



HAL
open science

Kill the beast. Sur Lord of the flies de William Golding

Frédéric Regard

► **To cite this version:**

Frédéric Regard. Kill the beast. Sur Lord of the flies de William Golding. Colette Stévanovitch; Henry Daniels. L'affect et le jugement : mélanges offerts à Michel Morel à l'occasion de son départ à la retraite, 2 (6), Association des médiévistes anglicistes de l'enseignement supérieur, pp.433-451, 2005, GRENDÉL, 2-901198-39-2. hal-04674760

HAL Id: hal-04674760

<https://hal.science/hal-04674760v1>

Submitted on 21 Aug 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Kill the Beast.

Sur *Lord of the Flies* de William Golding¹

Il ne m'est pas arrivé une seule fois de rencontrer Michel Morel sans qu'il ne me cite un passage de *Lord of the Flies*, roman qu'il m'a toujours semblé connaître bien mieux que moi-même. Il me revient plus particulièrement en mémoire l'une de ces scènes. C'était il y a presque dix ans, en mai 1995 à Clermont-Ferrand, à l'occasion du Congrès annuel de la SAES, que Michel ne présidait naturellement pas encore. J'avais été invité par Jean-Jacques Lecercle et André Topia à proposer une « lecture critique » dans leur atelier du même nom, et apercevant Michel dans le hall d'accueil de l'université je l'avais vu fondre sur moi, l'index tendu à hauteur du ventre. Il avait lu dans le programme, me dit-il, que je projetais de parler de la scène majeure du roman de Golding. Il paraissait enthousiaste. Ne se contenant plus, apparemment, il fit alors l'impensable. Le futur Président de la SAES m'enfonça le doigt dans le nombril, approcha son visage très près du mien, et tandis que je notais un reflet gênant sur ses épaisses lunettes, je l'entendis distinctement me dire : « Kill the beast. » Certes, Michel citait le texte de Golding, la fameuse chasse au cochon sauvage et la ritualisation du sacrifice émissaire, mais présentée ainsi, à un esprit encore jeune et impressionnable, sa citation devenait ambiguë, débordait le cadre du jugement critique auquel nous nous attendions tous, brouillait les niveaux ontologiques,

¹ William Golding, *Lord of the Flies*, Londres : Faber and Faber, 1954. Les pages auxquelles il est fait renvoi dans le texte ci-dessous sont celles de l'édition « Faber Paperbacks » de 1958.

donnait voix à l'expression d'un cri nomade et anonyme, inhumain, nous faisait plonger avec une violence dévastatrice dans une zone d'indiscernabilité, d'indétermination, où tout était en devenir, et donc où tout devenait « affect ».² Ce qui me troubla le plus, me semble-t-il, c'est que Michel mettait en scène de manière intensive ce que je voulais justement démontrer dans ma communication, à savoir que le roman de Golding témoignait d'une écriture non pas du jugement mais de l'affect, que l'auteur s'y mettait lui-même à mort au profit d'une énonciation instable, que le jeu de la métalepse l'emportait sur le code de la fable morale. Le texte que je veux lui offrir ne date pas seulement de cette époque ; dans sa version actuelle, je serais presque tenté de dire aujourd'hui que ce texte trouve sa renaissance dans ce moment d'hystérisation du Congrès de la SAES. Après sa présentation à Clermont, je n'avais pas proposé ma communication à la lecture de la communauté angliciste, une collègue de linguistique générale m'ayant peu après sollicité pour un ouvrage collectif qu'elle préparait alors, lequel était consacré aux mots utilisés pour désigner les animaux dans différentes langues.³ Je présente donc une version remaniée de cet article, proposée en souvenir affectueux de cette scène primitive que Michel avait sans nul doute soigneusement orchestrée, et qui reste comme l'un des moments les plus savoureux, et les plus troublants, de ma carrière.

La mise à mort du cochon est l'un de ces moments privilégiés dans l'histoire des hommes où une société se soude autour d'un sacrifice. La « tuée » fait partie de ces rites au cours desquels le lien social se fonde sur l'expulsion d'un corps à la fois proche et étranger, d'une différence qui appelle la violence en même temps qu'elle détermine la sphère du sacré.⁴ C'est ainsi que Claudine Fabre-Vassas, qui inscrit sa démarche dans le prolongement de la réflexion

² Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Minuit, 1991, p. 164.

³ Marie-Luce Honeste, et Roger Sauter (dir.), *Animots*, Saint-Etienne : PUSE, 1996.

⁴ Voir René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris : Grasset, 1972, *passim*.

Kill the Beast

girardienne, a démontré dans un ouvrage entièrement consacré à cette pratique singulière de quelle manière la société chrétienne traditionnelle a toujours joué au travers de la scène primitive de nos campagnes une autre scène. La bête fournirait l'occasion à la communauté de simuler derrière la routine paisible de la coutume un drame inavouable. La « tue-cochon » serait la matrice de l'anti-judaïsme.⁵ Voilà en tout cas qui permettrait de comprendre pour quelle raison le cochon, qu'il soit truie ou verrat, provoque chez l'homme des sentiments ambivalents : compagnon rose de nos enfances mais marque d'infamie, cousin biologique dont le sang et les organes sont ceux qui se rapprochent le plus des nôtres mais symbole majeur de la souillure,⁶ le cochon est bien au fond cet animal dont nous avons le plus besoin, c'est-à-dire que nous nous devons d'aimer plus que tout, puisqu'il est celui qui nous permet d'affirmer sans grand dommage la différence sur laquelle nous fondons notre pouvoir symbolique.

