schaeffer, « Originalité et expression de soi : éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste », *Art, création, fiction. Entre philosophie et sociologie*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2004, p. 91.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES THÉORIQUES

Autour de Jan Svankmajer

- BENAYOUN, Robert, « Jan Svankmajer et ses paliers (Alice) », *Positif*, n° 346, décembre 1989, p. 46-47.
- BLOIS, Marco (de), « Le cinéma de Jan Svankmajer : un surréalisme animé », *24 Images*, n° 114, hiver 2003, p. 37.
- BOUNOURE, Vincent, « Le lyrisme de Jan Svankmajer », *Presse Audio-Visuel SPEC*, mars 1978, p. 67-68.
- BREGANT, Michael, « Little Otik », *Film Comment*, novembre/décembre 2001 (reproduit sur la brochure accompagnant le DVD d'*Otesanek* distribué par Zeitgeist).
- CIMENT, Michel et Lorenzo CODELLI, « Entretien avec Jan Svankmajer », *Positif*, n° 345, novembre 1989, p. 45-47.
- CODELLI, Lorenzo, « Annecy 1985 », *Positif*, n° 297, novembre 1985, p. 32-37.
- DRYJE, Frantisek, « A Play Dream, A Dream Play », *Monthly Film Bulletin*, vol. 55, n° 658, novembre 1988, p. 320-321.
- EFFENBERGER, Vratislav, « L'évolution du surréalisme en Tchécoslovaquie », *Change Mondial* II/25, 1975, p. 27-42.
- _____, « Between Idea and Reality : Svankmajer's Castle of Otranto », *Afterimage*, n° 13, automne 1987, p. 44-46.
- _____, « Jabberwocky », *Afterimage*, n° 13, automne 1987, p. 46-50.
- _____, « Svankmajer on the Fall of the House of Usher », *Afterimage*, n° 13, automne 1987, p. 33-37.
- _____, « The Raw Cruelty of Life », *Cross Currents*, n° 6, 1987, p. 435-444.
- FIELD, Simon, « Jabberwocky », *Monthly Film Bulletin*, vol. 53, n° 630, juillet 1986, p. 222.
- _____, « A Quiet Week in the House », *Monthly Film Bulletin*, vol. 55, n° 659, 1988, p. 378-379.
- GRAVEL, Jean-Philippe, « La société actuelle n'a pas besoin de quelque art que ce soit. Jan Svankmajer », *Ciné-Bulles*, vol. 20, n° 3, été 2002, p. 56-57.
- HAMES, Peter (dir.), *Dark Alchemy*, Westport, Praeger, 1995, 202 p.
- _____, « Bringing Up the Baby », *Sight and Sound*, vol. 11, n° 10, octobre 2001, p. 26-28.
- JACKSON, Wendy, « The Surrealist Conspirator : An Interview with Jan Svankmajer », *Animation World Wide Magazine*, n° 2-3, juin 1997, s. p.
- JEAN, Marcel, *Le langage des lignes et autres essais sur le cinéma d'animation*, Laval, Les 400 coups, coll. « Cinéma », 1995, 196 p.
- JOASSIN, André, « Jan Svankmajer, l'interview », propos recueillis à l'occasion du Festival d'Annecy, 14 mai 2002 [www.awn.com/folioscope/gazette/archives/36/svankmajer.html].
- JODOIN-KEATON, Charles, « Dark Alchemy : the Films of Svankmajer », *Cinemas*, vol. 8, n° 1-2, automne 1997, p. 215-219.
- _____, « Jan Svankmajer », *24 Images*, n° 88-89, automne 1997, p. 60-71.
- _____, *Le cinéma de Jan Svankmajer : un surréalisme animé*, Montréal, Les 400 coups, coll. « Cinéma », 2002, 139 p.

