



l'odeur du bombyx nérophilie, masturbation et littérature

*Graze the skin with my finger tips
The brush of dead warm flesh pacifies the means
Incised members ornaments on my being
Adulating the skin before me
Slayer, Dead Skin Mask*

*Les corps disparurent sous l'accumulation des tissus, des sacs de jute, des chiffons, des laines grasses. La chair devait être cachée pour ne pas souffrir de la morsure du froid. De ces assemblages loqueteux émergeaient rarement une main rouge couverte d'engelures, un visage dans l'entrebâillement d'une capuche. Ce n'est plus au faciès que l'on reconnaissait son voisin, mais à la couleur de la loque, au ridicule d'une démarche qui cherchait à s'extraire de la neige. La lutte contre l'hiver devenait implacable.
Jean-Baptiste Del Amo, Une Éducation libertine*

conseils d'hygiène préalables...

Si Réaumur avait depuis longtemps mis en garde les entomologistes contre les éruptions cutanées que provoque l'attouchement des dépouilles de certains lépidoptères, c'est semble-t-il avant de l'avoir lu que M. Calmeil les a confirmées par sa propre et inconfortable expérience. Linné note qu'il a « successivement dénoncé la phalène processionnaire (*Bombyx processione*, L.), dont le nid exhale une odeur extrêmement pénétrante ; la phalène du pin (*Bombyx piyocampa*) que les lois romaines désignent comme un poison dont les empiriques faisaient usage ; les œufs de bombyx anus-d'or (*Bombyx auriflua*), du disparate (*Bombyx dispar*) et de l'arctie à queue d'or (*Bombyx chrysorrhea*), qui sont couverts de poils, et généralement toutes les chenilles sociétaires. M. Calmeil s'est fort mal trouvé de l'emploi des bains sulfureux en vapeur et des lotions de sulfure de potasse liquide, que l'on recommande d'ordinaire contre les levures nombreuses, très petites et de couleur de feu, qui couvrent la figure, le cou, la poitrine, les mains, les hanches et même les jarrets de ceux qui touchent à ces insectes sans beaucoup de précaution. »¹ Puissent ces quelques pages, chers lecteurs et lec-

1. Mémoires de la Société Linnéenne de Paris [1823], Au Secrétariat de la Société, Paris, 1822-1828.

trices, ne pas provoquer en vous d’éruptions cutanées trop violentes, encore moins douloureuses ou purulentes, au contact de ces insectes nécrophages et manustuprateurs que sont les écrivains. À moins que ces quelques lignes n’aient déjà entamé vos tangibles. Nous ne sommes de nos jours à l’abri de rien… Sachez néanmoins qu’on ne craint aucune maladie de peau particulière, aucune altération du derme ou infection des muqueuses à s’accoupler à quelque cadavre que ce soit. Une douche, tout au plus, suffira. Avant l’acte, ça va de soi. Du moins si vous souhaitez conserver la belle intégrité du corps refroidi que vous embrassez et ne pas accélérer le processus de sa putréfaction… Dans tous les cas, nous sommes très heureux de vous retrouver au pied d’un petit pont de pierre ou au sortir d’un terrain vague de la capitale pour mieux vous perdre dans cette troisième dérive psycho-littéraire au cours de laquelle nous déterrerons le cadavre de Gabrielle Wittkop. Et par la même occasion celui d’un nécrophile qui n’est autre que le narrateur de son roman éponyme.

un film de sueur

Nous avons reconnu dans le précédent numéro de *quoique* la petite fille en carton-pâte de la rue Rochebrune sous les traits charmants d’une autre enfant, Petit-Ruban-Bleu, partie explorer seule Port-au-Prince au cours d’une escale haïtienne.² Nous la retrouvons ailleurs, nonchalamment étendue, comme l’est la viande sur le billot, dans un lit, à Paris, un 12 octobre. « Le mont de Vénus, très plat, très lisse, luit légèrement sous la lumière de la lampe ; on dirait qu’un film de sueur le recouvre. »³ Ce film humide, nous le connaissons. C’est le voile esthétique. L’excudation des graisses à même la peau qui trahit la lutte fratricide d’autodestruction cellulaire qui se joue à l’intérieur du corps. Les gaz produits par les bactéries et les microbes s’accumulent et forment des ampoules sous la verdure de la peau qui se décolle. Maintenant que cela est dit, une autre étape à l’horreur esthétique nous attend. Pécamineuse cette fois. Ce jour-là, Lucien N., le narrateur du roman de Gabrielle Wittkop, comme Brouardel, notre bon vieux médecin légiste à la morgue de Paris⁴, doit attendre quelques heures que la chaleur de son propre corps, ou celle de la pièce dans laquelle il a emporté la petite fille en carton-pâte, l’amollisse comme une cire, car pour l’instant tout est encore un peu rigide, un peu crispé. Celle qui, grouillante d’acares, chuchotait à l’oreille du médecin qui l’observait « longtemps je me suis couchée de bonne heure », prouve par là qu’elle n’a pas menti : c’est une petite fille modèle. Ou presque. Le 13 octobre 19…., Lucien N. ajoute dans son journal qu’elle lui a joué un méchant tour, qu’il aurait dû s’en méfier, avec le sourire qu’elle a : « L’enfant a brusquement ouvert un œil, translucide comme celui d’une pieuvre et, dans un épouvantable borborygme, elle a rejeté sur moi le flot noir d’un mystérieux liquide. Ouverte dans un masque de Gorgone, sa bouche ne cessait de vomir ce jus dont l’odeur emplissait la chambre. […] J’ai dû passer plus de deux heures à nettoyer le lit et à laver la petite fille. Cette enfant vomisseuse d’encre putride a véritablement la nature de la pieuvre. » Brouardel aurait entendu dire de la bouche de Freud

que « les genoux sales d’une fille portaient témoignage de sa vertu ! »⁵ : l’obsession hygiéniste serait davantage associée au vice qu’à la vertu, et si la petite fille qui dégorge ses liquidités, sagement étendue sur les draps, est une enfant honnête, l’activité des hommes autour d’elle l’est peut-être moins. Le regard que lui porte Brouardel n’est pas différent de celui, torve et fasciné, de Lucien N. qui se retire d’elle dégoûté après s’être enfoncé amoureuxment dans « la rive noire de la décomposition, de la pourriture, du grouillement, de la vermine »⁶ qu’est son ventre indisposé. Mais l’abjection n’est pas là. Pas encore. Elle reposerait davantage dans l’urgence à nettoyer la scène qui, elle, cache toujours quelque chose, car nettoyer la scène d’un crime revient toujours à la maquiller.

l’encre noire

L’écriture est une grande opération de lessivage, c’est-à-dire un grand recouvrement, en même temps qu’elle est une vaste boucherie : les deux opérations sont intimement liées, voire elles se confondent. Il y a l’encre que crache la petite fille par tous ses orifices, celle avec laquelle Brouardel écrit ses essais hygiénistes. Celle avec laquelle on écrit tous les romans du monde. Et puis il y a ces heures passées à nettoyer le lit qui a accueilli la scène et à laver la petite fille qui l’a subie. Ces heures à écrire donc, c’est-à-dire à recouvrir ce qui est irrémédiablement disjoint comme séparé. Ces heures à *remplir* des pages. D’aucuns disent à les *noircir*. Cette opération de nettoyage, à grande encre, c’est la même en somme que celle entreprise par les escouades d’insectes décrites par le vétérinaire Mégnin, dans la *Faune des cadavres*⁷. La vermine se repaît des entrailles pourrissantes du macchabée pour alléger la carcasse de sa propre corporéité, comme l’écrivain se gargarise de la liqueur noirâtre et puante extraite du corps putrescent qu’il écrit afin de le décharger du poids du réel et de le faire entrer dans l’épaisseur de la page. Ce que tentent les uns – rampant, dévorant, rongeur –, et les autres – se masturbant, imaginant, écrivant –, c’est dématérialiser le corps, éthériser ce qui ne deviendra plus que son propre signe, séparer la chrysalide de la chenille qu’elle contient. Lui faire la peau. Cette opération, esthétique s’il en est, recouvre l’instant où Petit-Ruban-Bleu et sa mère basculent toutes deux dans le pays des fées et rejoignent les créatures merveilleuses du monde écrit, le moment où elles se transforment l’une et l’autre en signes pour devenir semblables aux vierges translucides et immatérielles décrites par Huysmans, les dépouilles spectaculaires de figures dégagées de leur gangue charnelle, saintes femmes au teint « transparent comme la cire paschale » dont « la senteur de lys des cantiques et la pénitentielle odeur de myrrhe des psaumes »⁸ parfument suivant le Propre du Temps jusqu’aux bouches candides. Cette odeur est celle du bombyx, de la famille des lépidoptères, celle des derniers insectes nécrophages à quitter la scène de l’équarrissage, lorsqu’il ne reste plus rien de la dépouille que l’éclat diaphane d’un tas d’os. L’odeur du bombyx est étroitement liée chez Lucien N. au souvenir de ce premier frisson esthétique, lorsque la membrane de la représentation se décolle finale-