Grande est la tentation de lire *Lord of the Flies* sur ce mode, d'autant que le contexte historique de sa parution est celui du lendemain de la seconde guerre mondiale. Rappelons à grands traits ce que nous savons des cochons dans ce texte. Le lecteur découvre un groupe monosexué de jeunes garçons abandonnés sur une île déserte. S'entame un processus de colonisation qui fait d'abord penser à des ancêtres idéologiques canoniques tels que *Robinson Crusoe*, *Coral Island*, *Treasure Island*, *L'Île mystérieuse* etc. Or, ce processus avorte : d'un état policé et démocratiquement organisé, on passe à une horde de chasseurs dont la seule préoccupation est la traque des cochons sauvages. La première description de l'un de ces cochons concerne une truie allaitant ses petits (p. 148). La scène est immédiatement suivie d'une course-poursuite qui se termine par la mise à mort de la bête (p. 149). Le chef de la meute décapite ensuite la truie, place sa tête au sommet d'un épieu et offre cette dernière en

⁵ Claudine Fabre-Vassas, *La Bête singulière. Les juifs, les chrétiens et le cochon*, Paris : Gallimard, 1994.

⁶ Frazer avait déjà noté cette attitude ambivalente que le cochon a toujours provoquée chez les hommes, in *The Golden Bough* (1922), Londres : Macmillan, 1990, pp. 475-76.

sacrifice propitiatoire à une force mystérieuse censée hanter la forêt (p. 151). Les étapes du processus de colonisation sont en fait celles qui selon Girard définissent la constitution du symbolique et du sacré : exhibant l'inanité des robinsonnades, le texte goldingien illustre donc un paradigme beaucoup plus ancien qui est celui du meurtre fondateur.⁷

Cette interprétation, naturellement fort répandue,⁸ rencontre vite des limites qui sont en fait celles que le texte lui-même impose au critique. En effet, dans une scène qui sombre soudain dans un véritable délire fantastique, la tête de la truie morte se met à parler à l'un des petits garçons resté dans la clairière où le meurtre vient d'être perpétré. Le lecteur constate alors que la truie, sitôt après la décollation, change de sexe. Le cochon est désormais nommé « Lord of the Flies », c'est-à-dire « Le Seigneur des mouches », le mot « Seigneur » étant indispensable à la traduction (aux dépens notamment de « Sa Majesté des mouches »), puisque les attributs du cochon deviennent ceux d'un maître d'école (« schoolmaster », p. 158), dont la voix est proche, suggère le narrateur, de celle du « Père Fouettard » que craignent tant les garçons avant de se retrouver abandonnés sur l'île. L'adjectif « waxy », employé dans un premier temps par les jumeaux pour désigner leur ancien professeur, « Old Waxy » (p. 106), réapparaît pour caractériser désormais la voix de la truie décapitée. Le texte précipite un autre brouillage des repères : le lecteur constate en effet une superposition des voix du narrateur, du focalisateur et du sujet de l'énoncé. L'origine de la voix n'est donc

⁷ Voir René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris : Grasset et Fasquelle, 1978, rééd. « Le Livre de Poche », p. 167 notamment, où Girard clarifie sa position par rapport à Lévi-Strauss.

⁸ Lionel Tiger fait du roman de Golding l'illustration de sa théorie sur la nécessaire coïncidence du lien homosexuel (*male bonding*) et de la violence (*aggression*). Il cite notamment un article de Peter Brook, dans lequel le cinéaste explique de quelle manière les relations entre les acteurs lors du tournage du film reproduisaient celles des personnages imaginaires du romancier, la thèse étant que la fiction nous renseigne sur le réel : *Men in Groups*, 1968, rééd. New York : Random House, 1969, pp. 160 et seq.

Kill the Beast

plus clairement définie, et l'absence de guillemets finit de précipiter cette confusion marquante des identités :

Simon discovered that he had spoken aloud. He opened his eyes quickly and there was the head grinning amusedly in the strange daylight, ignoring the flies, the spilled guts, even ignoring the indignity of being spiked on a stick.

He looked away, licking his dry lips.

A gift for the beast. Might not the beast come for it? The head, he thought, appeared to agree with him. Run away, said the head silently, go back to the others. It was a joke really—why should you bother? You were just wrong, that's all... (pp. 151-52)

Qui parle dans l'énoncé « A gift for the beast » ? S'agit-il de Simon qui est la victime de l'hallucination, de Jack qui vient de prononcer les mots « It's a gift » (p. 151), de l'auteur qui a intitulé ce chapitre « Gift for the Darkness », du narrateur qui reprendrait sous la forme du discours indirect libre l'énoncé de l'un ou l'autre des énonciateurs, ou de la bête, de l'autre, qui entame ici même son discours ? Qui pose la question « Might not the beast come for it? » ; qui fait les injonctions ultérieures ? Le mélange étourdissant de discours narratif (« Simon discovered... »), de discours indirect (« The head, he thought... »), de discours indirect libre (« Might not the beast come for it? ») est d'autant plus troublant qu'il n'est guère possible de distinguer entre discours transposé et discours direct libre. Le trouble est à son comble lorsque quelques pages plus loin, la voix de la bête, celle du personnage et celle du narrateur se donnent comme irrémédiablement fondues les unes dans les autres et que le discours cité l'est sans plus aucune autre forme d'origination que celle d'un « Je » et d'un « Tu » également équivoques : « You knew didn't you? I'm part of you? Close, close, close! I'm the reason why it's no go? Why things are what they are? » (p. 158). Cette confusion des stases pronominales et des niveaux ontologiques semble contaminer l'espace diégétique : loin de provoquer chez Simon cette restauration de la différence qu'accompagne théoriquement le sacrifice, la tête de cochon coupée lui apparaît comme une « ancient inescapable recognition » (p. 153) dont il imite ce que le texte nomme « l'obscénité » (« His eyes were half-closed as though he were

