



Younil, *L'Ange bleu*, gouache sur Canson (32x24cm), 2007.

Des êtres sur le limbe de l'être

Mohammed El Amraoui*

*Car, tout près de la mort, on ne voit plus la mort
mais au-delà, où l'on regarde fixement,
avec le grand regard, peut-être, de l'animal*
Rainer Maria Rilke

Les êtres dans *La lueur du sang* de Younil affrontent la mort, la causent, l'habitent ; et habités par elle, ils deviennent cadavres ou tueurs. Ces êtres vont vers l'instant de la mort, la rencontrent partout, et nous la rencontrons avec eux, sans répit. Et chaque fois, c'est une épreuve, et une preuve que la vie, dans son extrême fragilité, se courbe et se casse.

« Partout où nous nous détournons, dit Blanchot, il y a mort, et ce que nous appelons le moment de mourir, n'est que le gauchissement extrême, l'excès de courbure, le point limite au-delà duquel tout se renverse, tout se retourne. » (L'espace littéraire¹).

Ce sont des figures de la mort qu'on rencontre ici, de cette courbure excessivement fragile, point où tout prend une tournure tragique, où l'on ressent la menace. Le texte le plus court du recueil s'intitule *Le papillon* : immense et cependant diaphane, qui vole lentement, attentif, les coquelicots deviennent, sous son vol lent, lent de menace, de livides ornements, et tout se pétrifie sous son ombre, tout, jusqu'au bruissement de sang. Ce papillon, contraction de beauté et de menace, de merveilleux et de démoniaque, qui ranime « *dans le cœur des perversions anciennes tandis qu'il s'égoutte de lui une eau noire tel un poison* », survole le livre de bout en bout, respire les lieux de mort et de crime — chambres, palais, églises, rues, champs de bataille et tranchées boueuses —, lieux d'une dérisoire tuerie ou d'une illustration de l'abject, lieux avec ou sans portes, mais toujours ouverts sur un infini de chairs d'où coulent le sang et la vérité de notre condition humaine. C'est la figure qui rassemble toutes les autres, l'instant de son vol est celui de la disparition, ses ailes sont diaphanes, à travers lesquelles on voit sans distinguer les choses, et celles-ci sont aussi pâles que des cadavres ; on est sur le seuil de l'invisibilité, de l'effacement : le colonel attend son heure qui n'est pas encore venue, « *la plus suspecte d'entre les heures* », il attend l'ennemi. L'ennemi c'est la mort, la défaite face à la mort. Le soldat Cooper, infiniment las, ne parvenant pas à mourir, compte les étoiles, donne à chacune le nom d'un camarade mort en héros. Mais cette figure menaçante prend surtout sa dimension cruelle et troublante dans celle qui domine le livre, celle de la mise à mort du féminin. Elle est

* Ecrivain et linguiste marocain, résidant à Lyon.

¹ Paris : Gallimard, 1955, p. 190.

de plus en plus effroyable au fur et à mesure qu'on avance — une avancée dans et vers l'abject, vers l'instant abject de son accomplissement.

Ici, il n'y a pas d'enquête, pas de déambulations pour connaître le motif du crime, pas trop de renseignements sur la victime et sur le criminel. Tandis que dans les polars, en général, l'instant de la mort, et celui surtout du crime, avec toutes les sensations qu'il engendre, passe assez vite, ici, il a toute la place. Cet instant, celui qui le précède juste avant ou le suit juste après, quand le maréchal arrive ou la justice, toute blanche, voit sans comprendre l'absurdité du fait, constituent le principal centre de cette narration qui narre à peine, mais plutôt circule dans les entrailles de l'horreur. Car cet instant est vécu de l'intérieur. C'est la victime ou le criminel qui parle. Le démiurge s'efface et laisse souvent la place à un *je* qui épouse la psychose, s'enfonce radicalement jusqu'au radical que nul autre *il* ne peut saisir vraiment. Celui-ci, en revanche, ne peut que juger, et c'est ce qui le protège du démoniaque désir d'être un *je* effectif. L'écriture, ici, est dans le performatif ; chaque phrase est action sur l'esprit de celui qui l'accueille. Elle fait une performance complexe : elle est dedans, mais son air joueur est une ruse contre la mort. Elle sait rentrer dans la mort, sans y laisser la peau, sans y mourir. Elle l'approche, dialogue avec elle, l'épouse parfois, comprend ses intentions sans les juger vraiment. Pourtant, une fois que tout cela s'installe en nous comme un bloc, il en ressort un jugement juste et précis, un jugement du dedans.

