

Érotologie de la cruauté fasciste

Le sec et l'humide de Jonathan Littell. Gallimard, 133 p.

Alexis Lussier

Number 233, July–August 2010

Théâtres de la cruauté : du jamais vu

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/61920ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lussier, A. (2010). Érotologie de la cruauté fasciste / *Le sec et l'humide* de Jonathan Littell. Gallimard, 133 p. *Spirale*, (233), 30–32.

scintillante... D'être tout le temps intéressante comme si tout le monde était étonnamment intelligent, profond, raffiné, cultivé, délicat... Et si j'ai envie de parler de l'âge du "je m'en foutisme", de la bêtise du pays, du leurre coutumier des politiciens et leur rapport au peuple, et si je veux poser sans cesse la question de savoir, par exemple, où sont passés les trous-du-cul qui ont volé des milliards et des milliards [...]). Ceux qui veulent la certitude d'une forme unique devront répondre à Nietzsche : cette volonté de système, cette volonté de manque d'honnêteté n'ont qu'à aller ailleurs.

En somme, ces mouvements qui visent un dialecte non standardisé exigeaient des Brésiliens qu'ils redécouvrent (dé-pensent) le portugais, ses motifs régionaux, et qu'ils doutent de beaucoup de ses théologies prescrites.

À vrai dire, à l'intérieur de Hilda, la bouche du portugais est grande ouverte ; cette réalité a sans doute et regrettablement (à savoir lâchement ; à savoir injustifiablement) fait de l'œuvre de Hilda Hilst une non-bénéficiaire d'une forme de littérature institutionnalisée tout de même récente. ┘

Érotologie de la cruauté fasciste

DOSSIER 

PAR ALEXIS LUSSIER

LE SEC ET L'HUMIDE de Jonathan Littell
Gallimard, 133 p.

De prime abord, le livre de Jonathan Littell nous présente une lecture de *La campagne de Russie*, mémoires de guerre de Léon Degrelle, fondateur du parti rexiste en Belgique et agent de la collaboration belge durant la Seconde Guerre mondiale. Or la chose se présente très vite comme une véritable entreprise d'édification personnelle, si ce n'est une grotesque affabulation autour du personnage de Degrelle lui-même, admirateur entêté de Hitler et écrivain médiocre de sa propre légende. En ce sens, Littell décrit un *moi idéalisé*, performateur d'une image construite à travers les formes de la carrière militaire, et pétriée par tous les lieux communs de l'imaginaire fasciste : la sexualisation de la violence, l'enthousiasme juvénile et souriant pour une mythique virilité solaire, et enfin l'angoisse pratiquement incontrôlable devant tout ce qui met en péril l'intégrité de cette image.

Largement inspirée par les thèses de Franz Theweleit qui publiait, en 1977, *Männerphantasien* (traduit en anglais sous le titre *Male fantasies*), l'analyse de Littell met au jour une étonnante érotologie du corps fasciste, lequel est moins perçu comme l'effet d'une idéologie politique que comme le symptôme d'une économie psychique qui place la sexualité au service de la mort et de la destruction. Une érotologie sordide, dont le langage ne cesse de révéler une angoisse

profonde qu'il s'agit de rapporter au niveau du discours fasciste lui-même. C'est pourquoi l'essentiel, pour Littell, ne réside pas dans le récit fallacieux des exploits de Degrelle, mais bien dans ce que le texte autobiographique vient structurer sur le plan du langage. À cet égard, Littell qui a lu l'ouvrage de Theweleit reprend les enseignements de la psychanalyse, parfois de façon un peu sommaire, mais toujours inspirante : à savoir que le fantasme où Degrelle s' imagine lui-même se déduit moins de la vérité historique que de son énonciation.

Mais comment ? À quelle fin ? L'analyse que nous propose Littell est en réalité fort simple, et on lui pardonnera nombre des approximations que l'on retrouve dans son exercice un peu rapide de l'analyse, pour apprécier plutôt la force de ses intuitions et la portée de sa lecture. D'abord, qu'en dépit de « *la vacuité du langage* », en dehors de « *l'absence totale d'une charge émotionnelle réelle* » — et loin de toutes considérations sur les qualités littéraires de *La campagne de Russie* —, le texte de Degrelle n'en opère pas moins sur la figure qui se dessine en lui : celle d'un corps imaginaire, le corps fasciste, galvanisé par le sentiment de sa propre gloire et devenu étanche à sa dissolution dans les marécages du bolchevisme, cette « *effrayante boue russe*, écrivait-il, *épaisse comme du caoutchouc fondu* ». C'est que

l'altérité politique que représente le « bolchevique » est porté au comble de la description obsessionnelle dès lors qu'il s'agit de le mettre à distance et de le renvoyer à la boue.