imitating the obscene thing on the stick », p. 158). Nous entendrons donc par « obscénité » cet « agencement collectif d'énonciation »,⁹ à savoir cet effondrement brutal du jeu de la différence, ce brouillage métaleptique, qui provoque la déflagration des identités, mais aussi, et surtout, qui provoque cet échec des procédures de sexuation, tout en interdisant la modalisation du texte, sa catégorisation en tant que forme générique.

Il faut se souvenir ici que si le cochon mis à mort peut incarner et symboliser cette différence qu'il s'agit de gommer afin que la horde homosexuelle dont parlent certains analystes du lien social¹⁰ puisse se consolider, les choses se compliquent singulièrement lorsque le narrateur nous donne à comprendre que le viol s'est en fait transformé en un acte de sodomie. Le meurtre est d'abord clairement celui d'une truie —annoncé aux cris de « Kill the pig! Cut *her* throat! Spill *her* blood » (p. 75 ; je souligne), le sacrifice est ensuite accompli en des termes qui connotent nettement un viol collectif (voir p. 149) —, mais l'énoncé de l'un des chasseurs introduit un certain trouble :

Roger found a lodgment for his point and began to push till he was leaning with his whole weight. The spear moved forward inch by inch and the terrified squealing became a high-pitched scream. . . .

Roger began to withdraw his spear and the boys noticed it for the first time. Roger stabilized the thing in a phrase which was received uproariously.

“Right up her ass!” (pp. 149-50)

Comme dans les célèbres analyses d'Adorno et Horkheimer,¹¹ le rite d'expulsion semblerait se doubler en fait de la projection d'une

⁹ Gilles Deleuze, « La Littérature et la vie », *Critique et clinique*, Paris : Minuit, 1993, p. 15.

¹⁰ Voir Eugène Enriquez, *De la horde à l'état. Essai de psychanalyse du lien social*, Paris : Gallimard, 1983, pp. 211 et seq.

¹¹ Voir Adorno et Horkheimer, *La Dialectique de la Raison* (1944), trad. E. Kaufhoz, Paris, Gallimard, 1974, « Tel », pp. 200-03. Cf. Freud, « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa » (1911), trad. M. Bonaparte et R. M. Loewenstein, Paris : PUF, 1932, rééd. 1954, p. 311.

Kill the Beast

pulsion taboue, qu'il s'agirait donc tout à la fois de mettre en scène et de nier. Tuer la truie, ce serait certes nier l'irruption du féminin dans la horde, mais ce serait dans le même mouvement affirmer, derrière le triomphe du phallus, la prédominance du désir homosexuel. C'est ainsi que la scène de décapitation (p. 150) pourrait dès lors se lire comme une scène de castration, en souvenir des analyses célèbres de Freud.¹² La décapitation serait un acte de castration, c'est-à-dire un acte de négation de ce désir qui sous-tend la constitution de la horde.

Tel serait l'intérêt de l'imagination créatrice en général, et de la fable goldingienne en particulier : le récit permettrait de mettre à jour le fondement fantasmatique de nos pratiques coutumières. C'est pourtant cette interprétation que je voudrais contester en posant à nouveau la double question de l'effondrement de la différence sexuelle et des stratégies représentationnelles. Si le texte résiste à l'interprétation et, au fond, refuse avec obstination son statut de fable directement transitive,¹³ c'est selon moi qu'il soulève un problème touchant à sa propre constitution en tant que système signifiant. Cette résistance du système d'écriture, on l'a vu, semble faire coïncider la question sexuelle (celle de ce que les anglophones nomment *gender*), et celle du genre littéraire. La question peut se réduire à une interrogation lexicale : comment se fait-il que ce soit une truie qui donne lieu à un titre comme « *Lord of the Flies* » ? Comment la *sow* (p. 148) devient-elle un *Lord* (p. 152) ? Et surtout, comment se fait-il que la truie devienne un verrat immédiatement après que le cochon sodomisé a été décapité ? Enfin, quel est le rapport de cette métamorphose transsexuelle avec la transformation du système d'écriture lui-même ? Quel est le rapport entre *gender* et *genre*, entre la fable en tant que système d'écriture et le sexe des cochons, entre les

¹² Voir « La Tête de la Méduse » (1922), où Freud pose l'équation « décapiter = castrer », in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trad. A. Freud, A. Strachey, A. Tyson, Londres : The Hogarth Press, 1955, vol. XVIII, p. 273.

