

**Université de Montréal**

*J'aime tes yeux quand je m'y vois*

**suivi de**

**L'Œil et la honte : miroir infini, vers une mystique de la pulsion scopique**

**par**

**Camille Thibodeau**

**Département des littératures de langue française**

**Faculté des arts et des sciences**

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Art (M.A.)  
en littératures de langue française

Mars 2023

© Camille Thibodeau, 2023

## RÉSUMÉ

Le volet créatif de ce travail présente la pièce *J'aime tes yeux quand je m'y vois*. Suivant le travail du rêve comme dramaturgie du fantasme, une forme de théâtre dans le théâtre supporte la mise en scène du moi idéal, ainsi que la danse d'un couple, le désir et la peur, inspirée par la voracité de l'Œil.

Ensuite, dans un essai sur le champ scopique et sa représentation dans la littérature, les symboles du narcissisme et du christianisme sont articulés à la psychanalyse et la phénoménologie. Rapprochant foi perceptive et mystification de la perception, l'analyse du personnage éclaire le montage d'une scène fantasmatique dans le texte de fiction, en l'occurrence trois romans : *Bruges-la-Morte* (1892, Rodenbach), *Histoire de l'œil* (1928, Bataille) et *À ciel ouvert* (2007, Arcan). Cette étude permet en somme d'enclaver l'origine et le destin de la honte, corollaire affectif du regard, dans une lecture brève de la Génèse et de l'Apocalypse.

Mots clés : pulsion scopique, mystique, psychanalyse, phénoménologie, théâtre.

## ABSTRACT

The creative part of this work presents the play *J'aime tes yeux quand je m'y vois*. Following dream work as a dramaturgy of the fantasy, the theater within the theater supports the staging of the ideal self, towards a dancing couple, desire and fear, inspired by the voracity of the Eye.

Next, in an essay exploring the scopic field and its representation in literature, the symbols of narcissism and Christianity are articulated with psychoanalysis and phenomenology. Bringing closer perceptual faith and mystification of perception, the analysis of the character enlighten the montage of a fantasy scene in the fictional text, through a selection of three novels: *Bruges-la-Morte* (1892, Rodenbach), *Histoire de l'œil* (1928, Bataille) and *À ciel ouvert* (2007, Arcan). This study leads to enclose the origin and the destiny of shame, an affective corollary of the gaze, in a brief reading of Genesis and Apocalypse.

Keywords : scopic drive, mysticism, psychoanalysis, phenomenology, theatre.

## REMERCIEMENTS

Merci à mon directeur de recherche, Jean-Simon DesRochers, pour l'encouragement à la liberté de création.

Merci à Nathalie Cyr, ma mère, et à Denis Thibodeau, mon père, pour le soutien précieux.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	i
ABSTRACT .....	ii
REMERCIEMENTS .....	iii
J'aime tes yeux quand je m'y vois .....	1
Personnages .....	2
SCÈNE 1 .....	3
SCÈNE 2 .....	17
SCÈNE 3 .....	25
SCÈNE 4 .....	30
SCÈNE 5 .....	36
SCÈNE 6 .....	46
SCÈNE 7 .....	53
SCÈNE 8 .....	59
L'Œil et la honte : miroir infini, vers une mystique de la pulsion scopique .....	67
INTRODUCTION .....	68
1. <i>Bruges-la-Morte</i> : vis-à-vis .....	72
1.1. Être moins un .....	72
1.2. Voir double .....	75
1.3. Fermer les fenêtres, en vain .....	79
2. <i>Histoire de l'œil</i> : sans fin .....	83
2.1. (O)rage .....	83
2.2. L'absence de contour .....	87
2.3. Enfin, l'orbite... .....	90
3. <i>À ciel ouvert</i> : chute .....	95
3.1. Triangle amoureux ou pyramide panoptique .....	95
3.2. La guerre au féminin .....	100
3.3. Tomber dans le vide .....	104
CONCLUSION .....	109
BIBLIOGRAPHIE .....	117

J'aime tes yeux quand je m'y vois

Personnages

KAPUT

LA MÈRE

LE PÈRE

LE FRÈRE

LA DOUANIÈRE

LE PILOTE

LE PAPE

LA SERVEUSE

LE GLADIATEUR

*Une agente de bord*

*Trois anges*

*Trois démons*

*Un monstre*

## SCÈNE 1

*Dans la chambre à coucher.*

*Kaput est assise au bord de son lit. Elle porte un collant et un justaucorps blancs. Au sol, une valise noire, avec une paire de ballerines et un vêtement rose posés dessus. À côté du lit, sur une table de chevet à tiroir, un réveille-matin et une lampe allumée.*

KAPUT

J'espère que je n'oublie rien. Mes collants, mon justaucorps, ma jupe, mes ballerines. L'essentiel. Je peux dormir tranquille. Il n'y a pas de monstre sous mon lit. Pas de danger. Sauf si je me lève, somnambule, pour aller manger dans la cuisine. Non, pas encore, pas cette nuit. Demain est trop important. Je dois partir d'un pas léger. *(Kaput ouvre le tiroir de la table de chevet, en sort une paire de menottes et se lie un poignet à un barreau du lit.)* Dormir, mais pas



trop dur. Je pourrais passer tout droit et manquer mon avion. Non, ma mère ne me laisserait pas faire ça. Mais je ne laisserai pas ma mère me réveiller. Je me lèverai toute seule, avec le soleil, au chant des oiseaux, et elle va voir que je n'ai besoin de rien. (*Kaput éteint la lampe avec sa main libre et se couche sur le dos. Une faible lueur vient d'en haut.*) Juste la lune, un sommeil léger. Je partirai d'un pas léger. Mon voyage, léger. Tout doit se faire avec légèreté. (*Son discours ralentit.*) L'erreur est impossible. Mon corps connaît la chorégraphie. Je dois le laisser refaire ce qu'il a pratiqué mille fois. Rien à penser. Rien à dire. Le vent m'emporte. Que le ciel m'ensorcèle et me transforme en nuée de plumes. Mon corps, une plume. Mon esprit, une plume. Demain, mon corps partira en voyage, dans son costume, et mon esprit restera au lit, somnolent.

*Kaput dort, un temps.*

*Deux yeux s'ouvrent sous le lit :  
ça brille dans le noir. Silhouette  
obscur, le monstre rampe et se  
met debout. Ses longs cheveux  
se tortillent, vivants.*

*Le monstre sort sur la pointe  
des pieds, en ricanant.*

*Hors scène, des armoires  
s'ouvrent et se referment, de la  
vaisselle s'entrechoque, des  
aliments crépitent sur le feu et  
une bouteille de bulles se  
débouche, entre des bruits de  
dévoration.*

*Le monstre rentre en se léchant  
les doigts, rampe sous le lit et  
ferme les yeux.*

*Kaput ronfle.*

*Le soleil se lève. Des oiseaux  
chantent, doucement. Kaput ne  
se réveille pas.*

*La mère entre, en poussant une  
table : le déjeuner est servi.*

*Le père et le frère entrent avec leurs chaises et s'assoient à table. Le père boit un café en lisant le journal. Le frère mange des Froot Loops, coiffé d'un casque audio sans fil. La mère passe l'aspirateur.*

*La cuisine est dans la chambre.*

*La mère éteint l'aspirateur, se rend à côté du lit et appuie sur le réveil : les oiseaux se taisent. Elle approche son cellulaire de l'oreille de Kaput : cocorico strident.*

*Kaput se réveille brusquement, un bras piégé. Elle voit les menottes, cherche la clé sous les draps. La mère sort une grosse paire de pince et coupe la chaîne.*

LA MÈRE

Qu'est-ce que tu ferais sans ta mère? Cui-cui-cui, ça réveille personne, le matin.

LE PÈRE

Ça prend un coq.

KAPUT, *assise au bord du lit.*

J'ai fait un cauchemar. Je mangeais et vomissais de la crème glacée à l'infini. J'avais gâché ma vie.

LA MÈRE

Ma poule, je te l'ai toujours dit, tu peux manger tout ce que tu veux quand tu veux, pis si un jour tu deviens grosse, je vais te le dire! Viens déjeuner, maintenant. Je t'ai fait un grilled-cheese.

KAPUT

J'ai mal à la tête, au cœur, au ventre.

*La mère s'assoit sur le lit, pose  
une main sur le front de Kaput.*

LA MÈRE

Tu es froide comme un mort. Ton mal, je le prend et je le mange. (*Elle fait mine d'empoigner les maux de*

*tête, de cœur et de ventre de sa fille et de les gober tour à tour. Elle prend une voix d'ogre en se frottant l'estomac.) Humm, les bons bobos! Habille-toi, maintenant. On part bientôt.*

*La mère se rend à la table, pour envelopper le grilled-cheese dans du papier aluminium. Kaput se lève, enfle sa jupe et ses ballerines. Elle est prête à partir. Sa mère met le grilled-cheese emballé dans la valise.*

#### LA MÈRE

Tu le mangeras plus tard, à l'aéroport. *(Elle passe un rouleau adhésif sur les vêtements de Kaput, lui pince une fesse au passage.)* Regarde-moi ça, la belle chute de rein dans son petit léotard! Dire que ma fille s'en va danser pour le pape au Vatican. Je suis tellement fière de toi, ma star! *(Le frère se ressert des céréales et du lait. La mère se tourne vers lui.)* Veux-tu bien en laisser pour les autres? *(Le frère n'entend pas, penché sur son déjeuner, avec sa musique. La mère soupire, sort un peigne et commence à coiffer Kaput.)* Tu te souviens de ton premier spectacle? T'étais tombée en

bas de la scène. Tu voulais arrêter les cours de danse.  
J'ai bien fait de te pousser. T'étais toute belle en tutu.  
Regarde où t'es rendue. Dans l'œil du Saint Père!

*Le père boit une bruyante  
gorgée d'air : sa tasse est vide.*

LA MÈRE

Un autre café, mon amour?

LE PÈRE, *sans quitter le journal des yeux.*

Non, merci.

LA MÈRE

Des bonnes nouvelles, aujourd'hui?

LE PÈRE

Le Canada achète sept chaises électriques aux États-  
Unis. De l'orge et des haricots pour les prisonniers.  
Être végétarien augmente l'envie de tuer ou d'être tué.

LA MÈRE

Niaiseux. Dis-moi quelque chose de drôle.

## LE PÈRE

Le service militaire obligatoire pour les animaux.

## LA MÈRE

Elle est bonne! (*À Kaput.*) Ça te prendrait quelque chose à lire pour passer le temps dans l'avion. Huit heures, c'est long longtemps.

*La mère sort un ruban en soie  
rose pour relever les cheveux  
de Kaput.*

## LE PÈRE, *au frère.*

Gars, donne ta machine à ta sœur. (*Le frère ne l'entend pas.*) Gars!

*Le père frappe le coin de la  
table. Le frère libère ses  
oreilles du casque. Son death  
métal bat en sourdine (« I Cum  
Blood », Cannibal Corpse).*

## LE FRÈRE

Quoi?

LE PÈRE

Donnes ta machine à ta sœur.

LE FRÈRE

Pourquoi?

LE PÈRE

Pour passer son temps dans l'avion.

LE FRÈRE

Elle regardera les nuages.

LE PÈRE

Elle va être en l'air pendant huit heures. Il y a des limites à regarder dehors.

LE FRÈRE

Non, c'est le ciel, c'est l'infini.

LE PÈRE

Gars.

*Le frère hésite, sombre.*



## KAPUT

C'est correct, papa, j'en ai pas besoin. Je vais dormir pendant le vol.

LE PÈRE, *au frère, en ignorant Kaput.*

Donne.

*Le frère dépose son casque sur la table. Le père prend le casque et le donne à la mère, qui va le mettre dans la valise de Kaput, étouffant la musique.*

## LE FRÈRE

En tout cas, moi, je trouve ça louche. Aller là-bas toute seule, danser pour un cadavre hypocrite. Kaput est quand même pas une virtuose du ballet. Elle tombe tout le temps.

## LA MÈRE

Tu diras ce que tu voudras. Sa Sainteté a été bien émue en voyant le vidéo de Kaput à Secondaire en spectacle. Il a même pris le temps d'écrire son invitation à la main! *(Elle sort une lettre de sa poche.)* « Je demande pardon, car ma prière est un caprice, et je demande que

vos singeries naïves viennent jurer dans mon décor.  
Laissez-moi faiblir en cette caverne où naît chaque  
élan de la disgrâce et perdre mon souffle à l'apogée de  
votre irrévérence. » C'est tu pas assez beau? Je vais  
encadrer sa lettre et l'accrocher dans le salon.

#### LE FRÈRE

Je vais me vomir les tripes.

#### LA MÈRE

Que je te vois gaspiller ton déjeuner!

*Le frère quitte la table. Il sort  
avec son bol.*

*Chacun dans sa bulle, un  
temps.*

#### LA MÈRE

Bon, c'est l'heure d'y aller. T'as rien oublié, ma  
poule?

*Kaput réfléchit. Ça lui donne  
mal à la tête.*

LA MÈRE

Une dernière chose : là, dehors, il y a des inconnus, des gens bizarres qui vont t'approcher, mais je ne veux pas que tu parles. À personne. Tu fais ton spectacle, sans un mot, et tu me reviens en un morceau. OK, poule?

KAPUT

Oui, maman.

LA MÈRE

Commence donc à te pratiquer tout de suite.

*Kaput fait oui de la tête. La mère lui flatte la joue, tendre.*

LE PÈRE, *toujours dans son journal.*

Fille, j'ai un cadeau pour toi.

*Kaput a un sursaut d'excitation. Elle attend.*

LE PÈRE

Je l'ai caché. Tu dois le trouver.

LA MÈRE

Bin là, chéri, donne-lui. C'est l'heure. Faudrait pas qu'elle manque son vol.

LE PÈRE

Elle va trouver.

*Kaput cherche le cadeau. Elle tourne sur elle-même, regarde un peu partout.*

LE PÈRE

Je te donne un indice : quatre pattes.

LA MÈRE

Niaiseux!

*Kaput voit la table. Elle compte les pieds du meuble avec le doigt : un, deux, trois, quatre!*

LA MÈRE

Je vais aller faire chauffer le char.

*La mère sort.*

*Kaput avance vers la table. Elle se met à quatre pattes pour aller en dessous. Quelques chose est fixé à l'envers de la surface, avec du ruban adhésif : un cadeau emballé, d'une forme oblongue, tout en couleurs et en froufrous. Kaput s'empare du cadeau.*

#### LE PÈRE

Déballe-le pas tout de suite. Attends d'être rendue à Rome. Ça pourrait t'être utile en terrain étranger, mais j'espère que non.

*Kaput met le cadeau dans sa valise. Elle sort.*

## SCÈNE 2

*À l'aéroport.*

*Kaput se tient derrière un portique de détection, avec sa valise. De l'autre côté, la douanière lui fait signe d'avancer. Ça sonne. La douanière lui fait signe de reculer, puis de passer à nouveau. Ça sonne encore. La douanière procède à une fouille corporelle. Elle inspecte le corps de Kaput avec son détecteur de métal à main. Ça sonne sur la menotte, toujours au poignet de Kaput.*

LA DOUANIÈRE

Enlevez-ça.

*Kaput essaie de libérer son poignet, en le tordant, en forçant la menotte et en crachant dessus. La douanière renifle la valise et jappe comme un chien. Elle couche la valise pour l'ouvrir, trouve le grilled-cheese, le déballe et le croque.*

LA DOUANIÈRE, *la bouche pleine.*

Pas le droit!

*La douanière voit que Kaput se démène toujours pour retirer la menotte. Elle l'observe, un temps.*

LA DOUANIÈRE

Il faudra peut-être vous couper le pouce.

*Elle croque dans le grilled-cheese à nouveau, grimace. Quelque chose d'étrange sur sa langue : une clé. La douanière l'utilise pour déverrouiller la*

*menotte. Kaput se caresse le poignet, soulagée.*

*La douanière range la menotte, la clé et le reste du grilled-cheese dans sa poche. Elle sort le casque audio de la valise, l'inspecte.*

LA DOUANIÈRE

OK.

*Elle lance le casque en l'air. Kaput l'attrape et l'enfile autour de son cou. La douanière sort le cadeau de la valise.*

LA DOUANIÈRE

C'est quoi?

*Kaput ne sait pas. La douanière arrache les froufrous, déchire l'emballage, ouvre la boîte et regarde dedans : c'est un*



*glaive. Kaput cache son visage  
avec ses mains.*

## LA DOUANIÈRE

Avez-vous autre chose à déclarer, mademoiselle? Une mitraillette dans votre vagin? Une bombe dans votre cul? Dites-moi tout, avant que je vous éventre avec ce glaive que vous aviez cru me passer sous le nez. Ouvrez votre bouche. (*Kaput montre ses yeux ouverts entre ses doigts.*) Plus grand. (*Kaput écarquille les yeux.*) Où est votre bouche? C'est bizarre. Vous m'attendrissez. Ce n'est pas vrai. Je ne ressens rien pour vous. Je n'ai pas peur de votre petite épée. J'en ai vu des plus longues. Mon sang est froid. Je suis un glacier. Vous êtes un petit soleil. Je ne fonderai pas. Aviez-vous l'intention de cracher du feu dans l'avion? Les mains en l'air! (*Kaput lève les bras.*) Videz vos poches. (*Kaput baisse les bras.*) Pas un geste! Je vous ai déjà fouillée. Vous n'avez ni poches ni briquet sur vous. (*La douanière renifle.*) Il y a un lance-flamme dans votre œsophage. Il occupe votre tube digestif. Je vois clair dans votre jeu. Je vois au travers votre justaucorps. Vous êtes complètement nue, mais votre nudité est un costume. La vérité se trouve plus creux.

*(La douanière enfle un gant en latex.)* Les fesses en l'air!

*Kaput se plie en deux, tête à l'envers, bras ballants. La douanière va pour renifler son derrière, mais une sonnerie l'interrompt. Elle sort un cellulaire de sa poche. Dans le combiné, elle jappe en guise de bonjour, puis écoute un instant.*

#### LA DOUANIÈRE

Monsieur, je n'ai pas envie de rire. Il y a des gens qui travaillent, ici.

*La douanière raccroche.*

#### LA DOUANIÈRE

Un comique qui se prend pour le pape. Il y a des gens qui s'ennuient.

*Elle fait claquer son gant afin de se remettre au travail. Son cellulaire sonne à nouveau.*

*Elle répond. Pendant la conversation téléphonique, elle garde un œil sur Kaput, qui reste pliée.*

## LA DOUANIÈRE

Je n'ai pas le temps de vous entendre, mon pauvre. *(Elle reste à l'écoute, un brin perplexe, sans perdre sa consistance.)* La fille restera entre mes mains. *(Kaput se redresse pour regarder la douanière, qui lui fait signe de se replier.)* Non, inutile d'envoyer la gendarmerie. À moins que ces messieurs aient envie de faire des push-up. J'ai été générale dans les forces armées canadiennes pendant douze ans. Je transforme n'importe quel berger allemand en caniche miniature. *(Kaput cherche une façon d'être confortable à moitié debout. Elle dépose sa tête sur ses avant-bras, comme pour faire une sieste.)* Les anges et les démons n'existent pas. Vous êtes fou. Écoutez, je veux bien croire en votre pouvoir si vous m'envoyez une preuve liquide, et je ne parle pas de séparer l'Atlantique en deux. L'argent pourrait faire son chemin par virement bancaire. Non, pas demain. Demain, je serai occupée à torturer la fille. Sauf si je reçois une grâce de votre part, en l'espace cordial de cet entretien. Quelque

chose dans les sept chiffres, tout au moins. Avez-vous Interac? Mon courriel : dontfuckwithme@gmail.com. D-O-N-T-F-U-C-K-W-I-T-H-M-E, arobase, oui, le A avec un cercle autour, G-M-A-I-L, point, C-O-M. J'attends. *(La douanière éloigne le téléphone de son oreille afin de consulter ses courriels.)* Pour la question de sécurité, écrivez « TOUT » et je répondrai « RIEN ». Le transfert peut prendre quelques minutes, tout au plus. Ne me jouez pas la carte de la connexion lente. Je sais reconnaître un coquin en uniforme de pieux. Mon radar n'a pas besoin de lubrification. À l'âge de trois mois, j'ai refusé d'être baptisée, j'ai mordu le doigt du curé avec mes gencives et il a saigné dans le bassin d'eau bénite. Depuis, je dors sur mes pieds, les yeux béants. Rien ne m'échappe, surtout pas les fantassins, les évêques et les autres bêtes de cirque. *(Elle regarde Kaput. Son de courriel entrant. La douanière revient à l'écran de son cellulaire, appuie sur quelques touches.)* C'est encaissé. Je libère la fille. Au plaisir de faire affaire avec vous, monsieur. Adieu.