- KRAL, Petr, « Questions à Jan Svankmajer », *Positif*, n° 297, novembre 1985, p. 38-44.
- _____, « Two Interviews », *Afterimage*, n° 13, automne 1987, p. 22-32.
- O'PRAY, Michael, « In the Capital of Magic », *Monthly Film Bulletin*, vol. 53, n° 630, juillet 1986, p. 218-224.
- _____, « A Svankmajer Inventory », *Afterimage*, n° 13, automne 1987, p. 10-21.
- _____, « Between Slapstick and Horror (Jan Svankmajer's Faust) », *Sight & Sound*, vol. 4, n° 9, septembre 1994, p. 20-23.
- O'PRAY, Michael, KRAL, Peter et Vratislav EFFENBERGER, « Jan Svankmajer », *Afterimage*, n° 13, automne 1987, p. 10-53.
- PARANAGUA, Paulo Antonio, « Hommage à Jan Svankmajer, surréaliste tchèque », *Positif*, n° 224, novembre 1979, p. 58-60.
- PETIT, Chris, « Picked-up Pieces », *Monthly Film Bulletin*, vol. 53, n° 629, juin 1986, p. 164-165.
- PETLEY, Julian, « Historia Naturae, Suitea », *Monthly Film Bulletin*, vol. 53, n° 629, juin 1986, p. 121-222.
- _____, « The Cabinet of Jan Svankmajer — Prague's Alchemist of Film », *Monthly Film Bulletin*, vol. 53, n° 629, juin 1986, p. 188-189.
- _____, « Moznosti Dialogu (Dimensions of Dialogue) », *Monthly Film Bulletin*, vol. 53, n° 630, juillet 1986, p. 222-223.
- REVEAUX, Tony, « A Dark Looking Glass », *Artweek*, avril 1988, p. 6.
- RICHTER, Vaclav, « Eva Svankmajerova, femme qui a ressuscité le surréalisme », site de la Radio Praha [www.radio.cz/fr/article/71948].
- ROUDEVITCH, Michel, « La voix publique et le manteau d'Alice », *Positif*, n° 345, novembre 1989, p. 42-44.
- _____, « Jan Svankmajer, toujours sur la braise », *Bref*, n° 25, juillet 1995, p. 10-11.
- ROUDEVITCH, Michel et Jacques KERMABON, « Entretien avec Jan Svankmajer », *Bref*, juillet 1995, p. 12-14.
- SCHMITT, Bertrand et Michel CIMENT, « Jan Svankmajer : les éclairs de l'inconscient », *Positif*, n° 508, juin 2003, p. 86-90.
- STOJANOVA, Christina, « Jan Svankmajer : dialogues pour débutants », *Ciné-Bulles*, vol. 20, n° 1, hiver 2002, p. 44-48.
- STRICK, Philip, « Posledni Trik Pana Schwarcewaldea a Pana Edgana (The Last Trick) », *Monthly Film Bulletin*, vol. 53, n° 630, juillet 1986, p. 223.
- _____, « Aahrada (The Garden) », *Monthly Film Bulletin*, vol. 55, n° 659, décembre 1988, p. 379.
- SVANKMAJER, Jan, « Comme le contact d'une truite morte (scénario tactile) », *Positif*, n° 297, décembre 1985, p. 44.
- _____, « Three Scenarios », *Afterimage*, n° 13, automne 1987, p. 38-43.
- _____, « Mon Faust », *Positif*, n° 412, juin 1995, p. 55-56.
- UHDE, Jan, « The Film World of Jan Svankmajer », *Cross Currents*, n° 8, 1989, p. 195-208.
- _____, « The Bare Bones of Horror: Svankmajer's Kostnice », *Kinoeye*, vol. 2, n° 1, 7 janvier 2002.
- _____, « Jan Svankmajer : The Prodigious Animator from Prague » [arts.uwaterloo.ca/fine/juhde/jusva941.htm].
- VIMENET, Pascal, « Jan Svankmajer. Jeu sur le rêve », *Cahiers du cinéma*, n° 424, octobre 1989, p. 4-5.

- VIMENET, Pascal et Maurice CORBET, *Svankmajer E & J bouche à bouche*, Montreuil, Éditions de l'œil, 2002, 167 p.
- VOGEL, Amos, « Hallo Berlin », *Film Comment*, vol. 24, n° 3, mai-juin 1988, p. 66-67.
- WELLS, Paul, « Animated Anxiety : Svankmajer, Surrealism and "Agit-Scare" », *Kinoeye*, vol. 2, n° 16, 21 octobre 2002.

