

INTRODUCTION. DES URNES ET DES SIRÈNES : CRIME, TRACE ET AURA.

Toute œuvre d'art est un crime non perpétré.

Adorno, *Minima Moralia*¹.

Le père et son fils, plongés dans le désespoir à la suite de la mort de leur épouse et mère, quittent Londres pour s'isoler dans un cottage du Devon. Afin d'occuper de longues et mornes soirées d'hiver et d'achever leur travail de deuil, ils lisent les journaux, discutent, élaborent des théories. Ils pèsent le pour et le contre, passent en revue différents indices. Au fond de leur mélancolie, pour se reconforter l'un l'autre, ils ont un seul sujet de conversation, les assassinats récemment commis en Angleterre. Chaque fois qu'ils abordent un autre thème, ils reviennent à une question de ce genre : « Mais qu'ont-ils fait du corps ? » Ils discutent de la ruse de M^{me} Manning qui, après avoir assassiné un homme, l'avait enterré dans de la chaux vive. Ils échangent des hypothèses sur le mystère du *Carpetbag*, un sac plein de restes humains répugnants trouvé flottant sur la Tamise. Ils ressassent le fameux cas de Burke et Hare². Cette curieuse scène de famille, scène archétypale qui allégorise l'acte de lire comme intimité retrouvée entre père et fils, est décrite par Edmund Gosse dans sa célèbre autobiographie³. M^{me} Gosse, jolie, charmante, très religieuse, mourut d'un cancer en 1857 alors que son fils et unique enfant, Edmund, avait huit ans. La scène se passe pendant l'hiver 1857, et Thomas De Quincey est encore vivant. De Quincey avait si bien réussi à rendre les histoires de meurtre à la mode qu'un fondamentaliste chrétien fervent comme Philip Henry Gosse ne trouvait rien d'étonnant à discuter longuement de meurtres horribles avec un enfant de huit ans.

Un siècle plus tard, en 1959 pour être précis, un autre orphelin se mit à partager une obsession similaire pour les meurtres non résolus. La mère de James Ellroy avait récemment été étranglée et son corps abandonné dans une banlieue de Los Angeles. Il avait dix ans. Après cet événement traumatique, son père fit cadeau d'un recueil d'histoires de crimes, *The Badge*, une série de reportages et documents sur les cas non résolus des archives du LAPD. Il incluait le cas célèbre du meurtre sadique du

« Dahlia Noir », histoire qui fascina le jeune Ellroy⁴. Il en tira un roman noir qui servit de base à une adaptation cinématographique récente ; il en parle longuement dans son autobiographie.

Attardons-nous un instant sur cette double image : face au meurtre, en particulier celui d'une jeune femme (thème le plus poétique qui soit, selon Poe), nous devenons orphelins, veuves et veufs. Nous ne savons guère ce dont nous faisons le deuil, ou même si nous recherchons le deuil ou l'expiation d'une culpabilité. Nous ne sommes pas sûrs de ce que nous avons perdu. Nous nous blottissons d'autant plus les uns contre les autres, essayons de tirer un peu de chaleur de la terreur et de la pitié que ces histoires inspirent.

Dans le cas d'Edmund Gosse et de son père, même si le sujet des meurtres récents n'était guère adapté à l'esprit d'un garçon solitaire et impressionnable qui resta « pétrifié d'horreur » en entendant l'histoire de Burke et Hare, il y avait une loi familiale à laquelle l'adhésion était totale, un commandement qu'Emily Gosse, tout juste décédée, avait établi une fois pour toutes : pas de fiction ! Les meurtres devaient provenir des journaux et non de récits ou de romans. Gosse explique : « Aucune œuvre romanesque, aucune histoire fictionnelle n'était tombée entre mes mains. Il est remarquable que parmi nos livres, dont le nombre s'élevait à plusieurs centaines, je n'avais jamais découvert la moindre œuvre de fiction jusqu'à ce que mon père lui-même ne me révèle l'existence du chef-d'œuvre de Michael Scott⁵. » Ce qu'il nomme ironiquement un chef-d'œuvre n'est autre que *Le Journal de bord de Tom Cringle*, ouvrage qui ne figure pas au panthéon de la littérature pour enfants, pas plus que les énigmes du *Carpetbag* ou le meurtre de M^{me} Manning. Ce qui nous est resté, en plus des immortels Burke et Hare, est cette attitude inventée par les Victoriens, le traitement des histoires de meurtre comme une espèce de drame documentaire dont on peut jouir en frissonnant sans avoir à se soucier de questions morales. Breton y voyait le fondement de l'« humour noir ». C'est dans cette mise entre parenthèses de l'éthique qu'on trouverait le fondement de l'« esthétique ». Nous savons que le terme d'« esthétique » a été introduit dans la langue anglaise pour la première fois par Thomas De Quincey dans son essai humoristique *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*.