2. Dans le précédent numéro de *quoique*, « La Chrysalide du cochon. Petit précis d’entomologie forensique à l’usage des parents, pour expliquer à leurs enfants ce qu’est la mort et accessoirement la littérature », partait d’une description sans fard des différentes phases de décomposition du corps humain à l’aune d’un ouvrage de l’entomologiste Mégnin, *La Faune des cadavres* (1894), pour aboutir à la dissection très interprétative d’une nouvelle d’Hanns Heinz Ewers, « Le Pays des fées », dans laquelle nous nous autorisons à lire le récit à peine métaphorisé du transfert esthétique et de l’écriture du corps. <quoique.net/la-chrysalide-du-cochon/>

3. Gabrielle Wittkop, *Le Nécrophile*, Régine Deforges éditeur, coll. La Bibliothèque noire, 1972 ; rééd. Verticales, 2001. Toutes les citations non annotées du présent texte sont extraites de ce roman.

4. Dans le premier numéro de *quoique*, nous faisons à travers « Toujours toujours toujours » le portrait mythobiographique du docteur Paul Brouardel, célèbre médecin légiste de la fin du dix-neuvième siècle, afin de mettre en perspective l’ambiguïté de notre rapport à l’abject jusqu’aux linges sales de l’écriture. Et déjà parlions-nous de masturbation et de papier. <quoique.net/ian-geay-toujours-toujours-toujours/>

5. Sigmund Freud, « Préface », dans John Gregory Bourke, *Scatalogic Rites of all Nations*, Lowdermilk and Co, Washington, 1891. Cité dans « Toujours toujours toujours », *op. cit.*

6. Jean Clair, « Une esthétique du stercoraire », 18^e journée de psychiatrie du Val-de-Loire, « La beauté : remède, maladie ou vérité », Abbaye de Fontevraud, 21 juin 2003.

7. Cf. note 2.

8. Joris-Karl Huysmans, *En route*, Tresse & Stock, 1895 [Gallimard, coll. Folio classique, 1996 ; accessible intégralement sur <fr.wikisource.org/wiki/En_route_(Huysmans)>].

ment du support référentiel de la mère myroblite, à la blancheur diaphane et qui semble s'élever du sol comme privée de toute pesanteur :

Grand-mère sanglotait. « Embrasse ta maman encore une fois », me dit-elle en me poussant vers le lit. Je me haussai vers cette femme merveilleuse allongée parmi la blancheur du linge. Je posai mes lèvres sur son visage de cire, je serrai ces épaules dans mes petits bras, je respirai son odeur enivrante. C'était celle des bombyx que le professeur d'histoire naturelle nous avait distribués à l'école et que j'élevais dans une boîte en carton. Cette odeur fine, sèche, musquée, de feuilles, de larves et de pierres, sortait des lèvres de maman, elle était déjà répandue dans sa chevelure comme un parfum. Et soudain, la volupté interrompue ressaisit ma chair enfantine avec une brusquerie déconcertante. Pressé contre la hanche de maman, je me sentis parcouru d'une commotion délicieuse, tandis que je m'épanchais pour la première fois.

Cet état extatique provoqué par l'émanation de l'odeur de sainteté dans laquelle repose miraculeusement le cadavre maternel, c'est celui du livre écrit, celui que recherche sans cesse mais dont ne profite jamais l'écrivain qui patauge toujours dans la charogne des pourrissoirs, habitué qu'il est à presser les chairs pour recueillir le jus cadavérique à base duquel il écrit ses livres. L'osmogénèse implique toujours, en amont, la puanteur. La beauté diaphane, l'encre noire. La représentation, la boucherie : « Il y a bien longtemps que j'ai oublié l'odeur sèche du bombyx et maintenant, c'est celle de la charogne qui envahit les airs. »



stay real

Contrairement à Brouardel, Gabrielle Wittkop, née « par accident »⁹ à Nantes le 27 mai 1920 d'une mère qui ne l'aimait pas et d'un père libre-penseur, exérait les chiards : « Dès mon plus jeune âge, j'ai détesté les enfants. Je me souviens que j'écrasais rageusement avec mes pieds le crâne des baigneurs en celluloid. »¹⁰ Dans *Le Nécrophile*, le narrateur déterre du cimetière de Pantin le cadavre d'une jeune femme, Geneviève, ainsi que la dépouille racornie de son nouveau-né, délicatement déposée entre ses bras. Lucien aime le teint transparent de la jeune morte, mais son sexe est impraticable à la caresse. Aussi s'épanche-t-il « comme un pendu » dans l'ombre de son superbe fessier, « labyrinthe étranger aux pièges et aux malheurs de la génération », comme il le consigne élégamment dans son journal. Et ce avant d'êtreindre l'enfant à grosse tête, au visage chiffonné et aux membres rabougris en prenant soin de distinguer ces noces ténébreuses de la manie criminelle d'un Gilles de Rais, car il n'y a qu'une seule chose sale pour Lucien N. : « la souffrance qu'on peut causer ». Et la nécrophilie présente ce privilège de ne point en provoquer en plus d'être d'une parfaite efficacité contraceptive. Comme le fait pour une lesbienne de s'unir maritalement et dans l'*amor intellectualis* à un homme homosexuel : pendant la guerre, Gabrielle Wittkop, née Ménardeau, fait la rencontre à Paris, alors occupé par les nazis, de Justus Wittkop, homosexuel et déserteur de l'armée allemande, de vingt-et-un ans son aîné. Elle décide de l'aider et de le cacher dans une mansarde de la rue de Seine, où ils s'aiment « comme deux frères » jusqu'en août 1944. Alors qu'il gagne Londres pour réaliser, avec les Alliés, des émissions destinées à l'Allemagne en guerre, elle est internée à Drancy, pour intelligence avec l'ennemi, et rasée en place publique par de bons Français à la Libération. Allez comprendre ! Des affaires pareilles, ça vous coupe effectivement l'envie de faire des gosses, comme de croire au genre humain. Elle retrouve Justus en 1946 ; ils s'unissent alors par les liens du mariage, bien qu'elle n'ait jamais fait mystère de ses inclinations : « Ma vie a été turbulente, j'ai été bisexuelle. Si je n'ai pas toujours été une honnête femme, j'ai en revanche toujours été un honnête homme. »¹¹ Pas d'enfants en vue en tous cas. Si ce n'est dans ses romans qui en sont remplis. Comme dans le dernier, posthume, *La Marchande d'enfants*, correspondance crue et cruelle en plein dix-huitième siècle entre deux tenancières de bordels dont la spécialité est de fournir en mioches quelques libertins et autres parfaits salauds, avant éventuellement d'alimenter la collec' d'un Brouardel : « La Morgue est un des lieux les plus courus de Paris et les gens s'y retrouvent comme à la Barrière du Combat. [...] Je vous l'ai dit, nos enfants échouent bien souvent en ce lieu. On peut alors les y voir, certains couchés dans le sel, le ventre habité et bougeant déjà, leurs hardes, s'ils en ont encore, pendues derrière eux à un clou. Ces enfants sont alors si changés que leurs mères elles-mêmes auraient peine à les reconnaître. On ne va donc à la Morgue que dans le but de se divertir. »¹² Si tant est qu'on range la nécrophilie dans le registre des divertissements. Car les enfants qu'elle abhorre finissent aussi dans une autre collection, celle particulière d'un antiquaire parisien, *Le*

9. Alain Joubert, « L'œil du tigre » [Chronique des *Carnets d'Asie* de Gabrielle Wittkop], *La Quinzaine littéraire*, n° 1028, 16 décembre 2010.