Et les exemples ne manquent pas. Il suffit de suivre Littell pour s'en convaincre. Chez Degrelle, la menace du « liquide » est projetée sur le bolchevisme, tandis que le fasciste lui oppose un corps absolument figé comme le sont tout autant les productions symboliques du fascisme. Or tout l'intérêt repose précisément sur cette orientation paradigmatique qui consiste à voir, dans l'opposition du sec et de l'humide, une affaire de limites. Limites du moi,

La forme négative que le fasciste, en tant que phallus pétrifié de son propre discours, ne cesse de vouloir mettre à distance de lui-même, cette négativité qui ne cesse pour autant de faire retour sous la forme de l'humide, c'est le féminin.

dont l'image n'en demeure pas moins creuse; limite du corps dans sa rencontre avec sa propre négativité; limite aussi de l'image du corps devant le risque d'une expérience d'ouverture et de dissolution dans l'informe, la boue ou la pourriture. « *Tout d'abord, écrit Littell, il s'agit de projeter la liquéfaction inhérente à la mort (en tant que violation des limites) sur le corps ou plutôt le cadavre de l'ennemi. Mais une fois lancé sur cette pente, le fasciste n'en fera jamais assez, et cela va vite et largement déborder.* » En effet, c'est bien parce que tout se met à « déborder » que le langage même de Degrelle se voit littéralement emporté par ses propres descriptions, tantôt écœurantes ou tantôt lamentablement comiques.

Il reste qu'au milieu des paysages de l'horreur se dresse l'image du « mâle soldat », selon l'expression de Theweleit, que Littell reprend ici à son compte, et qu'il interprète comme la traduction inversée de ce que le fasciste cherche précisément à éviter, opposant à l'angoisse d'un corps dissolu (humide et flasque) un corps imperturbable du haut de son socle imaginaire (sec et rigide). C'est sur cette même érection d'image que le texte de *La campagne de Russie* semble devoir agir, en faisant du langage de Degrelle le lieu d'une métaphorisation du sujet, transmué et confiné derrière son masque de propagande. Le texte agit, parce que Degrelle s'y croit, et qu'il suffit que le langage fasse tenir l'armure imaginaire derrière laquelle il n'est plus lui-même qu'un fantôme.

« *Le fasciste, bien entendu, ne meurt pas, écrit Littell : il tombe au champ d'honneur, il dépose sa vie, il se sacrifie, il fait le don de sa personne à son idéal. Il n'en reste pas moins que le corps est essentiellement un sac plein de liquide (sang,*

pus, urine, excréments), et que lorsqu'il est ouvert, ça coule de partout. Et cet écoulement, cette liquéfaction corporelle affole le fasciste. Pour tenter de maîtriser cette angoisse, il va mettre en œuvre un certain nombre de stratégie de maintenance, toutes fondées sur le corps, le sien propre et celui de l'autre. » L'image phallicisée du soldat répond à cette opération de maintenance du moi. C'est l'angoisse physique devant la dissolution des limites du corps, son écoulement, sa liquéfaction généralisée, qui appelle un véritable colmatage imaginaire pour ériger au milieu de l'informe un moi optimiste et franchement hilare dont le visage rayonnant n'est jamais qu'un masque jeté sur l'angoisse qui le divise. Angoisse que Littell identifie à juste titre comme une

angoisse devant « *tout ce qui coule* », tout ce qui est débordement de l'être vers l'informe, et tout ce qui risque d'entamer la virilité mythique du mâle soldat pour en déstabiliser l'intégrité phallique.

L'hypothèse de Littell peut sembler par moment trop systématique, et l'opposition symbolique, qui nous est présentée, pour le moins caricaturale, excessive ou aberrante. Mais

comme le dit Littell, les figures ne sont pas statiques, elles glissent, et elles évoluent, tout en préservant la même logique oppositionnelle dans un texte qui, lui, n'en demeure pas moins caricatural, excessif et aberrant. C'est bien pourquoi l'hypothèse ne cesse de se vérifier tout au long de *La campagne de Russie* où l'on voit se multiplier les exemples de durcissement du corps — ne serait-ce que sous la forme de son raidissement cadavérique — devant le corps bolchevique dont le cadavre ne cesse d'être toujours plus humide, coulant et déliquescents. C'est que le bolchevique se révèle toujours plus informe et toujours plus près de cette négativité que le fasciste redoute plus que la mort (que l'on peut encore exalter dans les formes du discours fasciste) ou que la défaite militaire (que l'on peut, à la limite, ignorer). « *Le texte de Degrelle tout entier se structure — et donc structure pour lui le réel — grâce à ces oppositions. La principale [...] est celle du sec et de l'humide; il y a aussi le rigide et l'informe, le dur et le mou, l'immobile et le grouillant, le raide et le flasque, le dressé et le couché, le propre et le sale, le cuit et le cru, le repu et l'affamé, le glabre et le velu, le clair et le trouble, le translucide et l'opaque, le mat et le luisant, le doux et le visqueux, et ainsi de suite.* »