La mort sature les pages, une profusion d'images qui se comparent les unes aux autres. Le *comme* est là, obsessionnel, original et vif, comme pour essayer de saisir ce qui fuit, le sens de ces choses toujours en fuite, en quête de sens, « *d'une nouvelle aube* » qui pourrait les éclaircir, les éclaircir enfin à elles-mêmes et à nous. Et l'écriture a la tête plongée dans l'insondable abîme de la mort, la mort aussi travaille le texte et le traverse de bout en bout. Les phrases viennent d'un enfer du dedans, profond ; elles en savent trop. Elles ont une carrure effrayante et étrange, leurs bouches se dilatent, et la voix qui en sort est à la fois douce, amère, joueuse, et ne montre jamais sa torture intérieure, elle joue plutôt avec elle. Chaque mot dit, et redoute, le pire du sens qu'il veut émettre. Chacun à peine jeté sur la page, une multitude surgit immédiatement pour le cerner, dans une économie implacable. Cela se donne comme un bloc. Les récits peuvent être perçus comme le chapitrage de l'idée de la mort et du crime. Et on lit chaque chapitre comme une masse d'herbes hautes sous un ciel noir, un « *champ luisant au crépuscule tel un cimetière qui n'aurait pas de fin* ». Les mots aussi sont ainsi étalés sur les pages parmi cadavres et tueurs.

La précision du lieu est importante, bien sûr, car elle indique la multiplicité des figures et l'analogie des schémas, mais que le meurtre se passe dans une ferme, une rue, à côté d'une église, dans un palais turque ou chinois ou dans un désert afghan, ce qui importe, par-dessus tout, c'est de

raconter, et souvent sans vraiment raconter, l'innommable, le fragile et difficile à saisir, l'inquiétant qui dicte une certaine manière forcément tressée à la langue. Ça grouille de choses prenant sens dans l'impur, la vermine, la malveillance, l'abject et la souillure. On peut donc reconnaître la provenance des lieux et des noms, n'empêche que celui qui tient fermement un instrument de boucherie, et ressent remonter en lui le plaisir aigu, celui-là qui ne laisse aucun sentiment de regret, aucun scrupule venir déranger ses intentions, celui-là se met en dehors de la précision du lieu. Il acquiert une espèce d'aura universelle dans l'horreur et l'abject. Il se sent maître de lui, hors temps et espace, et l'humanité croule sous ses pieds, elle est même à la taille de la fosse qu'il a, avec soin et circonspection, creusée. Et qu'il fasse ce qu'il a à faire, il sent que le lieu et le décor sont familiers, « *des vieilles connaissances* ».

La victime est victime de la condition désastreuse où se trouve le criminel meurtrier « *face aux choses, aux vieux néant des choses conspirées dans le calme* ». Il est dans la formule baudelairienne complexe de la chose qui engendre son contraire : le *je* qui dit *je* dit *je suis la plaie et le couteau, la victime et le bourreau* (de qui ?). La parole est « *une plaie mouvante qui s'ouvre au soleil et n'est que l'ombre du malheur* », elle s'ouvre et s'épanouit telle une fleur du mal. On aurait pu donner à ce livre le titre de l'œuvre de Baudelaire. Fleur et papillon acquièrent un sens funeste. Cette contradiction intime entre beauté et malheur, cadavre et tueur, identifie le meurtrier jusqu'au point où il perd son identité, car les contraires deviennent indistincts dans son intérieur diaphane, une ambivalence primitive. Ainsi vie et mort, plaisir et honte, réel et irréel, métaphysique et physique se déploient dans une sphère de démence. Le meurtrier se dédouble, il n'est pas lui, il se regarde hors de lui. Le samouraï dit : « *le meurtrier avait mes gestes et mon visage, assis dans l'irréparable âcreté du soir* ». Il se perd, perd son être propre.