10. Gabrielle Wittkop, citée par Alain Joubert, *id.*

11. Gabrielle Wittkop, entretien avec Eric Dussert, « Les Départs exemplaires », *Le Matricule des Anges*, n° 18, décembre 1996.

12. Gabrielle Wittkop, *La Marchande d'enfants*, Verticales, 2003. Sa mort l'a empêchée d'en corriger les épreuves.

Nécrophile, qui raconte la passion exclusive d'un homme pour les cadavres arrachés à leur sépulture jusqu'aux enfants donc, petits garçons ou petites filles, indifféremment. Lucien N., amateur de *netsuke* japonais, guette en effet chaque occasion qui se présente à lui pour assouvir sa ferveur érotique : une concierge, rue de Vaugirard, morte d'une embolie ; une vierge, gitane, morte inconnue ; ou Henri, six ans, mort de la scarlatine.

sssss... *S, comme Sèvres...*¹³

Le 3 août, Lucien déterre un brave petit bonhomme qui, malheureusement, est déjà dans un état de décomposition avancé. Henri avait six ans lorsqu'il a cédé à l'infection. Sachant ne pas pouvoir le garder très longtemps à ses côtés, l'antiquaire décide de ne guère épargner le petit garçon qu'il plonge avec lui dans des bains chauds, précipitant sa déliquescence : « Ses chairs s'amollissent d'heure en heure, son ventre verdit, s'effondre, grouille de flatulences mauvaises qui crèvent en énormes bulles dans l'eau du bain. Bien pis : son visage se renfrogne et devient étranger à lui-même ; je ne reconnais plus mon petit Henri. » Mais la putréfaction a ses avantages. Alors qu'il ne parvenait pas à l'étreindre autrement qu'en pressant l'intérieur de ses cuisses, légèrement concaves, le petit corps pourrissant permet enfin à Lucien de « pénétrer vraiment dans sa chair attendrie comme une cire fondante », finissant de le corrompre. L'union consommée, il rhabille l'enfant du petit pyjama de finette rose qu'il portait en arrivant, lui lisse ses franges brunes, l'assied près de lui dans la voiture et le rend à la Seine, à hauteur de Maison-Laffitte, le visage inondé de larmes. À chaque rencontre, le moment de la séparation, qui est aussi l'instant où les corps sont définitivement écrits, est source de désespoir chez le nécrophile qui répète inlassablement le même rituel : « Le dernier soir, je lave Suzanne, lui remets son linge fin, son costume bourgeois, que deux semaines plus tôt je lui avais retirés dans l'euphorie. Entourés d'un plaid, je la porte jusqu'à la voiture. Suzanne verte, Suzanne bleue, déjà habitée. » Puis le malheureux nécrophile se rend sur le Pont de Sèvres où il fait basculer le corps dans le fleuve, comme autrefois Petit-Ruban-Bleu bascula de l'autre côté du petit pont de pierre :

Au moment où je la laissai glisser dans la Seine, je poussai un cri que j'entendis résonner, comme venu d'une autre planète. Il me sembla qu'on m'arrachait le cœur, qu'on m'arrachait le sexe.

La Seine avait accueilli son corps, pendant deux semaines saturé de ma sueur et gorgé de ma semence, ma vie, ma mort, mêlées en Suzanne. En elle, j'entrai dans l'Hadès, avec elle, je roulai jusque dans les limons océaniques, m'enchevêtrai dans les algues, me pétrifiai dans les calcaires, circulai dans les veines des coraux...

Rentré chez moi, je me jetai sur un lit qui sentait la charogne. Je m'endormis d'un seul coup, brutalement saisi par un sommeil mortel, bercé par les mêmes flots noirs – *mare tenebrarum* – qui berçaient Suzanne, Suzanne mon amour.

Ces eaux sombres, assurément, sont celles du Styx sans saules ni roseaux qui sépare le monde des vivants de celui des morts. Mais son passage, sous le regard d'Hécate, déesse de la nuit et de la mort, celle qui aida Déméter à rechercher Perséphone jusqu'au royaume des défunts, s'opère dans les deux sens, toujours. À mesure que Lucien N. rédige son journal, autrement dit à mesure qu'il se représente et donc qu'il s'écrit, il rejoint irrémédiablement tous ceux et toutes celles qu'il a fait entrer dans ses pages en les écorchant vif avant de les laisser s'enfoncer dans les eaux profondes du sommeil mortel, gorgés de sa semence, de sa vie et de sa mort, ce « flot d'encre [qui] clapote lugubrement »¹⁴. Car le pont, c'est potentiellement celui qui annonce en aval le moulin à papier, autre lieu de transformation devant l'Éternel. *Le Nécrophile* est « le roman du seuil, de la frontière invisible et imperméable entre la vie et la mort »¹⁵. C'est aussi en cela, peut-être, celui de l'écriture en même temps que de son support, le papier. Le 1^{er} juillet, Lucien N. exhume une femme du peuple, probablement une couturière, entre quarante et quarante-cinq ans, « la moustache en mèche de fouet ». Rapidement l'antiquaire découvre qu'elle est morte madone. Mais la vierge d'Ivry a une autre particularité confondante : en plus d'avoir un sexe insolite à la chair palpitante, la semence de notre narrateur disparaît « en lui sans laisser de traces, mystérieusement absorbée par cette femme-buvard ». Le corps écrit, dans le processus de transformation qu'il implique, se confond ici avec la fabrication de son support, à savoir le papier.

la feuille à la forme

Quand on examine un morceau de carton, comme on observe la texture d'un guêpier¹⁶, on distingue clairement un entrelacs grossier de fibres entrecroisées. Le papier ne diffère du carton qu'en ceci que le maillage est plus fin, plus blanc et plus mince car ses fibres, plus menues, ne se discernent pas à l'œil nu. Les fibres du papier et du carton sont des fibres végétales comme celles du coton, du lin ou du chanvre que l'on a séparées, puis blanchies, avant de les broyer ensemble, de les feutrer et de les comprimer. Aussi utilise-t-on des fibres végétales déjà désagrégées et assouplies en partie, des fibres ayant déjà servi sous forme de fils, de ficelles, de cordes, de tissus, bref des chiffons, comme ceux qu'on emploie pour nettoyer la scène d'un crime ou pour laver le corps d'une petite fille vomisseuse d'encre, et que le chiffonnier ramasse, la nuit, sur le tas d'ordures. Ce linge maculé de sperme, de cyprine, de morve et de sang est transformé au sortir du moulin en une belle et fine feuille diaphane sur laquelle les corps vivants sont écrits et esthétisés selon un processus similaire. Car jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, période à laquelle les usines supplantent la plupart des moulins à papier¹⁷, tout commence là aussi par un coup de lame de faux, un dérempoir sur lequel un ouvrier va trancher inlassablement le tissu préalablement trié et lissé en morceaux plus ou moins réguliers de quelques centimètres. Une fois mis en pièces, le chiffon est noyé dans l'eau des pourrissoirs, de vastes bacs en pierre dans lesquels les fibres vont se ramollir et s'attendrir durant plusieurs jours ou plusieurs semaines. L'odeur qui se dégage est pestilentielle,

14. Gabrielle Wittkop, *Sérénissime assassinat*, Verticales, 2001 [réédition poche : Le Seuil, coll. Points, 2002].

15. Anne-Françoise Kavauvea, « Mort et amour selon Wittkop : voyage en Nécrophilie... », sur son blog *De seuil en seuil*, <annefrancoisekavauvea.blogspot.fr/>, 2010.