La forme négative que le fasciste, en tant que phallus pétrifié de son propre discours, ne cesse de vouloir mettre à distance de lui-même, cette négativité qui ne cesse pour autant de faire retour sous la forme de l'humide, c'est le féminin. Il n'est donc pas étonnant que l'épouse du fasciste soit une figure qui se révèle, comme le souligne Littell, systématiquement absente. Elle appartient aux figures profondes qui s'opposent aux formes imaginaires de la virilité masculine, telle que le fasciste la conçoit, et qu'il ne cesse de plaquer aux catégories raciales qu'il cherche violemment à exclure.

On sait, par exemple, combien le discours antisémite entretient une véritable répulsion pour la « féminité » du peuple juif. C'est dire qu'entre une érotique du corps fasciste et le dégoût exacerbé devant le corps informe du bolchevique se trace une ligne imaginaire sur la question du *genre*. Comme s'il fallait, pour le fasciste, se prémunir de toute ambiguïté, entre masculin et féminin, et, ce faisant, ne jamais cesser obsessionnellement de la réinscrire.

Et la cruauté ? En lisant l'essai de Littell, et en réfléchissant à la thématique d'un dossier sur les théâtres de la cruauté, je ne pouvais m'empêcher de penser au corps halluciné d'Héliogabale, mort, selon Artaud, au milieu d'une intense circulation de sang et d'excréments, et né au milieu des flots de sperme qui semblent jaillir tout autour de son berceau (Antonin Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*). Avec Héliogabale, en effet, se dessine la vision d'un écoulement, d'une véritable dissolution des corps au milieu du langage. C'est dire que la cruauté, selon Artaud, ou l'anarchie d'Héliogabale, devait faire se dissoudre les

différences individuelles à travers un bouleversement radical des genres et des filiations. Héliogabale : « *UN et DEUX réunis dans le premier androgyne* ».

Manifestement l'ancien SS qui nous est décrit par Littell dans *Le sec et l'humide* nous fait regarder en direction d'une *autre* cruauté, mais que l'on dirait systématiquement opposée à la vision d'Artaud. Hanté par la menace d'une fatale et angoissante dissolution du corps, corps indivisible et fièrement barricadé contre sa propre altérité, le discours fasciste ne cesse de pétrifier *masculin* et *féminin* dans une logique strictement oppositionnelle et exclusive. Par conséquent, la cruauté n'est certes pas celle que le fasciste subit au milieu de son délabrement psychique, mais celle qu'il met lui-même en œuvre, en radicalisant toute division, pour instaurer une jouissance « Une » qui se résorbe dans un cloisonnement stérile. Comme si le corps fasciste, emmuré derrière ses postures artificielles, n'avait d'autre moyen que de rendre toutes différences à jamais irréconciliables. †

La lucidité sublime des morts

DOSSIER 

PAR JOHN KEENE

UNE MÉLANCOLIE ARABE d'Abdellah Taïa
Seuil, « Cadre rouge », 128 p.

Combien de fois faut-il mourir pour arriver à la lucidité d'exister, à une clarté semblable à celle qui présiderait à la naissance ? Combien de fois faut-il être mis à l'épreuve, aller jusqu'aux limites de l'être, souffrir en se dirigeant vers une fin, à la fois accessible et impossible, pour enfin renaître ? Voilà le questionnement exigeant devant lequel nous place le roman *Une mélancolie arabe* d'Abdellah Taïa en nous invitant à penser la cruauté comme expérience nécessaire d'une existence vraie.

Dans son premier manifeste sur le théâtre de la cruauté, Antonin Artaud cherche une mise en scène révolution-

naire, pour « arracher » le théâtre, et peut-être par là le monde, « à son piétinement psychologique et humain ». C'est à travers « la peau que la métaphysique » s'introduit dans l'esprit. Le théâtre de la cruauté ne peut constituer une fin en soi et les efforts théoriques et pratiques d'Artaud pour bouleverser la représentation théâtrale sont issus d'une envie de transformer la vie, d'un désir à la fois esthétique et éthique.

La « cruauté » d'Artaud ne peut appeler une définition conventionnelle du terme. Il s'agit pour lui et pour les théoriciens qui le suivront d'une façon d'aborder la « souffrance