*La douanière raccroche et range son cellulaire.*

## LA DOUANIÈRE

Relevez-vous. (*Kaput se déplie.*) C'était le pape. Il demande qu'on vous libère sur le champ. Juste à temps pour l'embarquement. Vous avez de la chance. Il y a de la douceur à parader comme vous le faites. J'aurais pu être danseuse, moi aussi. J'avais les mêmes formes que vous, à votre âge. C'est pourquoi vous regarder me trouble. Nos corps se ressemblent, mais nos esprits sont opposés. Vous être frivole. Vous avez les fesses dehors. Vous êtes la libellule de tout le monde. Moi, je suis frigide. J'affronte l'hiver à chaque seconde. La loi veut que je saisisse votre valise. Je vais la découdre et l'écarteler. Le casque est à vous. Il faut bien passer le temps. Bon vol, mademoiselle.

*La douanière sort avec la valise.*

### SCÈNE 3

*Dans l'avion.*

*Kaput est dans son siège, côté hublot, enveloppée par le ciel bleu. Elle regarde les nuages, qui semblent gentils, doux, ouateux.*

#### VOIX DU PILOTE

Chers passagers, chères passagères, votre pilote à l'appareil. J'espère que vous êtes à votre aise, pendant que nous survolons l'Atlantique. Nos agentes entament le service d'un repas chaud. Vous aurez le choix entre le poulet et les pâtes végétariennes. Un verre d'eau, un thé ou un café est offert avec le repas. *(Une agente de bord passe avec un chariot de nourriture et de boissons. Elle offre deux choix de repas à Kaput, qui refuse poliment. L'agente de bord sort.)* Je vous conseille d'acheter un verre de rosé. Il a un air de crépuscule. Si j'étais un poisson, je vivrais dans un verre de rosé. Ma tête serait vide. J'oublierais tout, à chaque seconde. Ah! Parfois, je rêve d'un

amerrissage, à proximité d'une petite île sauvage. Nous pourrions vivre là, ensemble, séparé du reste du monde. (*Pendant le discours du pilote, trois anges traversent le ciel, à la queue-leu-leu. Ils sont gais, aériens, lascifs, en caressant les nuages. Kaput les regarde par le hublot.*) Je rêve de perdre le contrôle. Qu'une tornade aspire cet avion et nous transporte dans une autre dimension. Il faudrait que mon ex-femme soit là, avec son chihuahua. Nous pourrions faire griller le chien sur un feu ou le lancer à la gueule d'un fauve. Matilda, mon ex, aurait un peu de peine, mais pas pour longtemps. On aurait beaucoup mieux à faire que de pleurer pour un rat de compagnie. Il faudrait chercher de l'eau, construire un abri, se défendre contre les prédateurs, chasser. Matilda grandirait de cette expérience.

*Les anges sont passés. Le pilote entre, avec son micro-casque. Il va s'allonger sur un nuage.*

## LE PILOTE

C'est comique, mon ex-femme porte le même nom que l'ouragan tropical dont nous risquons de croiser la queue. Matilda, j'étais prêt à tout pour que tu m'avales

et me laisse vivre au fond de toi. Si tu me voyais, ci-haut, fidèle à mon poste, tu retomberais amoureuse de moi. Mais tu regardes le sol. Tu regardes un chienrongeur aux pattes si courtes qu'il pourrait ramper comme un ver, et tout le monde continuerait de l'écraser en marchant, soi-disant par accident. *(L'atmosphère gronde. Le ciel s'assombrit. Le pilote reste silencieux quelques secondes, à l'écoute.)* Mon copilote me dit que je devrais me taire et me concentrer sur mon travail. En effet, nous entrons en zone de turbulence. Veuillez rester à vos places et attacher vos ceintures. La tempête à nos portes est un tunnel au bout duquel nous attend notre reflet.

*Turbulences. Le pilote saute du nuage et sort en courant.*

*Kaput remonte le casque audio sur ses oreilles : death métal à fond (« I Cum Blood », Cannibal Corpse).*

*Trois démons traversent le ciel, à la queu-leu-leu. Ils sont tordus, vulgaires, bouffons, en*



*déchirant les nuages. Kaput ne  
les regarde pas, tête contre le  
hublot.*

*Pendant le défilé des démons,  
la musique est suspendue à  
quelques reprises par une voix  
électronique : battery low,  
please recharge.*

*Après le défilé : battery dead.  
La musique cesse, en même  
temps que les turbulences.  
Retour au calme, sans soleil.  
Kaput semble dormir.*

#### VOIX DU PILOTE

Passagers, passagères, je suis fatigué. Le copilote prendra ma place pour le reste du vol. Il est nouveau, nerveux, malhabile : trois bonnes raisons de le laisser se pratiquer. Si tout se passe bien, l'atterrissage à l'aéroport Léonard-de-Vinci aura lieu dans une heure et trente minutes. Nos agentes ont entamé le service d'une collation froide. Nos micro-ondes n'ont pas

survécu aux turbulences, ce sera donc une pizza-pochette surgelée pour tout le monde.

*L'agente de bord entre, avec son chariot.*

*Elle offre une pizza-pochette à Kaput, qui ignore sa présence.*

*L'agente de bord sort.*

## SCÈNE 4

*Dans la chambre du pape.*

*Le pape est assis sur un trône.*

*Kaput est debout sur un  
tabouret.*

LE PAPE

Je vous regarde, Kaput!

*Musique classique légère (« La  
chasse », Burgmüller).*

*Kaput danse. Sa chorégraphie  
comporte une gestuelle de  
mime plutôt abstraite, ainsi que  
plusieurs mouvements de  
ballet, exécutés avec une  
grande difficulté : peut-être une  
gargouillade, un saut de chat,  
un temps de flèche, une  
arabesque, un fouetté, et enfin*

*un grand jeté, à l'écart du  
tabouret.*

*Kaput tombe.*

*Fin du numéro.*

LE PAPE, *en applaudissant.*

Quel déséquilibre! Je vous en prie, mon enfant, relevez-vous et reprenez votre position initiale. (*Kaput se lève et remonte sur le tabouret.*) Voilà, vous êtes une fleur. Une rose blanche qui se fane et se défane et sèche et craque. C'est une belle farce, mais la chute finale manque d'originalité. Essayons autre chose, voulez-vous? Fermez les yeux. (*Kaput ferme les yeux. Elle tentera de se conformer avec précision aux différentes directives du pape, qui s'exprime avec des gestes de chef d'orchestre, en restant assis.*) Inspirez par le nez. Ressentez les poils de vos narines bouger au contact de l'air. Le souffle traverse votre corps pour ressortir sous vos pieds, sous forme de racines, jusqu'au centre de la terre. Narguez les démons. Montrez-leur la montagne, le cercle vicieux que vous êtes. Les mains en l'air, gonflez. Créez de l'espace entre chaque vertèbre. Le paradis s'incruste

sous vos ongles. Chatouillez les anges. Ils vous lancent des étoiles en retour. Plongez dans la pluie astrale. Tête entre les talons. Votre troisième œil roule dans votre coccyx, ça regarde le soleil. Une jambe s'évapore. Basculez le cerveau dans la fesse droite. Non, l'autre, celle qui flotte, oui. *(Kaput perd l'équilibre, tombe et remonte rapidement sur le tabouret.)* Debout sur une patte, les bras en réglisse. Donnez-moi le cri du flamant rose. Le sacrum au nombril, le sacrum au nombril! Soudés! Vous êtes la charpentière et la charpente. Donnez-moi un pont. *(Kaput hésite, évaluant la surface du tabouret, elle n'ose pas trop pencher vers l'arrière. Le pape poursuit, sans attendre.)* Squat! Les os des fesses au lieu des pieds. Attrapez-vos gros orteils avec vos index. Bébé heureux. Plus heureux que ça. Vous êtes la berceuse et le berceau. Doucement, ne pas réveiller l'enfant qui dort. Avant, arrière, avant, arrière. Assez! *(Kaput bascule vers l'arrière, fait quelques roulades au sol et s'immobilise en petit cocon.)* Je vous en prie, mon enfant, reposez-vous, étendez-vous pour m'écouter un instant. *(Kaput se couche sur le dos.)* Je confesse : je vous ai joué un tour, mais ce n'est pas le plus grave. Je vous ai fait subir une petite séance de yoga, ce n'est pas chrétien. C'est l'âge qui me donne

de drôles d'idées. Peu après la fumée blanche, j'ai commencé à souffrir d'arthrose et d'insomnie, alors j'ai engagé un maître yogi pour me donner des cours privés, pour me calmer. J'ai découvert que le yoga était utile à toutes les danses, celle des anges, celle des démons et, dorénavant, la vôtre, qui oscille dans un lieu trouble, entre ciel et terre. Je vous ai invitée dans ma chambre afin de vous voir finir ainsi, dans la posture du cadavre, la plus restauratrice. Vous êtes maintenant disposée à entendre ma critique, à l'incorporer, afin d'atteindre un idéal dans un futur proche. Vous êtes nulle. Dans le sens que votre numéro s'annule à l'instant où il commence. Vous entrez en scène comme si c'était l'heure du jugement dernier. Vous dansez sur le bord d'un précipice. Vous ne regardez jamais le public. Tout le monde voit que vous avez le vertige : personne n'est surpris quand vous tombez. (*Kaput se cache le visage avec ses mains.*) Mon enfant, votre science du silence est fine, une belle offrande pour un vieillard comme moi, qui a tant à dire et qu'on n'écoute jamais vraiment. Vos parents vous ont bien élevée, voilà pourquoi je dis que ce n'est pas grave. Je vous accorde une deuxième chance. Demain midi, vous serez en spectacle devant soixante mille personnes, au sein du grand Colisée de

Rome. *(Kaput se lève, saute de joie et se recouche.)*  
J'ai fait reconstruire l'arène et les gradins pour vous accueillir. Ça mérite un point d'exclamation. Une meilleure chute, voilà. Pas besoin de vous casser la tête. Vous êtes presque parfaite. Et naturellement risible. Il suffit d'un tout petit effort pour m'achever. Je veux hurler! *(Le pape force un éclat de rire. Retour au sérieux.)* Quel est votre nom de scène? Cuisse de nymphe? Cuisse de folle? Peut-être que votre vrai nom est assez farfelu, Kaput. Mais c'est allemand, ça pourrait choquer, devenir politique... Ah! Je déciderai en dormant. Que la nuit me berce et me donne raison. *(Kaput roule sur le ventre, face contre terre. Le pape se tait pour l'observer.)* Dormez-vous? Bonne idée. J'ai réservé mon restaurant préféré pour ce soir, mais je suis fatigué : je vais me coucher. Allez manger à ma place, reprendre des forces pour demain. Mon chauffeur vous conduira. Chauffeur! *(Un temps. Personne ne vient.)* Il est toujours parti. Je le soupçonne d'avoir d'autres clients, des gens plus branchés, plus jeunes, avec des dieux plus envoûtants que le mien. Je vous en prie, relevez-vous, pendant que je vais appeler un taxi.

*Kaput reste couchée.*

*Le pape sort.*

*Il était assis sur une toilette en  
or.*



## SCÈNE 5

*Au restaurant.*

*Kaput occupe une petite table couverte d'une nappe blanche et d'argenterie brillante. Elle contemple son reflet sur le ballon d'un verre à vin, sur le dos d'une cuillère et sur la lame d'un couteau. Elle se recoiffe avec une fourchette. Au sol, de chaque côté de la table, un pot de roses blanches et un calice en argent.*

*La serveuse entre, avec une bouteille.*

### LA SERVEUSE

Benvenuti nella Casa della Bella Donna. C'est un honneur de recevoir une amie de notre précieux Papa. Reste à voir si votre appétit sera à la hauteur de sa

Grâce. Connaissez-vous l'histoire du restaurant? Nous l'avons créé pour honorer la petite mort du futur pape, alors âgé de sept ans, lorsqu'il vit sur la Via della Conciliazione une charmeuse de serpent se déhancher pour asservir la bête. Le garçon s'arrêta pour voler une rose au bouquet d'un vendeur de rue, puis il courut se mettre à genoux devant la belle, en lui offrant la fleur. Elle dit : « Tu ne vois rien que le rouge à lèvres et la danse du ventre, or l'essentiel se cache entre les deux. Ma beauté te laisse croire que je suis en santé. Je suis en santé parce que je bois du sang d'homme! » La charmeuse s'empara de la rose, la donna à manger au serpent, puis sa bouche tordue par le rire prit l'allure d'une béance rouge et infinie sous les yeux du petit homme. Nous proposons un menu sanglant, comme le régime de la belle, et comme le visage de notre prochain successeur du Prince des apôtres qui partit en courant, rougissant de désir et de honte. Voilà.

*Kaput regarde le décor blanc.  
Elle attend la suite. La serveuse  
attend une réaction, mais rien  
ne se passe. Elle présente alors  
la bouteille entre ses mains.*

## LA SERVEUSE

Connaissez-vous l'histoire de notre vin maison, le Bella Donna Rossa? Un moine catholique voulait fabriquer un poison, pour éliminer l'un de ses frères, qui avait choisi de quitter le monastère afin de connaître l'amour. Notre moine a trouvé cette plante aux baies noires et toxiques, la belladone, ou cerise du diable. À faible dose, elle dilate la pupille et rend les yeux brillants. À moyenne dose, elle révèle la nature de l'esprit. À forte dose, elle tue. Voilà.

*La serveuse verse un peu de  
rouge dans le verre. Elle attend.*

*Kaput ne bouge pas.*

## LA SERVEUSE

Vous devez me dire si le vin est bon.

*Kaput sent son verre et trempe  
un doigt dedans. Pouce en l'air  
: le vin est bon. La serveuse  
remplit la coupe et dépose la  
bouteille sur la table.*

*La serveuse sort.*

*Kaput regarde autour, embêtée.*

*Elle voit le pot de fleurs, va vider son verre dedans et retourne s'asseoir. Elle remplit son verre de vin à nouveau.*

*La serveuse entre, avec un petit bol, qu'elle dépose sur la table.*

#### LA SERVEUSE

Connaissez-vous l'histoire de la soupe aux tomates? Une princesse se prenait pour un vampire. Elle menaçait de détruire le monde, le jour où elle deviendrait reine, si on ne lui servait pas trois bols de sang humain par jour. On s'est mis à broyer des tomates pour la tromper. Après quelques semaines à boire trois bols de soupe aux tomates par jour, la princesse s'est mise à faire de l'acné. Voilà.

*La serveuse sort.*

*Kaput regarde autour. Elle voit le calice, va verser la soupe dedans et retourne s'asseoir.*

*La serveuse entre, avec une petite assiette contenant trois grosses boulettes de viande crue. Échange des plats.*

#### LA SERVEUSE

Connaissez-vous l'histoire des boulettes de viande? Un taureau à trois couilles ne voulait pas les utiliser pour se reproduire mais n'avait pas moins envie qu'on y goûte. Voilà.

*La serveuse sort.*

*Kaput prend deux boulettes de viande, les place devant ses yeux et sourit. Elle se lève pour cacher les boulettes sous sa jupe. Puis, elle prend la troisième boulette et la pose entre ses sourcils, avant de*

*l'enfourer dans le décolleté de  
son justaucorps.*

*La serveuse entre, avec une  
généreuse assiette de pâtes en  
sauce rouge. Échange des  
plats.*

### LA SERVEUSE

Connaissez-vous l'histoire des pâtes alla puttanesca?  
Dans une maison de débauche, les femmes  
cherchaient une recette vite faite et pas chère pour  
nourrir les visiteurs. Elles ont mélangé les ingrédients  
qu'on trouve partout et tout le temps en Italie : des  
spaghettis, des tomates, des olives, des anchois, des  
câpres, de l'ail et du piment. Voilà.

*La serveuse sort.*

*Toujours debout, Kaput saisit  
un spaghetti avec deux doigts.  
Elle découvre que son assiette  
ne contient qu'un spaghetti très  
long, qu'elle utilise comme une  
corde à danser, en faisant*

*quelques sauts, puis comme un ruban de couture, en prenant ses mensurations. Elle se rassoit et remet le spaghetti dans son assiette, pour le séparer en trois. Elle enroule un tiers autour de son cou, un tiers autour de son poignet gauche et un tiers autour de son poignet droit : ça lui fait des bijoux serpentins.*

*La serveuse entre, avec un plat de charcuteries. Échange des plats.*

#### LA SERVEUSE

Connaissez-vous l'histoire de la charcuterie? (*Kaput lève un doigt.*) Oui? (*Kaput secoue le doigt.*) Non? Vous ne voulez pas savoir. Bon.

*La serveuse sort.*

*Kaput étend des tranches de viande sur ses jambes, ses bras,*

*son torse et son visage : ça lui  
colle à la peau.*

*La serveuse entre, avec un  
large plateau couvert d'une  
cloche. Échange des plats.*

#### LA SERVEUSE

Prête pour le plat de résistance?

*La serveuse soulève la cloche.  
Sur le plateau, un cochonnet  
grillé, tout rose, avec une  
grosse pomme dorée dans la  
gueule.*

#### LA SERVEUSE

Ça n'a pas d'histoire. C'est un petit cochon de lait. Il  
n'a pas eu le temps de vivre et de devenir un gros porc  
dégueulasse. Bon appétit.

*La serveuse sort.*

*Kaput regarde longuement le  
cochonnet, avant de prendre la*



*pomme pour la rapprocher de  
son visage.*

*Noir.*

*Bruits d'aiguisage couteau  
contre couteau. Grognements,  
couinements et cris de cochon.  
Une lame fend l'air. Tranchée  
visqueuse et éclaboussure.  
Bruits de dévoration.*

*Silence, un temps.*

*Lumière.*

*Kaput fait la morte sur la table  
ensanglantée, la pomme intacte  
dans une main. Sur le plateau,  
le squelette immaculé du  
cochonnet. La bouteille et le  
verre de vin gisent au sol. Les  
roses se sont détachées des  
tiges, flétries. Le calice  
rayonne.*

*La serveuse entre, avec une  
petite tasse blanche. Elle cogne  
légèrement sur la table.*

#### LA SERVEUSE

Excusez-moi, mademoiselle, le pape vous attend au Colisée, ainsi que soixante mille spectateurs. Vous entrez sur l'arène dans moins de trente minutes. Tous les taxis sont occupés, mais une petite course au réveil vaut trois expressos. Debout!