Les meurtriers sont des êtres dépourvus de leur être, des êtres confrontés au non-être, au fait qu'ils sont non-être ou risquent de l'être à tout moment, et leur désir passe d'un objet de désir, sans réciprocité, c'est-à-dire refusé à eux, à un non-objet, à l'abject, à une vengeance du sentiment de rejet radical en réduisant à l'absence définitive ce qui pourrait être objet de désir, leur cœur solitaire rêvant du mal. Et c'est à cet instant que le retournement se fait : lui, la victime de son manque, se transforme en tueur accomplissant par son geste le manque absolu du corps désiré, et devient ainsi victime de son propre désir et acte, il ressent la mort près du corps, le plaisir du corps devient plaisir de l'effacer. Car « *la mort est là, presque charnelle* », et le meurtrier est « *idolâtre de sa victime* », idolâtre du corps féminin qui vient de mourir, il n'éprouve « *rien de funeste de ses flancs, rien de raide ni de tourmenté* ». Il la découpe après l'acte sexuel : sexe, meurtrissures et « *coups de lèvres* » ; et tout appartient au même acte. Ali Pacha dit qu'il découpait Zuleikha car il trouvait que ses « *belles parts découpées* », avec leur sang, étaient son dû après leur avoir tout donné de sa sueur, mais il dit aussi que ce qui

l'intéressait ce n'était pas les seins, ni les fesses, mais l'intérieur. Accéder à l'intérieur, l'usurper, le vider de son sens vital, tel est le but de l'abject, du plaisir de l'abject. Sa jubilation est sincère « *puisque un abîme est à ses pieds, il y descendra ou n'y descendra pas* ». Il s'enivre, ressent une douceur étrange sinuer dans ses entrailles épaisses, et il n'y a pas de frontière entre démence, et amour, et haine, la même passion de l'abject les réunit. « *Les mots d'amour parlent de guerre* », et celui qui entre dans cette scène d'indistinction pénètre, l'arme à la main, pour comprendre ce mal qui « *se fractionne telle la lumière des abîmes* ».

Amour et mort sont ici des variantes, une permutation de voyelles et de consonnes. Le samouraï dit : Tokiko est morte, « *ses yeux grands ouverts me revoyant l'aimer puis l'assassiner* ». « *Comme si la mort elle-même, revenue sur ses pas, s'initiait aux grandes douleurs humaines* ». La jubilation physique est, à ce stade, mêlée au malaise, la fureur intelligible suscite à la fois jouissance et frémissement honteux, et plus la honte s'approche, plus est là le désir de l'éviter et de fuir pour habiter le morbide, le lugubre, le décor des tombes sur lesquelles peuvent se poser amplement des vautours ou des corbeaux. D'autres pensent aux anges, lui, invite les créatures les plus noires, les plus cauchemardesques, les archétypes du malheur qui ont surpeuplé l'imaginaire de l'horreur.

Le sexe est donc souvent là, dans la souillure du sang, et même quand il n'est pas en lien direct avec le crime, il est suggéré : Raspoutine, après avoir assassiné cruellement l'enfant de la tsarine, se demande où est la servante qui doit servir le thé : « *serait-on en train de l'engrosser dans quelque coin ?* ». Le crime lié au sexe fait du féminin le centre de son obsession, c'est le féminin qui est ciblé, car il fait peur. Le criminel ne le comprend pas et il essaye de découper le corps qui le porte pour accéder à son sens, en vain. Et quand la femme n'est pas assassinée, quand elle n'est pas dépossédée de son souffle, elle est atteinte dans sa raison d'être. Ainsi la tsarine perd son enfant, perd sa raison, sa raison d'être, elle ne se venge pas, elle se dresse seulement rêvant de vengeance, et la narration finit là, sur la frontière où la transformation est possible, sur la possibilité de transformation. Le féminin dans la représentation phallique du meurtrier est passif, d'une passivité assimilée, dans son degré ultime, à la mort ; celle-ci est la forme absolue de la passivité. Et, paradoxalement, le féminin est aussi perçu comme démoniaque, maléfique, intrigant et pervers, et donc agissant, agitateur et menaçant. Il est ainsi, alors qu'il devrait, toujours du point de vue de l'assassin, être quasi inexistant, obéissant. Il faut donc le limiter à son essence passive, à la mort.