16. « Communément la figure externe du guêpier approche de celle d'une boule [...] J'ai dit que cette enveloppe est de papier ; je ne connais point de matière à qui elle ressemble davantage, quoiqu'elle diffère un peu du nôtre. [...] Son enveloppe ressemble si fort à nos cartons que ce n'est pas assez de dire qu'elle y ressemble. On ne trouve aucune différence entre ce carton et le nôtre. » René-Antoine Ferchault de Réaumur, « Histoire des guêpes », dans *Histoire de l'Académie royale des Sciences*, 1719, tome 2.

17. La fabrication du papier s'industrialise au dix-neuvième siècle avec l'invention de la première machine à papier en continu de Louis-Nicolas Robert en 1798. C'est à partir de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, avec le développement de la rotative pour la grande presse « mangeuse » de papier, que les grosses machines industrielles font naître les papeteries modernes. Le processus que nous décrivons ici est celui observé dans les moulins à papier jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle et tel qu'il est aujourd'hui encore mis en pratique par un nombre beaucoup plus restreint d'artisans papetiers. Nous tirons ces observations d'un ouvrage de référence, *l'Art de faire le papier, nouvelle version augmentée de tout ce qui a été écrit de mieux sur ces matières en Allemagne, en Angleterre, en Suisse, en Italie, etc.*, par Jérôme de Lalande, chez J. Moironval, Paris, 1820 et de *l'Histoire d'un livre* de Charles Delon, chez Hachette, Paris, 1884.

13. Depuis plus de quarante ans, les lecteurs et lectrices du *Nécrophile* forment sans le savoir une société parallèle, partagent un même univers, se connaissent et se reconnaissent entre eux au seul sifflement du « sssss... S, comme Sèvres... », mais sans se rechercher, à l'instar des nécrophiles, solitaires, « qui ont définitivement choisi l'incommunicabilité ».

comme celle de tout corps qui se désagrège. L'invention de ce qu'on a appelé la pile hollandaise, en 1673, a permis de se passer de cette étape fastidieuse et nauséabonde mais également d'obtenir un papier plus fin et plus lisse : il s'agit d'une cuve en fonte ovale dans laquelle tourne un cylindre muni de lames qui déchiquettent la chiffre tout en assurant une circulation d'eau. Au lieu de laisser pourrir la matière, donc, les papetiers déversent les paniers de chiffes d'abord dans cette première déchiqueteuse puis dans les piles à maillets entraînés par l'arbre à came du moulin, lui-même entraîné par l'eau de la rivière, et d'où l'on obtient après plusieurs dizaines d'heures la fameuse pâte à papier. Elle est finalement transvasée dans une cuve en cuivre, blanche et relativement liquide. Elle est maintenue homogène grâce à un brassage. C'est à ce stade qu'intervient le véritable artiste, l'ouvreur qui, appuyé contre le rebord de la cuve, immerge une forme au format de la future feuille dans le liquide. Cette forme est composée d'un châssis de bois rectangulaire sur lequel est tendue une trame serrée de fils métalliques, les vergeures, soutenue par des pontuseaux, des baguettes de bois prise dans le cadre. L'autre partie est la couverture : un second cadre de bois qui s'ajuste sur le châssis. Les rebords de la couverture retiennent la pâte fluide et, de ce fait, déterminent l'épaisseur et le format de la future feuille. L'ouvreur puise dans le liquide épais, lui fait subir un mouvement de vague, ce qu'on appelle le « branlement », qui permet l'enchevêtrement des fibres de manière harmonieuse sur la toile. Il dépose ensuite la forme sur le rebord de la cuve, pour l'égoutter, puis retire la couverture. L'ouvrier coucheur prend alors le relais en saisissant la forme et en la retournant pour déposer la feuille sur un tapis de feutre de laine. Il va ainsi constituer une pile de cent feuilles alternées chacune avec une couche de feutre. Cette pile, appelée porse, va ensuite passer sous une presse pour « essorer » au maximum le papier avant son séchage et faire disparaître le grain du feutre, ainsi que la marque du moulin qui devient filigrane. Une fois la porse pressée, le levreur sépare les feuilles de papier des feutres et les monte à l'étendoir qui occupe généralement tout l'étage du moulin à papier, ventilé grâce à des interlats. L'ouvrier dépose alors les feuilles à cheval sur des centaines de mètres de corde à l'aide d'un ferlet, sorte de T en bois, comme on le fait pour les peaux en tannerie. Le séchage dure entre un et cinq jours suivant le format, le grammage et la saison. Les papetiers reconstituent ensuite une nouvelle pile de feuilles légèrement froissées et cornées par l'étendage afin de les presser une dernière fois. Comme pour les parchemins, des lisseuses polissent chaque feuille avec une pierre de silex afin d'obtenir un papier parfait pour l'écriture.¹⁸ Ce qui importe, c'est que le papier soit le plus blanc, le plus lisse et le plus soyeux possible, ce qui n'est pas sans rappeler la peau de « cette femme merveilleuse allongée parmi la blancheur du linge » dans le roman *nécrophile* de Gabrielle Wittkop, nous y voilà revenus. Cette peau parcheminée, qui contient résorbée en elle-même toute la consistance du corps maternel soumis à la représentation, marque à vie l'enfant qu'est alors Lucien N. et qui n'aura de cesse, adulte, de rechercher cet état de grâce chez ses quasi-contemporains, comme il

18. La technique du laminage, plus mécanique, a contribué à supprimer ce métier, mais « une secte de papetiers, qui ont conservé le nom de polisseurs (*Glätter*), n'a pas voulu se soumettre à cette sage innovation », note Lalande.



l'avoue dès le début du roman : « Je ne sais plus combien de fois j'ai aimé cette enfant, jusqu'à ce que le jour blanchisse la fenêtre derrière les rideaux tirés. » La feuille blanche est toujours le produit conjugué de l'abat-toir et des pourrissoirs, le support idéal en même temps qu'idéal dans l'épaisseur duquel s'inscrivent les corps écorchés, putréfiés et laminés. Et tout le défi de l'écrivain réside dans cet exploit de faire rentrer dans la surface de la page toute la profondeur référentielle du corps qu'il vient de nier par le geste esthétique, tout en approfondissant cette surface pour la rendre pleine. Au final, la feuille ne manifeste la chair que pour mieux la faire disparaître.

la troisième dimension

Tellière, Coquille, Raisin, Colombier affiche, Grand Aigle, Univers : on réduit souvent la feuille de papier à ses qualités de longueur et de largeur, omettant parfois qu'elle est avant tout matière et que comme toute chose dans ce bas-monde, elle se perçoit en trois dimensions. Une approche plus sensuelle, qu'elle soit tactile, olfactive ou sonore, permettrait en effet de prendre la mesure de sa matérialité. Il est vrai que la meilleure façon pour elle d'exister est de se faire oublier pour permettre de donner corps à l'écriture, en tant que support visible et visualisé à la parole. Il faut en somme que sa profondeur, son épaisseur, reflue en surface, comme tout corps écrit désépaisse le réel au profit d'une image qui l'exténue dans sa propre chair. L'analogie, bien qu'hasardeuse, n'est pas vaine. Jacques Bréjoux, maître papetier, ajoute que « c'est se condamner à n'y rien comprendre que d'en rester aux formats »¹⁹ et d'occulter la dimension vivante du papier, sa matière, qui est autant son grammage que le matériau à partir duquel il a été produit, ou la façon dont il a été travaillé. Revenons alors un instant sur ce processus de fabrication de la feuille à la forme. L'ouvreur, ou puiseur, vient plonger son tamis dans la cuve à ouvrir afin de récupérer une certaine quantité de pâte qui va déterminer son épaisseur. Une fois la forme immergée, il l'extrait du liquide, l'égoutte, puis calmement effectue une des manœuvres les plus déterminantes pour la qualité du papier en formation : il lui imprime le « branlement » qui est un mouvement de va-et-vient donné à l'outil afin d'assurer l'homogénéité des fibres sur la toile. Cette oscillation équivoque à l'œil pervers est ce qui conditionne la bonne tenue du papier, sa régularité ainsi que sa belle épaisseur. Et nous le disons : toute feuille que nous tenons entre nos pognes a été préalablement branlée. Là réside la garantie d'un bon support à l'inscription des corps et du vivant. Car aux confluent de l'ordre plastique et de l'ordre poétique, de l'espace géométrique et de l'espace représentatif, il y a l'écriture comme prolongement de l'« acte démoniaque pur »²⁰.