L'essai qui a établi le nom de De Quincey parmi les humoristes anglais,

lui faisant gagner une place dans *l'Anthologie de l'humour noir* d'André Breton, affirme qu'on peut prendre le meurtre de deux façons. Il peut être saisi ou par l'« anse » morale, qui peut être laissée aux prêtres et aux juges, ou par l'« anse » esthétique, que tous les autres voudront utiliser. Or, la poignée esthétique permet de transformer le meurtre en spectacle, c'est ce qui nous permet de le traiter purement « esthétiquement »⁶. La victime a été tuée, elle ne peut être ressuscitée, il n'y a plus rien à faire. Reste à voir si notre intérêt peut s'éveiller, et par exemple si l'on peut en tirer un récit. « Ce fut sans nul doute un triste événement, un très triste événement ; mais quant à nous, nous n'y pouvons rien. Dès lors, tirons le meilleur parti possible d'une mauvaise affaire ; et, comme il est impossible, fût-ce en la battant sur l'enclume, d'en rien tirer qui puisse servir une fin morale, traitons-la esthétiquement et voyons si de la sorte elle deviendra profitable⁷. » Ainsi le narrateur considère Williams, le meurtrier qui avait massacré sans pitié deux familles, comme un « artiste » du meurtre de première classe. Il pense que ses crimes doivent être jugés comme des œuvres d'art, celles-ci sont allées si loin et si haut au panthéon des criminels que les meurtriers à venir auront du mal à les émuler.

L'autonomie exigée par l'esthétique signifie que l'œuvre d'art devient sa propre fin et sa propre réalité. Quand le meurtre devient de l'art, il montre de manière hyperbolique que l'art est prêt à « tuer » toute réalité afin d'affirmer ses propres lois. L'œuvre d'art ainsi entendue devient une fois pour toutes réflexive. Sa signification liée au déploiement de procédures formelles, elle met entre parenthèses toutes les autres considérations et ne reconnaît la législation d'aucun tribunal, ni humain ni divin. Ceci rappellerait l'idée de l'autonomie de l'art, un credo esthétique qui traverse la fin du XIX^e siècle avant de s'identifier avec un certain modernisme. En effet, l'effroi mêlé de jouissance amère dont Gosse et Ellroy ont fait l'expérience en face des meurtres et des histoires d'horreur va au-delà du lien masculin qui rapproche les hommes sans épouses et les garçons sans mères. Gosse et Ellroy ne font pas que chercher une diversion sensationnaliste à leur terrible perte, au scandale de la mort de la mère, ils sont pris dans une spirale qui va orienter leurs facultés mentales et dessiner leur destin d'écrivain. Je reviendrai sur Ellroy et son obsession pour *Black Dahlia* au chapitre deux.

Dans le cas du père de Gosse, Philip Gosse, on sait qu'il avait souffert

aussi horriblement, peut-être plus encore qu'à la suite de la mort de sa femme, quand son livre d'*Omphalos*, son ouvrage majeur, avait été rejeté et accablé de ridicule par les critiques et le public. Bien qu'*Omphalos* fût publié au moment de la mort d'Emily Gosse, ce fut l'échec de ses efforts pour réconcilier créationnisme et évolutionnisme plus que la perte de sa chère épouse qui conduisit Gosse à se sentir, pour la première fois, « en colère contre Dieu⁸ ». Sa colère sacrilège envers l'ordre divin de la création contribua à établir les conditions d'une jouissance esthétique suscitée par les comptes rendus de meurtres atroces qu'il partageait avec son fils.

Gosse eut la terrible malchance de publier *Omphalos*, qui signifie « nombril », deux ans avant l'*Origine des espèces* de Darwin. *Omphalos* devait être l'*opus magnum* de Gosse ; c'est là qu'il comptait justifier la conception de la Genèse donnée par la Bible à un moment où les théories de Darwin, relayées par ses collègues paléontologues et géologues, étaient en train de gagner la partie. Selon Gosse, il fallait penser qu'Adam, bien que créé de rien, possédait un *omphalos* ; il avait un nombril comme tout le monde. Si l'on acceptait cette idée, le tour était joué. Cette image expliquait par analogie pourquoi on trouvait des fossiles qui indiquaient que le monde était bien plus ancien que le déluge de Noé. La solution trouvée par Gosse au dilemme entre science et foi était ingénieuse : il s'agissait de réfléchir sérieusement à ce qu'implique l'idée de « créer ». Une « création » n'est pas obligée de respecter le temps du développement organique des êtres qu'elle contient. Faudrait-il imaginer Adam rampant à plat ventre comme un bébé, et Ève réclamer le lait de sa mère ? Impossible. Genèse n'est pas généalogie. Dieu ne pouvait que créer son monde avec un passé déjà constitué, et il nous l'a donné avec tous ses fossiles, ses couches géologiques, ses strates rocheuses, et pour cela il avait œuvré en six jours de labeur. Borges, qui n'avait pas lu le texte même mais seulement des résumés, fit l'éloge de l'« élégance monstrueuse » de la solution de Gosse. Il concluait que cette réduction à l'absurde du créationnisme prouvait la validité des thèses évolutionnistes⁹.

Dans un esprit semblable, Stephen Jay Gould fait la critique d'un livre qu'il prend comme exemple de science authentique qui a mal tourné¹⁰. La force d'*Omphalos* est qu'il est irréfutable, sa faiblesse est qu'en conséquence, il perd toute pertinence¹¹. Si le monde a exactement la même apparence, qu'il ait un passé « prochronique » (c'est-à-dire qui soit

une illusion) ou « diachronique » (historique), il n'y a plus aucune différence entre la réalité (le monde dans son évolution complexe et très ancienne) et l'illusion semée par Dieu. Gosse essaie de prouver que Dieu ne voudrait jamais créer les hommes sous forme de bébés glapissants, mais bien comme des adultes déjà pourvus de poils et de cheveux. Imaginons ces créatures, juste après leur création : elles auraient déjà ingéré de la nourriture, car il aurait bien fallu qu'elles viennent au monde avec tout le contenu de leurs intestins. Dieu ne pouvait que créer un monde qui avait déjà commencé, un monde déjà rempli de ruines et de vestiges ; Dieu est un architecte gothique qui parsème son jardin à l'anglaise de fausses grottes.