*Kaput ne bouge pas. La  
serveuse dépose la petite tasse  
blanche sur le coin de la table,  
puis elle sort.*

## SCÈNE 6

*Sur l'arène.*

*Le pape est assis en hauteur. Il regarde le public, avec un sourire poli. Il regarde le ciel, en bâillant. Il regarde sa montre, impatient.*

*Kaput entre, avec une mauvaise posture et un ventre arrondi. Maculée de vin, de sauce rouge et de sang de cochon, elle porte toujours les bijoux-spaghetti et la peau-charcuterie.*

### LE PAPE

Vous semblez traîner les entrailles de la nuit. Est-ce votre volonté, ou le soleil, qui vous donne un air exotique? Quelle sorte de rituel menez-vous, avant de vous donner en spectacle? Confiez-vous à moi. Je suis très bon pour garder un secret. Je suis une tombe. *(Un*

*temps.) C'est vrai, nous ne sommes pas seuls. (Le public apparaît en miroir.) Nous vous regardons.*

*Musique classique légère (« La chasse », Burgmüller).*

*Kaput cherche son tabouret, balayant le sol des yeux, sans repère. Le pape fait un grand signe en X avec les bras. La musique cesse.*

#### LE PAPE

Mon enfant, ne cherchez pas le tabouret. J'ai pensé que vous pourriez danser à même le sol, aujourd'hui. Le public sera plus haut que vous, de toute façon, et la structure de cet amphithéâtre symbolise une chose : le ciel domine les corps. Le vôtre comme le mien. Mais la différence entre nous, c'est que je suis à l'abri, alors que vous êtes à la merci des intempéries. Un orage pourrait survenir, et on me servirait une boisson chaude que je siroterais, au calme, pendant que vous glissez dans les flaques d'eau, fouettée par le souffle divin. Il fait beau : Dieu vous sourit. *(Le pape sourit.)* À propos de votre nom, j'ai décidé que vous resterez

vous-même, Kaput. Et aux allemands, je dis : je suis poète. J'ai bien dormi. La nuit a été si longue que je me suis réveillé avec cette question : suis-je un vaisseau d'éternité? Je suis né il y a longtemps, certes. Mon rythme est lent, c'est vrai. Mais on n'attend de moi que des phrases très courtes. Si on demande mon avis, à savoir si les pannes de courant, les fuites d'eau et les infestations de fourmis sont choses courantes dans la cité du Vatican, je peux répondre « cela arrive rarement » ou « cela arrive souvent », mais je ne dis jamais « jamais » et encore moins « toujours ». Je me surprend parfois à penser ces mots, alors j'arrondis le dos, je regarde mes paumes, l'espace entre mes doigts, et je vois s'échapper deux petites couleuvres, que j'appelle l'esprit et le temps. Le vide au Saint-Siège! C'est bien moi, l'écho des couloirs, la part de silence dans les chuchotements que je ne peux décoder, car mon ouïe diminue. Ne me prenez pas pour un vieux sénile! Ma mémoire est intacte. Je me souviens du bruit qui m'entourait, la dernière fois où je suis allé manger de la pizza sur une terrasse à Rome, j'avais quinze ans. Je me souviens de la jolie serveuse, son sourire de diamants. Ah! (*Il s'évade dans ses pensées un instant.*) Le Christ était passionné par la mise en scène de sa propre mort. C'est de l'amour, je le crois,

aimer se voir vu, agonisant, aimer son père, aimer le sang. Avez-vous eu la chance de boire du vin, hier soir, mon enfant? Avez-vous vu le cochon rose? Quelle tendresse! Vive les animaux sacrificiels! Vive les criminels et les prisonniers de guerre! Le Colisée doit sa grandeur à ces condamnés à mort. Ils ont érigé les murs, ils ont fait le spectacle, sur l'arène et en dessous, ils ont gardé les fauves en cages, tiré sur les cordes et ouvert les trappes, pour faire apparaître de nouveaux prédateurs, comme par magie, à la surprise du public. Bénis soient ceux qui n'ont pas eu le choix. Bénis soient les gladiateurs, pour la simplicité de leur rôle : tuer ou mourir, sur l'autel du spectacle. Voilà comment on fait un théâtre fluide. Vous voyez, je me souviens des siècles précédents, et de cette chose ancienne qu'est l'instinct de survie. Les ruines d'aujourd'hui seraient moins spectaculaires, sans les corps contraints à les conserver. Je vois le nouveau monde s'acharner à couper ses chaînes, à se déconstruire, à faire table rase du passé, ainsi le futur est poussière. Un monde sans esclave serait-il voué à s'écrouler? Et moi, où vais-je, avec ma vocation de rester pareil, de prier en cercle, de s'avalier la queue pour garder en tête que l'éternité est un labeur, qu'elle manque de souplesse, un peu comme vous, ma chère

Kaput. Vous êtes, à l'image de l'au-delà, une hypothèse boiteuse. Je vous ai convoqué sans savoir si vous viendriez, mais vous êtes là, sous mes yeux, je comprends donc que vous existez. Ma curiosité concerne le destin de votre numéro. Quelle sera la raison de votre chute? Sûrement pas un tabouret. L'arène est vôtre, mon enfant. Nous vous regardons.

*La musique recommence.  
Kaput danse : même chorégraphie que la veille, version ballonnée. Ses pas sont lourds et grossiers. Elle s'égare dans l'espace, se trompe et se répète. Ça rigole hors-scène.*

LE PAPE

Quelle disgrâce!

*Kaput danse, sans tomber.*

*À la fin, elle se livre à un grand écart latéral, avec une flatulence bruyante. Elle offre son regard au public, avec la*

*pomme dorée dans la main,  
tendue vers l'avant.*

*Silence.*

*Le pape pouffe.*

LE PAPE

Quelle irrévérence!

*Ça se moque hors-scène. Ça  
lance des tomates. Kaput roule  
au sol, se relève. Elle essaie de  
jongler avec les tomates. Le  
pape est en extase.*

*Kaput cherche une issue. Elle  
tourne sur elle-même, regarde  
un peu partout.*

*Une trappe sous ses pieds.  
Kaput l'ouvre et lève les yeux  
vers le ciel, avant de sauter.*

*Kaput est disparue.*



*Le pape meurt de rire.*

*Un ange et un démon entrent,  
avec un drap blanc.*

*L'ange et le démon posent le  
drap sur le corps du pape, en  
guise de linceul. Ils s'assoient  
au sol. Chacun dépose sa tête  
sur un genou du cadavre voilé.*

## SCÈNE 7

*Sous l'arène.*

*Une cage d'ombre et le spectre  
ensanglanté d'un gladiateur.  
Quelques vestiges de  
machinerie théâtrale : systèmes  
d'ascenseurs et de canalisation  
– poulies, chaines, tuyaux. Le  
gladiateur parle, tout bas, à ce  
qui se trouve dans la cage.*

*Kaput descend par une corde  
accrochée au plafond.*

LE GLADIATEUR, *brandissant son glaive.*  
On t'a envoyé pour me tuer, mais je suis déjà mort.  
Tu ne peux rien contre moi, jeune fille.

*Le gladiateur esquive des coups  
dans le vide. Il s'approche de*

*Kaput, offensif. Elle ne bouge pas.*

#### LE GLADIATEUR

Sors ton arme.

*Kaput cherche son arme. Elle tourne sur elle-même, regarde un peu partout.*

#### LE GLADIATEUR

Excuse-moi, mais il faut se battre.

*Le gladiateur touche l'épaule de Kaput avec son glaive. Elle se retourne pour lui faire face.*

#### LE GLADIATEUR

Je pourrais t'enfermer dans la cage du fauve. Ça répondrait à la première question : le fantôme d'un fauve mort de faim a-t-il encore faim? Si tu survivs, après avoir vu ce qui se trouve dans la cage, tu pourrais répondre à la deuxième question : s'agit-il d'un ours, d'une panthère ou d'un lion? Restera la troisième, la plus difficile : devrait-on libérer le fauve?

*Kaput s'approche de la cage  
d'ombre. Des yeux clignent  
derrière les barreaux – les  
mêmes yeux qui étaient sous le  
lit, dans la première scène.  
Kaput va pour ouvrir.*

### LE GLADIATEUR

N'ouvre pas! Ça pourrait sauter. Tu ne sais pas ce que c'est d'avoir à se battre contre un animal affamé. Tu ne connais pas la fatalité d'être capté par les yeux de la bête. Même si tu gagnes le combat en tuant l'ours, la panthère ou le lion, son regard continuera de brûler en toi. Tu te surprendras à trembler dans la solitude, comme si un danger te guettait. Tu te surprendras à aimer cette présence, à la nourrir pour qu'elle revienne. Ce poids sera le tien : l'urgence de recréer à chaque instant les conditions d'un simulacre de chasse. Gare au magnétisme animal, il te divisera. Tu auras envie de me plaire et je t'inviterai à te coller à moi, pour cacher le fait que j'ai peur de toi. Nos corps seront pris dans un chassé-croisé, quelque chose comme la double course des astres. *(Un temps. Kaput est toujours attirée par la cage. Le gladiateur*

*l'approche avec précaution, craignant qu'elle ouvre.)*  
Puisqu'on ne peut pas se battre, voudrais-tu qu'on  
valse? C'est presque la même chose.

*Le gladiateur range son glaive  
et tend la main. Kaput accepte.*

*Ils valsent en silence. Les yeux  
brillent dans l'ombre.*

#### LE GLADIATEUR

As-tu déjà regardé quelqu'un d'assez près pour observer ton reflet dans sa pupille? C'est drôle, ça me rappelle l'un de mes derniers combats, ce jeune homme que j'ai égorgé. Il aurait pu être mon fils. J'étais attendri, une seconde, puis la brûlure m'a réveillé. Le garçon m'avait tranché une oreille. Le sang bouillait dans la moitié pissante de ma tête. L'autre moitié était pleine des cris de la foule. Le soleil ou le sang coulait dans mes yeux. Je voyais clair à nouveau : mon adversaire n'était rien qu'un homme à tuer. *(Le gladiateur fait tourner Kaput sur elle-même. Elle tombe.)* Le meurtre est plus naturel que la valse. *(Il aide Kaput à se relever.)* Tout va bien jusqu'ici. Merci de m'accorder cette danse. *(Un autre*

*tour, sans tomber.)* Je crois encore que ce jeune homme était une sorte de magicien et qu'il a tenté de m'envoûter. Je le dominais au sol quand son visage s'est ouvert comme un miroir. C'était mon visage face à la mort. Ma gorge sous mon glaive. J'ai failli reculer. Ce sont les spectateurs qui m'ont ramené à l'ordre. Ils me criaient de l'égorger. *(Le gladiateur penche Kaput vers le sol, son visage près du sien, comme s'il allait l'embrasser.)* Je lui ai dit : j'aime tes yeux quand je m'y vois. Puis, j'ai fait plaisir aux spectateurs.

*Kaput et le gladiateur se séparent d'un pas.*

*Fin de la valse.*

*Kaput se rapproche de la cage.  
Elle prend les boulettes de viande qu'elle cachait sous sa jupe et dans son décolleté, puis les lance derrière les barreaux.  
Ça se régale dans l'ombre.*

## LE GLADIATEUR

Il y a donc la faim après la mort. Reste à savoir s'il s'agit d'un ours, d'une panthère ou d'un lion. Et la question de sa libération.

*Kaput ouvre la cage. Ça grogne.*

## LE GLADIATEUR

J'irai jeter un œil si tu viens avec moi.

*Kaput et le gladiateur entrent ensemble dans la cage.*

*Un gémissement effrayant. Le gladiateur jouit. Kaput glousse. Ça les dévore.*

## SCÈNE 8

*Dans le noir.*

LE GLADIATEUR

Tu crois que c'était un ours, une panthère ou un lion?

*Pas de réponse.*

*Kaput éternue.*

LE GLADIATEUR

Je sais que tu es là. J'ai ta morve sur mon épaule. Tu pourrais délier ta langue, puisque je ne vois pas ton visage. Ce sera comme si tu n'étais qu'une voix dans ma tête, un personnage de mon cru. Ce sera ma faute.

KAPUT, *en chuchotant.*

Il faut pas le dire.

LE GLADIATEUR

Ça restera entre nous. Et même si je criais, il n'y aurait personne pour m'entendre, personne pour t'entendre



me dire ce que tu as vu dans la cage, la créature qui nous attendait.

KAPUT

Des serpents sont venus siffler à mon oreille. Ils m'ont mordillée de la tête aux pieds.

LE GLADIATEUR

La bouche d'une femme s'est posée sur la mienne, avant de m'avaler. J'ai cru que c'était toi.

KAPUT

C'était un monstre.

LE GLADIATEUR

J'aurais dû deviner.

KAPUT

Ça nous aurait évité de finir dans son ventre.

LE GLADIATEUR

Une prison comme une autre.

KAPUT

Devrait-on s'en libérer?

## LE GLADIATEUR

Comment?

## KAPUT

Tu pourrais manger le monstre de l'intérieur. À commencer par son estomac, puis ses tripes, son foie, ses poumons, son cœur, son cerveau, ses veines, sa graisse. Restera les os et la peau. Sans oublier les cheveux et les yeux.

## LE GLADIATEUR

On me donnait de l'orge et des haricots avant chaque combat. J'étais végétarien. J'avais parfois du sang sur la langue, mais je recrachais. Tu peux manger le monstre.

## KAPUT

Je préfère la crème glacée.

## LE GLADIATEUR

Trouvons autre chose à faire. Dis-moi une devinette.

## KAPUT

Manger ou dormir?

LE GLADIATEUR

Deux choses que je ne fais plus depuis que je suis mort. Ce n'est pas une devinette.

KAPUT

Le soleil ou la lune?

LE GLADIATEUR

Deux choses que je ne vois plus. Tu demandes à un sacrifié de faire des sacrifices. J'aimerais deviner.

KAPUT

C'est quoi, la différence entre le soleil et le sommeil?

LE GLADIATEUR

C'est l'origine de l'énergie ou la position de l'œil. Le focus.

KAPUT

Je pensais : trois lettres.

LE GLADIATEUR

Le soleil me regarde depuis le ciel, le sommeil me regarde de l'intérieur.

KAPUT

L'intérieur?

LE GLADIATEUR

Quand on dort, le corps et les pensées se régénèrent.

Tout s'aligne en soi.

KAPUT

Et quand on meurt?

LA GLADIATEUR

Il n'y a plus rien.

KAPUT

Rien?

LE GLADIATEUR

Nous sommes seuls dans le ventre du monstre. Tu ne

vois pas.

KAPUT

C'est parce qu'il fait noir.

*Clic : lumière sur une chambre à coucher, dans le ventre du monstre. Kaput vient d'allumer une lampe, à côté du lit sur lequel elle est assise, avec le gladiateur. Elle a retrouvé son apparence propre d'avant le restaurant. Comme dans la première scène, un réveil-matin sur la table de chevet à tiroir.*

*Kaput et le gladiateur se regardent comme si c'était la première fois.*

#### LE GLADIATEUR

Je t'ai menti. Je n'ai pas égorgé le jeune homme qui me ressemblait. *(Il dévoile sa propre gorge, tranchée).*

Il fut mon dernier adversaire.

#### KAPUT

C'est pas grave.

LE GLADIATEUR

C'est drôle, j'ai faim. Comme si la vision du vide  
m'avait ouvert l'appétit.

KAPUT

Il n'y a que de la viande, ici.

LE GLADIATEUR

On pourrait dormir. Rêver.

KAPUT

À un grilled-cheese.

LE GLADIATEUR

Des Froot Loops.

*Kaput ouvre le tiroir de la table  
de chevet. Elle en sort un bol  
de Froot Loops et une cuiller,  
qu'elle donne au gladiateur,  
puis un grilled-cheese dans du  
papier aluminium, qu'elle  
déballe et croque.*

## LE GLADIATEUR

Bonne nuit.

*Kaput et le gladiateur  
déjeunent. Les céréales  
multicolores ingérées par le  
gladiateur sont éjectées par la  
plaie béante de son cou. Des  
oiseaux chantent, doucement.*

## LE GLADIATEUR

J'ai peur que ça nous réveille.

*KAPUT, la bouche pleine.*

Pas de danger. Mes paupières sont lourdes.

FIN.

L'Œil et la honte : miroir infini, vers une mystique de la pulsion scopique



## INTRODUCTION

L'œil réfléchit, voilà ce que m'apprend la psychanalyse conjugée à la phénoménologie, dans mon approche de l'analyse littéraire. Le personnage de fiction est avant tout un être qui *se regarde*, en tant que vaisseau de symboles et de fantasmes. La mythologie aura plus d'une fois représenté le pouvoir mortifère du regard et de l'image propre, avant l'implantation de ses codes en psychologie. Être narcissique, c'est se contempler dans l'eau – miroir du ciel, jusqu'à réduire son être à l'étendue de ce dédoublement spéculaire. S'aimer à mort devient possible avec le stade du miroir qui est une expérience d'altérité : *je* deviens un autre, au moment de la différenciation entre intérieur et extérieur, entre corps et esprit, entre moi et l'Autre qui me regarde. En même temps qu'il me divise, mon reflet me procure le vertige d'être infiniment un : je vois – je suis vu, donc je suis.

« L'œil sera donc collé à la *res cogitans*, où le *je* du *cogito* cartésien est dorénavant instrumentalisé, car il possède une vision armée. La pensée acquiert une vue : elle peut voir.<sup>1</sup> » C'est le propre du regard, revers créatif de la vision, d'agir à la fois comme une arme et une œillère, car s'il permet la captation du sujet regardé, il isole le sujet regardant dans sa subjectivité, que le texte littéraire permet de cadrer. L'œuvre de l'imaginaire autour du corps visible définit le scopique, à distinguer de l'optique, « le premier de ces termes impliquant le traitement *psychique*, désormais, des données physico-physiologiques auxquelles réfère spécifiquement le second.<sup>2</sup> » Je m'intéresse au regard en tant qu'objet de la pulsion scopique, ce qui n'est pas seulement la direction, mais l'au-delà de la perception, déployé dans la fiction.

---

<sup>1</sup> Quinet, Antonio. *Le plus de regard. Destins de la pulsion scopique*, p. 25.

<sup>2</sup> Bril, Jacques. « Nature et implications de la pulsion scopique », p. 41.

Pour mon analyse du champ scopique dans trois romans, l'étude d'Antonio Quinet, *Le plus de regard. Destins de la pulsion scopique*, sera une référence théorique centrale, puisqu'elle met en relation les principaux théoriciens du scopique, à commencer par Freud, qui définit le désir de voir comme pulsion sexuelle à l'œuvre dans le développement de l'enfant. La pulsion acquiert un objet avec Lacan – le regard, objet de désir et d'angoisse, révèle l'extimité du couple voir-être vu : « Je ne vois que d'un point, mais dans mon existence, je suis regardé de partout.<sup>3</sup> » Cette conception du corps dans le monde renvoie à la phénoménologie de Merleau-Ponty, décrivant une dimension où « l'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible<sup>4</sup> ». Je retiens enfin la perspective singulière de Maudy Piot sur la clinique des perdant la vue, avec son affirmation : « on peut perdre la vision, mais on ne perd jamais le regard », celui-ci est un pont immatériel entre le visible et l'invisible, construit par les aléas de l'intersubjectivité, ordonnant la mise en scène d'un « théâtre d'échanges affectifs »<sup>5</sup>.

En ce théâtre n'offrant d'autres repères que « la foi perceptive et son obscurité<sup>6</sup> » se manifeste la religiosité en tant que « croyance latente et masquée<sup>7</sup> », via différents mécanismes : voyeurisme, paranoïa, fétichisme, sublimation. J'utiliserai ces termes de la psychopathologie psychanalytique, non pour distinguer le vrai du faux ou le bien du mal dans l'expérience des personnages, mais pour explorer la métaphorisation scopique du réel, les questions de biais cognitifs et de distorsions visuelles étant peu significatives, dans la mesure où « le monde est cela que nous voyons<sup>8</sup> ». D'une phénoménologie de la perception

---

<sup>3</sup> Lacan, Jacques. *Le Séminaire : livre XI*, p. 69.

<sup>4</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*, p. 12.

<sup>5</sup> Piot, Maudy. *Mes yeux s'en sont allés*, p. 175-176.

<sup>6</sup> Merleau-Ponty. *Le Visible et l'Invisible*, p. 17.

<sup>7</sup> Hirt, Jean-Michel. « L'origine de la religiosité », dans *Que fait de dieu la psychanalyse?*, pp. 91-100.

<sup>8</sup> Merleau-Ponty. *Ibid.*

à sa mystification, l'enjeu d'une scopophilie interdite influence l'essor d'un symbolisme religieux dans les récits choisis, où se démarque « l'utilisation de l'œil comme organe investi d'une pulsion sexuelle partielle ou comme symbole des organes génitaux.<sup>9</sup> » Avant de plonger dans ces textes, voici un extrait de la Génèse, qui représente à mes yeux l'apparition de la pulsion scopique :

La femme vit que l'arbre était bon à manger et agréable à la vue, et qu'il était précieux pour ouvrir l'intelligence; elle prit de son fruit, et en mangea; elle en donna aussi à son mari, qui était auprès d'elle, et il en mangea.  
Les yeux de l'un et de l'autre s'ouvrirent, ils connurent qu'ils étaient nus, et ayant cousu des feuilles de figuier, ils s'en firent des ceintures. (Génèse, 3.6, 3.7)

Dans le mythe du paradis terrestre, l'acquisition de la connaissance correspond à une ouverture des yeux, dont le premier effet est la perception de la nudité – la différenciation sexuelle – suivie de l'apparition de la pudeur, parent de la honte : et le regard fut. Le couple originel soudain encombré d'une conscience morale cherche à se cacher « loin de la face de l'Éternel Dieu » (3.8), qui avait défendu la consommation du fruit, désirable en apparence, mais signifiant la mort.

[...] la honte apparaît au moment où l'homme, après avoir mangé le fruit de l'arbre de la science, constate sa condition de nudité, c'est-à-dire au moment où il accède, moyennant la perception visuelle de son propre corps et du corps de l'autre, à la conscience de soi, à une représentation de soi, séparé de l'autre et exposé à la vue de l'autre. Et c'est précisément cette connaissance qui sera la cause de son expulsion du paradis [...]<sup>10</sup>

La fin de l'obéissance aveugle vient avec son lot de châtements, scellé par la parole divine : « tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière » (3.19) C'est la honte, le moment d'un *se voir vu* chuter dans le regard l'Autre. « La honte est toujours indissociable

---

<sup>9</sup> Marinov, Vladimir. « L'illumination. L'anorexie : une mystique laïque », dans *Que fait de Dieu la psychanalyse?*, pp. 69-84.

<sup>10</sup> Munari, Franca, et Marco La Scala, « La honte. Voir l'autre me voir », p. 1818.

d'un rapport de force. Il appartient au supérieur d'imposer la honte – y compris la sienne – à l'inférieur.<sup>11</sup> » Honteux de sa création, Dieu s'impose en tyran moral.