Lucien N. se souvient de ce soir de novembre où, alors qu'il est âgé de huit ans, il reste seul dans sa chambre pendant que, dans une pièce proche, sa mère se meurt. L'ennui mêlé à l'inquiétude pousse alors l'enfant à explorer son corps avant, disons-le sans ambages, de se masturber :

Je ne sais plus comment ma main découvrit les mouvements qu'il fallait mais je fus soudain saisi dans un vortex de délices dont il me semblait que rien au monde ne pût jamais me tirer. Je m'étonnai infiniment de découvrir une telle ressource de plaisir en ma propre chair et de sentir mes proportions se modifier d'une façon que je n'eus même pas soupçonnée quelques instants auparavant. J'activai mes mouvements et ma volupté s'accrut encore mais, alors même qu'une vague qui me semblait née au fond de mes entrailles, paraissait vouloir me submerger et me soulever au-dessus de moi-même, des pas rapides résonnèrent dans le couloir, la porte s'ouvrit brusquement, la lumière jaillit. Pâle, hagarde, ma grand-mère se tenait sur le seuil et son trouble était si grand qu'elle ne remarqua pas l'état où je me trouvais. « Mon pauvre enfant ! Ta maman est morte. »

Par ce branlement-là, Lucien N. fait entrer sa mère délestée de sa corporéité dans l'épaisseur de la page. La masturbation comme oscillation répétée de l'outil semblable au travail d'écriture, lui-même comparable au mouvement du puiseur devant la cuve qui donnera le papier, a permis la résorption dans le texte de l'intériorité corporelle de la mère. Le réel (se) décharge toujours pour devenir surface. Et Lucien de jouir de cette opération en même temps que de cette vision.

nevermore

Il faut rapprocher cette scène, dont nous avons déjà évoqué l'issue poisseuse, d'une anecdote lue dans une introduction biographique à l'œuvre d'Edgar Allan Poe :

Poe, qui tout enfant, avait vu étendue sur son lit mortuaire, sa vraie mère morte si jeune et belle encore et chérie, devait garder, inconsciente au fond de lui, cette vision, comme critère de tout art et de toute beauté. À moins de trois ans, il ne pouvait concevoir la mort encore, elle n'était pour lui, cette mort de l'être auquel tout son amour était fixé, que pâleur, froid, immobilité, silence, sommeil plus long que les autres sommeils. Et toutes ces qualités, en devenant le partage de la mère chérie, devinrent pour lui désormais objets aussi de ce même amour qu'il lui avait porté. Ainsi Edgar devint le poète nécrophile, inspiré par le seul trépas, qui devait à la fois épouvanter et charmer d'un charme terrible les hommes.²¹

Difficile de ne pas faire le lien avec *Le Nécrophile* ! D'autant qu'ailleurs dans le roman, Gabrielle Wittkop cite la nouvelle de Poe intitulée « Morella », en anglais dans le texte. Mais aussi la célèbre et sombre ritournelle, « *Nevermore* », tirée d'un de ses textes les plus connus, « Le Corbeau », traduit en français, d'abord par Charles Baudelaire, puis par Maurice Rollinat²², deux autres nécrophiles que la menace du pléonasme nous interdit de qualifier de littéraires. À chaque fois nous sommes mis en présence de ce qui étant n'est déjà plus. Et ne sera plus jamais. En un mot : l'absence.

19. Jacques Bréjoux, « La troisième dimension : la troisième dimension bien sûr, la quatrième et pourquoi pas les deux premières ? », lu sur le site internet *Le Moulin du verger* : <www.moulinduverger.com/papier-main/article-32.php>, dont nous tirons le principal de nos informations sur les moulins à papier toujours en activité.

20. Comme disait Jean-Paul Sartre, assure Philippe Brenot dans son *Nouvel éloge de la masturbation*, L'Esprit du temps, 2013.

21. Marie Bonaparte, *Edgar Poe, sa vie, son œuvre : étude analytique*, Denoël et Steele, Paris, 1933.

22. Maurice Rollinat est un poète français un peu oublié mais dont quelques uns ont retenu le nom parce qu'il a écrit *Les Névroses*, recueil de poèmes décadents, sombres et faisandés, publié chez Charpentier en 1883 [Éditions du Sandre, 2014].

23. Edgar Allan Poe, « Le Corbeau » [janvier 1845], traduction de Charles Baude-laire, *L'Artiste*, mars 1853.

24. « Dirai-je que, j’aspirais, avec un désir intense et dévo-rant, au moment de la mort de Morella ? », Edgar Allan Poe, « Morella » (1835), dans *Histoires extraordinaires* [recueil de nou-velles traduites et réunies sous ce titre par Charles Baudelaire en 1856]. Certains pensent que Poe avait prévu de l’inclure dans les *Contes du club de l’In-Folio* [*Tales of the Folio Club*, 1833].

25. Gabrielle Wittkop, « Les Nuits de Baltimore », dans *Les Départs exemplaires* [1995], Verticales, 2012.

26. Éric Dussert, *op. cit.*

27. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Grasset, 1913.

28. Les versions de ces ébauches ont été exhumées et publiées dans Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I-IV, édition sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989, volume 1.

29. Flaubert, lui, avait déjà asso-cié très nettement les deux, mais sur le plan de l’image uni-quement. Aussi, le 28 octobre 1853, écrivait-il à Louise Colet : « Sais-tu où m’a mené la mélan-colie de tout cela, et quelle envie elle m’a donnée ? Celle de foutre là, à tout jamais, la littérature, de ne plus rien faire du tout, et d’aller vivre avec toi, en toi, et de reposer ma tête entre tes seins au lieu de me la masturber sans cesse, pour en faire éjaculer des phrases. » Mais lorsque Flaubert espère, « à force de masturber [s]on pauvre esprit », réussir à « en faire jaillir quelque chose », Proust lui se branle très physiquement pour accoucher de ce fil de la vierge dont il ti-rera *À la recherche du temps perdu*. Edi Zollinger, « Ovide, Flaubert, Proust : la remise du fuseau d’Arachné », 2010, <flaubert.revues.org/1230>.

C’est le cas chez Poe dont la dépouille de la mère demeure pâle, froide et immobile devant l’enfant, n’étant déjà plus que le signe de ce qu’elle fut. C’est le cas chez Wittkop qui place l’enfant face au spectacle de sa mère morte, c’est-à-dire devant l’image fantasmatique et fantomatique de l’en-veloppe charnelle privée du vivant. Dans « Le Corbeau », c’est l’évocation de l’amante perdue, « la précieuse et rayonnante fille que les anges nomment Lénore »²³ qui bien qu’inscrite dans le poème, et parce qu’inscrite, ne sera jamais plus au monde autrement que séparée, c’est-à-dire écrite. Comme toutes ces choses que le pauvre narrateur lit dans ses livres pré-cieux et curieux desquels il s’efforcent en vain de tirer un sursis à sa tris-tesse : *nevermore*. Jamais plus elles ne seront. Il ne lui reste plus que la nos-talgie que provoque la présence-absence des images chez celui ou celle qui les regarde ou les convoque. Sèche tes larmes Petit-Ruban-Bleu. Dès qu’il entre en représentation, le réel est vidé de lui-même, délesté de sa charge matérielle, exsudé de son contenu sur la pellicule gélatineuse qui permet son esthétisation, ce film de sueur qui le recouvre. *Shall I then say that I longed with an earnest and consuming desire for the moment of Morella’s decease ?*²⁴ De quel désir intense et dévorant Poe parle-t-il ? Qu’excite en lui la mort de Morella qui le pousse à la désirer si ardemment ? Pourquoi se branle-t-il à l’idée de sa mère morte si ce n’est pour donner consistance à son image ? Gabrielle Wittkop fait le récit halluciné autant qu’halluci-nant des derniers jours d’Edgar Poe dans une nouvelle intitulée « Les Nuits de Baltimore »²⁵ : « emporté par le mouvement vitaliste de la création, [il] en subit le contrecoup dans la déréliction et la folie. »²⁶ Voilà à quoi mè-nerait le « malheureux penchant », nous montre en somme Gabrielle Witt-kop dans *Les Départs exemplaires*. Et elle sait de quoi elle parle.