Ceci amène Gosse à spéculer plus exactement sur les parallèles entre les sels intestinaux et les excréments fossilisés qu'on avait découverts :

« L'existence de coprolithes (les excréments fossilisés d'animaux) a été considérée comme une preuve encore plus irréfutable d'une réelle préexistence. Ne peut-on pas observer là un étroit parallèle avec la présence d'excréments dans les intestins d'un animal au moment de la création ? Or cela m'apparaît démontrable... Si le principe est vrai, que l'organisme créé était exactement ce qu'il aurait été s'il avait atteint cette condition par le cours ordinaire de la nature, alors le résidu fécal doit bien s'être trouvé dans les intestins aussi sûrement que le chyle dans les éléments lactés ou le sang dans les vaisseaux sanguins¹². »

Si donc le monde a été peuplé, depuis le premier jour, d'êtres qui avaient déjà digéré et qui étaient prêts à excréter, il faut remplacer le problème du péché originel par celui de l'étron originel. Ce qui implique aussi que l'ontologie vienne déloger l'éthique. L'éthique n'apparaîtrait dans la *Genèse* que plus tard, avec le crime originel de Caïn.

Il y aurait un autre point de vue qui suffirait à rendre la théorie d'*Omphalos* pertinente : il faudrait seulement inverser les termes de « création » et de « meurtre ». Si l'on considère la création du point de vue du meurtre, le non-sens théologique se transforme en bon sens légiste. Dans la vision de Gosse, création et dé-création tendent à devenir synonymes. Prenons un exemple. Tous les jours, on trouve des victimes de meurtres, dont les corps « parlent » aux experts médico-légaux en raison, entre autres, de la nourriture qui se trouve dans leurs intestins.

Ceci, ainsi que tous les autres signes qui se trouvent dans les cellules et l'ADN, indique le moment plus ou moins exact où ils ont été « dé-crés » par l'assassinat. Ainsi, on a pu établir que les « gens des tourbières », ces *bogpeople*, cadavres presque intacts qu'on retirait des tourbières en Irlande ou au Danemark, au XVIII^e siècle, étaient des victimes préhistoriques d'archaïques rituels de fertilité. Ils avaient été sacrifiés à une déesse mère, et non assassinés récemment comme le crurent tout d'abord ceux qui trouvèrent les corps noircis mais conservés miraculeusement par la tourbe¹³.

Selon *Omphalos*, la bonté infinie de Dieu s'est étendue jusqu'à nous donner l'illusion d'un passé plus ancien. Or, comme les excréments, le meurtre produit des signes qui organisent tout un simulacre d'origines et de mobiles plus ou moins archaïques. En face de ses mystères, nous sommes tentés de devenir détectives. La création de Dieu n'est plus si éloignée des ossements d'un mari assassiné se consumant dans de la chaux. L'univers entier devient une forêt de symboles dont le statut oscille entre un passé distant qui se perd dans la régression d'une chaîne causale infinie et la croyance que, quelque part, il y aurait un demiurge, qu'il soit un sadique qui préside à des rituels sanglants ou un conspirateur bienveillant qui sème des indices pour stimuler notre intelligence¹⁴.

C'est de là que part la méditation de Jean Baudrillard sur le crime parfait : « Pour Gosse, la chose est simple : la réalité existe de par l'autorité de Dieu. Mais que faire, si ce même Dieu est capable de créer simultanément le vrai et le faux ? (Ce n'est même pas une manipulation diabolique, puisque la semence de l'illusion est venue de Dieu lui-même.) Dans ce cas, qu'est-ce qui nous garantit que notre monde n'est pas aussi faux que le simulacre de monde antérieur ? Du coup, c'est toute l'étendue de la réalité – présent, passé et futur – qui devient sujette à caution. Si Dieu est capable de faire surgir un leurre parfait de l'ère antérieure à la Genèse, alors notre réalité actuelle est à jamais invérifiable.¹⁵ » Le crime parfait, pour Baudrillard, consisterait dans la découverte que le monde est pure simulation. Le livre de Baudrillard a été écrit dans le sillage de la Première Guerre du Golfe. Aujourd'hui, nous sommes sans doute devenus plus méfiants face aux simulations, car nous avons durement appris pendant les autres campagnes en Afghanistan et de nouveau en Iraq, que la simulation tendait à devenir bien réelle. De plus, le crime réel, en particulier les crimes choquants comme les meurtres de masse sur une

large échelle et qui touchent des milliers de victimes, sonne comme un appel au réveil : nous sommes obligés d'admettre qu'il y a des limites à la simulation. Le crime moins-que-parfait, qui est sa forme la plus courante, donne naissance tout ensemble à la politique mondiale et à la fiction policière. Quant à la perfection, elle appartient au domaine de l'esthétique, rarement à celui de la politique.

