

LA CRÉATION CANNIBALE

COLLECTION ERRES ESSAIS

dirigée par Jean-François Chassay et Bertrand Gervais

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de la Fédération canadienne des sciences humaines de concert avec le Prix d'auteurs pour l'édition savante, dont les fonds proviennent du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Le Quartanier remercie de leur soutien financier le Conseil des Arts du Canada et la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC).

Gouvernement du Québec – Programme de crédit d'impôt pour l'édition de livres – Gestion SODEC.

Le Quartanier reconnaît l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour ses activités d'édition.

Diffusion au Canada : Dimedia

Diffusion en Europe : La librairie du Québec (DNM)

Le Quartanier

4418, rue Messier

Montréal (Québec) H2H 2H9

www.lequartanier.com

Maquette et mise en pages : TypoLab

Conception de la couverture : Catherine D'Amours

© Karine Hubert, 2012

© Le Quartanier, 2012

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2012

Bibliothèque et Archives Canada, 2012

ISBN : 978-2-89698-038-3

Karine Hubert

LA CRÉATION CANNIBALE

Svankmajer, Lautréamont, Kemper



Le Quartanier
COLLECTION ERRES ESSAIS

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	9
INTRODUCTION	
Du mythe à la réalité	13
CHAPITRE I	
Les champs du cannibalisme	27
CHAPITRE II	
Histoires de cas.....	69
Jan Svankmajer.....	71
Le comte de Lautréamont.....	116
Edmund Kemper.....	163
CHAPITRE III	
Le rêve cannibalique	213
CONCLUSION	
Portrait de l'ogre en artiste moderne	321
BIBLIOGRAPHIE.....	329

AVANT-PROPOS

Au cœur d'une Prague des plus modernes, un couple désire ardemment un enfant et ne peut se résoudre à accepter son infertilité. Un jour, travaillant à son jardin, l'homme extirpe de la terre une racine d'arbre qu'il sculpte jusqu'à lui donner la forme d'un bébé. Il l'offre ensuite à sa femme, qui y reconnaît immédiatement son fils. Bientôt, sous les soins maternels attentionnés, la racine d'arbre s'anime et se comporte comme un vrai nourrisson. Un des traits singuliers de ce petit, nommé Otik par son père en l'honneur d'Otesanek, le héros d'un conte populaire, est son appétit gigantesque, monstrueux. Très rapidement, Otik ne peut se satisfaire des litres de lait, des céréales et, enfin, des pièces de viande dont ses parents l'approvisionnent. Il commence alors à s'attaquer au voisinage : facteur ou concierge, à la faveur des circonstances. Cette escalade de glotonnerie et de violence est dirigée de main de maître par Alzbetka, une petite fille habitant le même immeuble et se montrant d'une extrême précocité, notamment pour tout ce qui se rapporte à la sexualité et à la maternité. C'est elle qui a le fin mot de l'histoire – qui se termine par la dévoration du père et de la mère d'Otik, doubles de ceux d'Alzbetka. Ainsi grossit au cinéma le mythe d'Otesanek, bien connu de tous les enfants tchèques.

*

Dans un décor alternant entre de vastes landes désolées et le Paris de la fin du dix-neuvième siècle, un monstre hybride, tantôt homme, tantôt animal, prend la plume pour chanter les

aventures fantastiques et cruelles de Maldoror, dont l'identité se confond avec la sienne. Cette entreprise poétique singulière, résolument vouée au mal, se présente comme une lutte acharnée contre le Créateur, dont il s'agira de révéler les nombreux travers et perversions – depuis la vision hallucinée du Créateur dévorant les hommes, puis proclamant sa toute-puissance et son droit absolu sur les êtres qu'il a créés. De la bouche même du Créateur, la torture n'a besoin d'autre justification que le plaisir qu'elle procure au bourreau, une conception que partage Maldoror dans sa recherche de gratification sexuelle auprès de jeunes hommes et, plus rarement, de jeunes femmes, ou encore lorsque sa rage trouve un exutoire dans quelque violence commise à l'égard d'un innocent rencontré par hasard. Désireux de posséder tous les attributs de la férocité, Maldoror n'hésite pas à s'accoupler aux animaux les plus sanguinaires et les plus malfaisants, notamment à la terrible femelle du requin, de laquelle il dira par la suite regretter de n'être pas le fils. Tout comme devant le spectacle du Créateur dévorant les hommes, Maldoror entretient des sentiments ambigus par rapport au règne de mère Nature, dont toutes les créatures sont destinées à se manger les unes les autres; un constat d'absurdité posé sur l'existence qui l'a certainement éprouvé avant qu'il n'en prenne son parti. La revanche de Maldoror se situe alors dans l'écriture avec ses créatures de fiction, agressant les plus jeunes et les plus faibles, vampirisant le Créateur ou mangeant la mère après l'avoir dépecée en petits morceaux.

*

Sous le soleil éclatant de la Californie, au profit de policiers qui acceptent enfin de l'entendre, un homme, véritable géant de sept pieds, entame le récit de ses exploits. Il s'appelle Edmund Kemper III et a tué dix personnes, dont huit au cours

de l'année 1972–1973. Sa longue confession est une des plus détaillées qui aient été faites par un tueur en série ; elle sera reprise lors de l'élaboration du modèle motivationnel par les agents du Behavioral Science Unit du FBI, de même que par des journalistes, des biographes, des scénaristes, alimentant le mythe du « Co-ed Killer », aussi surnommé « l'ogre de Santa Cruz ». Entretenant des fantasmes de torture et de mort violente depuis l'enfance – s'emparant des poupées de ses sœurs pour leur couper la tête et les mains, jouant à simuler des exécutions sur la chaise électrique –, il ne tarde pas à passer à l'acte, en exerçant mille cruautés sur de petits animaux d'abord, en abattant ses grands-parents ensuite. Il considère l'hôpital psychiatrique qui l'a abrité au cours des six années qui ont suivi ces premiers meurtres comme son lieu de naissance véritable. À l'écoute des expériences de divers agresseurs sexuels, il a retenu quelques conseils utiles tout en élaborant son *modus operandi*.