Le surmoi représente les exigences de la moralité – il est le responsable de la conscience morale – et en tant que support de la moralité, il est la figure de Dieu. Nous savons par ailleurs que Dieu est souvent représenté par un œil, représentation qui marque bien cette fonction de surveillance totale. En ce sens, Dieu, l'omnivoyant, est une figure du surmoi, le regard est Dieu.<sup>12</sup>

Si la Création commence avec la lumière, le soleil gouverne sur le monde du visible. La ligne d'horizon, donnant lieu à la voûte céleste, participe à la localisation du divin dans le firmament, avec l'astre comme unité scopique. « Dieu est un. C'est le coup de génie du monothéisme juif que de réunir en un seul lieu, sous un seul signifiant paradoxal, imprononçable et en définitive asémantique, à la fois toutes les dimensions du père et toutes celles du maître.<sup>13</sup> » L'eau image du ciel et l'homme image de Dieu renvoient à la double specularité dans le mythe de Narcisse, où le culte du moi procure une jouissance autodestructrice. L'être apparaît monstrueux, désarmé dans son lien au miroir, cela s'est vu avec Méduse face au bouclier, anéantie par son propre reflet.

J'observe ce mouvement itératif de la pulsion de voir à la pulsion de mort, effectif de l'inhibition des passions sur la vie psychique des personnages. En qualifiant la religion de « névrose obsessionnelle universelle », Freud compare la névrose individuelle à une « religion privée »<sup>14</sup>. Refoulé ou mis en lumière, le fantasme a un texte, une dramaturgie qui est la dimension symbolique donnée par le langage<sup>15</sup> : ma lecture est ainsi orientée. C'est dans ce conflit sans issue entre le moi et le surmoi, entre le désir et la Volonté, que je situe mes objets d'étude, l'Œil et la honte, vers une mystique de la pulsion scopique.

---

<sup>11</sup> Tisseron, Serge. « De la honte qui tue à la honte qui sauve », p. 22.

<sup>12</sup> Quinet. *op. cit.*, p. 127.

<sup>13</sup> Rassial, Jean-Jacques. « Deus ex machina », dans *Que fait de Dieu la psychanalyse?*, pp. 85-90.

<sup>14</sup> Hirt, Jean-Michel. « L'origine de la religiosité », dans *Que fait de dieu la psychanalyse?*, pp. 91-100.

<sup>15</sup> Quinet. « L'inconscient structuré comme un théâtre », p. 188.

## 1. *Bruges-la-Morte* : vis-à-vis

### 1.1. Être moins un

Georges Rodenbach (1855-1898) signe en 1892 un texte phare du symbolisme, *Bruges-la-Morte*, huis-clos mental d'un veuf, « venu se fixer à Bruges, au lendemain de la mort de sa femme. » (BLM, p.52) Je retiens le verbe *se fixer*, puisqu'il indique la perspective autoréflexive du protagoniste Hugues Viane, dont la douleur est devenue une religion, ainsi qu'un spectacle. Le personnage cherche à incarner une certaine image du veuf idéal, fidèle à la défunte : « Veuf! Être veuf! Je suis le veuf! Mot irrémédiable et bref! D'une seule syllabe, sans écho. Mot impair qui désigne bien l'être dépareillé. » (52) Le manque à être, exalté dans le discours intérieur, s'articule autour d'un manque à voir, consacré et ritualisé, notamment via le fétiche de la chevelure; une tresse blonde, coupée du cadavre et exposée sous un socle de verre au centre du salon, telle la relique d'une sainte, que le veuf vient « chaque jour honorer » (62), sous les yeux admiratifs de la femme de ménage. La dimension de mise en scène est toujours présente dans ce roman. « Le coupeur de nattes coupe les nattes, en réaffirmant la castration, pour mieux la démentir.<sup>16</sup> » La castration est sublimée en un montage exceptionnel au phénomène originel du corps dévitalisé et disparu, au regard éteint de la femme. Suivant la définition lacanienne de la sublimation, un objet est élevé à la dignité de la chose : le « grand deuil » (65), toujours vif après cinq ans, prend la forme d'un culte à la morte et donne lieu à la contemplation du manque. La satisfaction

---

<sup>16</sup> Quinet. *Le plus de regard*, p. 242-245.

de la pulsion scopique paraît impossible dans ce cas où « ce que le sujet cherche à voir, c'est l'objet en tant qu'absence. »<sup>17</sup>

*Se fixer* comme se condamner à la Crucifixion, longue et humiliante agonie vécue par le personnage à la manière d'un « examen de performance (physique, mentale, sexuelle) qu'il donne à voir à un maître, qui n'est autre que la mort qui le guette.<sup>18</sup> » La religiosité mène un homme aux antipodes de la culpabilité et de la vertu, dans ce texte qui insiste sur la « sainteté de la morte » (266), « une vie conjugale exemplaire, mais la passion intacte » (53) : un mariage non consommé, donc, ainsi qu'un désir inassouvi, banni par l'épreuve du veuvage, d'où mon hypothèse d'une libido transférée sur l'image du cadavre de la femme, morte à trente ans, « vite étendue sur ce lit du dernier jour, où il la revoyait à jamais. » (53) Le veuf est hanté par cette image de la mourante, ses traits recomposés « par une fixe tension d'esprit – et comme regardant au-dedans de lui » (74). Les yeux, incorporés et projetés, l'observent de toutes parts, œuvre de la « *Scaulust*, goût pour la vue, joie de voir, plaisir de regarder, jouissance du regard, bref le spectacle.<sup>19</sup> » Le personnage dédie un acte de stagnation physique et de rétention psychique à cet « Autre du regard qu'il imagine, et qui exige : the show must go on ». Viane se révèle masqué, soucieux de « ne pas montrer la face cachée de sa jouissance »<sup>20</sup>, c'est-à-dire l'érotisation de l'objet cadavre.

Le texte déploie la honte à partir du traumatisme sexuel d'être à la fois veuf et chaste, rejeté par la morte, déchet de la mort. Si l'enfouissement est le premier destin de la honte, celle-ci n'est jamais oubliée, impliquant plutôt des stratégies d'évitement et de contournement. L'angoisse d'être mal vu mène à l'hyper-investissement du scopique dans

---

<sup>17</sup> Lacan. *Le Séminaire : livre XI*, p. 166.

<sup>18</sup> Quinet. *op. cit.*, p. 237.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 237.

un autre destin de la honte, le retournement-exhibition. Le sujet revendique alors « le trait honteux comme une spécificité originale, et d'une certaine façon admirable, qui exige la reconnaissance et convoque le regard »<sup>21</sup>, d'où la mise en scène de l'abstinence sexuelle. Viane exhibe son agonie vertueuse lors de promenades solitaires au long du Quai du Miroir, en visitant des lieux de culte afin d'armer son vœu de chasteté, faire voir qu'il ne pense qu'à la morte, qu'il vit en son nom, en attendant sa propre mort.

Et il avait songé à se tuer, sérieusement et longtemps. Ah! cette femme, comme il l'avait adorée! Ses yeux encore sur lui! [...] S'il avait résisté à ses idées fixes, c'était pour elle. Son fond d'enfance religieuse lui était remontée avec la lie de sa douleur. Mystique, il espérait que le néant n'était pas l'aboutissement de la vie et qu'il la reverrait un jour. Le religion lui défendait la mort volontaire. C'eut été de s'exiler du sein du Dieu et s'ôter la vague possibilité de la revoir. (71)

Ici, la pulsion scopique enraye la pulsion d'autodestruction. Le but principal du protagoniste étant de *revoir* la morte, il s'arrose un visage semblable à celui du Christ, caressé par le regard évanescent de l'Immaculée, et s'identifie au manque à voir qui est un stigmaté. Le récit du deuil s'apparente en ce sens aux écrits de Piot sur la clinique des perdant la vue, relevant un déficit de vision comblé par l'imaginaire : « Le renoncement à voir est impossible car au moment où le sujet s'y attend le moins, une parcelle de vue lui est rendue, ce qui rend impossible un quelconque deuil : comment faire le deuil de ce que l'on possède encore? » Afin de « se réapproprier symboliquement la partie manquante », et ayant acquis « une grande précision de représentation de l'objet perdu »<sup>22</sup>, Hugues en fait une fixation, une manie de se figurer la morte omnivoyante, même « dans les miroirs, il semblait qu'avec prudence il fallût en frotter d'éponges et de linge la surface claire pour ne pas effacer son visage dormant au fond. » (58)

---

<sup>21</sup> Ciccone, Albert, et Alain Ferrant. « Les destins de la honte et de la culpabilité », pp. 105-124.

<sup>22</sup> Piot. *op. cit.*, p. 240-156-50.

Dans son incarnation du veuf idéal, Viane s'inspire des icônes du martyr et de la vierge. Il ravitaille et complimente son moi rêvé avec la contemplation de tableaux au sanctuaire d'art, où est représenté la légende de Sainte-Ursule et des onze mille vierges, parties en pèlerinage à Rome afin de fuir leurs prétendants, et finalement criblée de flèches par les Huns à Cologne, parce qu'elles refusaient de trahir leur foi. « Les Vierges sont heureuses et toutes tranquilles, mirant leur courage dans les armures des soldats, qui luisent en miroirs. Et l'arc, d'où la mort vient, lui-même leur paraît doux comme le croissant de la lune! » (209) Apposée à la focalisation interne, l'interprétation du tableau révèle un protagoniste fasciné par les apparences révolues, immortalisées par l'exposition. Des objets séculaires lui procurent sensation spéculaire. Tandis que l'œil autoréflexif maintient la pureté du champ scopique, lisse le paraître, refoule les pulsions, garde un secret... l'ombre de cet œil est projeté au-delà de la vie, avec l'espoir d'une grâce prochaine. La morte est d'abord un spectre sublimé, spectatrice passive et invisible, mais le souvenir du cadavre s'estompe pour laisser apparaître le fantôme, puis la femme ressuscitée, active sur la scène.

## 1.2. Voir double

La similarité des orthographes *Hugues* et *Bruges* saute aux yeux. Le protagoniste *se fixe* dans une ville-personnage, « Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères refroidies de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer. » (69) Le monde extérieur, à l'image organique de la morte, reflète la vie intérieure du protagoniste, occupé à « chercher des analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartiers [...] Une équation mystérieuse s'établissait.



À l'épouse morte devait correspondre une ville morte. Son grand deuil exigeait un tel décor. » (54-65) L'homme en fusion avec la ville construit un pont symbolique entre la vie et la mort, qui n'est pas sans rappeler le mythe de Narcisse. « Le regard de Narcisse porte à la surface de l'eau sur un autre qui est soi (en tant que soi recherché comme vérité de son être)<sup>23</sup> ». La hontologie telle que développée par Lacan rappelle que « le narcissisme est cet aménagement de notre image qui nous empêche de mourir de honte en permanence<sup>24</sup> ». Tout est reflet dans cette Bruges d'où la mer s'est retirée. « L'eau n'est plus nue ; le miroir vit! » (106) – suivant la syntaxe, le verbe *vivre* au présent de la troisième personne peut être l'indice d'une autonomie de la projection spéculaire, mais il y a aussi *voir* au passé simple : dans la mesure où le miroir acquiert une vue, à la manière que la lumière fut, le personnage est traversé par les rayons de son propre regard, renvoyés par les surfaces réfléchissantes qu'il a lui-même imaginées.

Au double de la ville se superpose le double de la morte, avec l'apparition de Jane, identique à l'ancienne femme jusqu'au « songe intérieur du regard, ce qui n'est plus seulement les lignes et la couleur, mais la spiritualité de l'être et le mouvement de l'âme » (78-79) Désirant « boire ses yeux retrouvés », le veuf suit la femme dans la rue, entre après elle dans un théâtre et s'achète un siège, oubliant sa réputation d'affligé car « c'est sa femme qu'il suivait, qu'il accompagnait dans cette crépusculaire promenade et qu'il allait reconduire jusqu'à son tombeau. » (88) Alors que le fantasme de revoir la morte se réalise enfin, la pulsion de voir ayant atteint son but bascule dans la pulsion de mort, marquant la fatalité de cette rencontre. La femme est condamnée par la capture scopique de Hugues qui méprise le vivant, l'image du cadavre étant collée à sa rétine. « Dans la perversion de la

---

<sup>23</sup> Sanchez, Stéphane. « Le réel en soi. De l'ontologie à l'hontologie », p. 58.

<sup>24</sup> *Ibid.*

*Schaulust*, le sujet tente de faire coïncider, au-delà des images, la vision et le regard.<sup>25</sup> » Faire coïncider la vivante et la morte, donc. Pour l'instant Viane cherche la femme dans la salle de spectacle, alors qu'une tension scopique s'installe entre lui et *son* public. Assis parmi les autres spectateurs, persuadé d'être connu pour son noble désespoir, il sentit qu'on avait « remarqué sa présence et qu'on s'en étonna avec une insistance qu'il ne fût pas sans apercevoir. [...] Hugues, par on ne sait quel fluide qui se dégage d'une foule quand elle s'unifie en une pensée collective, eut l'impression d'une faute vis-à-vis de lui-même. » (93-94) Il fait tache dans la masse et sur sa propre image publique. « La tache est la marque chez le sujet du malaise dans la civilisation, que Freud a nommé sentiment de culpabilité ; c'est le reflet de l'œil du surmoi, toujours à mesurer le sujet à l'idéal.<sup>26</sup> » Le veuf est en faute de vouloir voir alors qu'il devrait pleurer, toutefois la femme réapparaît, elle danse sur la scène, dans le rôle d'une sœur du cloître réveillée de la mort.

Comme le désigne l'étymologie, *fantasme* veut dire en grec *apparition*, *image qui apparaît dans l'esprit*. En latin, il veut dire carrément *vision*. Le terme de fantasme implique déjà, dit Lacan, « voir se projeter le fantasme ». Il est appelé à apparaître sur la scène, comme le fantôme du père de Hamlet.<sup>27</sup>

Avec la projection du fantasme, une première déception : la femme est ballerine, un métier mal vu, les danseuses étant considérées « guères puritaines » (101). L'impureté morale du corps en mouvement laisse indemne l'analogie de la première impression, le phénomène du double n'étant pas spéculaire, mais scopique, connecté au but pulsionnel. « C'est une pensée qui déchiffre strictement les signes donnés dans le corps. La ressemblance est le résultat de la perception, non son ressort.<sup>28</sup> » Les signes de dissemblance – la repousse brune à la racine des cheveux blonds – sont vite oubliés,

---

<sup>25</sup> Quinet. *op. cit.*, p. 245.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>27</sup> Quinet. « L'inconscient structuré comme un théâtre », p. 191.

<sup>28</sup> Merleau-Ponty. *L'Œil et l'Esprit*, p. 41.

contournés par un travail de perception sélective, aligné à la théorie de la résurrection, avec l'étonnement du perdant la vue qui soudain discerne dans le noir une forme nette : « Par quelle toute puissance a-t-il fait revenir ce qu'il croyait perdu à tout jamais ?<sup>29</sup> » La phénoménologie propose que « l'apparaître est un paraître qui ne s'oppose à aucun être.<sup>30</sup> » Cette conviction de la perception vraie innocente la liaison charnelle de Viane avec le double de la morte. « Sa passion ne lui apparut pas sacrilège mais bonne, tant il dédoublait les deux femmes en un seul être – perdu, retrouvé, toujours aimé, dans le présent comme dans le passé, ayant des yeux communs, [...] un seul corps auquel il demeurait fidèle. » (107) Cependant le miraculé reste soucieux de l'opinion publique, donc en partie conscient de son « infidélité », retrouvant Jane après la tombée du jour, afin de passer inaperçu.

Lui n'avait éprouvé vis-à-vis de lui-même aucune honte ni rougeur d'âme, parce qu'il savait le motif, le stratagème de cette transposition qui était non seulement une excuse, mais l'absolution, la réhabilitation devant la morte et presque devant Dieu. Mais il fallait compter avec la province qui est prude : comment ne pas s'inquiéter un peu du voisinage, de l'hostilité et du respect public lorsqu'on sent sur soi incessamment les yeux posés, l'attouchement pour ainsi dire? (114)

La justification du leurre forge la bonne conscience et défend le corps fautif contre les voisins dont le regard est l'égal d'une atteinte physique. L'homme affiche « d'un côté une quête intellectualisée d'une intériorité liée à Dieu, et de l'autre un corps corruptible et une chair faible et tentatrice.<sup>31</sup> » Le conflit scopique – entre le désir de voir la femme et la surveillance du voisinage – mène au délire d'observation, puis au délire de possession : devant l'évidence que la vivante lui échappe, Hugues voudra se réapproprier sa projection, sa morte, vers un retour au moins un signifié par la soustraction de l'âme au corps.

---

<sup>29</sup> Piot. *op. cit.*, p. 237.

<sup>30</sup> Quinet. *Le plus de regard*, p. 37.

<sup>31</sup> Sanchez. *op. cit.*, p. 52.

### 1.3. Fermer les fenêtres, en vain

Suspendu à l'intégrité d'un reflet qu'il désire renforcer, Viane passe en revue les vieux vêtements de la défunte. Sa volonté de recréer le souvenir donne lieu à la poussée d'une pulsion scopique en tant que « désir incoercible de faire usage du regard<sup>32</sup> » :

[...] une envie étrange lui traversa l'esprit, qui aussitôt le hanta jusqu'à l'accomplissement : voir Jane avec une de ces robes, habillée comme la morte l'avait été. [...] Minute divine, celle où Jane s'avancerait vers lui ainsi parée, minute qui abolirait le temps et les réalités, qui lui donnerait l'oubli total! Une fois entrée en lui, cette idée devint fixe, obsédante, roulant son grelot. (143)

La jouissance espérée ne peut trouver d'égal dans le réel. La mise en scène du fantasme ruine le fantasme, donnant à voir Jane danser dans la robe, provoquant la désillusion : « Cette minute qu'il avait rêvé culminante et suprême, apparaissait polluée, triviale. Jane prenait plaisir à ce jeu [...] Pour la première fois, le prestige de la ressemblance n'avait pas suivi » (149). Le veuf rencontre le sentiment d'avoir « dépassé le but » (177), le but de la pulsion étant sa satisfaction, alors que la femme vivante se montre caricaturale, indigne du « grand deuil ». Relevant les yeux vers les tours miséricordieuses de Bruges-la-Morte, Viane « se sentait un peu coupable vis-à-vis Dieu, autant que vis-à-vis la morte. La notion de péché réapparaissait, émergeait. » (209) Cherchant à se guérir, il va à l'hôpital Saint-Jean pour « lotionner sa rétine en fièvre à ces murs blancs. » (206) De retour à ses fameuses promenades, « craignant les regards, il marchait sans but, à la dérive » (181), en s'arrêtant sous les fenêtres de Jane pour l'espionner, cherchant à lui imputer une faute, lui-même redoutant d'être observé par les voisines, les sœurs, la bonne, la morte ou encore « les yeux apitoyés de la lune » (225) : autant de représentations de l'œil

---

<sup>32</sup> Bril. *op. cit.*, p. 39.

féminin. Ce sont les femmes de Bruges qui le gardent à portée de vue, trafiquant leurs fenêtres afin d'atteindre une vision panoptique.

Les bourgeoises curieuses, dans le vide des après-midi inoccupées, surveillaient son passage, assise à une croisée, l'épiait dans ces sortes de petits miroirs qu'on appelle des espions et qu'on aperçoit à toutes les demeures, fixés sur l'appui extérieur de la fenêtre. Glaces obliques où s'encadrent des profils équivoques de rues ; piège miroitants qui d'une seule minute en leurs yeux – et répercute tout cela dans l'intérieur des maisons où quelqu'un le guette. (121)

Avec le miroir accroché au cadre de la croisée, les avatars de l'œil se superposent et s'accouplent, comme les analogies, en une « pénétration réciproque de l'âme et des choses » (193). La fenêtre est l'orbite du voyeur, trou du regard par lequel celle qui ne voit plus fixe toujours, procurant au sujet regardé « le plus-de-jouissance scopique qui caractérise la paranoïa.<sup>33</sup> ». Si le scopique, à l'instar du tactile, véhicule douceur et violence, pudeur et impudeur, le regard se distingue du toucher en ce qu'il a d'immatériel et de potentiellement fictif. « Les yeux peuvent très bien ne pas apparaître, être masqués. Le regard n'est pas forcément la face de notre semblable, mais aussi bien la fenêtre derrière laquelle nous supposons qu'il nous guette.<sup>34</sup> » Sans oublier que le chrétien « ne doit pas croire être seul dans son propre corps<sup>35</sup> », l'œil le suit, même dans la solitude, Viane a peur « des souvenirs qui y multipliaient autour de lui comme une fixité d'yeux. » (188)

Le regard est parfois d'une telle intensité qu'il peut se présentifier dans toute situation publique, et la jouissance du spectacle fait irruption dans sa version *Genuss* – terme allemand employé par Freud pour se référer à la jouissance éprouvée par le spectateur de tragédies. Cela peut amener le sujet à s'isoler dans les coulisses de son théâtre.<sup>36</sup>

Le héros du deuil doit être troué, chasser la femme qui danse sur la scène de ses fantasmes, ayant « lui-même changé sa façon de regarder, confrontant avec un soin plus

---

<sup>33</sup> Quinet. *op.cit.*, p. 314.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>35</sup> Sanchez. *op. cit.*, p. 53.