Il s'agit là de réduire définitivement à néant l'objet du désir qui, dans le paroxysme de la montée libidinale, annonce la possibilité qu'il a de s'écarter et de fuir. Il faut immobiliser celui qui oserait partir en se refusant, donner une limite à ce désir illimité en fixant dans la mort son objet, c'est-à-dire le corps, et plus particulièrement le corps féminin, avec les éléments qui font de lui un objet de frayeur : le sang, les membres déchiquetés ou découpés soigneusement, l'odeur, les orifices. Même le lait du sein ou la peau laiteuse deviennent terribles, une blancheur qui terrifie, rend livide. La

gestion de la libido échoue donc. Echoue sur le morbide. Le meurtrier n'est pas face à un être, mais à un objet de désir mal désiré, et il prend conscience, dans le trop tard, une fois que la démence a fait son effet, que ce qui lui reste entre les mains, sang ou morceaux de chair, était une existence, et que sa pétrification mime sa propre existence pétrifiée.

La description du crime par celui qui le commet a l'air d'un rituel, d'un processus de purification ou d'un exorcisme ; une description du sombre par le sombre avec une tonalité de sacralisation du morbide. Les récits sont hantés obsessionnellement par ce rituel obsessionnel du meurtre. Dès le premier mot, l'on rencontre le tueur, et l'on glisse très rapidement vers *la psychose* (titre du deuxième récit). La scène meurtrière est la scène première, évoquant les tabous premiers fondateurs dans *Totem et tabou* de Freud. Ainsi le désir se confronte à l'abject, à l'innommable, mais il est dans un décor qui lui donne un air de sacré, et l'acte du crime paraît comme sacrifice de quelque chose, sacrifice du lien et instauration d'un autre lien avec l'absence, l'annihilation, le manque et les abîmes où tout est prêt à se perdre, où l'expiation est l'équivalent d'un acte effrayant. Il n'est donc pas anodin que cela ait toujours un rapport avec le religieux dans sa facette la plus sombre (qui contredit la racine « relier » sur laquelle il a été fondé) : église, croix, tunique de taliban, ou bible ouverte « à la page où le mal est si bien décrit, la beauté du mal »... Raspoutine regardant le cou frêle de l'enfant de la tsarine, et abattant sa hache pour séparer la tête du corps, puis tombant à genoux et priant, ses yeux empreints d'amour et de compassion, le Christ témoin du crime et de la passion. Ici règne une « horreur religieuse, comme la nomme Le Marquis de Sade, dans *Justine, qui fait naître à la fois la crainte dans les âmes timides, et le projet du crime dans les cœurs féroces* ».

Dans cet univers sombre et tourmenté, il n'y a pas d'issue. Faire face, seulement faire face. « *Ce qui s'appelle destin, c'est cela : être en face, rien d'autre que cela et toujours être en face* », disait Rainer Maria Rilke, dans sa huitième *Élégie de Duino*². Faire face à la mort, à la mise à mort. On se rappelle l'histoire du poète préislamique Tarafa Ibn al-'abd³. Dans l'un des vers de son ode suspendue, il s'adresse à l'autre, celui supposé représenter une certaine morale et un certain ordre tribal, dans une syntaxe originale : *Ô toi qui me blâmes d'être présent dans la mêlée et de m'adonner aux voluptés, m'assureras-tu l'éternité ?* Tarafa savait qu'il pouvait rencontrer la mort à l'un des moments cruciaux qui jalonnaient sa vie : une bataille pour une cause juste, une rencontre jouissive avec une femme ou une ivresse excessive. On dit que 'Amr Ibn Hind, roitelet de Hira, pour se venger des vers satiriques que Tarafa avait dits contre lui, le convoqua et lui donna une lettre à l'intention du gouverneur de Bahrayn. Dans le désert, il chevauchait sa monture, accompagné de son oncle poète Al-Mutalammis, portant lui-même la même lettre. Celui-ci, ayant des soupçons, l'ouvrit et trouva un message contenant

² Traduction de Armel Guerne.