¹³ Voir Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris : Seuil, 1977, « Poétique », pp. 235 et seq.

symptômes d'un brouillage de la différence sexuelle et la dissolution du système de la fable, de sa déconstruction en roman ?¹⁴

La question est d'autant plus intéressante que la tradition littéraire anglaise semble ignorer sa simple possibilité. Lorsque Pope traduit le Livre X de *L'Odyssee*, il ne se pose pas la question du sexe des porcs que sont devenus les compagnons d'Ulysse. Il lui importe surtout de maintenir l'opposition homérique entre bestialité et humanité, c'est-à-dire aussi entre bestialité et divinité : le *hog* de Pope n'est donc ni masculin ni féminin, il est simplement le symbole de ce qui est privé de « the human form divine ».¹⁵ Le mythe d'Adonis ne se pose pas plus cette question du sexe du cochon sauvage qui met à mort l'incarnation du soleil, et Spenser, lorsqu'il reprend le thème dans *The Faerie Queene*, ne modifie en rien son interprétation, même si, comme le remarque Frank Kermode, Adonis en vient à signifier plus le cycle biologique dans sa totalité que le soleil seulement.¹⁶ Dans le Chant dit du « Bosquet des délices », la forme porcine (« hoggish forme ») est le reflet d'une âme monstrueuse, prisonnière d'une fatale luxure (« wastfull luxuree »).¹⁷ Plus de trois cents ans plus tard, lorsque George Orwell cherche un animal capable de symboliser les puissances du mal et de la mort, il pense lui aussi au cochon. Ce sont les cochons qui dans *Animal Farm* lancent la révolte contre les hommes ; c'est un cochon, Old Major, qui symbolise la dictature.¹⁸ Ces textes fonctionnent donc sur un mode allégorique. Or, quelles que

¹⁴ C'est ce que suggère Golding lui-même lorsqu'il revient sur la genèse de ce premier roman : « This experience, excellent for the novel which does not claim to be a parable must surely lead to a distortion of the fable. Yet is it not the experience which we expect and hope the novelist to have? » (« Fable », 1962, in *The Hot Gates and Other Occasional Pieces*, Londres : Faber and Faber, 1965, rééd. 1970, p. 97).

¹⁵ *The Odyssey of Homer*, trad. Alexander Pope (1726), Londres : Frederick Warne, « The Chandos Classics », s.d., pp. 137-40.

¹⁶ Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford : Oxford University Press, 1966, rééd. 1979, pp. 75 et seq.

¹⁷ *The Faerie Queene* (1590-1609), II, xii; LXXX-LXXXVI.

¹⁸ *Animal Farm. A Fairy Story* (1945), rééd. Harmondsworth : Penguin Books, 1980.

Kill the Beast

soient les réalités ultimes visées par l'allégorie, il importe de noter que l'animal s'efface au profit d'un sens qui le dépasse. Le cochon a, tout autant qu'Adonis, un rôle figuratif, puisque le mot est une métaphore,¹⁹ un signifiant mis pour un autre signifiant, dans un jeu de substitution où s'opère un rapport d'immédiate transparence.²⁰ Comme le remarque Todorov, « dans l'allégorie, la face signifiante est traversée instantanément en vue de la connaissance de ce qui est signifié ».²¹

Revenons à présent à *Lord of the Flies*. Ce en vue de quoi le cochon de Golding est choisi pose un très sérieux problème d'interprétation. La confusion vient en grande partie de ce que le sexe des cochons devient la question centrale, au contraire de ce qui se passe dans l'allégorie classique, où le cochon, même s'il symbolise la luxure, porte l'interrogation au-delà du signifiant vers le signifié figuré. Si le lecteur peut penser au début que la truie de Golding symbolise l'existence d'un ordre précédant l'ordre symbolique de la horde homosexuelle, si, en termes lacaniens, la vision de la truie « plongée dans un profond bonheur maternel » (« sunk in deep maternal bliss », p. 148) fait penser à cette relation duale qui fonctionne dans l'inconscient comme ce paradis d'avant la chute dans le symbolique,²² sa transformation subite en verrat une fois la scène de la décollation passée empêche que cette mise en vue d'un signifié clair et univoque se poursuive à mesure que le texte prend de l'ampleur, à mesure que le théâtre allégorique se transforme en ce que Lacan voit dans tout tableau, « un piège à regard ».²³ Ce qui se donne à voir dans le processus de la représentation, ce n'est plus tant l'au-delà signifié

¹⁹ A ce sujet, voir Paul Zumthor, « Charles d'Orléans et le langage de l'allégorie », in *Langue, texte, énigme*, Paris : Seuil, 1975.

²⁰ A ce sujet, voir C. S. Lewis, *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, Oxford : Oxford University Press, 1936, rééd. 1977, p. 333.

²¹ *Op. cit.*, p. 237.

²² Voir Lacan, « Position de l'inconscient », in *Ecrits 2*, Paris : Ed. du Seuil, 1966, rééd. « Points », 1971, pp. 211 et seq.

²³ « Du regard comme objet petit a », in *Le Séminaire*, vol. XI, éd. J.-A. Miller, Paris : Ed. du Seuil, 1973, rééd. « Points », p. 102.

qu'un en deçà du signifié,²⁴ le symptôme d'un affolement de la pratique signifiante qui voit la bête cesser de servir la fable, refuser son statut de simple figurant. Le cochon de Golding serait là pour récuser sa fonction figurative et signifier une entière et complète confusion des genres (confusion des modes et confusion des sexes). Le figuratif perdure bien un temps, mais il se met à capter des forces, à figurer ce qui échappe à la figuration, à capter l'accident.²⁵