Je vais examiner l'œuvre et la pensée de certains artistes de la fin du XIX^e siècle et du XX^e siècle afin de jeter un pont entre l'histoire de l'avant-garde et l'esthétique du meurtre. Ce faisant, je n'aurai pas peur d'apparaître de mauvais goût, de flirter avec le kitsch des « crimes réels » qu'adorent les détectives en herbe, tous ceux que fascinent les crimes non résolus. Le vrai danger serait de restreindre la portée de l'enquête aux intérêts douteux de la « Société pour l'encouragement au meurtre » inventé par Thomas De Quincey, ce groupe de personnes qui « font profession d'être des curieux de l'homicide ; des amateurs et des dilettantes touchant les divers modes de carnage ; en, bref, des zélés de l'assassinat. Les annales de la police européenne rapportent-elles quelque nouvelle atrocité de ce genre, ils se réunissent pour en faire la critique comme s'il s'agissait d'un tableau, d'une statue ou de toute autre œuvre d'art »¹⁶. De plus, l'idée d'un tel club, aussi distrayante qu'elle soit, manquerait ce que De Quincey lui-même recherche : créer moins la terreur qu'un certain malaise dans l'esprit de ses lecteurs afin, sans doute, de les « démoraliser », pour reprendre un terme que les surréalistes affectionnaient.

Je donnerai des exemples de cette stratégie plus loin, un point élémentaire suffira pour l'instant. Comme nous l'avons vu, De Quincey fonde l'articulation de l'éthique et de l'esthétique sur une distinction tranchée entre action et contemplation. Son argument est que tant que l'on peut faire quelque chose pour prévenir un meurtre ou aider une victime potentielle, nous devons agir, et ceci relève de l'éthique. Mais si le meurtre a déjà été commis, rien ne nous interdit d'en jouir comme d'un spectacle. Effectivement, une distinction aussi claire entre un « avant » et un « après » peut simplifier le problème, voire même nous égarer. Car ce qui rend les histoires de meurtres excitantes et angoissantes à la fois est le fait que, bien souvent, la répartition entre le meurtrier, les victimes et le public se trouve brouillée. Nous sommes tous des victimes potentielles,

et peut-être l'un d'entre nous voudra suivre le modèle de l'assassin qui se considère comme un artiste. Ce serait certes d'assez mauvais goût, mais il appartient au genre du « vrai crime » de laisser flotter une telle indécision.

La mention du « goût », bon ou mauvais, me conduira à rouvrir le débat sur les liens entre l'avant-garde, le modernisme et la culture populaire. J'essaierai de le faire à partir d'approches psychanalytiques et de lectures inspirées par Walter Benjamin. Puisque j'ai défendu l'idée que toute mention d'« art et de crime » nous force à examiner de plus près ce qui fait grincer la charnière, ce gond un peu trop charnu, articulant l'éthique et l'esthétique, il est important de noter que ces catégories n'ont pas toujours été séparées. Ainsi dans son séminaire sur l'éthique de la psychanalyse, Lacan a cherché à expliquer le conflit des choix éthique dramatisé par l'*Antigone* de Sophocle en décrétant que la solution du fameux dilemme antique peut être trouvée pour peu que l'on perçoive seulement que l'héroïne éponyme est belle, très belle même. C'est sa beauté éblouissante qui va purifier l'imaginaire du spectateur, produisant ainsi une variation inattendue sur le thème de la « catharsis » ou purgation aristotélicienne¹⁷. Tout cela apparaissait déjà dans un débat sur le sublime entre éthique et esthétique qui opposa Kant à Hegel. C'est sur ce point qu'insiste David Ellison, un des critiques récents qui ont mis en rapport éthique et esthétique dans le cadre du modernisme européen. Son approche est ambitieuse, et je vais m'efforcer de retracer à grands traits sa thèse.

Son livre sur l'éthique et l'esthétique dans la littérature moderniste européenne¹⁸ décrit l'évolution à la suite de laquelle le modernisme européen émerge à partir du romantisme allemand. Le modernisme propose de nouvelles réponses aux défis présentés par la révolution kantienne en épistémologie et par la révolution darwinienne dans les sciences de la nature, qui, toutes deux, ont bouleversé les rapports entre l'éthique et l'esthétique. L'avant-garde européenne n'a cessé de revenir sur les questions posées par Kant, Hegel et Darwin, quitte à suivre Kierkegaard, Nietzsche et Freud, avant d'atteindre d'autres horizons. Thomas De Quincey avait déjà réduit l'histoire de la philosophie à une série de meurtres, chaque philosophe s'efforçant d'assassiner son prédécesseur – et d'après lui, Kant était le meurtrier le plus chevronné. Ellison voit l'évolution menant au modernisme et à l'avant-garde déterminée par un conflit fondamental entre éthique et esthétique. Une

telle interaction, parfois une simple contradiction, correspondrait au processus lent mais définitif qui a remplacé la notion de Sublime par celle d'inquiétante étrangeté, l'*Unheimlichkeit* de Freud. De fait, l'inquiétante étrangeté est un des tropes majeurs de la théorie littéraire contemporaine, comme l'ont noté des critiques aussi divers que Nicholas Royle, Annelein Masschelein et Martin Jay. L'inquiétante étrangeté, qui flotte à mi-chemin entre psychanalyse et déconstruction, tend à voir l'histoire littéraire selon un mode « hantologique », pour reprendre le terme suggéré par Jacques Derrida dans *Spectres de Marx*. Ces théories auraient en commun l'idée que le concept de Sublime n'est plus viable aujourd'hui.