<sup>36</sup> Quinet. « L'inconscient structuré comme un théâtre », p. 194-195.

minutieux, [il] en imputait la faute à Jane et la croyait elle-même toute transformée. » (178)  
Le désenchantement se produit comme « la lumière d'une chandelle change d'aspect pour l'enfant quand, après une brûlure, elle cesse d'attirer sa main et devient à la lettre repoussante.<sup>37</sup> »

L'un des symptômes du délire d'observation est la construction d'un Autre persécuteur ou éhonté; d'après la définition lacanienne de la paranoïa, il s'agit d'identifier la jouissance au lieu de l'Autre. Pour Viane, Jane est la jouisseuse, la tentatrice, le contraire de la morte. « Une gêne, presque une honte l'envahit : il n'osait plus songer à celle qu'il avait tant pleurée et vis-à-vis de laquelle il commençait à se sentir coupable, [...] confus devant le regard de ses portraits, un regard – eût-on dit – qui reproche. » (216-217) La honte et la culpabilité ne peuvent pas être éprouvées par un Narcisse paranoïaque. « Elles sont alors déniées, projetées et portées par un autre, qui devient le porte-affect du sujet. » L'identification projective s'accompagne de « manœuvres interactives pour que l'hôte se comporte en conformité avec ce qui est projeté en lui. »<sup>38</sup> Jane, alors possédée par le « démon de l'Analogie [qui] se jouait de lui [...] avait toujours les mêmes yeux. Mais, si les yeux sont les fenêtres de l'âme, il est certain qu'une autre âme y émergeait aujourd'hui que dans ceux, toujours présents, de la morte [...] Un relent de coulisses et de théâtre réapparaissait. » (102-178) Hypocrite et cruelle, la femme gagne en étrangeté, et l'homme en vient à « doter l'ancienne représentation du double d'un nouveau contenu<sup>39</sup> » : l'antagoniste, à exterminer. Le but pulsionnel de la capture scopique est moins la possession de l'objet que son « assujettissement à une idéologie fanatique qui exalte la mort<sup>40</sup> ».

---

<sup>37</sup> Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*, p. 84.

<sup>38</sup> Ciccone, Albert, et Alain Ferrant. *op. cit.*

<sup>39</sup> Freud. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, p. 237.

<sup>40</sup> Cherki, Alice. « Honte et regard », p. 61.

Sous prétexte d'assister à la procession du Saint-Sang, visible par la croisée, Jane est invitée chez Viane. Lorsqu'elle ouvre la fenêtre, « la foule qui encombra la rue regarda, curieuse de cette femme qui n'était pas comme les autres, la toilette et la chevelure voyantes. » (257-258) Hugues referme la fenêtre, convaincu d'être le centre de l'attention pendant la procession. Confinée, Jane sonde la demeure et aperçoit la chevelure sur le piano, sous son socle de verre, dont on peut imaginer la forme en globe, comme un œil énorme, immobile et mortifiant. Le pouvoir de la tresse fétiche est celui de la tête tranchée de Méduse, que Persée garde « enfouie dans un sac car, même morte, elle conserve son pouvoir. Il l'utilisera contre ses ennemis, mais seulement dans les cas extrêmes, lorsqu'il sera sur le point de succomber à ces derniers.<sup>41</sup> » En voyant Jane s'emparer de la chevelure, la porter tel un boa autour de son cou, Viane est traversé par une rage meurtrière : « une flamme lui chanta aux oreilles, du sang brûla ses yeux ; un vertige lui courut dans la tête, une soudaine frénésie, une crispation du bout des doigts, une envie de saisir, de casser des fleurs, une sensation de force et d'étau aux mains » (269). La poussée de la pulsion de mort, vécue à même le corps, appelle sa satisfaction. Jane est étranglée avec la tresse, symbole et instrument d'infinitude, puis l'étrangleur peut jouir de son tableau :

Les deux femmes s'étaient identifiées en une seule. Si ressemblantes dans la vie, plus ressemblante dans la mort qui les avait faites de la même pâleur, il ne les distingua plus l'une de l'autre – unique visage de son amour. Le cadavre de Jane, c'était le fantôme de la morte ancienne, visible là pour lui seul. (270)

« Ainsi le martyr s'accompagne de musique peinte » (209), se disait Hugues, en regardant les anges violonistes entourant Sainte-Ursule, prête à mourir pour être vierge. « "C'est la théologie de la peinture!" - s'exclama le peintre napolitain Luca Giordano en 1692. "Mais où est la peinture?", se demanda Théophile Gautier un siècle plus tard.<sup>42</sup> »

---

<sup>41</sup> Munari, Franca, et Marco La Scala. *op. cit.*, p. 1819.

<sup>42</sup> Quinet. *Le plus de regard*, p. 187.

Nulle part. L'être est néant devant le tableau qu'il observe comme s'il ne l'avait pas lui-même peint. « Il ne reste rien du monde onirique de l'analogie<sup>43</sup> », or les rideaux demeurent levés. La dernière phrase du texte, « Les fenêtres étaient restées ouvertes... » (273), nie la précédente fermeture de la croisée. L'image de la fenêtre toujours ouverte suggère l'omniprésence de la Voyeuse, tandis que la ponctuation suspend le temps, de façon à rétablir l'ordre, l'inertie en l'univers fantasmatique de Viane. Il fallait tuer la femme dans le but de revoir le cadavre, mais surtout le faire aux yeux de tous afin de rétablir le trou, le stigmate autour duquel le veuf souhaite clouer son image. Il pourra recommencer à se miroiter dans Bruges et à jouir d'être pétrifié vis-à-vis lui-même, vis-à-vis la morte, vis-à-vis Dieu. L'emploi répétitif du « vis-à-vis » dans le texte consolide le rapport spéculaire de l'être au monde, le *se fixer* de l'auto-surveillance et de l'auto-contemplation.

## 2. Histoire de l'œil : sans fin

### 2.1. (O)rage

Une œuvre clandestine de Georges Bataille (1897-1962), publiée sous le pseudonyme de Lord Auch en 1928, suit un couple d'adolescents, « aussi rouge l'un que l'autre » (HO, p.90), dans les abîmes de la *jouissance*. « Nous n'étions pas sans pudeur, au contraire, mais une sorte de malaise nous obligeait à la braver. » (92) Une bravoure furieuse, celle de l'ange déchu, amoral et débauché, sous un ciel aussi violent que spectaculaire. « De grands coups de tonnerre nous ébranlaient et accroissaient notre rage, nous arrachant des cris redoublés

---

<sup>43</sup> Merleau-Ponty. *L'Œil et l'Esprit*, p. 41.



à chaque éclair par la vue de nos parties sexuelles. » (94) La montée de l'orgasme sous l'orage électrique se produit entre l'aveuglement et l'éblouissement, avec l'effet d'une déchirure visuelle répétée.

La pudeur est la limite d'une jouissance à ne pas franchir. Au-delà de la pudeur c'est la honte, jouissance au-delà du principe de plaisir – *jouissance*. [...] Le voile de la pudeur cache, la honte dénonce le déchirement du voile par l'émergence de la jouissance scopique, connotée de déplaisir.<sup>44</sup>

*Histoire de l'œil* accuse que la honte arrive toujours trop tard, après la chute, en même temps qu'elle éternise la chute. La première phrase du texte présente un narrateur « anxieux des choses sexuelles », tandis que la suite déploie l'impudeur, le malaise et la jouissance rageuse des personnages qui se voient réduits – ou plutôt élevés – au rang de déchet. « Avec le retournement [de la honte] dans le contraire, on trouve le plaisir de l'organe d'être regardé, l'exhibitionnisme du membre sexuel.<sup>45</sup> » L'adolescent déchu choisi de braver l'origine de la honte – braver Dieu – en célébrant sa déchéance, exhibant ses organes dans un but anti-reproductif, purement jouissif : désacraliser des fluides, étaler ses déchets, un déluge tourné contre le divin. L'hyper-extimité en tant que moyen d'auto-exclusion érige un podium catastrophique, une passion de l'être – « je suis la honte<sup>46</sup> ».

Le couple principal cherche à défier l'autorité, par la provocation et par la fuite. La scène de l'orgie sanglante donne lieu à un « scandale inouï » (101), avec l'irruption des parents, alertés par les cris, venus maîtriser leurs enfants en rage. Elle est suivie de la fugue armée des protagonistes. Le revolver du père catholique, dans la poche du narrateur, pèse comme le feu du regard, revers pulsionnel de la surveillance et de la prohibition. C'est l'arme volé dans la logique de *l'œil pour œil* : je suis brûlé par des yeux, je brûle des yeux.

---

<sup>44</sup> Quinet. *op. cit.*, p.116.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.83.

<sup>46</sup> Bernard, David. « De la honte à l'*hontologie* », p.193.

Dans sa rébellion contre le créateur, contre les parents, le couple s'abandonne à une activité libidinale liée à l'activité céleste, une concurrence symbiotique. « Le rayonnement solaire, à la longue, nous absorbait dans une irréalité conforme à notre malaise, à notre impuissant désir d'éclater, d'être nus. » (149) La non-rétention des pulsions, l'incontinence, l'intempérie, voilà ce qui excite le narrateur et sa partenaire, Simone, elle-même incarnant l'infini par son insatiabilité et par le déversement continu de sa chute orgasmique. Forts de leur désinhibition, soumis à leur propre impuissance, ils cherchent ensemble des visages à défaire, des corps à abîmer. « Car la pudeur est amboceptive des conjonctures de l'être : entre deux, l'impudeur de l'un à elle seule faisant le viol de la pudeur de l'autre.<sup>47</sup> » Si le retournement-exhibition, comme traitement de la honte, convoque le regard d'autrui, « on relève aussi, dans ce type de démarche, la dimension d'un forçage<sup>48</sup> ». D'où le viol de Marcelle, qui surprend les protagonistes dans leurs jeux, avant de s'y faire prendre de force. L'excitation du couple est accrue par l'intrusion involontaire de ce porte-honte à l'urine lumineuse, rougissant jusqu'au sang, « la plus pure et la plus touchante de [leurs] amies [...] qui déjà ne cachait que des sanglots. » (93) L'innocence de Marcelle appelle sa perte, à l'éveil des tyrans.

Le tyran a besoin d'un esclave pour des enjeux narcissiques, et en particulier pour projeter dans l'autre, faire prendre en charge à l'autre ses propres angoisses à lui, ses propres éprouvés d'impuissance, de détresse, ses propres affects, et en particulier la culpabilité et la honte. L'esclave est le « porte-affect » du tyran.<sup>49</sup>

Une règle pour les tyrans : ne jamais parler de « ce que Marcelle représentait à [leurs] yeux. » (129) Mais que signifie Marcelle? C'est la non-volonté pure, le corps qui cède, l'incapacité « de s'autocontenir, de maintenir (ou non) sa propre forme ou dignité<sup>50</sup> ».

---

<sup>47</sup> Lacan. *Écrits*, p. 772.

<sup>48</sup> Ciccone, Albert, et Alain Ferrant. *op. cit.*

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> Amati Sas, Silvia. « Honte, ambiguïté et espace de la subjectivité », p. 1773.

Enfermée, dans une armoire ou dans un internat, elle inonde l'espace d'urine et de larmes. « Celui ou celle qui pleure regarde le monde sous un voile brouillé d'eau et donne à l'autre un visage défait qui suscite le désir de vie ou de mort.<sup>51</sup> » Marcelle est harcelée à mort par ses tyrans. Elle se pend, au bout de sa souffrance morale, excitant la rage et la miction de Simone : « Le cadavre l'irrita. [...] Surtout les yeux ouverts la crispaient. Elle inonda le visage calme, il sembla surprenant que les yeux ne se fermassent pas. » (138) L'image des yeux restés ouverts sous le jet d'urine renvoie à la perte de toute valeur morale, au profit d'une valeur fantasmatique exacerbée par le corps-déchet, ici élevé de manière dramatique : il est le résultat d'une catharsis.

Marcelle nous appartenait à tel point dans notre isolement que nous n'avons pas vu en elle une morte comme les autres. Marcelle n'était pas réductible aux mesures des autres. Les impulsions contraires qui disposèrent de nous ce jour-là se neutralisèrent, nous laissant aveugles. (139)

La pulsion scopique en tant que pulsion d'emprise est ici piégée : Marcelle n'offre aucune prise. Du fait de son désarmement total, elle ne peut ni rougir ni porter la honte de ses tyrans. Gisant au-delà de tout affect, le cadavre de la *jouissance* n'est plus qu'objet d'adoration et de profanation. L'ouverture de l'œil sans regard donne à voir le vide, d'où le vertige des tyrans en deuil de leur esclave. En réaction au vertige, l'aveuglement, c'est-à-dire une *imperception* de toute limite : la déchéance n'a pas de fin. L'œil nu de Marcelle alimente l'impuissance toute-puissante du couple infernal, dans son érotisme sadique, apocalyptique, tourné vers la révélation et la destruction de ses objets.

---

<sup>51</sup> Piot. *op. cit.*, p. 276-278.

## 2.2. L'absence de contour

*Histoire de l'œil*, histoire de l'organe, raconte à mes yeux un vertige devant l'infini. Les dimensions spatiale et temporelle de l'infini sont figurées par le ciel, contemplé par le narrateur, et par les objets fétiches de Marcelle, relatifs au cycle de la reproduction. Ce double regard sur le plus grand que soi façonne la démesure de soi. La découverte d'une capacité orgasmique diluvienne sous-tend que le potentiel de la débauche n'est pas moins vaste que l'espace entre les étoiles et la terre. Simone jouit de pire en pire et le narrateur va avec Simone, pendant qu'elle fixe des objets au centre de leurs jeux : « tantôt casser un œil, tantôt crever un œuf » (126), s'asseoir sur les couilles d'un bœuf ou dans un bol de lait... Simone joue sur les mots et sur les formes, qu'elle manipule et incorpore. Sa quête de satisfaction intègre une recherche de signifiant autour de « cette question sans fin : le désir a-t-il une vérité qui me serait accessible ? [...] Or, tout comme l'*objet a* [le regard], le désir ne s'attrape pas. Il se donne à voir dans toutes les productions d'un sujet, notamment dans le langage qui nous dévoile constamment.<sup>52</sup> »

Et, comme je lui demandais à quoi lui faisait penser le mot uriner, elle me répondit Buriner, les yeux, avec un rasoir, quelque chose de rouge, le soleil. Et l'œuf? Un œil de veau, en raison de la couleur de la tête, et d'ailleurs le blanc d'œuf était le blanc d'œil, et le jaune la prunelle. La forme de l'œil, à l'entendre était celle de l'œuf. Elle me demanda, quand nous sortirons, de casser des œufs en l'air, au soleil, à coups de revolver. (126)

De la miction au coup de feu, un désir brûlant. L'œuf et l'œil sont avant tout rapprochés par la similarité de leurs formes, physique et orthographique, avant d'être saisis comme objets sexuels et comme objets de recherche. Une question implicite pourrait concerner la multiplication des yeux provoquée par la fécondation du corps voyant. La

---

<sup>52</sup> Sanchez. *op. cit.*, p. 60.

violence scopique entre en perspective : qu'y a-t-il entre l'œuf et l'œil, qui pourrait être éclairé avant d'être détruit par le feu du regard? Le fantasme est poussé par une pulsion de savoir, inséparable de la pulsion de voir, et l'investigation tourne en rond : à l'origine, il y a l'œuf, la poule ou le cri du coq? Simone recherche une raison d'être ou de ne pas être au monde, en créant le moment d'inexistence du surmoi qui laisserait libre cours au désir.

Dans ses écrits sur la vision de Dieu, Saint-Thomas d'Aquin associe le désir, inépuisable, à une quête de savoir – Quinet ajoute, d'après sa lecture de la *Somme Théologique*, que « ce désir de savoir est toujours présent en tant que l'homme ne connaît pas encore l'essence de la cause première, qui est Dieu. »<sup>53</sup> Le désir de connaître la cause fonde chaque mythe ou théorie scientifique sur l'origine, ainsi que l'énigme de la fécondation de l'œuf. « Le corps nous unit directement au monde par sa propre ontogenèse, en soudant l'une à l'autre des ébauches dont il est fait, ses deux lèvres : la masse sensible qu'il est et la masse du sensible où il naît par ségrégation, et à laquelle, comme voyant, il reste ouvert.<sup>54</sup> » L'idée d'une naissance par ségrégation renvoie à l'affect honteux, qui est une exclusion ou une petite mort, et qui exige un renouveau du regard posé sur soi afin de rester *un*. L'œil posé sur l'œuf reconnecte le regard à une origine qui pourrait avoir été ravie ou déformée dans l'expérience de la honte. Il s'agit d'une *décastration* ou d'une ouverture de l'œil par gain de connaissance sur la biologie humaine.

[Simone] penchait son visage, reposant ses bras sur le bord de la cuvette, afin de fixer sur les *œufs* ses *yeux* grands ouverts. [...] un œuf à demi gobé fut envahi par l'eau et, s'étant empli avec un bruit bizarre, fit naufrage sous nos yeux; cet incident eut pour Simone un sens extrême, elle se tendit et jouit longuement, pour ainsi dire buvant mon œil entre ses lèvres. (125)

---

<sup>53</sup> Quinet. *op. cit.*, p. 284.

<sup>54</sup> Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*, p. 179.

Il y a toujours ce regard sur les capacités d'extension et d'expulsion du corps. L'œuf est donc inondable. Puis-je inonder un œil? Aspirer son contenu? L'œil du narrateur est un « œil sucé aussi obstinément qu'un sein » (125), par Simone qui jouit d'être vue en train de jouir. Le regard de l'autre étant vital pour la construction identitaire, à partir de la reconnaissance du visage de la mère, le rejet des parents à l'adolescence exige une compensation du défaut scopique. Le narrateur de son côté, lorsqu'il ne regarde pas Simone, s'intéresse au ciel. Le texte est empreint d'une sorte de projection autoscopique de l'univers fantasmatique sur l'univers étoilé :

Je m'allongeai dans l'herbe, le crâne reposant sur une pierre plate et les yeux ouverts sur la Voie lactée, étrange trouée de sperme astral et d'urine céleste à travers la voûte crânienne des constellations : cette fêlure ouverte au sommet du ciel, apparemment formée de vapeurs ammoniacales devenues brillantes dans l'immensité – dans l'espace vide où elles se déchirent comme un cri de coq en plein silence – un œuf, un œil crevé ou mon crâne ébloui, collé à la pierre, en renvoyaient à l'infini les images symétriques. (136)

De la cuvette au ciel, un jeu sur la symétrie des formes, en des raisonnements vertigineux, capables d'englober le monde en un coup d'œil. « Ce qu'attend et espère inconsciemment la Pulsion scopique, de l'exhibition de l'astre, c'est la *transgression* d'une Loi, dont l'état actuel de la Connaissance et de la Culture a fait de la scène interdite le paradigme.<sup>55</sup> » Pour le créationniste, l'acquisition de la Connaissance correspond à la transgression d'une loi – ne pas voir la nudité – suivie d'un châtement. Pour le narrateur d'*Histoire de l'œil*, la débauche, en produisant du savoir, s'oppose à la castration des yeux.

[L'univers] semble honnête aux gens parce qu'ils ont les yeux châtés. C'est pourquoi ils craignent l'obscénité. Ils n'éprouvent aucune angoisse s'ils entendent le cri du coq ou s'ils découvrent le ciel étoilé [...] La débauche que je connais souille non seulement mon corps et mes pensées mais tout ce que j'imagine devant elle et surtout l'univers étoilé... (136-137)

---

<sup>55</sup> Bril. *op. cit.*, p. 46.

À chaque extrême, l’aveuglement. Si la répression pulsionnelle fait de l’ombre, l’éclaboussure de la débauche atteint la brillance de l’astre. Le cri du coq évoque l’éveil sexuel ainsi que le jour qui se lève. Si l’Univers tend à subsister Dieu dans l’athéisme, le ciel reste l’image d’une « essence élevée et parfaitement pure » (137), à salir, en même temps que le corps et l’esprit, lors de cette escapade illuminée vers la caverne de l’œil.