L'énigme constitutive du texte naît alors de cette coïncidence de deux événements qui finissent par n'en faire plus qu'un : l'effondrement du discours de la fable se confond avec l'effondrement de la différence sexuelle. Golding, il convient de s'en souvenir, note lui-même cette faille. Dans la conférence qu'il consacre à *Lord of the Flies*, l'auteur note que « la fable craque aux entournures » (« the fable splits at the seams ») quand le narrateur entend la voix mâle de la tête de cochon lui dicter subitement le texte : « I was writing at *his* dictation » (je souligne).²⁶ On constate que c'est bien le sexe du cochon qui devient le symptôme de l'effondrement du texte sur lui-même, c'est-à-dire aussi de cet événement qui voit le « Je » transcendantal du fabuliste, et donc de l'auteur pourvu d'un jugement moral, remis en cause par un excès de l'écriture, devenue théâtre de la cruauté. Mais si le cochon a cessé ici d'être mis « au lieu de », de quoi est-il devenu l'indice ? De quoi est-il désormais le symptôme ? Si le signifié du cochon devient trouble et, semble-t-il, aléatoire, peut-être est-il devenu signe d'une tension dont il nous faut trouver le modèle.

L'étude des mythes concernant les animaux permet de redéfinir la question. Dans l'étude qu'il consacre au cochon sauvage dans la culture des indiens Bororo, Lévi-Strauss note que cet animal, qu'il s'agisse du *caetatu* ou du *queixada*, symbolise toujours une époque d'après la chute. Le cochon sauvage est le signe visible, dit Lévi-

²⁴ Voir Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris : Minuit, 1990, p. 248. Le symptôme y est défini par ce moment où l'image cesse de parler, devient cri ou mutisme dans l'image supposée parlante.

²⁵ Cf. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris : La Différence, 1984, *passim*.

²⁶ « Fable », *op. cit.*, p. 99.

Kill the Beast

Strauss, de la « destitution d'une nature humaine originelle ». ²⁷ Les deux espèces figurent simplement deux modes possibles de la représentation de la chute. Le *queixada* représente la chute sur le mode diachronique (le pécarî fut humain avant de passer dans le règne animal), alors que le *caetatu* représente la chute sur un mode synchronique (la bête est pour moitié animale, pour moitié humaine). ²⁸ D'un côté, l'infraction à la loi divine est sanctionnée par une animalité pleine ; de l'autre, elle est sanctionnée par une animalité équivoque. Avec le cochon goldingien, ces deux modes semblent conjugués : le brouillage mâle/femelle est diachronique (il y a d'abord la *sow*, puis le *Lord*), et le brouillage homme/animal est synchronique (qui parle ?). Si la question du genre sexuel n'est pas abordée par Lévi-Strauss, l'important est de noter que pour celui qui rédige *Le Cru et le cuit*, le cochon sauvage, pécarî ou sanglier, est toujours le symptôme d'une crise de l'humanité, d'un brouillage des genres de l'animalité et de l'humanité. C'est ce que Lévi-Strauss nomme la « fonction de disjonction » du cochon sauvage, qui, au contraire du jaguar par exemple, indexe la corruption inhérente à la vie terrestre et au processus historique.

Cette « fonction de disjonction » nous rapproche d'une idée centrale déjà esquissée plus haut : celle d'une Figure du devenir, présentée sous les traits d'un animal figurant ce qui défie la figuration elle-même, à savoir le brouillage des catégories. Pourtant, le mythe bororo conçoit bien la disjonction comme le résultat d'une faute. Autrement dit, nous ne quittons pas le niveau allégorique, pourtant invalidé par l'effondrement du fabuliste dans *Lord of the Flies*. Certes, le texte goldingien permet de penser l'histoire des garçons comme celle d'une chute hors du paradis, mais il n'en demeure pas moins que le critique bute sur la question de la transformation sexuelle, et surtout de la transformation sexuelle déterminant le mode du discours. Comment, en effet, penser le passage du féminin au masculin en termes moraux ? De même en ce qui concerne la relative humanisation de la bête, laquelle non seulement se met à parler dans

²⁷ Voir *Le Cru et le cuit*, Paris : Plon, 1964, pp. 92 et seq.

²⁸ Voir *ibid.*, p. 94-95.

le roman, mais encore le fait avec la voix d'un maître d'école. Où serait la chute ? Le moralisme suppose nécessairement la permanence d'un sujet de la connaissance, d'un sujet épistémique capable d'émettre un jugement, et ce concept du sujet s'accommode mal du brouillage des genres.

Dans *L'Homme nu*, de plusieurs années postérieur à *Le Cru et le cuit*, le mythe primitif est analysé en des termes qui nous permettent de poursuivre notre investigation d'une manière plus satisfaisante. Le mythe, dit Lévi-Strauss, trouve sa genèse dans les données de l'observation. L'homme primitif est confronté à de l'incompréhensible. Le monde empirique est livré à des couples d'opposés irréconciliables qui favorisent l'émergence d'une déduction transcendantale, laquelle à son tour constitue l'être humain en tant que sujet pensant. Mais, précise Lévi-Strauss, la pensée mythique fonctionne par delà le schème abstrait d'un arbitrage et s'emploie à engendrer une imagerie qu'elle réincorpore au réel.²⁹ C'est ainsi que l'imagerie animale reproduit les contradictions indépassables constatées dans l'expérience empirique, en même temps qu'elle les dépasse pourtant dans une solution imaginaire. Les animaux mythiques sont donc nécessairement ce que Lévi-Strauss nomme des « opérateurs binaires »,³⁰ qui sont en fait une réponse à une asymétrie première se manifestant diversement selon la perspective où l'on se place pour l'appréhender, et dont les oscillations peuvent pointer, dit Lévi-Strauss, à la fois vers « le haut et le bas, le ciel et la terre, le près et le loin, la terre ferme et l'eau, la gauche et la droite, le mâle et la femelle, etc. »³¹ D'où, ajoute-t-il, la place privilégiée de certains animaux qui jouent le rôle de véritables algorithmes au service de la pensée mythique. Par exemple, la famille des Tinamidés ou celle des Tétraonidés matérialise la limite indécidable entre la vie et la mort. C'est à ces familles, espèces et genres que Lévi-Strauss donne la nom de « zoèmes », c'est-à-dire des classes d'animaux capables de faire

²⁹ *L'Homme nu*, Paris : Plon, 1971, p. 488.