Autour de Lautréamont

- BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1939, 156 p.
- BLANCHOT, Maurice, « Lautréamont ou l'espérance d'une tête », préface, dans Comte de Lautréamont/Isidore Ducasse, *Œuvres complètes*, Paris, José Corti, 1953, p. 107-120.
- _____, *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1963, 188 p.
- BLANCHOT Maurice, GRACQ, Julien et Jean-Marie Gustave LE CLEZIO, *Sur Lautréamont*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Le regard littéraire », 1987, 133 p.
- BRETON *et al.*, *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1924, 173 p.
- _____, « Préface », dans Comte de Lautréamont/Isidore Ducasse, *Œuvres complètes*, Paris, José Corti, 1953, p. 42-44.
- CAILLOIS, Roger, « Préface », dans Comte de Lautréamont/Isidore Ducasse, *Œuvres complètes*, Paris, José Corti, 1953, p. 87-106.
- CARADEC, François, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1975, 380 p.
- GENONCEAUX, Léon, « Préface », dans Comte de Lautréamont/Isidore Ducasse, *Œuvres complètes*, Paris, José Corti, 1953, p. 9-16.
- GOURMONT, Rémy (de), « Introduction », dans Comte de Lautréamont/Isidore Ducasse, *Œuvres complètes*, Paris, José Corti, 1953, p. 16-22.
- GRACQ, Julien, « Préface », dans Comte de Lautréamont/Isidore Ducasse, *Œuvres complètes*, Paris, José Corti, 1953, p. 67-86.
- JALOUX, Edmond, « Préface », dans Comte de Lautréamont/Isidore Ducasse, *Œuvres complètes*, Paris, José Corti, 1953, p. 23-41.
- JEAN, Marcel et Arpad MEZEI, *Maldoror*, Paris, Pavois, 1947, 221 p.
- JEAN, Raymond, « Lautréamont », *La poésie du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris, Seuil, 1974, p. 307-340.
- KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1974, 645 p.
- _____, « Pour une sémiologie des paragrammes », *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1978, p. 113-146.
- MALRAUX, André, « La genèse des *Chants de Maldoror* », *Action*, n° 3, avril 1920, p. 33-35.
- NATHAN, Michel, *Lautréamont, feuilletoniste autophage*, Paris, Champ Vallon, 1992, 214 p.
- OLIVIER, Jean-Michel, *Lautréamont. Le texte du vampire*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1981, 187 p.
- PIERRE-QUINT, Léon, *Le comte de Lautréamont et Dieu*, Paris, Fasquelle, 1967, 178 p.
- PIERSSSENS, Michel, *Lautréamont, éthique à Maldoror*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984, 224 p.
- PLEYNET, Marcelin, *Lautréamont*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1967, 187 p.

- POUPAULT, Philippe, « Préface », dans Comte de Lautréamont/Isidore Ducasse, *Œuvres complètes*, Paris, José Corti, 1953, p. 45-66.
- SCEPI, Henri et Jean-Luc STEINMETZ (dir.), *La Licorne : Lautréamont*, n° 57, 2001, 242 p.
- SOLLERS, Philippe, « La science de Lautréamont », *Logiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1968, p. 250-301.
- STEINMETZ, « Une turbulente agonie », préface dans Isidore Ducasse, le comte de Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, Paris, Garnier-Flammarion, 1990, p. 9-63.
- ZWEIG, Paul, *Lautréamont ou les violences du Narcisse*, Paris, Lettres modernes, 1967, 64 p.