Une des thèses de ce livre est que la meilleure définition du sublime contemporain serait à trouver dans le concept de l'« aura » tel que Walter Benjamin l'a développé. L'« aura » garde toutes ses connotations religieuses en définissant l'art comme un mystère ineffable sans se colorer des notions d'une peur sacrée ou d'un respect kantien face à de la loi morale. Comme nous le verrons, l'« aura » possède des ennemis de l'intérieur. Benjamin les appelle des « traces », et la plupart de ces traces renvoient vers l'inquiétante étrangeté, ce sont d'inquiétantes traces, si l'on veut. Et comme autant d'indices à demi effacés, elles révèlent qu'un meurtre a déjà eu lieu, qu'il a bien été commis sans être encore « parfait » ou achevé. Baudrillard citait Henri Michaux qui écrit que l'artiste est celui qui résiste de toutes ses forces à la pulsion fondamentale de ne pas laisser de traces¹⁹. L'artiste a beau laisser autant de traces que possible, celles-ci ne parviendront pas à donner l'équivalent de l'aura contenue dans l'ancienne œuvre d'art. C'est pourquoi Ellison a raison de voir dans l'inquiétante étrangeté le sublime de notre âge, et son historiographie de la culture poursuit ces deux catégories du sublime et de l'inquiétante étrangeté²⁰.

Sa généalogie théorique nous emmène de Kant à l'*Unheimlichkeit* freudienne en passant par l'ironie romantique. Les concepts kantien de finalité (*Zweckmäßigkeit*) ou de fin (*Zweck*) proposés dans la troisième *Critique* jouent ici un concept fondateur sur lequel je reviendrai dans le contexte du kantisme particulier du critique d'art américain Clément Greenberg. Pour lui, Kant n'est pas simplement un écrivain au style un peu pesant qui délimite réciproquement les domaines de la raison et de la moralité, il a été le premier à négocier audacieusement entre les thèmes

éthiques et esthétiques, et a fondé le modernisme en art. Comme l'on sait, pour Kant, au moment où l'imagination perçoit sa faiblesse en face de la grandeur de certains spectacles, le sujet ressent l'euphorie d'une pure absence de limites. La forme verbale du sublime pensé par Kant se condenserait en un commandement interdisant toute représentation. Les tensions contenues dans la théorie du sublime chez Kant mènent à la dialectique hégélienne de la négativité ou, alternativement, au concept kierkegaardien d'ironie. Certes, l'ironie nous éloigne du sublime, bien que les deux concepts explorent le même espace, ce point d'interaction entre le fini et l'infini, qu'on peut encore nommer le rapport entre l'éthique et l'esthétique.

Dans la conclusion de son livre, Ellison ajoute un nouveau terme : pour lui, après le sublime et l'inquiétante étrangeté, il y aurait le « neutre » de Blanchot, cette synthèse des opposés qui s'annulent dans l'indifférence. Blanchot serait le seul écrivain capable d'écrire *après* Kafka, mêlant théorie et romanesque dans des récits allégoriques. Or, Kafka et Blanchot ont tous deux médité sur la musique et le silence, comme le montre l'essai de Blanchot sur « Le Chant des Sirènes ». En écho à cette conversation, il se passe quelque chose de singulier vers la fin du livre d'Ellison quand il commente la position d'Ulysse face aux sirènes dans l'*Odyssée*, un passage que Kafka et Blanchot avaient cité tous les deux. Ellison cite d'ailleurs les vers de l'*Odyssée* qui évoquent le chant des sirènes dans une note. Pourtant, j'ai été saisi d'un sentiment de véritable inquiétante étrangeté lorsque j'ai lu ces phrases : « Le point de départ de la méditation théorique de Blanchot est l'épisode de l'*Odyssée* dans lequel Ulysse rencontre le chant des sirènes, ou plutôt, ne le rencontre pas, puisque, usant de ses tours habituels, il se bouche les oreilles avec de la cire et, en n'entendant pas leur chant ensorcelant, il réussit à survivre à l'épisode et continue à naviguer²¹. » Ellison a-t-il fait une éliision, ou bien a-t-il voulu emmêler les trames mythiques ? Pourquoi transformer aussi décidément ce qui se passe dans le livre XII de l'*Odyssée* ?

Homère raconte en effet comment Ulysse suit les conseils de Circé, bouche les oreilles de ses marins avec de la cire et se fait enchaîner au mât afin de jouir du chant des sirènes sans aucun risque. Lorsqu'il accomplit ce plan, il entend les sirènes dont il vante la pureté d'un chant doux comme le miel. Elles l'attirent et promettent de lui dire « tout ce qui

advient sur la terre féconde²² ». Ulysse brûle de s'approcher, mais sans prêter attention aux « signes de ses sourcils », ses marins continuent à souquer ferme. Relisant Homère après Kafka, Blanchot critique Ulysse qui jouit d'une « lâche, médiocre et tranquille jouissance, une jouissance indigne d'un véritable héros, rendu possible par une ruse qui ne sied qu'à un Grec de la décadence »²³. Sa ruse joue avec les ressources d'une *technè* antique pour détruire le charme d'un mythe ancien, point souligné par Horkheimer et Adorno qui lisaient dans cette scène l'allégorie d'une lutte nouvelle entre un héros « éclairé » et les sirènes : Ulysse combat victorieusement les pouvoirs obscurs du mythe archaïque. Si Ulysse possède la technique capable de vaincre le chant captieux, c'est qu'il est déjà un homme des lumières ; son geste marque la fin du panthéon classique²⁴.