³⁰ *Ibid.*, pp. 500-01.

³¹ *Ibid.*, p. 539.

Kill the Beast

jouer des couples d'opposition, tels que la vie et la mort, l'humain et l'inhumain, le proche et le lointain, le féminin et le masculin.

Cette approche semble beaucoup plus utile pour notre lecture. De fait, le brouillage des repères n'est plus cette fois présenté sur le mode moral, mais sur le mode ontologique. Il permet alors de penser la naissance du « Lord of the Flies », mi-homme mi-bête (mode synchronique), mi-mâle mi-femelle (mode diachronique), comme un schème structural d'où la préoccupation religieuse et moralisatrice est finalement absente. Le cochon est là pour rendre visible non pas ce Signifié majeur que postule nécessairement l'écriture allégorique, mais l'indétermination constitutive de l'expérience empirique de l'écriture. Le cochon n'est pas là pour illustrer un discours prédéterminé, comme c'est le cas de la fable, mais pour figurer un désordre essentiel à l'acte de la figuration. C'est pourquoi, encore une fois, le cochon est ici moins signe que symptôme. Or, c'est précisément aussi pour cette raison que le cochon sauvage de Golding ne peut, en fin de compte, entrer dans la classe des zoèmes de Lévi-Strauss. Certes, le cochon fait jouer des couples en apparence irréconciliables et connote à l'évidence l'intersection de la vie et de la mort, de l'humanité et de l'animalité, mais, comme on l'a vu, loin de figurer un schème abstrait qui serait le fruit d'une déduction transcendantale, il indexe plutôt l'échec de la suture. Ce qui se passe dans la clairière peut difficilement se lire comme une solution imaginaire à une contradiction insoluble. C'est plutôt la contradiction elle-même qui vient disloquer l'imaginaire,³² provoquant l'effondrement sur lui-même du sujet épistémique que postule implicitement la théorie de Lévi-Strauss. L'oscillation structurale indexée par les métamorphoses successives du cochon goldingien n'est pas synthétisée dans une forme conceptuelle. Le brouillage est tel, au

³² C'est juste avant de constater la coïncidence de la mort de la fable et de la naissance du roman que Golding réfute la théorie selon laquelle l'imagination consisterait dans l'ordonnement d'images déjà présentes dans l'esprit, « the selection and rearrangement of images already latent in the mind » (« Fable », *op. cit.*, p. 97).

contraire, que c'est jusqu'à la notion de la mise en forme qui est l'objet d'une déflagration irrémédiable.

Le signifiant cochon, loin de favoriser une mise en vue, ferait donc du texte le symptôme d'un dérèglement interdisant au regard de s'instituer en tant que centre optique.³³ La Figure de la bête institue une « obscénité » généralisée, car elle force le lecteur à prendre la mesure d'une violence disjonctive qui abolit la mise en scène, précipite un suspens entre la mise en image et le non-sens, et provoque ce que Didi-Huberman nomme « un choc d'incertitude figurale ». ³⁴ Toute la force de l'obscénité de ce texte consiste à épuiser le secret de la mise en scène allégorique. En fait, et pour le dire de manière très brutale, le discours lui-même devient cochon : si la fable « craque aux entournares », c'est précisément parce que les symboles du texte dépassent les catégorisations abstraites du sujet du discours et les font exploser ; c'est parce que la fable se disloque finalement que le cochon peut enfin fonctionner comme algorithme ; c'est parce que le cochon échappe à l'enclos du mode allégorique que la fable devient roman. Encore faut-il déterminer pour quelles raisons le cochon de Golding en est venu à signifier l'échec irrémédiable de la suture. Et c'est la psychanalyse qui peut sans doute le mieux nous aider dans cette tâche, une psychanalyse non plus appliquée aux personnages et au lien social, mais à l'acte narratif lui-même.

On vient de le démontrer, ce qui caractérise *Lord of the Flies* n'est pas son caractère transitif, mais ce trouble de l'écriture allégorique qui se manifeste notamment sous la forme d'une crise de la pronomination. Le glissement d'un signifiant à un autre, c'est-à-dire de *she* à *he*, du féminin de *sow* au masculin de *Lord*, indique que le travail de la sélection et de la métaphore qui définit d'abord le fabuliste en tant que sujet transcendantal est soumis à un procès. En se situant ainsi sur un axe de la parole qui n'est plus celui de la substitution, mais celui de la combinaison et de la contiguïté, le

³³ A ce sujet, voir Lacan, « Du regard comme objet petit a », *op. cit.*, pp. 85 et seq.

³⁴ *La Peinture incarnée*, Paris : Minuit, 1985, p. 58.