Autour d'Edmund Kemper et des tueurs en série

- BARROCO, Michel, *Les tueurs en série*, Paris, Le Cavalier bleu, coll. « Idées reçues », 2006, 127 p.
- BENCHEIKH, Farid Zine Eddine, *La symbolique de l'acte criminel. Une approche psychanalytique*, Paris/Montréal, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 1998, 221 p.
- BOURGOIN, Stéphane, *L'ogre de Santa Cruz*, Paris, Éditions Méréal, coll. « Serial killers », 1998, 190 p.
- BROTTMAN, Mikita, *Meat is Murder! An Illustrated Guide to Cannibal Culture*, London/New York, Creation Books, coll. « Creation Cinema », 2001, 247 p.
- CASONI, Dianne et Louis BRUNET, *La psychocriminologie. Apports psychanalytiques et applications cliniques*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2003, 239 p.
- CHENEY, Margaret, *Why: The Serial Killer in America*, Lincoln, I Universe.com, 2000, 222 p.
- DAMIO, Ward, *Urge to Kill*, New York, Pinnacle Books, 1974, 237 p.
- DOUGLAS, John et Mark OLSHAKER, *Mindhunter*, New York, Pocket Star Book, 1996, 397 p.
- DUCLOS, Denis, *Le complexe du loup-garou. La fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres/essais », 1994, 268 p.
- HERZOG, Werner et Errol MORIS, « Werner Herzog in Conversation with Errol Morris », *The Believer*, vol. 6, n° 3, mars-avril 2008, p. 65-72.
- LEYTON, Elliott, *Hunting Humans. The Rise of the Modern Multiple Murderer*, Toronto, McClelland and Stewart, 1986, 318 p.
- LUNDE, Donald T., *Murder and Madness*, San Francisco, The Portable Stanford, 1976, 141 p.
- MARTINGALE, Moira, *Cannibal Killers. The History of Impossible Murders*, New York, Carroll & Graf, 2000, 191 p.
- MAVRIKAKIS, Catherine, *Condamner à mort. Les meurtres et la loi à l'écran*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, 161 p.
- MONTET, Laurent, *Les tueurs en série*, Paris, Les Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », n° 3663, 2002, 124 p.
- NASH, Jay Robert, *Boodletters and Badmen. A Narrative Encyclopedia of American Criminals from the Pilgrims to the Present*, New York, M. Evans and Company, 1995, 698 p.
- PROULX, Jean et al., *Les meurtriers sexuels. Analyse comparative et nouvelles perspectives*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, 342 p.

- PUJOL, Daniel et Thierry SIMON, *Ceux qui aiment tuer : tueurs en série, une tragédie américaine*, Paris, Grancher, 1994, 239 p.
- RESSLER, Robert K. et Tom SHACHTMAN, *Whoever Fights Monsters : My Twenty Years Tracking Serial Killers for the FBI*, New York, St. Martin's Press, coll. « True Crime Classics », 1993, 289 p.
- RESSLER, Robert K., BURGESS, Ann W. et John E. Douglas, *Sexual Homicide. Patterns and Motives*, New York, The Free Press, 1996 [1988], 234 p.
- ROBERGE, Martine, *L'art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2004, 233 p.
- SCHECHTER, Harold, *Deviant : The Shocking True Story of the Original « Psycho »*, New York, Pocket Books, 1989, 242 p.
- SMYTH, Frank, *Crimes and Victims*, England, Blitz Editions, 1994, 192 p.
- WEST, Donald, *Sacrifice unto Me : The 21 Santa Cruz Murders*, New York, Pyramid, 1974, 204 p.
- WILSON, Colin et Donald SEAMAN, *The Serial Killers : A Study in the Psychology of Violence*, London, True Crime, 1995, 400 p.

OUVRAGES THÉORIQUES DIVERS

- ANZIEU, Didier, *Créer/détruire*, Paris, Dunod, 1996, 280 p.
- ARENS, William, *The Man-Eating Myth : Anthropology and Anthropophagy*, New York, Oxford University Press, 1979, 206 p.
- AULAGNIER, Piera, *Un interprète en quête de sens*, Paris, Payot, 1991, 425 p.
- AUMONT, Jacques, *L'image*, Paris, Nathan, 1990, 248 p.
- BALIER, Claude, *Psychanalyse des comportements sexuels violents. Une pathologie de l'inachèvement*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1996, 253 p.
- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, trad. par M. de Gandillac, Paris, Allia, 2003, 78 p.
- BERHEIN, Pierre-Antoine et Guy STAVRIDÈS, *Cannibales !*, Paris, Plon, 1992, 413 p.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, 512 p.
- BONNET, Gérard, *La perversion. Se venger pour survivre*, Paris, Les Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2008, 242 p.
- BONNET, Jacques, *Le festin d'immortalité ou le banquet céleste*, Paris, Éditions Dervy, coll. « L'essence du sacré », 1997, 124 p.
- CABEZA DE VACA, Alvar Núñez, *Relation de voyage*, trad. par B. Lesgargues et J.-M. Auzias, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 1979, 228 p.
- CAMPBELL, Joseph, *Les héros sont éternels*, trad. par H. Crès, Paris, Seghers, 1987, 369 p.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1971, 262 p.
- DEVEREUX, Georges, « Les pulsions cannibaliques des parents », *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, trad. par T. Jolas et H. Gobas, Paris, Gallimard, 1959, p. 143-161.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, 536 p.
- FÉDIDA, Pierre, *Le concept et la violence*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1977, 285 p.
- _____, *L'absence*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1978, 521 p.