³ Milieu du VI^{ème} siècle.

l'ordre de sa mort : « *Le porteur de cette missive, tue-le !* ». Mais Tarafa refusa de découvrir ce que sa lettre lui cachait, même s'il était persuadé qu'elle contenait le même ordre. Il voulait affronter cet ennemi invisible et continuait à porter sa propre mort dans les plis d'une phrase funeste, tout comme les êtres de *La lueur du sang*. Car on ne peut pas savoir ce que c'est que la mort, on peut juste vivre en sachant qu'on ne peut pas savoir, et ce non-savoir est fondateur. La tentation du savoir de l'extrême se solde, quelquefois, par l'abject. Mais l'écriture invite cette mort fantasmatique à se décrire. « *Ecrire, écrire, tuer quoi !* » disait Henri Michaux. Il y a dans le désir de dire et d'écrire un désir de dialoguer avec les pulsions de mort. Tarafa, conscient de porter sa propre mort dans une phrase, est la métaphore de ces êtres qui, dans ce recueil, parlent et tuent ou meurent, puisque parler et penser la mort sont des caractéristiques de l'humain, puisque la mort est de l'ordre de l'impensable et de l'indicible, et puisque l'impuissance d'en parler véritablement autrement que par des figures de style est aussi ce qui limite et définit la vie humaine. Nommer la mort n'est donc pas un acte qui la définit, son sens déborde la nomination, et le meurtrier essaye de le débusquer dans la chair, puis le perd, et perd ainsi la raison. La mort est enracinée dans l'inconscient avec ce paradoxe, paradoxe affiché dans la formule freudienne, « *pulsion (qui indique un élan vital) de mort* ». Cette pulsion génère les récits de *La lueur du sang* : les êtres vivent pour tuer ou mourir tués ; pour, non pas posséder l'objet du désir, mais le perdre ; et la pulsion finit par rencontrer ce qui peut la détruire. On reste alors avec l'impression que ces êtres sont sur le limbe de l'être, et dans les limbes d'une vision funeste, avec cette précision cruciale : la femme, qui donne la vie, meurt tuée par le mâle, le mâle est tué par le mâle.

Ce sont des crimes du monde entier, des contes de crimes du monde entier, comme chez Sade, qui abordent la bordure de la vie, son extrême courbe, avec cruauté, comme si la cruauté était là pour cacher la peur de l'invisible, la peur suscitée par l'invisible essentiel de la mort. Le meurtrier cherche avec une énergie aveugle à diminuer son pouvoir silencieux et sa capacité de nous rendre aveugle, de ne pas la voir, mais la disparition ne fait qu'affirmer l'essence muette et insaisissable de la mort. Et l'écriture s'applique à elle-même la même rigueur : s'enfoncer dans ce qui disparaît, rendre visible à la fois la puissance de l'invisibilité et l'impuissance de la cerner, sauf par la puissance de la métaphorisation, la comparaison et l'abstraction. La mort est là dans une présence-absence, sa présence est palpable par l'absence qu'elle génère. Elle survole, diaphane et lente, comme dans un rêve, comme ce papillon géant, métaphore sublime de la menace qui pèse sur ce qui est présent. Une fois encore, ce n'est pas la mort qui est mise en scène ici, mais sa brutalité. Elle est abrupte, célébrée par les mots abrupts d'un meurtrier, car c'est à lui que souvent l'écriture donne la parole, la possibilité de se dire et s'écrire. Le meurtrier ne se contente pas de tuer, il raconte aussi son acte, il exige de l'autre de rencontrer l'extrême alors qu'il n'y est pas prêt, et exprime son plaisir à le faire. La mort aurait pu être brutale par accident, par la force des choses, or,

ici, ce n'est pas l'implication des choses qui est mise en jeu, mais celle de l'humanité dans ce qui la rend inhumaine. Et la soudaineté de cet instant, espace d'intersection où la transformation s'opère, où l'humain perd sa qualité d'humain, est au centre de l'écriture. C'est ce qui la rend authentique, justifiée par un impératif intérieur ; elle ne s'arrête pas sur le jugement que le crime est abject, elle accompagne sa réalisation avec intensité, vibration et questionnement. Sa dénonciation est dans le style, dans l'esthétique du mal même.



Younil, *L'Orientale*, gouache sur Canson (32x24cm), 2007.