Kill the Beast

discours narratif semble pris au piège d'un texte se construisant sur le modèle non plus métaphorique, mais métonymique.³⁵ Le cochon, ce n'est pas ou l'homme ou la bête, ou le bien ou le mal, c'est *he* et *she*, *sow* et *Lord*, le même et l'autre, tour à tour et sans logique, dans un rapport de signifiant à signifiant que ne vient dépasser aucune téléologie du sens. En d'autres termes, le passage de *she* à *he* doit être conçu comme le symptôme de la brutale évidence de la suprématie du signifiant sur le Signifié majeur dont se recommande d'abord le fabuliste. Cette découverte peut prendre la forme d'une expérience psychotique au cours de laquelle le sujet du discours se trouve soudain dans l'impossibilité de faire l'expérience de son « Je » comme totalité unifiée. Le personnage de Simon semble incarner cette possibilité : « Simon was inside the mouth. He fell down and lost consciousness » (p. 159). Face au cochon, Simon découvre que la différence entre l'image et la réalité est remise en cause, et le processus d'identification à cette image est violemment enrayé.³⁶ *Lord of the Flies* serait aussi l'histoire d'une telle découverte : la fable se disloque quand le texte devient le symptôme d'une prise de conscience par l'énonciateur de son destin d'aliénation dans l'imaginaire.

Dans un texte non publié et néanmoins très célèbre, consacré aux étapes du complexe d'Œdipe, Lacan pose une relation d'indistinction quasi fusionnelle à la mère, relation dont la vision furtive de la truie allaitant ses petits est chez Golding une image emblématique. L'identification, dit Lacan, est largement induite par le rapport d'immédiateté de la mère à l'enfant au niveau des soins et de la satisfaction des besoins. L'enfant se constitue alors comme objet du manque de la mère, c'est-à-dire comme phallus. La seule question que se pose le petit cochon serait à peu près celle-ci : « to be or not to be le phallus ». ³⁷ L'étape ultérieure est marquée par le surgissement de la

³⁵ Voir Lacan, « La Signification du phallus », in *Essais 2, op. cit.*, p. 108. Cf. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris : Minuit, 1963, p. 61.

³⁶ Voir par exemple « Le Stade du miroir », in *Ecrits 1*, Paris : Seuil, 1966, rééd. « Points », pp. 93-94 ; ou encore « Subversion du sujet et dialectique du désir », in *Ecrits 2, op. cit.*, pp. 160-61.

³⁷ Voir J. Dor, *Introduction à la lecture de Lacan*, Paris : Denoël, 1985, vol. I, p. 102.

dimension paternelle, comme instance médiatrice étrangère à la relation mère/enfant. L'intrusion est vécue sur le mode de l'interdiction et de la frustration : le père interdit la satisfaction de l'enfant, car la mère est à lui.³⁸ La loi du père, qui interdit à l'enfant de se constituer comme phallus, est donc essentiellement castratrice. Voilà qui semble correspondre en tous points à l'irruption bruyante de la horde dans le tableau idyllique de la mère allaitante. Les garçons sont déjà passés du côté du symbolique, et la chasse ritualise la mise à mort de l'étape antérieure dont la mère allaitante est la figure emblématique. La dernière étape de cette formation œdipienne concerne l'accession définitive de l'enfant à la symbolisation de la loi. Le père est élevé à la dignité du père symbolique. Il s'agit du stade dit du « Nom-du-Père »,³⁹ stade auquel les garçons accèdent lorsqu'ils tuent enfin la truie en lui enfonçant un pieu dans l'anus. Dans *Lord of the Flies*, le meurtre / viol / sodomie de la truie indique clairement que les garçons ont enfin le phallus.

C'est plus qu'une nouvelle psychanalyse des personnages qui motive ce rappel. Il apparaît que l'auteur de *Lord of the Flies* a sans doute soigneusement conçu la structure du roman sur le modèle de la formation œdipienne. Ses personnages seraient ainsi moins des sujets psychologiques que des actants dans un schéma structural centré sur le phallus. Les stades de la formation des enfants seraient présentés non pas comme une chute hors d'un dessein moral et providentiel, mais comme un jeu d'identifications successives, dont la logique s'inscrirait selon le sexe. Que la question soit « to be or not to be » ou « to have or not to have » le phallus, peu importe puisque elle tourne toujours autour du même centre. Ce dont les garçons feraient l'expérience dans *Lord of the Flies*, ce serait le passage à l'ordre symbolique, selon un itinéraire qui les mène du refoulement originnaire de la dyade vers cette violence contre le féminin qui caractérise l'identification au Nom-du-Père. Mais il y a plus : le roman poserait bien le phallus comme élément central de l'imaginaire.

³⁸ Voir *ibid.*, p. 104.

³⁹ Voir *ibid.*, p. 111.

Kill the Beast

Ce que *Lord of the Flies* montre en effet, c'est qu'il n'y pas finalement de passage possible à la constitution de la horde sans cet effacement violent du féminin, la négation du stade maternel étant même conçu explicitement comme constitutif de l'ordre symbolique. Les rites, la religion, les totems, les gestes symboliques, bref tout ce qui clôturé la scène du meurtre, n'instaure le règne du figuratif qu'après que le féminin a été mis à mort. Le viol / sodomie de la truie fonctionne comme l'entrée violente du phallus dans l'ordre pré-œdipien du féminin ; la tête de la truie décapitée n'est rien d'autre que le phallus réintroduit dans le corps de la mère, puis coupé pour être érigé en idole de la horde homosexuelle. C'est donc ainsi, à un premier niveau, que *she* peut devenir *He*, que *sow* peut se transformer en *Lord*. Mais c'est aussi ainsi que se produit une mise en abyme de l'acte figuratif lui-même, c'est-à-dire aussi inévitablement une mise en abyme du travail du fabuliste.