- FREDERICKS, Anthony D., *Cannibal Animals. Animal that Eat their Own Kind*, New York, Watts Library, 1989, 63 p.
- FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, trad. par S. Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1965, 241 p.
- _____, *L'interprétation des rêves*, trad. par I. Meyerson, Paris, Les Presses universitaires de France, 1967, 573 p.
- _____, *Métapsychologie*, trad. par J. Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, 1968, 185 p.
- _____, *La vie sexuelle*, trad. par D. Berger *et al.*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1982, 159 p.
- _____, *Trois essais sur la sexualité*, trad. par P. Kœppel, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987, 211 p.
- _____, *Essais de psychanalyse*, trad. par A. Bourguignon *et al.*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001, 305 p.
- GILLET, Philippe, *Le goût et les mots : littérature et gastronomie (XIV^e-XX^e siècles)*, Paris, Payot, 1987, 286 p.
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1991, 574 p.
- GUEST, Kristen (dir.), *Eating their Words. Cannibalism and the Boundaries of Cultural Identity*, Albany, State University of New York Press, 2001, 219 p.
- GUILLAUMIN, Jean (dir.), *Corps, création, entre lettres et psychanalyse*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1986, 278 p.
- HADDAD, Gérard, *Manger le livre : rites alimentaires et fonction paternelle*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1984, 215 p.
- HARRUS-RÉVIDI, Gisèle, *Psychanalyse de la gourmandise*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1997, 228 p.
- KERNBERG, Otto, *La personnalité narcissique*, trad. par D. Marcelli, Paris, Dunod, 1997, 191 p.
- KESTEMBERG, Évelyne, *La faim et le corps*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1983, 301 p.
- KLEIN, Melanie, *La psychanalyse des enfants*, trad. par J. B. Boulanger, Paris, Les Presses universitaires de France, 2001 [1959], 318 p.
- KOTT, Jan, *Manger les dieux. Essai sur la tragédie grecque et la modernité*, trad. par J.-P. Cottureau et M. Lisowski, Paris, Payot, 1975, 262 p.
- KRAFFT-EBING, Richard (von), *Psychopathia sexualis*, 3 vol., trad. par R. Lobstein, Paris, Pocket, 1999, 1126 p.
- KRISTEVA, Julia, *La folle vérité*, Paris, Seuil, 1979, 307 p.
- _____, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1980, 247 p.
- LACAN, Jacques, *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, 1971, 289 p.
- _____, *Écrits II*, Paris, Seuil, 1971, 244 p.
- LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1967, 523 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, « La structure des mythes », *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, 452 p.
- _____, *Le cru et le cuit. Mythologies*, Paris, Plon, 1964, 400 p.
- _____, *L'origine des manières à table. Mythologies*, Paris, Plon, 1968, 475 p.