### 2.3. Enfin, l’orbite...

Il s’agit finalement d’observer comment l’angoisse devant l’infini, via la recherche de contour, mène à l’énucléation du prêtre. Simone, « si avide de ce qui trouble les sens » (91), cherche à saisir le regard, objet de la pulsion scopique, « le plus loin de la matérialité empirique que peuvent prendre les objets des pulsions orale et anale. Il est l’objet le plus impalpable, le plus fuyant, sans substance<sup>56</sup> ». La pulsion scopique est une pulsion d’emprise générant l’angoisse du fait que son objet n’offre aucune prise physique, d’autant plus qu’en psychologie, « le regard est infini dans le sens temporel – il ne cesse de se présentifier – et infini dans le sens spatial – il se multiplie en regards ou en un regard panoptique de l’Autre.<sup>57</sup> » Ainsi l’angoisse devant l’infini est une angoisse oculaire, liée à la métaphysique de l’œil.

Un évènement spectaculaire génère une tension scopique saisissante. Dans la scène de la corrida, le regard du public et le rayonnement solaire participent à la fièvre du couple principal. Simone ayant exigé des places au soleil, ainsi que les couilles du premier taureau mort, crues dans une assiette, le narrateur aligne les symboles clef, vers une érotisation de

---

<sup>56</sup> Quinet. *Le plus de regard*, p. 85.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 218.

l'œil : « à la place où mon amie devait s'asseoir, reposaient sur une assiette les deux couilles nues; ces glandes, de la grosseur et de la forme d'un œuf, étaient d'une blancheur nacrée, rosie de sang, analogue à celle du globe oculaire. » (148) Et Simone, regardant Granero, un matador de son goût, se faire malmener par un nouveau taureau, attend le point culminant du combat entre l'homme et la bête – l'enfoncement d'une corne dans l'orbite – pour insérer un globe dans son sexe : « Deux globes de même grandeur et consistance s'étaient animés de mouvements contraires et simultanés. Un testicule blanc de taureau avait pénétré la chair "rose et noire" de Simone; un œil était sorti de la tête du jeune homme. » (150-151) Granero, déjà vu comme un homme dont Simone aurait voulu capter le regard, disparaît dans la chute d'un spectacle jouissif, à l'apparition du trou.

Le trou du regard, autour duquel s'organise le monde scopique, s'apparente au trou de la projection centrale en géométrie de l'espace, « un trou irréductible, celui qui correspond à l'irreprésentable de l'horizon.<sup>58</sup> » En se tournant vers l'orbite, le but de la pulsion de voir rejoint celui de la topologie, qui s'intéresse aux surfaces et à leur organisation à partir d'un trou : « saisir le trou dans la représentation qu'est le regard et aussi la structure d'enveloppe du champ scopique.<sup>59</sup> »

La concurrence des événements lors de la corrida engendre une identification de l'orifice vaginal à l'orbite. « Le but de la pulsion n'est donc pas d'atteindre l'objet comme une *target*, mais d'en faire le tour<sup>60</sup> », envelopper l'œil de sa chair, se l'approprier, l'épaisseur du corps étant « le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en me faisant chair [...] La chair du regard est enroulement du visible sur le corps

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 90.



voyant<sup>61</sup> ». La vision de l'orbite ravagé par la corne du taureau – l'œil pendu à son trou – attise la curiosité de Simone. L'objet de la pulsion scopique devient l'œil lui-même, organe phallicisé.

L'œil a une forme qui ne change pas : la perception sauvage et le jugement moral correspondent au même globe érotisé. Les qualités psychiques et physiologiques de l'œil sont investies dans une symbolisation, à l'œuvre dans le mécanisme du retournement-exhibition qui arme la rébellion des personnages. Le sujet mal vu dans sa sexualité peut vouloir se défendre contre le regard par sa captation, violer l'œil. « Le sujet peut aussi – dans le but d'extraire l'objet a du champ de l'Autre pour le rendre inconsistant – matérialiser cette extraction par l'énucléation. »<sup>62</sup>

Accumulant les scènes de débauche adressées à un Dieu localisé dans le regard parental et dans l'étendue céleste, le couple trouve un autre porteur de ce regard surmoïque, dans l'église de Don Juan. La toponymie attire mon attention sur la dramaturgie du libertin en marge des règles sociales, morales et religieuses, en même temps qu'elle théâtralise les lieux du calvaire. L'église est repérée après la découverte de l'orbite, suivant la défiguration de Granoro qui devait être le meilleur et l'illustre. À l'entrée, un rapprochement entre le corps du corridor et le corps de l'ecclésiastique pénétrés par la Bête : « À droite et à gauche de la porte, deux célèbres tableaux de Valdès figuraient des cadavres en décomposition : dans l'orbite oculaire d'un évêque entrain un énorme rat... » (154) L'attention va sur la trouée oculaire et ses objets intrusifs, symboles d'agressivité ou de dévoration : la corne, le rat. Bientôt ce sera la mouche, qui se déplace doucement sur le globe oculaire du prêtre mort, dans l'Église de Don Juan. Ça ne laisse aucune grâce au

---

<sup>61</sup> Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*, p. 178-191-192.

<sup>62</sup> Quinet. *op. cit.*, p. 150.

« visionnaire », misérable derrière son rideau, lorsque Simone ayant terminé sa confession lui dit : « Si tu ne crois pas, je peux montrer. » (158) C'est le retour des tyrans. Servie par le narrateur et un voyeur Anglais, la jeune fille fait traîner le prêtre hors de son armoire, avec la violence de l'Autre persécuteur qui apparaît au sujet honteux du délire d'observation : « un autre obscène et féroce, qui veut arracher les yeux du sujet<sup>63</sup> ».

- Tu vois l'œil?
- Eh bien?
- C'est un œuf, dit-elle en toute simplicité. [...]
- Où veux-tu en venir?
- Je veux m'amuser avec. (166-167)

Les idées de Simone captivent les hommes qui l'entourent. Elle hypnotise en attirant l'attention sur l'éclat agalmatique des choses – ce qui brille – et en invitant au jeu. Elle possède un aura scopique, une auréole de gloire, qui suscite le désir de voir par elle et en elle. Chacun lui obéit en vue de mettre en scène les objets de ses obsessions. « Le caractère scénique de l'obsession est dévoilé par l'irruption de l'obscène dans ce tableau d'une haute moralité. Celle-ci est donc ébranlé par l'obsession qui donne à voir l'abject, l'objet ob-scène de l'amoralité.<sup>64</sup> » Soumis à la profanatrice, l'Anglais ne touche qu'avec les yeux, à une exception : lorsque Simone lui ordonne d'arracher l'œil du prêtre, il doit intervenir avec ses mains et des ciseaux, afin de faire rouler l'œil entre les corps du couple.

À la fin, Simone me quitta, prit l'œil des mains de Sir Edmond et l'introduisit dans sa chair. [...] Mes yeux, me semblait-il, étaient érectiles à force d'horreur ; je vis, dans la vulve velue de Simone, l'œil bleu pâle de Marcelle me regarder en pleurant des larmes d'urine. » (168)

L'œil ouvert de Marcelle, premier martyr, est ici réanimé dans ce qui correspond au regard phénoménologique : un regard « du dedans<sup>65</sup> ». La phénoménologie souligne que

---

<sup>63</sup> Quinet. *op. cit.*, p. 271.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 37.

*mon* vécu n'est accessible qu'à la conscience qui habite *mon* corps. L'énucléation du prêtre en tant que vaisseau de Dieu permet en ce sens le ravissement de Sa perspective, tandis que l'incorporation de son œil, permet l'acquisition de la Connaissance. Transcendant l'optique et le vivant, le regard résiste à l'énucléation. L'œil arraché du corps est désormais celui de n'importe quel mort : il est porteur la *vue* après la mort. C'est pourquoi j'évoquais plus tôt une quête de savoir menée dans la débauche, via le fétiche de l'œil. Se faire orbite signifie s'ouvrir à une révélation.

Bien que Freud ne fasse correspondre la pulsion scopique à aucune phase du développement libidinal, il décrit son activité pendant l'enfance, et ajoute qu'elle peut se perpétuer dans la vie adulte soit comme une perversion, soit comme une « force déterminante dans la création de symptômes morbides ». *Il n'y a pas de phase scopique, le scopique est toujours présent, il est atemporel.*<sup>66</sup>

L'image d'une Simone « aussi angélique que jamais » est retenue à la fin du texte, avec le présage d'une éternelle débauche amoureuse : « Nous disparûmes ainsi sans fin de l'Andalousie, pays jaune de terre et de ciel, infini vase de nuit noyé de lumière, où, chaque jour, nouveau personnage, je violais une nouvelle Simone et surtout vers midi, sur le sol, au soleil, et sous les yeux rouges de sir Edmond. » (169) C'est une disparition vers le même, en une fusion urinaire de la terre et du ciel, jouant le fantasme en boucle. Les yeux sanglants du voyeur s'élèvent au feu de midi, submergeant l'obscur. Ce regard est sublime car plus haut que tout, et « dans le sublime, c'est l'infini qui est à l'œuvre.<sup>67</sup> » L'avidité et la complémentarité scopique du couple voyeurisme-exhibition pérennisent le jeu et la mise en scène. L'imposture renouvelée, entre satanisme et angélisme, est une manière de violer l'infini, de jouir encore et encore comme si c'était la première et la dernière fois.

---

<sup>66</sup> Quinet. *op. cit.* p. 78 (cite Freud dans *Les trois essais sur la théorie de la sexualité*, p. 88-89).

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 97.

### 3. *À ciel ouvert* : chute

#### 3.1. Triangle amoureux ou pyramide panoptique

Le narrateur « dieu », dans le troisième roman de Nelly Arcan (1973-2009), sonde les stratégies de séduction et de destruction à l'œuvre dans un triangle amoureux. L'alternance des focalisations – Julie, scénariste, Rose, styliste, et Charles, photographe – s'accompagne d'allers-retours temporels, or le récit commence après la fin, du point de vue de Julie, sur le toit de l'immeuble où elle habite, revoyant l'histoire vécue :

Charles qu'elle prendrait à Rose par jeu d'abord, par besoin de se divertir, Charles qu'elle pousserait au délire sans le vouloir, Charles qu'elle tuerait également sans le vouloir ou presque, par accident ou presque, par un plan réalisé de façon imprévue, quasi coupable, en complicité avec Rose. (ACO, p.10)

L'ambiguïté relative aux motivations des personnages est le corollaire d'une intersubjectivité absorbée par le scopique et ses virtualités trompeuses. Les dispositifs du cinéma documentaire, de la photographie et de la pornographie sont représentés autour de la « *burqa de chair* » (185), thème arcanien, pris en charge par le personnage scénariste, éclairant ce qu'il y a de trafiqué dans le corps de la femme, « montrée et cachée par cette burqa vicieuse d'illusionniste, cette poudre aux yeux vendue à fort prix » (143). Le regard capte le corps, vice-versa, avec sa part d'imposture, via les appareils de prise de vue et les interventions de la chirurgie esthétique. C'est le portrait d'une « société où le visuel est hyper investi<sup>68</sup> », dans lequel se déploie, à partir du triangle amoureux, une guerre scopique dominée par un Œil central et englobant. Pour mon analyse du champ scopique

---

<sup>68</sup> Piot. *op. cit.*, p. 231.

d'*À ciel ouvert* (2007), je relèverai principalement ce qui se passe sur le toit de l'immeuble où loge le trio : lieu de bronzage, plateau de tournage, théâtre de guerre.

Sur le toit, Julie, occupée à exposer sa peau « qui n'était pas armée, s'était-elle dit ce jour-là, contre l'acidité du soleil d'aujourd'hui, qui darde, qui pique vers la population mondiale ses rayons. » (7) La relation de Julie avec le soleil, qu'elle désigne en ce « géant débile qui méconnaît sa force » (11), ressemble à celle du personnage de roman qui aurait compris que son destin est entre les mains d'un narrateur. Isolée, intruse dans le couple de Rose et Charles, elle cherche à lire le ciel et les autres afin d'en jouer, se frottant aux « aiguilles » solaires qui s'imposent comme celles des injections esthétiques.

Sur le toit, Rose et Julie, « toutes les deux en bikini comme de vraies Montréalaises, intéressées à exister en photos, à être cadrées à tout bout de champs » (44), situées dans une dimension graphique où « les photos devaient être vendeuses et la vente était une chose qui devait frapper, vous prendre à la gorge ». (28) En se détaillant mutuellement, les nouvelles voisines trouvent un terrain commun dans la violence des images et l'acharnement esthétique : « Rose regardait Julie de ses yeux que le soleil rapetissait sans rider; Rose se sentait vue en retour en un examen qui la déstabilisait, qui la déshabillait de cette façon pointilleuse avec laquelle elle habillait elle-même les modèles de photos de mode. » (16) En notant que le ciel s'assombrit, Julie étudie Rose « avec attention parce qu'elle en jetait plein la vue. Cette femme était vraiment belle mais d'une façon commerciale, industrielle, avait-elle noter sans la juger puisqu'elle en faisait elle-même partie, de cette famille de femmes dédoublées, des affiches. » (15) Ressemblance et opposition définissent d'emblée la relation. Comme pour signifier l'amitié impossible, la

foudre détruit la rambarde du toit, marquant la fin du premier face à face. Pour Julie qui court se mettre à l'abri, il s'agit d'un message du monde entier, un signe de « sa puissance dévastatrice qui la tenait à l'œil. » Pour Rose, « fouettée de tous les côtés par la pluie si drue qu'elle ne voyait plus rien », c'est l'indice que « ses jours ne seraient plus qu'une désertion, désormais elle ne serait plus rien. » (48) Chaque point de vue s'avère « porteur d'une néantisation foncière. Le regard est le secret de la rivalité meurtrière du domaine du narcissisme [...] avec cet autre-moi-même qu'est le semblable, la lutte mortelle de pur prestige dominée par la logique d'exclusion toi-ou-moi.<sup>69</sup> » De ne plus voir à ne plus être, la fatalité d'une aliénation identitaire liée au besoin de reconnaissance dans l'autre. Comme l'écrivait Sun Tsu dans l'*Art de la Guerre*, « quand le coup de tonnerre éclate, il est trop tard pour se boucher les oreilles<sup>70</sup> », mais il est possible de se voiler la face, à l'instar des voisines reviendront sur le toit à répétition, non pour parler de la rambarde visiblement ravagée par la foudre, mais pour parler de Charles, convoité par Julie depuis que Rose a prononcé son nom : autant d'occasions de renouveler l'examen du corps de l'autre femme.

[Julie avait] remarqué et étudié les lèvres de Rose qui venaient d'être retouchées [...] " Qui t'a refait les lèvres? Elles sont magnifiques." »

[Rose avait] regardé Julie en serrant involontairement les lèvres, qu'à présent elle voulait cacher.

[Julie] détaillait le reste du corps de Rose, comme pour s'y mettre à jour.

Rose était heurtée [...] Que les résultats soient destinés à être vus ne voulait pas dire qu'ils puissent se discuter. (72)

Pendant que Julie exerce sa voyance et sa dominance – sème la honte – Rose voit en elle « l'être idéal qu'elle n'était et qu'il aurait fallu être » (106). Jalouse et admirative, « Rose se sentait séduite face à une Julie tout autant séduite », et en disant « Charles est à

<sup>69</sup> Quinet. *op. cit.*, p. 160-161.

<sup>70</sup> Tzu, Sun. *L'Art de la guerre*. I.XXVI. [p. 14].

moi », elle le fait entrer dans la mire de la nouvelle voisine, marquant le début de la guerre.

(122-84) Tenant du coup de foudre, la séduction dans cette histoire annonce la destruction.

Julie la désorientait, n'offrait pas de prise, en plus elle avait ces yeux que Rose voyait pour la première fois, des yeux inattendus d'un vert rare, des yeux émeraude, merveilles qui lui enlevaient ses moyens, alors que Julie avait de son côté repéré en Rose sa peur [...] Rose était exposée au beau milieu d'un champ de tir, rien n'allait plus et il lui fallait pourtant continuer. (20)

La tension des échanges entre Rose et Julie rappelle une conception de la guerre contemporaine, décrite dans *Logistique de la perception*. Traitant de l'utilisation des techniques cinématographiques dans les conflits du XX<sup>e</sup> siècle, Paul Virilio appréhende une « stratégie de la dissuasion fondée sur les capacités d'ubiquité d'une vision orbitale du territoire adverse, un peu comme dans un duel de western, la puissance équivalente des armes important moins que le réflexe, *le coup d'oeil* l'emportera alors sur *le coup de feu*. » Les rivales comprennent que « viser sans arrêt, ne plus se perdre de vue, c'est gagner. »<sup>71</sup> Sans oublier la menace du ciel, avec ses présages météorologiques et divins, et la marque de la foudre : « la rambarde toujours éventrée rappelle que Rose et Julie étaient ennemies et non amies, que d'être ensemble sur le toit de l'immeuble ne passait pas inaperçu aux yeux de Dieu, que c'était un outrage à Sa face. » (118) Une entité voyante est située dans le corps céleste, jamais loin dans la perspective de Julie, avec son « soleil clouté qui descendait sur elle et qui commençait à correspondre à Dieu lui-même, nulle part, nuisible, embuscade posée au bout de tous les horizons ». Sous le feu de ce regard omniprésent, le personnage conçoit sa propre transparence. C'est l'œuvre de la panoptique, qui entraîne la dissolution du « champs visuel, ses entrelacs entre voir et être vu, a souligné Merleau-Ponty, pour ériger un Œil central<sup>72</sup> », inspirant l'effort théâtral du personnage démasqué.

---

<sup>71</sup> Virilio, Paul. *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*, p. II.

<sup>72</sup> Quinet. *op. cit.*, p. 317.

Suivant l'analyse du milieu carcéral de Foucault dans *Surveiller et Punir*, « le Panoptique est le modèle de notre société disciplinaire qui, pour contrôler les individus, doit les rendre visibles à tout moment, tandis que son Œil reste invisible pour faire régner l'objet regard.<sup>73</sup> » Sous la dictature de l'apparence, la volonté d'autodiscipline confrontée au sentiment d'indignité creuse un gouffre affectif entre les personnages d'*À ciel ouvert*, projetés aux envers de l'amour et du désir : la haine et la honte.

Le regard omniprésent est devenu l'expression du malaise dans la civilisation. Nous sommes face à une société scopique qui fait exister l'Autre comme receleur de la jouissance, en lui attribuant un rôle de surveillance par l'intermédiaire de la figure de Dieu. [...] Par ailleurs, là où la religion est absente, il y a une tendance pornographique à tout exhiber, des scènes de sexe jusqu'au quotidien le plus banal.<sup>74</sup>

Avant d'aborder l'exhibition pornographique, Julie conçoit en son discours intérieur une fausse absence de la religion, « l'acharnement des hommes à croire en Dieu, même en Occident, là où il existait le moins, là où on prétendait ne croire en rien, qu'à soi-même, qu'au reflet immédiat renvoyé par le miroir du présent. » (13) La critique du nihilisme, de son ambivalence et de la visière narcissique qu'il produit, développe le culte du moi dans l'autre, avec « la raison paranoïaque qui est à la base de cette société : l'Autre me voit, donc je suis.<sup>75</sup> » Si le regard de l'Autre fait la loi, la désobéissance de l'être capturé par ce regard fait émerger un personnage soudain conscient de la toute-puissance du narrateur et de sa propre capture vitale. Le Voyant Total perçu par Julie jette son feu sur le champ scopique, du haut de la pyramide panoptique, et récolte en sa plongée les efforts de survie.

---

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> Iscovich, Anita. « À propos de Le plus de regard d'Antonio Quinet », pp. 157-164.

<sup>75</sup> *Ibid.*



### 3.2. La guerre au féminin

La réunion des voisines sur le toit donne lieu à des dialogues et à des introspections représentant la vision d'un monde au centre duquel sévit la « misère amoureuse » comme fléau social. « C'est la tension créée entre les femmes! C'est ça le problème! La tension de devoir se battre de manière chienne pour se donner les hommes! » (84), s'emporte Rose devant Julie qui lui donne raison. Si les deux reconnaissent leur obligation d'être ennemies, leur façon de combattre diffère sur deux points : la perspective et la stratégie.