le fil de la vierge

Mais nous ? Le savons-nous vraiment ? D’ailleurs, les écrivains sont-ils tous des *branleurs* ? D’après Marcel Proust, oui. Le personnage principal de la *Recherche* qui, à Combray, « tout en haut de la maison à côté de la salle d’études […] dans une petite pièce sentant l’iris » s’adonnait à toutes les occupations qui réclament une « inviolable solitude : la lecture, la rê-verie, les larmes et la volupté », « jusqu’au moment où une trace naturelle comme celle d’un colimaçon s’ajoutait aux feuilles du cassis sauvage »²⁷, ou dans une version plus ancienne du texte-palimpseste²⁸, jusqu’à laisser « sur la feuille une trace argentée et naturelle, comme le fil de la vierge », ce *petit branleur* donc, semble penser que l’œuvre littéraire est toujours le résultat d’un processus voluptueux. Le fil de la vierge que Marcel tire de lui-même laisse sur les feuilles les traces formant le texte associant de manière métaphorique la masturbation physique – et plus seulement in-tellectuelle²⁹ – à l’activité créatrice. Or, si l’on en croit Georges Dubosc, l’image du fil de la vierge ne serait pas uniquement liée aux aranéides tendeuses et fileuses, mais entretiendrait également un lien particulier avec les morts :

Dans les herbes et dans les chaumes brillent d’innombrables fila-ments, soyeux et légers, sur lesquels les gouttelettes de la rosée mi-roitent encore plus vivement. […] Ils portent un nom bien gracieux, ces filaments ondoyants que l’automne nous envoie. Dans toutes nos vieilles provinces françaises, ce sont les fils de la Vierge. C’est, suivant les antiques légendes, les fils provenant de la quenouille de la mère de Jésus-enfant. […] Le « fil de la Vierge » serait destiné à tisser le lin-ceul de mort des miséreux qui tombent abandonnés au coin d’un bois, au revers du talus d’un fossé, le long de la grande route. Ce ne serait plus, comme la morne chanson des Tisserands, de Gérard d’Haupt-mann, le pauvre artisan qui, lui-même, tisserait son drap funèbre ; c’est la Vierge-mère qui prendrait souci de cette tâche.³⁰

Ce qui nous intéresse ici, dans une approche phénoménologique de l’écrit-ure, c’est à la fois cette réalité du geste masturbatoire à la proximité de la mort – le petit Lucien qui tisse à partir du fil tiré de son propre corps le linceul de la mère qui agonise à ses côtés –, et le lien étroit qui existerait entre le fait de se masturber, de caresser la matière, pour donner de l’épais-seur à son plaisir et le fait d’écrire, c’est-à-dire, nous le répétons, de faire rentrer le vivant dans l’orbe glacée de la représentation et de lui rendre corps. La masturbation ne serait pas seulement une image éculée pour dé-crire l’acte d’écriture : elle accompagnerait également le transfert esthé-tique d’une manière très matérielle en tant qu’activité sexuelle non re-productrice mais éminemment créatrice. Et nous pensons qu’à l’instar d’Ovide qui dans les *Tristes* enfante ses poèmes comme les Dieux, « *sine ma-tre creata* »³¹, Gabrielle Wittkop se plaît à engendrer ses livres sans quelque collage voluptueux que ce soit, mais en se touchant à mesure qu’elle écrit. C’est-à-dire sans convoquer l’image de la mère honnie. Et loin de celle de la parturiente qu’elle abhorre plus que de raison. D’un geste légèrement circulaire et répété, mouvement imaginé plus qu’imaginaire que nous re-trouvons dans l’écriture concentrique de ses romans et qui fonctionne comme un piège. La parole chez Wittkop bégaye et s’enraye en usant de nombreuses répétitions comme cette lame de couteau qui de manière in-cessante pénètre le corps de l’amant et fouille ses entrailles dans *La Mort de C.*, martelant sans répit les esprits pour donner corps à l’image. Il y a paradoxalement beaucoup de tendresse dans cette pièce rejouée à l’infini de la mort de l’être aimé dont on sent que l’écriture est un fil tiré du sexe même de Gabrielle, la trace de la cyprine qui se mélange à celle des larmes sur la feuille.³²

La lame transperce les vêtements de C., troue la peau, s’enfonce dans la paroi adipeuse, dans la paroi musculaire. Elle crève le péritoine, plonge dans le foie, tranche le ligament rond puis fait deux demi-tours sur elle-même, axe supérieur droit, axe supérieur gauche, dé-truisant le tissu hépatique sur son parcours, le réduisant en une bouillie brune et noire. La lame tourne encore une fois, rageusement, avant de quitter la plaie avec un sifflement mat, et de revenir à son maître, chaude encore du sang de C.³³

30. Georges Dubosc, « Les Fils de la Vierge », *Journal de Rouen*, 17 septembre 1899, édité en volume dans *Par-ci, par-là : études d’histoire et de mœurs normandes*, Defontaine, Rouen, 1929.

31. « *Palladis exemplo de me sine matre creata / Carmina sunt ; stirps haec progeniesque mea est* », dans Ovide, *Les Tristes*, texte établi et traduit par Jacques André, Les Belles lettres, 2008 [1968] : « *Comme Pallas, mes vers n’ont point eu de mère : ils sont ma famille, ma postérité* ».

32. « Il y a une *substance* autobio-graphique qui s’est mêlée à la biographie de C… émotion-nellement… émotionnelle-ment. » (C’est nous qui soulignons ici, assumant le côté très interprétatif de l’ensemble de cette démonstration aux al-lures de mystification.) Entre-tien avec Gabrielle Wittkop par Nikolas Delescluse, enregistré le 4 janvier 2001, et diffusé sur les ondes de Radio Campus Lille, dans l’émission « Paludes » du vendredi 24 janvier 2001, retranscrit en 2007 sur le blog consacré à l’auteur : <blog.gabrielle-wittkop.fr/public/Entretien_GW-ND_2001-01-04.pdf>.

33. Gabrielle Wittkop, *La Mort de C.*, Verticales, 2001 [1975]. Dans l’entretien accordé à Éric Dussert (« Les Départs exem-plaires », *op. cit.*), l’auteur confie : « Christopher était bisexuel, il a été assassiné à Bombay par un prostitué. J’en ai tiré plus tard *La Mort de C.*, mon plus beau livre. J’ai écrit *Le Nécrophile* pour lui dédier quelque chose de beau et cela m’a libérée. » Nous retrouvons de manière troublante la même image et le même procédé dans la ritour-nelle pourrissante du giton reposant bouche ouverte dans un fossé d’une ville tropicale, le ventre percé en deux endroits, dans *Pornographia* de Jean-Bap-tiste Del Amo (Gallimard, 2013), et qu’annonçait déjà *Une Édu-cation libertine* (Gallimard, coll. Blanche, 2008).