N'étant d'accord ni avec l'éloge d'Adorno et de Horkheimer ni avec les reproches de Blanchot, Ellison choisit une autre approche qui passe par Kafka. Il ajoute que la situation d'Ulysse face aux sirènes est plus compliquée que ce qu'en dit Blanchot. Ceci laisserait penser que sa déformation de la situation homérique, avec la vision d'un Ulysse aux oreilles bouchées par la cire, est délibérée. Il écrit bien : « Lorsqu'Ulysse passe devant les sirènes, *ce qu'il n'entend pas* est le résumé narratif que font les sirènes de la guerre de Troie²⁵... » Et d'ailleurs, c'est à ce moment qu'Ellison cite le chant des sirènes de l'*Odyssée*, ces vers que le héros entendrait ou n'entendrait pas. Ellison accuse Blanchot de ne pas prêter attention à la réflexivité du poème des sirènes à l'intérieur du poème d'Homère, mais il suppose en même temps qu'Ulysse s'est bouché les oreilles avec de la cire. « Il y a, dans l'épisode des sirènes de l'*Odyssée*, une mise en abyme de la narration elle-même que Blanchot n'entend pas initialement avant de passer à sa propre allégorie de la narration²⁶. » La meilleure représentation de cette « allégorie » consiste à mimer de manière performative une surdité contagieuse. Une telle surdité migre, se déplace de Kafka à Ellison.

La première erreur de lecture, peut-être tout aussi volontaire, avait été commise par Kafka. Ellison, qui cite souvent Kafka, fait écho sans la citer directement à sa parabole sur « Le Silence des Sirènes », ce court texte de 1918 auquel Blanchot répondait. Le point de départ de Kafka reposait sur un paradoxe, l'idée que l'arme la plus puissante des sirènes n'était pas leur

chant ensorcelant mais leur silence. Ce silence donnerait à tous les voyageurs et marins le désir de s'approcher d'elles pour entendre mieux et donc les fait tomber dans le piège. Pour démontrer ce paradoxe, Kafka doit contredire le postulat d'Homère et admettre qu'Ulysse s'est fait boucher les oreilles avec de la cire en plus d'être attaché au mât de son navire. « Pour se préserver des sirènes, Ulysse se boucha les oreilles avec de la cire et se fit enchaîner au mât. Tous les voyageurs, sauf ceux que les sirènes attiraient de loin, auraient pu depuis longtemps faire de même, mais le monde entier savait que cela ne pouvait d'être d'aucun secours. La voix des sirènes perçait tout et la passion des hommes séduits eût fait éclater des choses plus solides que les chaînes et un mât²⁷. » S'il y avait un air de béatitude sur le visage du héros, ce n'était pas parce qu'il pouvait jouir de la beauté du chant des sirènes, mais parce qu'il avait réussi à tester l'efficacité du dérisoire stratagème masochiste qu'il avait élaboré. Pourtant sa ruse réussit au-delà de toutes ses prévisions :

« Et de fait, quand Ulysse arriva, les puissantes Sirènes cessèrent de chanter, soit qu'elles crussent que le silence seul pouvait encore venir à bout d'un pareil adversaire, soit que la vue de la félicité peinte sur le visage d'Ulysse leur fit oublier tous leurs chants.

Mais Ulysse, si l'on peut s'exprimer ainsi, n'entendit pas leur silence ; il crut qu'elles chantaient et que lui seul était préservé de les entendre ; il vit d'abord distraitemment la courbe de leur cou, leur souffle profond, leurs yeux pleins de larmes, leur bouche entrouverte, mais il crut que tout cela faisait partie des airs qui se perdaient autour de lui. Mais bientôt tout glissa devant son regard fixé au loin ; les Sirènes disparurent littéralement devant sa fermeté et c'est précisément lorsqu'il fut le plus près d'elles qu'il ignora leur existence²⁸. »

C'est en réponse à ce texte que Blanchot commence son essai sous forme de réponse abrupte : « Les Sirènes : il semble bien qu'elles chantaient, mais d'une manière qui ne satisfaisait pas²⁹... » Que prouve cette spirale déconcertante de lectures infidèles qui se contredisent les unes les autres, sinon que nous ne pouvons que perdre l'aura, ce moment sublime de la rencontre avec le divin ou le mythique ? Comme nous, le héros est arrivé à portée d'yeux et d'oreilles des superbes tentatrices qui lui font frôler la mort, pour se laisser ensuite emporter dans une enquête

infinie, une quête des traces cachées, des indices obscurs, des points de fuite, des symptômes surdéterminés. Ainsi, un texte n'existe jamais tout seul, de même qu'un cadavre n'est jamais isolé d'un contexte. La personne assassinée et le passage mal cité nous parviennent toujours chargés d'allusions trompeuses et de traductions déformées. Tout texte nous fait entrer dans un dédale de preuves contradictoires et de circonstances atténuantes. Il nous faudra relire une fois encore, scruter pour tâcher de saisir encore plus d'omissions et de distorsions. Comme le disent à la fois Borges³⁰ et Ellison, le génie de Kafka lui a fait inventer plusieurs précurseurs, et, aux côtés de Kierkegaard et de Léon Bloy, ces voix premières devraient inclure avant Homère celle des sirènes. La réponse de Kafka au dilemme critique dans lequel nous nous trouvons encore est que les sirènes n'ont pas chanté du tout, et que leur silence traverse toutes les autres versions du mythe. Un silence aussi assourdissant a certainement percé l'appareil critique d'Ellison. Kafka a dit que ses histoires tournaient autour du fait de se fermer les yeux, il faudrait ajouter : de se boucher les oreilles.