Aux yeux de Rose, les femmes sont trop nombreuses sur la planète, et elles ne font que se montrer. « Les femmes ne se voyaient pas entre elles, mais pour Rose c'était le contraire, elle les voyait trop. » Elle scande sur le toit sur les statistiques démographiques de la répartition mondiale des sexes – presque un million de femmes en trop – et « partout où se posait son regard se plaquait cette distribution haïssable des femmes qui s'obstinaient à vivre, à rester dans le décor. » (26) Quand Charles se rapproche de Julie, Rose prépare son « effort de guerre » : la vaginoplastie, « la clé, l'appât ultime qui forcerait Charles vers elle, l'appât qui lui manquait et dont il rêvait peut-être, en secret, rempli de honte. » (172) L'avantage de Rose est qu'elle connaît les préférences sexuelles de Charles, son attrait pour la charcuterie esthétique. Elle planifie une métamorphose, cherchant à monter sur la scène pour « les jeter à terre, tous les deux, par cette arme entre les jambes qu'elle avait acquise » (227). Tendue vers son but esthétique, Rose incarne le *se voir vu* de l'exhibitionniste.

De son côté, Julie possède une arme redoutable : ses yeux. « Leur beauté ne venait ni du maquillage ni de la main d'un chirurgien. Son regard faisait entendre sa pensée, farandoles de mots ; il récoltait partout des signes là où il se posait, cherchait sur vous de

l'information, pour vous lire. » (45) Elle incarne le regard intrusif du psychanalyste, voire le panorama du narrateur dieu, « l'optique Julie O'Brien en tout cas, traqueuse de vices » (33). C'est à des fins documentaires qu'elle observe « la marche à suivre des femmes qui vivaient sous un jet continu de lumière comme un interrogatoire, une perquisition, un examen qui les recouvrait, de la tête aux pieds, d'un cul immense, qui faisait d'elles des chattes intégrales » (142). Au-delà de la rivalité entre les personnages féminins, le roman est marqué par la guerre individuelle que chacune mène pour et contre son corps propre, avec la construction de la burqa de chair, « voile de contraintes tissé par des dépenses extraordinaires d'argent et de temps, d'espairs et de désillusions », qui couvre et occulte le corps (89). Ces femmes « voilées » exhibent leur « corps perdu », pour finalement inspirer aux hommes le contraire de l'attraction.

[Julie] avait souvent constaté que plus les femmes dans une société donné se déshabillaient, que plus elles affichaient haut et fort leur sexe, plus les hommes se détournaient d'elles pour se désirer entre eux ; que plus elles donnaient à voir d'elles-mêmes et plus ils refusaient ce qu'elles offraient pourtant à corps perdu et comme jamais. (80)

Pour dominer le champ scopique, Julie présente une stratégie *diégétique*, visant à saisir le réel, avec l'écriture et la réalisation du documentaire, prenant Rose et Charles pour sujets, érigeant le plateau de tournage en tant que scène fantasmatique. Au contraire de Rose, qui a choisi de rester « non pour voir, mais pour leur en faire voir » (97), c'est pour observer les autres sous la tension scopique que Julie reste dans le décor, à la manière de Freud avec les hystériques, vers l'élaboration d'une clinique du spectacle. C'est aussi pour jouer avec le fétiche de Charles, lorsqu'elle se retrouve en convalescence après s'être blessée au gym, elle s'amaigrit, s'efface, pour mieux camper sa voix dans l'entité narrative. « Maintenant on la voyait sans la remarquer, d'ailleurs elle non plus ne remarquait plus personne, elle s'était elle-même perdue de vue, son visage s'était retiré du monde. » (182)

Elle fait la morte sous les yeux de Charles, pour tordre son esprit, jouant sur la blessure et l'inertie, revers morbide du fétiche *anti-charnel*. Tandis que Rose se divinise, cherchant à éblouir et à séduire le spectateur, Julie se cadavérise pour l'empoisonner et apprécier son agonie. Dans chaque incarnation du fétiche, un sacrifice charnel, un décharnement, afin d'envahir et posséder le regard de l'homme dont l'équilibre mental s'effondre.

Charles incarne l'érection visuelle, le voyeurisme viré au délire d'observation – sans avoir tort de se sentir scruté et jugé par Julie, qui avait « regardé Charles comme jamais il n'avait été regardé, comme si elle le voyait pour la première fois, et qu'elle le voyait vraiment, comme il était, un malade, au bas mot. » (157) En même temps, il était « devenu le Regard qui englobait tous les autres, il était l'Œil dans lequel elle se tenait. Julie se sentait amoureuse » (130). Là où l'amour semble indiquer une dépendance à l'autre connotée de mépris, la signification du sentiment amoureux peut être approfondie. Un commentaire sur la violence dirigée vers l'être aimé est émis dans *Phénoménologie de la perception* :

[...] quand je dis que je connais quelqu'un ou que je l'aime, je vise au-delà de ses qualités un fond inépuisable qui peut faire éclater un jour l'image que je me faisais de lui. C'est à ce prix qu'il y a pour nous des choses et des « autres », non par une illusion, mais par un acte violent qui est la perception même.<sup>76</sup>

La connaissance et l'amour de l'autre, deux faces de la même intrusion psychique pour Julie, dont la perversion consiste à éclairer celles des autres. Elle hypnotise Charles, en lui soutirant des confidences, afin de mieux le tourmenter, jusqu'à lui inspirer des idées noires. « Là où le regard d'amour brille par son absence, le regard de mort aveugle le sujet par son opacité.<sup>77</sup> » Un effet de ce regard de mort – Charles revoyant ses traumatismes d'enfance – est la résurgence du fantôme du père, autoritaire et paranoïaque. Le

---

<sup>76</sup> Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*, p. 432.

<sup>77</sup> Quinet. *op. cit.*, p. 137.

photographe se retrouve hanté par une image du passé, issue du discours paternel : l'œil fourré dans le sexe des Amazones, ennemies des hommes. « Ce regard qui part du sujet vers le sexe de la femme, lui revient pour le réduire à néant, ou pour le faire sujet désirant.<sup>78</sup> » Il n'est plus question de désir hétérosexuel, à ce stade du récit, mais d'un délire de père en fils, fondé sur la guerre entre les sexes. Ce n'est pas sans lien avec la misère amoureuse telle que vu par Rose, dont le père homosexuel lui avait exprimé l'importance de faire des enfants tôt, alors qu'on « bande à rien » (117). En résulte un complexe d'insuffisance ainsi qu'un mépris du féminin, voire la honte d'être femme, enfouie dans la culture exhibitionniste de l'*extra-féminin*. Je rappelle la phrase qui a marqué la formation du triangle amoureux : « Rose, le regard dans celui de Julie, avait laisser tomber : Charles est à moi. » (84) Ce qui apparaît comme le début de la rivalité entre les femmes est en fait le moment où Rose *laisse tomber* l'homme qu'elle sait perdu d'avance : il n'est pas un bien à protéger, mais une cible qu'il faut viser et anéantir. Or l'effort de guerre – le « sexe à ciel ouvert » (250) – vise, à travers Charles, le père aux yeux de qui la femme est « rien ».

La burqa de chair est alors une arme, un *film* sur la peau, qui élude en créant du visible. C'est un masque d'impudeur visant à pénétrer le *male gaze*. « Le spectacle est partout, la pudeur nulle part. Le voile ne sert qu'à mieux dévoiler la jouissance scopique en jeu.<sup>79</sup> » L'acharnement esthétique, à l'œuvre dans le fitness, la chirurgie, les régimes alimentaires, représente aussi une foi en l'autodiscipline et en l'autopréservation, que « c'est par la volonté qu'on peut atteindre la forme idéale afin de pouvoir, telle la récompense suprême, exposer son corps au regard d'autrui, sans gêne ni contrainte, comme

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 133.

condition de la reconnaissance de l'identité<sup>80</sup> ». La question de la Volonté guide le roman, opposant le désir et le destin. Il est toujours question de ce que l'autre veut de moi et de ce qu'il voit en moi, deux questions qui se ressemblent, surtout lorsque l'autre est Dieu ou le père absent, occupant la même position solaire. « Face à la généralisation de l'impératif du donner à voir, la psychanalyse démontre que le regard est un objet pulsionnel et que l'Autre n'existe pas : le père est aveugle et Dieu est inconscient.<sup>81</sup> » Autrement dit, le jeu de séduction-destruction a un but purement narcissique : être unique, se positionner hors-jeu, occuper la place vide au sommet de la pyramide panoptique.

Pour résumer la guerre, Julie veut prendre Charles à Rose, pendant que Rose veut être Julie, puis Julie prend Charles à Rose, pendant que Rose feint un retrait, afin de préparer son retour en force. Julie voit, Rose montre et Charles cadre, respectivement armés du regard, du Sexe et de l'appareil photo. Chacun cherche à maîtriser le champ scopique, en se rapprochant de l'Œil, jusqu'à l'impulsion contraire de Charles, mené au délire mystique, par l'imbrication des forces de Rose et Julie en un plus-de-regard intolérable. La force d'opposition entre les deux femmes est une peur commune : chuter dans le regard des hommes, que ceux-ci se détournent d'elles, se détraquent et disparaissent.

### 3.3. Tomber dans le vide

Je terminerai avec quelques mots sur la scène finale, le plateau de tournage, lieu de la chute de Charles. La documentariste présente ainsi, à Rose, le projet qu'elle souhaite mener sur

---

<sup>80</sup> Laurent, Pierre-Joseph. *Beautés imaginaires. Anthropologie du corps et de la parenté*, p. 465.

<sup>81</sup> Izcovich. *op. cit.*

le toit de l'immeuble : « J'ai pensé qu'on pourrait être les modèles de Charles. On pourrait faire un shooting ensemble, qui serait filmé par un caméraman que je connais. Pour les besoins du documentaire c'est le dispositif du shooting qui sera montré, plus que les photos. » (185) Rose voit dans ce shooting une scène pour elle-même, l'occasion rêvée de « faire voir à Charles son Sexe et d'amener Julie devant ce spectacle, de faire d'elle le témoin du regard de Charles et du désir qui s'y lirait. » (176) Rose réalise un rêve, jouant sur l'agalma, du verbe *agallein* signifiant parer, honorer, « l'objet propre à nous éblouir [...] dont l'existence est entourée d'un voile de mystère<sup>82</sup> ». Julie réalise un cauchemar, jouant sur la honte, avec son incarnation pornographique du corps souffrant. Elle déclenche le délire de Charles suivant celui de son père boucher, ayant « tiré l'essentiel de sa vie, en sa voyance, avec deux cartes, celle de la boucherie, qui ouvre, et de la photographie, qui scelle. » (61) Chaque jeu implique une mystification de la perception, de la résurgence du noyau honteux à la réalisation de la Volonté incarnée par le Sexe. Le désir et la peur font un, sur la scène du fantasme. Entre Julie restée pour voir et Rose restée pour faire voir, « Charles n'avait qu'une seule envie : fuir. »

Ne pas rester face à cette folie déployée devant lui comme un théâtre qui le prenait au cou, une scène de la suffocation, une folie bien moins folle que celle de son propre père mais qui portant y ressemblait, s'emballait dans la démesure, l'envers de la respiration, le contraire de l'amour et du désir. Ne manquait plus que les créatures mutantes et le Gouvernement, la destruction annoncée de l'humanité et celle de la Terre, ne manquait plus qu'un œil fourré dans le sexe chargé de le tenir en joue, en garde à vue. (188)

Le paranoïaque craint la horde des Amazones, « créatures femelles à l'œil au lieu du sexe » (232), dont il fallait se protéger parce qu'elles étaient les « ennemies jurées des hommes, se protéger d'elles mais aussi de tous les autres, de tout le monde, des gens du

---

<sup>82</sup> Sorel, Pierre. « L'analyste, objet dans la cure, la question de l'agalma », pp. 39-44.

Gouvernement surtout, de mèche avec les Amazones, surhumaines en leur vision, troisième œil qui voyait tout venir de loin, lui en particulier. » (59) Le résultat de la vaginoplastie de Rose prend un sens extrême pour Charles qui a perdu son regard de photographe, voyant des vers brouiller la chair qu'il regarde en photo, comme celle de son propre visage dans le miroir. Il délire dans son double rôle de photographe-sujet, le jour du tournage, alors qu'il est chargé de « mettre en lumière ce qu'il y avait de trafiqué dans [le naturel des modèles] » (227) – mettre en lumière son propre fétiche, donc. Le personnage de Julie étant de plus en plus effacé, fondu dans la voix narrative, les sujets Rose et Charles sont mis en avant. « Il n'y a pas de guerre sans représentation, pas d'arme sophistiquée sans mystification psychologique. [...] Le cinéma c'est la guerre, parce que comme l'écrit le Dr Gustave Le Bon, en 1916 : [...] *les forces immatérielles sont les vraies directrices des combats*.<sup>83</sup> » Le scopique est ainsi capitalisé par le dispositif cinématographique : le plateau met en scène ce qui de visu influence la vie intérieure des sujets. « Tout se joue sur l'intensité de la lumière, de l'ombre, de l'endroit où est placé l'autre.<sup>84</sup> » La focale finale est sur le personnage masculin, absorbé par l'œil qu'il voit dans le sexe de Rose.

Au centre de la chair s'ouvrait un œil [...] un vrai, un œil vivant, qui bougeait lui aussi, jetait sa pupille dans toutes les directions comme pour s'assurer que personne, en dehors de Charles, ne se trouvait dans la pièce. Après un temps l'œil l'avait regardé droit dans son œil à lui, intentionné, prêt à lui parler, sans malice. Il voyait Dieu, le Père Boucher, qui le voyait en retour. (237)

Le troisième œil des Amazones correspond alors à l'œil de Dieu le Père. Il est dans le Sexe qui surplombe le plateau de tournage : « la lumière du soleil sur les corps les recouvrait d'un halo qui les protégeait de sa voyance immonde, son troisième œil creuseur de tombes. » (228) Le corps céleste est impliqué dans le récit lorsque la focalisation est sur

---

<sup>83</sup> Virilio. *op. cit.*, p. 8-39-40.

<sup>84</sup> Piot. *op. cit.*, p. 28.

Julie, et cet œil porteur du destin est projeté en ses sujets, d'où le cogito de Charles, après avoir vu le sexe cyclope de Rose : il voit arriver la fin du monde.

Sur Terre il était le premier, ou plutôt le deuxième après son père, à être en mesure de voir ce qu'il voyait [...] Il commençait à lire, à travers les photos, des messages encodés qui libéraient leurs clés, ces messages parlaient d'une menace globale [...] qui ferait périr les hommes. (232-235)

La vision du néant à venir, installée dès le début du roman avec la rencontre de Rose et Julie, n'épargne aucun sujet du triangle amoureux. Tout le récit tend vers ce transfert de la pulsion de mort sur le corps de Charles, qui était au départ porteur du regard décisif, puissant de son désir. Sa pulsion scopique est finalement mystifiée. Le sexe transformé de Rose, offert en personne, ne suscite aucun désir charnel. Suivant la croyance en une vision exceptionnelle – Rose étant la chef des Amazones, intouchable – Charles se prosterne devant elle, à l'écoute des voix : « Regarde, et vois, avait dit le Père. C'est le sexe sacré, qui mène à l'au-delà. » Les hallucinations visuelles et auditives sont directement liées aux paroles de Julie, qui avait précédemment lancé comme un mauvais sort : « Ta maladie est un dieu qui te commande. » (191) Charles est effectivement devenu malade, hanté par son père. « Tu as fait entrer un juge en moi », avait-il dit à Julie au moment de leur rupture (195).

Et saint Augustin de rappeler dans les *Confessions* que la honte fut pour lui un indice de la présence de Dieu en lui : « Et le jour était venu où j'étais nu devant moi, où ma conscience grondait contre moi » [...] Cette culpabilité chrétienne rejette le corps, la connaissance de soi ne le regardant plus, sauf à la considérer comme le lieu du mystère de l'incarnation. La Chair devient alors transcendance. C'est le corps immanent qui est rejeté.<sup>85</sup>

Ce qui frappe, c'est l'absence d'amour autour du corps de Rose. Sur la scène, elle disparaît derrière son propre sexe, pénétrée par les regards, plus seule que jamais, à l'image du « corps de Marylin que les médecins de la Septième Division américaine déclaraient être

---

<sup>85</sup> Sanchez. *op.cit.*, p. 53.



celui qu'ils aimeraient le mieux examiner et que personne cependant ne réclama à la morgue, nous [rappelant] cette pénétrante du chirurgien et du caméraman<sup>86</sup> ». Cette gloire de Rose équivaut à l'échec de Charles, car « elle allait montrer son œil, montrer cet au-delà auquel il devait lui seul avoir accès » (249). Le délire en tant que moyen de défense contre la honte crée un sujet piégé « sur la scène de l'Autre, objet de la jouissance scopique de l'Autre qui ne le quitte pas de l'œil – il est le protagoniste par excellence du théâtre de la cruauté.<sup>87</sup> » Dans une tentative ultime d'effacement devant le regard qui est partout, Charles est attiré par la rambarde foudroyée sur le toit, le signe de la néantisation installé dès le premier chapitre. Il se laisse tomber, « face à la foule qui lui tournait toujours le dos, qui ne le regardait pas, qui n'en finissait pas d'être sidérée, consternée, troublée, de ressentir le sexe de Rose comme une merveille, ou une honte [...] la foule qui n'en finissait pas de le regarder, ce sexe à ciel ouvert » (250). Personne n'a vu disparaître l'homme qui s'est détourné du sexe à force de honte : « la chute du sujet reste toujours inaperçue, car elle se réduit à zéro.<sup>88</sup> » Zéro, comme ensemble vide ou comme point de départ, contient la visée apocalyptique du suicide commandé par les voix du délire – peut-être le destin du nihiliste. La narration réaffirme finalement sa hauteur, en une vue sur le cycle des saisons, la domination de la nature et le temps qui suit son cours, avec l'éveil de Montréal à l'été, le cœur battant de la rue sur laquelle gît le corps désarticulé de Charles. Après l'extermination, le recommencement.

---

<sup>86</sup> Virilio. *op. cit.*, p. 33.

<sup>87</sup> Quinet. « L'inconscient structuré comme un théâtre », p. 195.

<sup>88</sup> Lacan. *Le Séminaire, livre XI*, p. 73.

## CONCLUSION

Les trois romans étudiés suivent une logique de la fatalité : c'était écrit dans le ciel, pourrait-on dire, à l'apparition de chaque cadavre. Jane, double de la morte, au « regard venu de si loin, ressuscité de la tombe, et qui était comme celui que Lazare a dû avoir pour Jésus » (BLM, p.87), est de prime abord tuée par le regard du veuf identifié à une version sanguinaire du Christ, dans le tableau sublimé de *Bruges-la-Morte*. Marcelle qui « rougit jusqu'au sang » est introduite à *l'Histoire de l'œil* en tant que martyr total, sans volonté de défense, comme le prêtre « au regard élevé jusqu'au plafond, comme si quelque vision allait l'arracher du sol » (HO, p.98-155). Charles est piégé par le regard de Julie, narratrice en devenir d'*À ciel ouvert*, qui remarquait « un sexe au fond des yeux de Charles, sexe comme une lueur qui se posait sur elle, un enfant derrière la haie avait poussé un cri de surprise avant de se mettre à pleurer avec cette intensité de fin du monde que Julie ne supportait pas. » (ACO, p.56). La présentation de chaque personnage comprend son destin funeste, avec une valse discursive du passé au présent, du bas vers le haut ou de l'enfance à la fin du monde, par la veine d'un érotisme morbide, tendu vers le meurtre ou le suicide. Le champ scopique ordonné par la religiosité applique ainsi au charnel une connotation tragique. Sous surveillance, le regard se réfugie dans la contemplation du corps sans vie, sans désir, parfait ou invisible aux yeux de Dieu.

Et c'est dans cette apparente contradiction entre la trace et son effacement que vient jouer tout le mystère de la théophanie, expérience paradoxale de la vision des voix ou de l'écoute des apparences. La rencontre avec Dieu permet seule à l'homme de sortir de l'orbite de sa destinée naturelle et mortelle puisque s'identifier au monde des apparences c'est, en fait, dans cette vision des choses, s'identifier au néant.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Lévy, Philippe. « Il n'a Dieu que pour elle », dans *Que fait de Dieu la psychanalyse?*, pp. 7-17.

La perversion de la pulsion sexuelle, scopique en l'occurrence, dérive d'un univers fantasmatique marqué par l'imaginaire de l'interdit et de la désobéissance. « Certes, on ferme les yeux pour ne pas voir la faute, mais le regard est là, se présentifiant par la tache, signalant le crime originaire, le prix à payer pour être sujet du désir. Cette tache ne s'efface jamais, car l'homme n'est jamais purifié de jouissance.<sup>90</sup> » La révélation du divin en sa parole arbore une issue salvatrice à la souffrance morale qui tache la vie pulsionnelle des personnages : la Perfection est néant. C'est le propre de l'idéalisme chrétien, cultiver la disparition du sujet qui doit être irréprochable en toute transparence, l'incarnation du moi idéal suivant le travail du délire et du déni.