ces livres qu'on écrit d'une main

Il y a celles et ceux qui écrivent d'un seul jet. Grand bien leur fasse. Il y a les autres, plus nombreux, qui comme Nicolas Boileau « lentement [se hâtent] et, sans perdre courage, vingt fois sur le métier remettent leur ouvrage. Le polissent sans cesse et le repolissent ; ajoutent quelquefois, et souvent effacent. »³⁴ Celles et ceux qui vont et viennent, qui font des pieds et des mains, qui s'échinent et qui, dans leur polissage incessant, en même temps qu'ils couchent les corps sur le papier et font pénétrer aux forceps le vivant dans l'épaisseur de la page, rendent enfin à l'écrit sa propre matérialité. Celle qui rend compte en surface de la profondeur précédemment gommée. Nous ne savons pas si c'est cela se branler. Mais nous disons que c'est cela écrire. Si on s'entend pour le coup avec Barthes pour faire de la seule pratique d'écrire la littérature.³⁵ Dans *Sérénissime assassinat*, Gabrielle Wittkop se demande : « Mais pourquoi parler avec tant d'obstination de ces fressures ? »³⁶ La question mérite d'être posée même si, nous vous le concédons, elle arrive comme un cheveu sur la soupe, ou plus vraisemblablement ici comme un poil sur la langue. Nous pensons que la suite du texte n'est que l'entame de la réponse qui ne vient pas, peut-être par pudeur : « ... simplement parce qu'elles sont en nous, le jour et la nuit. »³⁷ Pour mieux entrevoir ce que pourrait être la suite de l'ellipse, nous écoutons Jean-Baptiste Del Amo parler de son travail d'écriture alors qu'il place la même citation en épigraphe à son roman fangeux³⁸ : « L'écriture d'*Une éducation libertine* m'a occupé pendant un an et demi. J'ai consacré un an à l'écriture du premier jet, quotidiennement. [...] Je suis convaincu que l'écriture doit être un mouvement tout à fait égoïste, masturbatoire. »³⁹

Nous y voilà. Si ces écrivains parlent avec autant d'obstination des fressures, c'est effectivement parce qu'elles sont en chacun de leurs personnages et qu'ils doivent jour et nuit branler le tamis de leur écriture afin d'informer la matière – les matières – le plus harmonieusement possible et leur rendre l'épaisseur perdue dans la pile hollandaise qu'est le langage. L'obstination ici est celle des doigts et des mains qui vont et viennent inlassablement pour faire rentrer les viscères et la chair dans le papier, et tout à la fois pour leur rendre du volume dans l'épaisseur du roman, c'est-à-dire de la page. Ce petit mouvement lancinant et un tantinet crispé qui fait passer le vivant à trépas dans l'instant de la petite mort, c'est celui qui donne de l'épaisseur aux rêveries et aux monstruosité que produit le sommeil de la raison. Au final, l'écrivain est un *Lustmörder*, ce type de meurtrier à dimension sexuelle que l'on retrouve dans une nouvelle du *Sommeil de la raison*.⁴⁰ Elle jouit de faire disparaître – ici – le vivant, en chair et en sang, pour le faire apparaître – là –, en images et à la force du poignet, si bien que nous prenons la liberté de la rapprocher du nécrophile dont l'amour est intimement lié aux dépouilles qui ne représentent jamais l'autre, mais seulement le signe de leur disparition, le surgissement d'un « non étant comme s'il était »⁴¹. Ce que désirerait l'écrivain qui se branle comme le nécrophile qui chevauche le cadavre, c'est l'absence de l'autre, l'assomption

34. Nicolas Boileau, *L'Art poétique* [chant I], dans *Œuvres diverses*, Denys Thierry, Paris, 1674.

35. « Non un corps ou une suite d'œuvres, ni même un secteur de commerce ou d'enseignement, mais le graphe complexe des traces d'une pratique : la pratique d'écrire », dans Roland Barthes, *Leçon*, Le Seuil, 1978.

36. *Sérénissime assassinat*, op. cit.

37. *Id.*

38. *Une Éducation libertine*, de l'aveu de l'auteur, devait d'ailleurs s'intituler *Fressures*.

39. Entretien avec Jean-Baptiste Del Amo : « L'écriture doit être un mouvement égoïste », *L'Express*, 9 janvier 2009.

40. « Il n'y a pas de mot français pour caractériser ce type de criminel mais *Lustmörder* est un terme riche, une roue de lumière, un soleil », Gabrielle Wittkop, « Image en gris ou *photographie eines Lustmörders* », dans *Le Sommeil de la raison*, Verticales, 2003 [1976].

41. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Klincksieck, 2011 [1970].

de ce qui, bien qu'étant, n'est déjà plus. Du moins nous nous plaisons à l'imaginer : « Dirai-je que, j'aspirais, avec un désir intense et dévorant, au moment de la mort de Morella ? »...

Narcisse

Pour Lucien N., « l'amour nécrophilique [est] le seul qui soit pur, puisque même l'*amor intellectualis*, cette grande rose blanche, attend d'être payé en retour. Pas de contrepartie pour le nécrophile amoureux, le don qu'il fait de lui-même n'éveille aucun élan. » D'ailleurs, cette paraphilie n'est rien d'autre qu'une satisfaction auto-érotique par le biais nécessaire d'un objet : le cadavre. La nécrophilie est semblable en cela aux *netsuke* décrits par l'antiquaire, déclinaisons exotiques d'amours non géniteurs : « mortes sodomisées par des hyènes, succubes fellateurs, squelettes masturbateurs, cadavres enlacés comme des nœuds de vipères, fantômes dévorateurs de fœtus, courtisanes s'emplantant sur la rigidité d'un mort... » Or l'enfant a associé l'odeur de bombyx qu'exhale la chair en décomposition de sa mère à la première sensation érotique d'épanchement physique qu'il a ressenti en sa présence : « Pressé contre la hanche de maman [morte], je me sentis parcouru d'une commotion délicieuse, tandis que je m'épanchai pour la première fois. » Aussi dit-il, « je ne puis voir une jolie femme ou un homme agréable sans immédiatement souhaiter qu'ils fussent morts », c'est-à-dire sans se branler, afin de les attirer dans le monde des fantasmes, avant de les tirer plus brutalement dans celui de la représentation. Il poursuit sa confiance en racontant l'histoire de sa seule passion pour une vivante, instructive à plus d'un titre :

Plus d'une fois, la seule rencontre de cette jeune fille – elle se nommait Gabrielle – me plongeait dans une formidable excitation dont je savais qu'elle passerait dans l'instant même où j'entreprendrais la première démarche. [...] Une fois, la rencontrant par hasard dans l'escalier, je remarquai que ma voisine avait un pli douloureux au coin gauche de la bouche. J'étais jeune, amoureux et romantique, ce qui me fit immédiatement conclure qu'elle avait un secret penchant pour le suicide. Je courus m'enfermer dans ma chambre, je me jetai sur le lit et m'adonnai aux voluptés solitaires. Devant mes yeux fermés, je voyais Gabrielle se balancer doucement, pendue à un crochet du plafond.

Cet amour adolescent qui a le très mauvais goût d'être en vie et que Lucien préfère imaginer allongé sur son lit de mort, au milieu des fleurs, des cierges et de l'odeur funèbre, pourrait être Gabrielle Wittkop elle-même qui fantasmerait ainsi sa propre mort, son suicide par pendaison⁴², en même temps qu'elle se présenterait comme l'objet de son propre fantasme masturbatoire, puisque c'est sur elle que se branle Lucien. Le dispositif lui permettrait de s'autosatisfaire en tant qu'homme sur elle en tant que femme, à moins, nous y venons, que ça ne soit l'inverse, renouant ainsi avec les mythes de l'hermaphrodite et de l'androgynie qui concentreraient

en eux – et donc en elles – les deux genres. Dans cette hypothèse, elle réaliserait à la fin du roman la prémonition narcissique consignée dans le journal de Lucien – « Et moi, bientôt, je tomberai dans la mort comme Narcisse en son image »⁴³ –, aux bras d'un couple suédois, le frère et la sœur, morts noyés, « unis dans l'eau comme jadis dans le liquide maternel, dans la mer comme dans la mère, retrouvés en leur fin comme ils avaient été confondus en leur origine ». L'incarnation vivante du *Trionfo della Morte* que l'antiquaire rejoue dans sa chambre d'hôtel en posant les lèvres du frère sur celles de la sœur, et en engageant le sexe endormi de l'un entre les nymphes délicates de l'autre, finit par le précipiter dans la petite mort comme Narcisse dans le reflet de lui-même rappelant le destin d'un autre de ses personnages, Harley, à la fois « catafalque et fossoyeur, cercueil et pleureuse », « mourant de ne pas mourir »⁴⁴, face à son double, Jean-Marie, le prostitué, c'est-à-dire cédant au charme dissolvant de l'écriture, celle qui emplit la bouche ouverte d'une langue énorme « comme le jet d'un vomissement » :