Quand Ellison commente la rencontre d'Ulysse et des sirènes d'une manière si kafkaïenne, sa réécriture symptomatique prouve plusieurs choses. Tout d'abord, elle démontre indubitablement que l'inquiétante étrangeté a triomphé du neutre. Nous l'avons constaté, l'inquiétante étrangeté est revenue, si invinciblement qu'on n'a pu la surmonter dialectiquement. Elle s'est glissée dans la critique aussi bien que dans la fiction. Ensuite, cette révision du mythe homérique montre que l'on ne peut faire l'économie d'un réseau intertextuel. En décidant de ne pas chercher du côté des indices qu'il aurait pu trouver chez Kafka afin d'attaquer Blanchot sur sa propre lecture, ou du moins afin de mettre en question ses motivations, Ellison a permis le retour du refoulé ; un tel refoulé est revenu sous la forme kafkaïenne de la distorsion du mythe classique. Le silence créé de toutes pièces par Kafka au nom d'une cire fictive a bouché les oreilles d'Ellison. Inversement, en confondant Ulysse enchaîné et les marins aux oreilles bouchées, Ellison résout à sa manière l'une des énigmes qui peuvent déconcerter les lecteurs d'Homère. Si Ulysse peut entendre le chant ensorcelant des sirènes, s'il peut en jouir dans ses chaînes, pris qu'il est dans une extase « lâche » qui ternit son héroïsme, si ses marins continuent à ramer en même temps, rendus sourds

par une « technique » (terme qu'utilise aussi Blanchot) allégorisée ici de manière amusante par l'invention des boules Quiès, quand donc cette odyssee pourra-t-elle s'arrêter ? Qui va dire aux marins qu'ils sont assez éloignés des sirènes si leurs oreilles bourdonnent obscurément et si Ulysse se tord encore dans ses chaînes ? En d'autres termes : que signifie le fait que le chant des sirènes ne puisse être distingué du silence ? Quelle indifférence cela présuppose-t-il ?

Nous devons laisser cette question sans réponse pour le moment, et y revenir plus tard, avec Duchamp, Benjamin, Freud et quelques autres. Après cette écoute triomphante de leur chant par Ulysse, les sirènes vont mourir. Elles sont condamnées par la logique du « trop loin ou trop près ». Ces termes nous renvoient vers la définition de l'aura que Walter Benjamin propose comme une expérience unique de la distance, aussi proche que soit l'objet. L'aura, dont le « déclin » est contestable, pourra toujours être rencontrée ici ou là ; de plus, elle est la propriété intrinsèque des chefs-d'œuvre indiscutables, comme la statue de Moïse par Michel-Ange. Nous pouvons l'observer pendant des heures et nous interroger : comment a-t-il fait ? Nous pouvons aussi demander : que voulait-il dire, pour autant qu'il veuille dire quelque chose ? N'y aura-t-il pas ici, à nouveau, un mystère, une énigme ? Nous allons donc réduire l'énigme à des histoires, à un réseau de traces biographiques, culturelles, bibliques, architecturales, bref à tout ce qui va nous permettre de trouver une prise. Peut-être y découvrirons-nous une bonne histoire et même, qui sait, l'histoire d'un crime.

Or, la ruse d'Ulysse perdure, si elle a pu rendre sourds tous ses compagnons, et quelques lecteurs également. De même, lorsque les artistes jouent avec la technologie, trouvant dans la *technè* une racine commune à l'art et à la technique, ils se comportent comme le Dieu de Gosse : ils sèment des simulacres qui seront répétés sans fin, ils produisent de fausses généalogies, ils simulent un présent prochronique qui imite la diachronie d'un authentique développement. Pour connaître la fin, ou encore savoir s'il y aura une fin, nous devons devenir d'habiles détectives, de sagaces interprètes, de dévoués herméneutes. Nous chercherons les indices restés cachés dans le corpus, des preuves semées sur le chemin. C'est le crime qui nous force à multiplier des conjectures tout en nous offrant une satisfaction purement esthétique.

Ces travaux de détection peuvent-ils nous faire entendre le chant des sirènes à nouveau ? Edgar Allan Poe avait une bonne raison de citer Sir Thomas Browne dans son épigraphe du *Double Assassinat dans la rue Morgue* : « Quelle chanson chantaient les Sirènes ? Quel nom Achille avait-il pris, quand il se cachait parmi les femmes ? – questions embarrassantes, il est vrai, mais qui ne sont pas situées au-delà de toute conjecture³¹. » Dupin, le premier détective moderne, se faisait fort de résoudre toutes ces énigmes, les anciennes comme les nouvelles. Poe, lui, s'était ressourcé à la lecture de l'*Hydriotaphia* de sir Thomas Browne, dont la voix savante et moqueuse à la fois, est inimitable. Dans ce passage, Browne commente la découverte d'urnes funéraires contenant des ossements inconnus :