Celui qui se met au service de ses passions peut croire échapper à la fin qu'elles éludent. En reconnaissant le néant auquel il est voué, Freud au contraire ouvre les yeux sur le caractère fini des passions de l'âme : par leur matérialité, elles sont condamnées au même titre que le corps qu'elles transportent.<sup>91</sup>

Transparent à double sens, le regard est invisible en soi, mais sa direction ne l'est pas. Le voyant ne pouvant cacher l'endroit où ses yeux se posent est trahi par la chair de son regard : son œil, point d'origine du regard, dévoile en son visu l'objet, fin du regard. La condamnation de la pulsion scopique se réfère alors au jugement dernier. L'interprétation du rapport entre le regardant et le regardé appartient à l'Autre du regard, le spectateur-juge, échappant à l'étiquette de voyeur puisqu'il incarne la vertu et qu'il n'existe pas ailleurs que dans le théâtre mental qui supporte le scopique. « Le vrai, c'est ce qu'on croit tel : la foi et même la foi religieuse, voilà le vrai qui n'a rien à faire avec le réel. La psychanalyse, il faut bien le dire, tourne dans le même rond. C'est la forme moderne de la foi, de la foi religieuse<sup>92</sup>. » Mon analyse de la fiction impliquant celle de la foi perceptive

---

<sup>90</sup> Quinet. *Le plus de regard*, p. 320.

<sup>91</sup> Hirt, Jean-Michel. « L'origine de la religiosité », dans *Que fait de dieu la psychanalyse?*, pp. 91-100.

<sup>92</sup> Lacan. *Le séminaire, Livre XXIV, L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, inédit (1976-1977), séance du 14 décembre 1976, p. 21.

relève en somme la mystification du conflit de nature pulsionnelle – j’entends, par mystification, une sublimation guidée par les codes de la religiosité.

La définition de la religiosité, en tant que formation réactionnelle universelle, peut alors être utilement complétée : c’est le fruit des limites imposées par le psychique et le culturel aux pulsions, le rejeton de leur infortuné destin et la matrice des illusions qui vengent de la réalité finie par la promotion d’un objet de croyance pour l’infini du désir.<sup>93</sup>

C’est l’infini du *je me regarde désirer* qui oppose le désir humain à la volonté divine, le moi au surmoi, l’origine à la fin, dans les dimensions spéculaire et spectaculaire de la pulsion. « Que le fantasme se situe au niveau scopique de la pulsion est ce qui donne au fantasme son aspect de mise en scène, ce que Freud a remarqué dès le début de sa découverte de l’inconscient ; une mise en scène active mise en œuvre par le désir sexuel inconscient. <sup>94</sup> » L’enfant de la théorie freudienne découvre l’acte sexuel des parents comme un acte violent : c’est la Scène primitive, l’*Urszene*. L’hypothèse d’une association procréation-destruction enfouie dans la psyché humaine me ramène la Génèse, en laquelle l’intimité du couple homme-femme soutient la bascule d’éros à thanatos. La fin de l’innocence déploie sans transition « l’univers morbide de la faute<sup>95</sup> », où règne le fantasme de fin du monde qui est paradoxalement celui d’échapper à la finitude, être l’exception à la règle de la mort, être parfait à mort. L’idéalisme apposé au monde des apparences donne lieu à un théâtre de guerre intrapsychique dont l’enjeu est le moi idéal : *je réfléchis* dans le miroir infini du narcissisme, afin de survivre à la chute éternisée par la honte.

L’axiome japonais mis en exergue par Virilio dans *Logistique de la perception*, « la guerre est l’art d’embellir la mort », évoque la sublimation à l’œuvre dans la guerre scopique. L’interdépendance entre le voir et le vivre est mise en jeu, lorsque Piot écrit que

---

<sup>93</sup> Hirt. *op. cit.*

<sup>94</sup> Quinet. « L’inconscient structuré comme un théâtre », p. 190.

<sup>95</sup> Hesnard, Angelo. *L’univers morbide de la faute*. 504 p.

« perdre la vue est une danse, une épopée, une bataille<sup>96</sup> ». L'œil étaye ses fonctions vitales et esthétiques, avec son pouvoir de construction-déconstruction, étant donné « que le visage de la mère est le premier miroir pour l'enfant, qu'il reste ancré dans la vie psychique de l'enfant. Puis ce regard sera remplacé par le regard de l'autre et l'enfant se construira par le regard des autres.<sup>97</sup> » D'où le risque de perdre la vie à l'issue d'une guerre scopique relevant précisément d'une atteinte à la vitalité, par l'intermédiaire du paraître. La chair est sans arme devant l'œil ayant une valeur mystique, à l'image du guerrier idéal selon Tzu : « Impalpable et immatériel, l'expert ne laisse pas de trace ; mystérieux comme une divinité, il est inaudible. C'est ainsi qu'il met l'ennemi à sa merci.<sup>98</sup> » Offensif, l'œil peut faire émerger la « honte primaire » du sujet visé, sous une « forme de honte comme catastrophe. »<sup>99</sup> Mon étude de l'Œil à partir du lieu d'enfouissement de la honte – la Génèse ou l'*Urszene* – me conduit ainsi à l'eschatologie. Le miroir infini dont je parle n'est rien d'autre que le spectre de l'apocalypse, tourné vers un idéalisme antinomique à l'utopie. « La logique apocalyptique, au contraire de la logique utopiste, quête un maximum de victimes.<sup>100</sup> » La victime est le sujet honteux, renvoyé à la faute originelle, appelé à mourir sur la scène. Si « la honte est la mère de tous les totalitarismes<sup>101</sup> », l'idéal apocalyptique dérive d'un totalitarisme visant l'éradication du mal par le mal.

[...] la question du mal et celle de la honte doivent nécessairement se rencontrer ; ainsi, l'expression si mystérieuse de la langue française : *Toute honte bue*, est au cœur de cette rencontre entre le mal et la honte. Littré l'attribue à un poète du XIIe siècle, selon lequel, dans le temps de l'Apocalypse, l'Antéchrist *verse sur la terre de pleins de brocs de honte que boivent les humains...*<sup>102</sup>

<sup>96</sup> Piot. *op. cit.*, p. 75.

<sup>97</sup> Piot. « Le regard est visage », p. 136.

<sup>98</sup> Tzu, Sun. *L'Art de la guerre*, VI.IX. [p. 48].

<sup>99</sup> Brusset, Bernard. « Honte primaire ou honte traumatique? » p. 1717-1718.

<sup>100</sup> Raoult, Patrick-Ange. « Humiliation narcissique, prothèses identitaires et radicalisation », p. 143.

<sup>101</sup> Tisseron, Serge. « De la honte qui tue à la honte qui sauve », p. 27.

<sup>102</sup> Janin, Claude. « Pour une théorie psychanalytique de la honte (honte originaire, honte des origines, origines de la honte », p. 1664.

De manger le fruit à boire la honte, l'acteur biblique est infiniment coupable et ramené à l'ordre, dans le spectacle de ses châtiments corporels. On retrouve néanmoins quelques exceptions, avec les témoins prophètes qui ont « le pouvoir de fermer le ciel [...] le pouvoir de changer les eaux en sang » (Apocalypse, 11.6). Ponctuée du « j'ai vu », l'Apocalypse prend la forme d'un témoignage écrit sous l'ordre d'une puissante voix qui proclamait : « Ce que tu vois, écris-le dans un livre » (1.11). Jean transmet le message de l'irréversible et universelle retombée de la pulsion scopique en pulsion de destruction. Comme est décrit le « genre littéraire apocalyptique », dans une introduction au dernier texte du Nouveau Testament, « l'Apocalypse fait plutôt référence à des visions. »

L'inspiré transmet le message en décrivant et en interprétant les réalités célestes qu'il lui a été donné de contempler. Il le fait au moyen d'images volontiers impressionnantes, paradoxales ou énigmatiques, empruntées habituellement à la symbolique des théophanies bibliques, aux représentations religieuses du monde helléniste et à la liturgie. Le procédé suggère que les réalités entrevues, étant d'un ordre supérieur, ne peuvent être évoquées qu'approximativement et que c'est un privilège d'en recevoir la communication et d'en obtenir l'intelligence.<sup>103</sup>

La croyance en une vision unique et privilégiée rejoint le délire de l'homme dans *À ciel ouvert*, sa prosternation commandée par les voix, devant la femme qui lui montre son sexe sacré avec l'autorité de l'ange « debout dans le soleil » (19.17), invitant au rassemblement pour le grand repas du Père.

Après cela, j'ai vu : et voici qu'il y avait une porte ouverte dans le ciel. Et la voix que j'avais entendue, pareille au son d'une trompette, me parlait en disant : « Monte jusqu'ici, et je te ferai voir ce qui doit ensuite advenir. » [...] C'est moi, Jean, qui entendais et voyais ces choses. Et après avoir entendu et vu, je me jetai aux pieds de l'ange qui me montrait cela, pour me prosterner devant lui. (4.1, 22.8)

De la même manière que « les visions apocalyptiques proposent une interprétation religieuse de l'histoire au moyen d'une représentation symbolique de ses derniers accomplissements », l'expérience mystique comme phénomène sensoriel s'impose en

---

<sup>103</sup> « Le genre littéraire apocalyptique », Ancien Testament, traduction œcuménique, p. 624.

dictature universelle. Cette radicalisation phénoménologique soutient qu' « au-delà des vicissitudes du temps présent et malgré l'action des puissances mauvaises, se préparent mystérieusement le triomphe décisif de Dieu et la manifestation de son règne. »<sup>104</sup> Le règne divin du christianisme est un règne scopique, illusoire sans être moins vrai, définitif au sein de la subjectivité. « La pure sensation, définie par l'action des stimuli sur notre corps, est l'effet dernier de la connaissance [...] Elle est la manière nécessaire et nécessairement trompeuse dont un esprit se représente sa propre histoire.<sup>105</sup> » Ou sa propre chute, dans la mesure où « la structure générale [de l'Apocalypse] indique une progression vers l'accomplissement eschatologique<sup>106</sup> ». Un accomplissement exalté en son revers anti-absolutoire dans *Histoire de l'œil*, où le Voyeur est la lumière, à l'image de l'Éternel dans le monde post-apocalyptique promis par un ange : « Il n'y aura plus de nuit, nul n'aura besoin de la lumière du flambeau ni de la lumière du soleil, parce que le Seigneur Dieu répandra sur eux sa lumière, et ils régneront aux siècles des siècles. » (22.5) Je retrouve avec le texte de Bataille une Armageddon indéfinie, une annihilation jamais atteinte, les êtres déchus étant insensible au Jugement car ils ne croient pas en Dieu, mais en l'Univers dont la béance les force à se faire grands, forcément visibles.

Le genre apocalyptique peut finalement être considéré comme un « un pur procédé littéraire destiné à fournir un cadre à l'évocation des divers aspects du mystère chrétien et du jugement du monde<sup>107</sup> ». Un cadre identitaire pour traiter l'incomplétude et la faillibilité de l'être via la romance d'un code de conduite, comme le décor de *Bruges-la-Morte*, qui donne lieu à l'identification de la femme à la ville, en une conception binaire de la bonne

---

<sup>104</sup> « Le genre littéraire apocalyptique », *op. cit.*, p.624.

<sup>105</sup> Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*, p. 67-68.

<sup>106</sup> « Le genre littéraire apocalyptique », *op. cit.*, p.627.

<sup>107</sup> *Ibid.*

et la mauvaise. La même binarité morale du féminin est représentée dans l'Apocalypse, avec la figure de la Prostituée, associée à « Babylone la Grande ! La voilà devenue tanière de démons, repaire de tous les esprits impurs, repaire de tous les oiseaux impurs, repaire de toutes les bêtes impures et répugnantes ! » (18.02), et la figure de la Vierge, associée à « la Ville sainte, la Jérusalem nouvelle, je l'ai vue qui descendait du ciel, d'auprès de Dieu, prête pour les noces, comme une épouse parée pour son mari. » (21.02) La pureté est une vocation pour l'inspiré qui s'illumine au conseil de l'ange : « des vêtements blancs pour te couvrir et ne pas laisser paraître la honte de ta nudité, un remède pour l'appliquer sur tes yeux afin que tu voies. » (3.18)

En dévoilant « les enjeux d'un conflit actuel et permanent », l'Apocalypse rappelle que « au-delà des apparences, les réalités terrestres sont relatives au dessein de Dieu »<sup>108</sup> Ne resteront que les cadavres des passionnés, puis « on viendra pour contempler leur corps pendant trois jours et demi, et sans leur accorder de sépulture. » (11.9) La contemplation de la dépouille ne signifie rien sinon que *la fin regarde* ou, oserais-je dire, que *la faim regarde*, car il s'agit d'une dévoration scopique, une pulsion anthropophage dirigée vers l'autre, vers le soi trappé en ce mouvement d'éternel retour prononcé par le dernier ange qui s'adresse à Jean : « Moi, je suis l'alpha et l'oméga, le premier et le dernier, le commencement et la fin. » (22.13) Il présente en sa parole l'éternité du Christ, point zéro du perfectionnisme, néant du narcissisme.

En tant que personnification du miroir infini, « Narcisse est pur corps, tout entier dans l'imaginaire. [...] C'est la conclusion du "tu n'es autre que moi-même" de Narcisse, qui l'amènera à la mort : c'est aussi la base narcissique de l'amour : je m'aime dans l'autre,

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 628.



j'aime l'autre, moi-même.<sup>109</sup> » Narcisse est le Vivant de l'Apocalypse, « avec des yeux innombrables tout autour et au-dedans. » (4.8) Il est le symbole d'une expérience en laquelle toute croyance revient à croire en soi. « Le monde visuel est narcissique : le spectacle du monde visuel est le miroir du sujet.<sup>110</sup> » Je retire de ce mythe une question : comment éviter le piège de la pétrification scopique, mis en œuvre par la compression symbolique de l'eau et du ciel? Sans oublier le destin de la Méduse : comment conjurer le sort ayant démonisé la beauté, apposé à l'image propre une tendance autodestructrice?

J'ai exploré avec la création littéraire un moyen de survivre à la nudité, en élaborant une danse de la vision, l'exposition de soi comme tableau d'art vivant, la fantaisie à l'œuvre dans le destin charnel. « À la fin du bal, et de la chute des masques il n'y a que le regard.<sup>111</sup> » La chute peut signifier la renaissance, si le regard sublime. « Le ciel se retira comme un livre qu'on referme » (6.14), vois Jean dans la Révélation, sans douleur car il connaît la lumière à suivre.

*Je crois, donc je vois.* La foi perceptive pourrait déjouer la pure sensation par une forme de visualisation : dramatiser le réel en percevant la valeur de ses ruines. « Écrire avec la honte, c'est accepter que la vérité s'écrive ainsi.<sup>112</sup> » En cette veine cathartique et absolutoire, je me suis tournée vers l'écriture du théâtre, du rêve ou du cauchemar, avec une mise en scène de la chute portée par la faim au sens du désir dévorant d'exhiber ses os.

---

<sup>109</sup> Quinet. *Le plus de regard*, p. 147.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>112</sup> Sanchez, Stéphane. « Le réel en soi. De l'ontologie à l'hontologie », p. 65.

## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS LITTÉRAIRE

Arcan, Nelly. 2019 [2007]. *À ciel ouvert*. Paris : Points, 251 p.

Bataille, Georges. 2002 [1928]. *Histoire de l'œil*. Paris : 10/18, 192 p.

Rodenbach, Georges. 1998 [1892]. *Bruges-la-Morte*. Paris : Flammarion, 352 p.

### CORPUS THÉORIQUE

Amati Sas, Silvia. 2003. « Honte, ambiguïté et espaces de la subjectivité », *Revue française de psychanalyse*, vol. 67, no. 5, pp. 1771-1775.

Bernard, David. 2006. « De la honte à l'hontologie », *Champ lacanien*, vol. 4, no. 2, pp. 185-194.

Bril, Jacques. 2011. « Nature et implications de la pulsion scopique », Michel Soulé éd., *L'échographie de la grossesse. Promesses et vertiges*. Érès, pp. 37-46.

Brusset, Bernard. 2003. « Honte primaire ou honte traumatique? » *Revue française de psychanalyse*, vol. 67, no. 5, pp. 1777-1780.

Cherki, Alice. 2017. « Honte et regard. Persévérance de la haine primaire liée à la non-reconnaissance du regard de l'autre », *Le Coq-héron*, vol. 228, no. 1, pp. 54-63.

Ciccone, Albert, et Alain Ferrant. 2015. « Chapitre 4 - Les destins de la honte et de la culpabilité », *Honte, culpabilité et traumatisme*. Dunod, pp. 105-124.

Deprez, Stanislas. 2019. « De la honte du corps au désir d'être unique », Vincent Calais éd., *Le corps des transhumains*. Érès, pp. 57-85.

Freud, Sigmund. 2011 [1905]. *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris : Flammarion. Champs classiques. 360 p.

Freud, Sigmund. 1988 [1919]. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris : Gallimard. Folio/Essais. 352 p.

- Hesnard, Angelo. 2020 [1949]. *L'univers morbide de la faute*. Paris : Presses universitaires de France, 504 p.
- Izcovich, Anita. 2004. « À propos de *Le plus de regard* d'Antonio Quinet », *L'en-je lacanien*, vol. n° 3, no. 2, pp. 157-164.
- Janin, Claude. 2003. « Pour une théorie psychanalytique de la honte (honte originaire, honte des origines, origines de la honte) », *Revue française de psychanalyse*, vol. 67, no. 5, pp. 1657-1742.
- Lacan, Jacques. 1973. *Le Séminaire : livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 255 p.
- Lacan, Jacques. 1976. *Le Séminaire : livre XXIV : L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, inédit (1976-1977), séance du 14 décembre 1976, p. 21.
- Lacan, Jacques. 1966. *Écrits*. Paris : Seuil, 911 p.
- Laurent, Pierre-Joseph. 2010. *Beautés imaginaires. Anthropologie du corps et de la parenté*. Paris : Academia-Bruylant, 520 p.
- Lévy, Philippe (dir.). 2000. *Que fait de Dieu la psychanalyse ? De l'avenir d'une illusion aux avatars de la croyance*. Toulouse : Érès, 148 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 531 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1985 [1964]. *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Gallimard. 92 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1979. *Le Visible et l'Invisible*. Paris : Gallimard. 364 p.
- Munari, Franca, et Marco La Scala. 2003. « La honte. Voir l'autre me voir », *Revue française de psychanalyse*, vol. 67, no. 5, pp. 1817-1822.
- Piot, Maudy. 2004. *Mes yeux s'en sont allés. Variations sur le thème des perdant la vue*. Paris : L'Harmattan, 193 p.
- Piot, Maudy. 2006. « Le regard est visage. Le visage est regard ». *Recherches en psychanalyse*, vol. 6, no. 2, pp. 131-137.

- Quinet, Antonio. 2003. *Le plus de regard. Destins de la pulsion scopique*. Paris : EdCL, 352 p.
- Quinet, Antonio. 2010. « L'Inconscient structuré comme un théâtre », *Savoirs et clinique*, vol. 12, no. 1, pp. 188-195.
- Raoult, Patrick-Ange. 2017. « Chapitre 8. Humiliation narcissique, prothèses identitaires et radicalisation », Patrick-Ange Raoult éd., *Violences et Malêtre. Discriminations et radicalisations*, pp. 133-194.
- Sanchez, Stéphane. 2018. « Le réel en soi. De l'ontologie à l'hontologie », *Essaim*, vol. 41, no. 2, pp. 51-65.
- Sorel, Pierre. 2005, « L'analyste, objet dans la cure, la question de l'agalma », *Analyse Freudienne Presse*, vol. n° 12, no. 2, pp. 39-44.
- Tisseron, Serge. 2006. « De la honte qui tue à la honte qui sauve », *Le Coq-héron*, vol. n° 184, no. 1, pp. 18-31.
- Tzu, Sun. 6<sup>e</sup> s. av. J.-C. *L'Art de la Guerre*. Édition électronique réalisée par Claude Ovtachrenko, 1972, 115 p. [à partir de Oxford University Press, 1963, Paris : Flammarion Éditeur, Collection Champs. 256 p.]
- Virilio, Paul. 1991. *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*. Paris : Cahiers du cinéma, 148 p.
- Virilio, Paul, et Thierry Fabre. 2002. « L'art de l'effroi », *La pensée de midi*, vol. 9, no. 3-1, pp. 9-20.

## RÉFÉRENCE BIBLIQUE

- La Bible. Traduction œcuménique. Nouvelle édition avec introductions. (1988) Société Biblique française, Paris : Le Cerf.