Hors de moi-même, je passai vivement ma tête sous une cuisse – était-ce celle de la fille ou du garçon ? – et collai ma bouche au coin angélique où se touchaient leurs sexes. Leurs sexes : deux mollusques enfantins, très doux, flasques et couverts de cette rosée qui apparaît sur la peau des morts quand la chair va s'altérer. L'excitation m'avait mis dans une sorte de délire et, à peine commençai-je à lécher passionnément le point de rencontre dans lequel ces beaux morts unissaient mon désir, que je crus mourir moi-même et m'inondai en gémissant.

roman de l'écriture

Lucien/Gabrielle joue le rôle de Narcisse, tandis que ce couple de « longs corps asexués » semble le dédoubler, du moins son fantasme, celui de la fusion des sexes dont il est le parfait reflet. Le nécrophile jouit de se voir enfin représenté tel qu'il se fantasme, ce qui signale sa chute. Cela signifie que dans l'épisode précédent, celui où Lucien se masturbait sur Gabrielle, jeune fille qu'il imaginait suicidée au bout d'une corde, celle-ci résistait en réalité au geste esthétique, refusant d'être réduite à cette image dans laquelle elle ne se reconnaissait pas. À moins que ça ne soit encore une fois le contraire. Lucien confie dans son journal avoir maintes fois renouvelé le fantasme, toutes les fois que son désir l'exigeait, ce qui provoqua en lui des voluptés extrêmement vives mais qui ne suffisent pas à jeter la jeune femme de l'autre côté du petit pont de pierre, ni lui dans la rivière. Gabrielle échappe finalement à cette séparation d'avec elle-même car elle quitte la ville, autant dire le roman. Du moins un instant. Ne l'apercevant plus, Lucien finit par l'oublier, « l'image qui [m']avait causé tant de joie s'usa[nt] elle-même à son tour ». Il cherche ensuite, dans les membres déjetés des macchabées qu'il déterre, les eaux sombres susceptibles de renvoyer une image dans laquelle se noyer. Mais il ne trouve à chaque fois

43. Notons que *Le Nécrophile*, dans sa réédition, est dédié « à la mémoire de C. D., tombé dans la mort comme Narcisse dans son image », alors que la dédicace de la première édition chez Régine Desforges (précédant la mort de Christopher), elle, disait : « À C. qui tombera dans la mort comme Narcisse dans son image. » Le roman *La Mort de C.*, « éternel recommencement d'un geste criminel, renouvellement perpétuel de l'instant singulier qui vide le corps de son esprit » (Anne-Françoise Kavauvea), est à lire à la lueur de cette dédicace.

44. « Je suis le catafalque et le fossoyeur, le cercueil et la pleureuse et maintenant voici que je meurs de ne pas mourir. Je meurs de ne pas mourir, et dans la putréfaction et l'ordure et la merde, je meurs de ne pas mourir », « Harley », dans *Le Sommeil de la raison*, op. cit.

42. Comme son mari, Justus, qui se suicide en 1986 pour soulager son épouse et lui-même, Gabrielle mettra fin à ses jours à 82 ans, après avoir dit à Bernard Wallet, son éditeur chez Verticales : « Je vais mourir comme j'ai vécu : en homme libre. »

qu'une « insuffisance, une inconsistance, une non-présence »⁴⁵, jusqu'à la rencontre avec ce couple fusionnel en qui il finit par se reconnaître. *Il meurt alors de ne pas mourir*. Comprenez qu'il jouit de rentrer dans le papier en même temps qu'il (se) branle pour y rentrer. Les derniers instants du roman décrivent alors l'intimité du transfert esthétique qui s'opère.

Le 29 octobre, le roman est dans un état d'avancement important de même que l'ensemble des corps écrits, complètement putréfiés. L'encre noire et putride reflue en surface.

Le 30 octobre : « J'entends des chuchotements, des palabres, des exclamations étouffées, des bruits de pas. » Un « mauvais signe » écrit Lucien. Il n'y a plus à ce stade, venant de l'extérieur de la pile, de l'extérieur des pages du roman qui s'écrit, que des mauvais signes, des paroles altérées par la distance et le registre de la Séparation. On sombre dans l'espace sourd et feutré, presque aquatique de l'écrit. « Je ne peux pas sortir. » Son corps est définitivement prisonnier. Le corps doit être expurgé de ses matières pour être éthérisé. « Je n'ai rien mangé, mais c'est sans importance, j'ai encore un reste de whisky et l'eau du robinet. » De quoi finir la

45. *Id.*



pâte à papier. L'eau est indispensable au bon déroulement du processus de fabrication du papier, et donc à celui d'écriture du récit. Lucien note d'ailleurs qu'elle est « affreusement chlorée », à moins que ça ne soit l'hypochlorite de soude pour blanchir les linges qui en altère le goût ; ou le mélange alcalin au sulfate d'aluminium pour permettre à l'encre de tenir sur la feuille qui empâte sa bouche. « Quelquefois, j'ai l'impression que mes anges se lèvent et marchent dans l'appartement. » Lucien est pris d'hallucinations. Il rejoint, comme Petit-Ruban-Bleu en son temps, les créatures merveilleuses du monde écrit. La fiction prend définitivement vie.

31 octobre, dernier jour du transfert. Tout s'accélère : « On vient de glisser quelque chose sous ma porte, j'ai distinctement perçu le froissement minuscule. » Le papier se fait entendre. Le moulin est en marche, les piles fonctionnent à bloc. Les ouvriers, les coucheurs, les leveurs ont presque fini leur ouvrage. « J'aperçois déjà sur le tapis sombre du vestibule une pointe pâle et plate qui me menace, encore à demi engagée sur le seuil, une flèche qui relie mon univers à celui des vivants. » Surgissement de la feuille qui pénètre son monde à mesure qu'il est absorbé par le travail de représentation. Le papier sur lequel il est couché et qui forme le livre est ce qui relie son univers, qui étant n'est déjà plus, au monde des vivants, le monde de celles et ceux qui le lisent. « Je pose le papier sur la table, lentement, très lentement, et, à l'instant même où le formulaire jaunâtre, maculé de tampons officiels et de traces de doigts touche la surface plastifiée, je sais qu'en vérité, il n'y a plus qu'une seule affaire qui me concerne encore. » Il sombre définitivement dans les limbes opaques du livre. L'histoire de Lucien, son journal, sa vie, sa présence au monde se finissent là, dans le blanc de la page, dans la disparition du signe, dans l'absence au monde que traduisent ces trois petits points finaux : « Dans quelques heures ce sera novembre. Novembre qui toujours m'apporte quelque chose d'inattendu bien que préparé depuis toujours... » On se rappelle alors que la mort est entrée dans la vie de Lucien quelques dizaines d'années plus tôt, en novembre.

Au final, si le nécrophile « respire l'odeur de cadavre comme un parfum aphrodisiaque », et si Gaspard, le personnage de *l'Éducation libertine*, avoue que l'« odeur de bourgeoisie avait sur lui [aussi] un effet aphrodisiaque », parce qu'elle pue la mort, il ne nous est pas désagréable d'imaginer Lucien s'enivrer de l'odeur méphitique que dégage l'engeance policière lorsqu'à la fin du roman, elle vient frapper à sa porte pour « affaire [le] concernant ». Et s'en branler.

Gabrielle Wittkop s'est suicidée le 22 décembre 2002. Nous ignorons si à ce jour son cadavre a été exhumé.