« Quelle chanson chantaient les Sirènes ? Quel nom Achille avait-il pris, quand il se cachait parmi les femmes ? – questions embarrassantes, il est vrai, mais qui ne sont pas situées au-delà de toute conjecture. À quel moment les habitants de ces Ossuaires sont entrés dans les nations des morts pour dormir au milieu des Princes et Conseillers, voilà qui pourrait admettre une large solution. Mais qui étaient les propriétaires de ces os ou de quels corps ces cendres proviennent-elles, voici une question qui dépasse l'art de l'Antiquaire ; elle ne peut être résolue ni par l'homme, ni certainement par les esprits, sauf si nous consultons les Gardiens Provinciaux ou les Observateurs tutélaires. S'ils avaient pris des précautions pour leurs noms qui fussent aussi bonnes que pour leurs Reliques, ils n'auraient pas commis une aussi grossière erreur dans l'art de la perpétuation. Car subsister en os et n'exister qu'en Pyramide, c'est faire erreur sur ce qui perdure³². »

Ce sera néanmoins là, dans ces tas d'ossements anonymes, que nous devons creuser. Même si nous ne pourrions pas toujours identifier les habitants des sépultures, nous apprendrons à y lire des traces, comme par exemple de meurtres rituels. Encore une fois, la rumeur du chant des sirènes nous mènera au crime.

Notes

- 1 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia, Réflexions sur la vie mutilée*, traduit par Éliane Kaufholtz, Paris, Payot, 2003, p. 150.
- 2 Deux déterreurs de cadavres d'Edinburgh qui vendaient les corps à un médecin, Robert Knox. En 1827-1828, ils se mirent à tuer des gens en série pour fournir des cadavres frais en plus grande quantité.
- 3 Edmund Gosse, *Father and Son. A Study of two temperaments*, Londres, Penguin, 1989, p. 108-109.
- 4 James Ellroy, *My Dark Places*, New York, Knopf, 1996, p. 103.
- 5 *Father and Son*, p. 170.
- 6 Thomas De Quincey, *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*, traduit par Pierre Leyris, Paris, Gallimard, L'Étrangère, 1995, p. 29.
- 7 *Ibid.*, p. 33.
- 8 *Father and Son*, p. 106.
- 9 Jorge Luis Borges, « La Création et P. H. Gosse », traduit par Roger Caillois, *Enquêtes (1937-1952)*, Paris, Gallimard, 1957, p. 46.
- 10 Stephen Jay Gould, « Adam's Navel », in *The Flamingo's Smile: Reflections in Natural History*, New York, Norton, p. 99-113.
- 11 *Ibid.*, p. 111.
- 12 Philip H. Gosse, *Omphalos. An Attempt to Untie the Geological Knot*, reprint by Woolbridge, Conn., Ox Bow Press, 1998, p. 353-4, note.
- 13 Peter Vilhelm Glob, *The Bog People: Iron-Age Man Preserved*, traduit par Rupert Bruce-Mitford, Londres, Faber, 1969.
- 14 C'est une idée traitée par Stephen Kern, quoique dans un sens différent, dans *A Cultural History of Causality: Science, Murder Novels, and Systems of Thought*, Princeton, Princeton University Press, 2004.
- 15 Jean Baudrillard, *Le Crime parfait*, Paris, Galilée, p. 44.
- 16 *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts*, p. 23-24.
- 17 Jacques Lacan, *Le Séminaire VII – L'Éthique de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1986, p. 290.
- 18 Davis Ellison, *Ethics and Esthetics in European Modernist Literature: From the Sublime to the Uncanny*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- 19 *Le Crime parfait*, p. 13.
- 20 *Ethics and Esthetics in European Modernist Literature*, p. ix et p. 53.

21 *Ibid.*, p. 221.

22 Homère, *L'Odyssee*, traduit par Philippe Jacottet, Paris, Maspéro, 1982, p. 203.

23 Maurice Blanchot, « Le Chant des Sirènes », in *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 11.

24 On reconnaîtra ici le thème du premier chapitre de la *Dialectique des Lumières* de Max Horkheimer et Theodor W. Adorno (1944). Voir *Dialektik der Aufklärung*, Francfort, Fischer Verlag, 1969.

25 *Ethics and Esthetics in European Modernist Literature*, p. 263, note 14, c'est moi qui souligne.

26 *Ibid.*, p. 263, note 14.

27 Franz Kafka, « Le Silence des Sirènes », traduit par Marthe Robert, *Œuvres complètes, II, Récits et Fragments narratifs*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1980, p. 542.

28 *Ibid.*, p. 542-543.

29 *Le Livre à venir*, p. 9.

30 Voir Jorge Luis Borges, « Les précurseurs de Kafka », traduit par Roger Caillois, in *Enquêtes, op. cit.*, p. 147-151.

31 Edgar Allan Poe, « Double assassinat dans la rue Morgue » dans *Histoires extraordinaires*, traduit par Charles Baudelaire, Paris, Livre de Poche, 1960, p. 11.

32 Sir Thomas Browne, *Hydriotaphia, Urne-Buriall, or A Discourse of the Sepulchral Urnes lately found in Norfolk (1658)* in *The Prose of Sir Thomas Browne*, éd. Norman Endicott, New York, New York University Press, 1968, vol. I, p. 280.