Reste qu'un tel processus, s'il affine passablement l'analyse en établissant qu'un vrai savoir psychanalytique détermine l'écriture de *Lord of the Flies*, ne prend toujours pas en compte l'implosion du texte que, paradoxalement, ce passage à l'ordre figuratif semble induire. Car l'hésitation pronominale ne concerne pas uniquement le passage du féminin au masculin ; il précipite également, comme on l'a déjà remarqué, un télescopage du « Je », du « tu » et du « il ». Le passage du féminin au masculin favorise une superposition confuse des stases masculines. Si bien que loin de confirmer la thèse selon laquelle le texte goldingien s'informe d'un savoir théorique précédant sa mise en intrigue, donc indexant un « Je » épistémique transcendantal, le texte démontre à l'évidence que le passage d'un genre sexuel à l'autre précipite le passage d'une écriture de la fable à une écriture de l'excès.

Or, le trop plein qui fait déborder la coupe n'est pas un Signifié majeur ; c'est un signifiant qui ne peut se plier aux exigences de la figuration, tant il oscille entre des versions possibles de sa propre signifiante, tant le signifiant reprend la parole théoriquement réservée au signifié. Le cochon refuse la lieu-tenance qui lui est proposée, récuse le statut de signe qui lui est offert par le fabuliste, brouille la différence sur laquelle le texte initial repose, devient symptôme, corps

signifiant par lui-même, signifiant en procès de lui-même, jaillissement de la vérité et déchirement de sa représentation.⁴⁰ Il est le phallus qui se met à parler tout seul, pris dans le jeu des transformations et des métamorphoses de la chaîne signifiante.⁴¹ Le cochon, comme le texte qui lui donne corps, deviennent monstrueux précisément parce qu'ils refusent cette intrigue qui fait d'eux des renvois, des symboles du phallus. Ou plutôt : ils deviennent monstrueux parce que l'acte figuratif lui-même s'est soudain perçu comme érection du phallus. Au fond, le signifiant est monstrueux parce qu'il se relittéralise.⁴² Le cochon devient un signifiant sans signifié, c'est-à-dire, pour reprendre une définition d'Hélène Cixous, la mort elle-même.⁴³ Ce que l'auteur rencontre dans la clairière où la fable se déconstruit n'est pas tant le symbole du phallus qui régit la constitution du socius, que sa propre mort, sa mort de fabuliste, sa mort en tant que sujet épistémique capable de mettre en intrigue un savoir transcendantal pliant les personnages aux exigences du discours allégorique.

C'est des professeurs et des donneurs de leçon, des fabulistes et des maîtres de l'ordre symbolique, tout autant que des dispositifs de subversion, qu'il a été question dans cet hommage, qui n'oublie pas de jouer avec quelques-uns de ces outils théoriques que Michel

⁴⁰ Voir Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 248.

⁴¹ Voir « Fable », *op. cit.*, p. 98 : « It was at this point of imaginative concentration that I found out that the pig's head knew Simon was there. In fact the Pig's head delivered something very like a sermon to the boy; the pig's head spoke. I know because I heard it » ; et légèrement plus loin, p. 100 : « art, like experience is a continuum and if we try to take elements out of that continuum, they cease to be what they were, because they are no longer together. »

⁴² Cette approche doit beaucoup à la critique féministe américaine, notamment à Margaret Homans, *Bearing the Word: Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 1986.

⁴³ « La Fiction et ses fantômes », in *Prénoms de personne*, Paris : Ed. du Seuil, 1974, p. 31.

Kill the Beast

affectionnait, surtout, et je me souviens l'avoir entendu à ce sujet, lorsque ceux-ci permettaient de rendre compte des stratégies de travestissement permises par le récit. Le sourire énigmatique de Michel à Clermont, le reflet qui m'empêcha de voir ses yeux d'ordinaire si expressifs, le contraste entre la brutalité du propos et la douceur notoire du personnage, sans compter la désarmante familiarité de cet index appuyé sur le ventre d'un collègue en début de carrière, tout cela me troubla et me ravit. Même si Michel sut toujours se montrer accueillant pour la génération montante, même si ses propres communications et articles s'imposèrent comme des travaux précis et stimulants, mon affection pour le Président sortant de la SAES date de ce moment très précis. Michel parvint à transformer un hall d'université en machine à métalepses. J'étais venu dans l'idée de démontrer que Golding, lui-même professeur à Salisbury au moment où il rédigeait son roman, avait dans *Lord of the Flies* représenté non seulement sa propre mort en tant que fabuliste, mais également sa propre naissance en tant que narrateur d'un texte en excès de lui-même. *Lord of the Flies* démontrait selon moi qu'il n'y avait pas de romancier, pas de véritable imagination créatrice, sans un échec de la suture, sans une mise en souffrance du corps du texte, sans cette tension, parfois désespérée, parfois jubilatoire, entre le jugement et l'affect. Si la truie décapitée était devenue un cochon magique qui parlait tout seul, c'était que le sujet de l'énonciation avait mis à jour sa propre propension à s'auto-illusionner, c'est-à-dire à se prendre pour le sujet en tant que tel, légiférant sur la vérité des choses parce que s'étant depuis toujours arrogé le phallus. Or, ma mise à l'index venait également me signifier que Michel savait tout cela depuis longtemps, et bien plus encore : que tout craquait aux entournares.