- MASSEYEFF, René, *La faim*, Paris, Les Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1956, 123 p.
- MCDUGALL, Joyce, « Scène primitive et scénario pervers », dans MENDEL, Gérard (dir.), *La sexualité perverse*, Paris, Payot, 1972, p. 51-94.
- _____, *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1978, 223 p.
- _____, *Théâtres du Je*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1982, 354 p.
- _____, *Théâtres du corps. Le psychosoma en psychanalyse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1989, 314 p.
- _____, *Éros aux mille et un visages*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1996, 306 p.
- METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1977, 370 p.
- MONESTIER, Martin, *Cannibales. Histoire et bizarreries de l'anthropophagie*, Paris, Le Cherche midi, 2000, 262 p.
- M'UZAN, Michel (de), « Un cas de masochisme pervers », dans MENDEL, Gérard (dir.), *La sexualité perverse*, Paris, Payot, 1972, p. 13-47.
- _____, « Aperçus sur le processus de la création littéraire », *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 1977, p. 3-27.
- PAULME, Denise, *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, 321 p.
- PONTALIS, Jean-Bertrand, (dir.), *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, n° 6, automne 1972, Gallimard, 281 p.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Plon, coll. « Points », 1970, 254 p.
- RACAMIER, Paul-Claude, *Le génie des origines. Psychanalyse et psychose*, Paris, Payot, 1992, 420 p.
- RANK, Otto, *Le mythe de la naissance du héros*, Paris, Payot & Rivages, 2000, 389 p.
- REIK, Theodor, *Le traumatisme de la naissance*, Paris, Payot, 1990, 240 p.
- REVEL, Jean-François, *Un festin en paroles*, Paris, Pauvert, coll. « Pluriel », 1979, 277 p.
- RHODEZ, Richard, *Festins mortels. Les nouvelles maladies qui menacent l'espèce humaine*, trad. par Marcel Blanc, Paris, Plon, 1998, 284 p.
- RUDI, *Spiritual Cannibalism*, Cambridge, Ruda Press, 1987 [1973], 182 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie et Nathalie HEINICH, *Art, création, fiction. Entre philosophie et sociologie*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2004, 217 p.
- SICOTTE, Geneviève, *Le festin lu : le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans*, Montréal, Liber, 1999, 295 p.
- STERN, Radu (dir.), *À manger des yeux. L'esthétique de la nourriture*, actes du Colloque de Lausanne du 7 février 1987, Boudry-Neuchâtel (Suisse), 1988, 96 p.
- STOLLER, Robert J., *La perversion, forme érotique de la haine*, Paris, Payot, 1978, 230 p.
- VERDAGUER, Pierre, *L'univers de la cruauté*, Genève, Droz, coll. « Points », 1988, 217 p.
- WILGOWICZ, Pérel, *Le vampirisme : de la dame blanche au Golem. Essai sur la pulsion de mort et sur l'irreprésentable*, Meyzieu, Césura Lyon Édition, coll. « Psychanalyse », 1991, 329 p.

ŒUVRES DE FICTION

- BRITE, Poppy Z., *Le corps exquis*, trad. par J.-D. Brèque, Paris, Éditions J'ai lu, 1999, 286 p.
- BRUCKNER, Pascal, *Les ogres anonymes* suivi de *L'effaceur*, Paris, Grasset, 1998, 157 p.
- CARROLL, Lewis, *Tout Alice*, trad. par H. Pariscot, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, 442 p.
- COLLODI, Carlo, *Les aventures de Pinocchio. Histoire d'un pantin*, trad. par N. Castagné et J.-M. Gardair, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002 [1985], 291 p.
- DANTE ALIGHIERI, « L'enfer », *La divine comédie*, Verviers (Belgique), coll. « Marabout », s. d., s. p.
- DUCASSE, Isidore/LAUTRÉAMONT (comte de), *Les chants de Maldoror*, suivis des *Poésies I et II*, et des *Correspondances*, Paris, Garnier-Flammarion, 1990, 476 p.
- GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Contes*, choix, trad. et préf. de M. Robert, Paris, Mercure de France, 1964, 283 p.
- HARRIS, Thomas, *The Silence of the Lambs*, New York, St. Martin's Press, 1988, 367 p.
- KAFKA, Franz, *La colonie pénitentiaire et autres récits*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1948, 189 p.
- LEGRAND-FERRONNIÈRE, Xavier (dir.), *De l'art d'accommoder les hommes. Histoires de cannibales. Anthologie*, Paris, Éditions Joëlle Losfeld, 2002, 217 p.
- MAVRIKAKIS, Catherine, *Deuils cannibales et mélancoliques*, Laval, Trois, 2000, 200 p.
- OVIDE, *Les métamorphoses*, trad. par J. Chamonard, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 504 p.
- RABELAIS, François, *François Rabelais : les cinq livres*, Paris, Librairie générale française, 1994, 1618 p.
- SADE, D.A.F. (de), *Les 120 journées de Sodome*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1975, 447 p.
- SUSKIND, Patrick, *Le Parfum*, Paris, Fayard, 1986, 359 p.
- WOLSON, Louis, *Le schizo et les langues*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1970, 268 p.

ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES

- DEMME, Jonathan, *Silence of the Lambs*, États-Unis, 35 mm, son, couleur, 1991, 118 min.
- GREENAWAY, Peter, *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*, France/Pays-Bas/Royaume-Uni, 35 mm, son, couleur, 1999, 122 min.
- HITCHCOCK, Alfred, *Psycho*, États-Unis, 35 mm, son, noir et blanc, 1960, 108 min.
- HOOPER, Tobe, *Texas Chainsaw Massacre*, États-Unis, 35 mm, son, couleur, 1974, 83 min.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Salo ou les 120 journées de Sodome*, Italie/France, 35 mm, son, couleur, 1998, 115 min.
- QUAY, Brothers, *The Cabinet of Jan Svankmajer*, Royaume-Uni, 16 mm, son, couleur, 1984, 14 min.
- SVANKMAJER, Jan, *Le dernier truc de M. Schwarzwald et de M. Edgar*, République tchèque, 35 mm, son, couleur, 1964, 11 min.
- _____, *Fantaisie en sol mineur de Johann Sebastian Bach*, République tchèque, 35 mm, son, noir et blanc, 1965, 8 min.
- _____, *Jeu de pierres*, Autriche, 35 mm, son, couleur, 1965, 8 min.

- _____, *La fabrique des petits cercueils*, République tchèque, 35 mm, son, couleur, 1966, 10 min.
- _____, *Et cetera*, République tchèque, 35 mm, son, couleur, 1966, 7 min.
- _____, *Historia naturae*, République tchèque, 35 mm, son, couleur, 1967, 9 min.
- _____, *L'homme et la technique*, République tchèque, 35 mm, son, couleur, 1967, 1 min.
- _____, *Le jardin*, République tchèque, 35 mm, son, noir et blanc, 1968, 19 min.
- _____, *L'appartement*, République tchèque, 35 mm, son, noir et blanc, 1968, 12 min.
- _____, *Pique-nique avec Weissman*, Autriche, 35 mm, son, couleur, 1968, 13 min.
- _____, *Une semaine tranquille à la maison*, République tchèque, 35 mm, son, couleur et noir et blanc, 1969, 13 min.
- _____, *L'ossuaire*, République tchèque, 35 mm, son, noir et blanc, 1970, 10 min.
- _____, *Don Juan*, République tchèque, 35 mm, son, couleur, 1970, 30 min.
- _____, *Jabberwocky*, République tchèque, 35 mm, son, couleur, 1971, 12 min.
- _____, *Le journal de Léonard*, République tchèque, 35 mm, son, couleur, 1972, 10 min.
- _____, *Le château d'Otrante*, République tchèque, 35 mm, son, couleur, 1973-79, 17 min.
- _____, *La chute de la maison Usher*, République tchèque, 35 mm, son, noir et blanc, 1980, 15 min.
- _____, *Les possibilités du dialogue*, République tchèque, 35 mm, son, couleur, 1982, 10 min.
- _____, *La cave*, République tchèque, 35 mm, son, couleur, 1982, 15 min.
- _____, *Le puits, le pendule et l'espoir*, République tchèque, 35 mm, son, noir et blanc, 1983, 15 min.
- _____, *À propos d'Alice*, Suisse/Allemagne de l'Ouest/Royaume-Uni, 35 mm, son, couleur, 1987, 84 min.
- _____, *Jeux virils*, République tchèque, 35 mm, son, couleur, 1988, 12 min.
- _____, *Amour de viande*, États-Unis/Allemagne de l'Ouest/Royaume-Uni, 35 mm, son, couleur, 1989, 1 min.
- _____, *Obscurité-lumière-obscurité*, République tchèque, 35 mm, son, couleur, 1989, 8 min.
- _____, *Flora*, États-Unis, 35 mm, son, couleur, 1989, 20 sec.
- _____, *La fin du stalinisme en Bohême*, République tchèque/Royaume-Uni/Allemagne, 35 mm, son, couleur, 1990, 14 min.
- _____, *Nourriture*, République tchèque/Royaume-Uni, 35 mm, son, couleur, 1992, 17 min.
- _____, *La leçon de Faust*, Royaume-Uni/France/Allemagne/République tchèque, 35 mm, son, couleur, 1994, 95 min.
- _____, *Les conspirateurs du plaisir*, République tchèque/Suisse/Royaume-Uni, 35 mm, son, couleur, 1996, 85 min.
- _____, *Otesánek*, République tchèque/Royaume-Uni, 35 mm, son, couleur, 2000, 125 min.
- _____, *Les fous*, République tchèque, 35 mm, couleur, 2005, 118 min.
- _____, *The collected shorts of Svankmajer. The early years*, vol. 1, Image Entertainment, DVD, couleur et noir et blanc, 2003, 86 min.
- _____, *The collected shorts of Svankmajer. The later years*, vol. 2, Image Entertainment, DVD, couleur et noir et blanc, 2003, 76 min.