Au cours d'une seule année, Kemper a fait monter à bord de sa voiture six jeunes étudiantes, les a tuées, démembrées, puis a violé leur dépouille à quelques reprises. Parfois, il a aussi prélevé sur elles des morceaux de chair pour les dévorer. Avant de se dénoncer, Kemper a souhaité terminer sa série de meurtres par la réalisation de son fantasme le plus cher : s'attaquer à sa mère et prendre enfin sur elle sa revanche.

DU MYTHE À LA RÉALITÉ

L'objectif de cette étude n'est autre que de traquer la figure du créateur cannibale. Au cours des pages à venir, on cherchera à cerner au plus près la nature des fantasmes qui caractérisent celui-ci en se mettant à l'écoute de sa parole. Dans une perspective plus large, il s'agit de sonder la relation entre le cannibalisme et la création, d'explorer ses capacités théoriques par l'analyse de cas de figure relevant de la littérature, du cinéma et, dans un autre registre, de la criminologie.

Il faut d'abord entendre le terme de *création* à partir de sa filière moderne, c'est-à-dire autour d'une théorie du sujet. On se penchera sur le sujet qui, préoccupé de réaliser sa propre mise en scène, recourt au cannibalisme avec le dessein avoué de faire acte de création. Création de quoi ? L'objet peut varier en fonction des individus, bien que l'entreprise elle-même recouvre trois paradigmes essentiels que l'on explicitera plus avant. Ce qui importe ici, comme le conçoivent nombre d'artistes modernes, est bien le processus de la création ; la création en acte plutôt que son produit. Autre élément à souligner :

c'est par le biais de l'acte créateur que parvient à s'affirmer la subjectivité (de l'artiste), une subjectivité inscrite à même l'œuvre qui participe de son élaboration. Ainsi l'acte créateur cherche à faire advenir le sujet (dans l'œuvre). Le créateur cannibale dont il est ici question considère ses actions – criminelles, artistiques – comme l'œuvre de sa vie.

La définition du terme *création* peut maintenant s'élargir pour comprendre l'activité de l'esprit qui consiste à inventer, à élaborer, à concevoir une *œuvre*. On pense d'abord à la production littéraire ou artistique, mais le terme peut désigner autant un objet ou un système qu'un être, s'ils sont le « résultat d'une action ou d'une série d'actions orientées vers une fin » (*Le Petit Robert*). De plus, devant la loi religieuse ou morale, les œuvres d'une personne représentent ses actions, c'est-à-dire ce en fonction de quoi elle sera jugée.

Plusieurs chercheurs ont souligné le rapport de proximité, sinon de parenté, unissant la déviance (ou le crime) et la création. Depuis cette affirmation de Freud : « On ne peut rien faire de vrai sans être un brin criminel¹ », de M'uzan aborde le drame du créateur, occupé à ordonner et à mettre en forme ses tensions et ses pulsions destructrices pour éviter d'être submergé par elles :

En sa dernière manifestation, le mouvement le plus égoïste aboutit à un don, à l'amour par conséquent, qui se trouve ainsi retrouvé dans une mise en scène de la haine. De cette haine toujours indécise dans son orientation, prête à se diriger vers l'extérieur ou à se retourner contre le sujet lui-même et par là souvent proche

1. Cité par Michel de M'uzan, « Aperçus sur le processus de la création littéraire », in *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 1977, p. 10.

du crime, l'œuvre vraie garde toujours la marque, même dans ses aspects les plus volontairement réconciliés².

Les travaux de McDougall ont quant à eux cherché, notamment, à éclairer le comportement des pervers sexuels en le comparant à la démarche des artistes. Parmi les points communs – nombreux et troublants – se retrouvent la tentative de récupération narcissique, les heures de préparation rituelle, la réalisation d'un scénario, le désir d'atteindre son partenaire/public pour lui faire éprouver sa vision et l'objectif d'imposer la jouissance sexuelle selon sa création personnelle³. La différence majeure entre les deux démarches – outre la déssexualisation du but pour l'artiste et le fait que son objet soit socialement valorisé – tiendrait à la liberté dont dispose l'artiste de modifier la forme et le contenu de sa création, alors qu'il s'agit pour le pervers d'une création *une fois pour toutes*, qui ne varie que très légèrement dans son contenu et dans ses expressions. Le pervers chercherait chaque fois à recréer une mise en scène identique qui corresponde à sa vision. Ainsi, pour McDougall, cette recréation révèle la pauvreté de la vie fantasmatique du pervers, qui rejoue, à chaque séance rituelle, un même drame sexuel selon des modalités identiques.

À l'opposé, les tenants du modèle motivationnel, conçu par des chercheurs associés au FBI après des enquêtes auprès de tueurs en série, interprètent la préférence des tueurs pour la rêverie et le fantasme – au détriment des contingences de la réalité –, l'élaboration de scénarios de torture, de viol et de meurtre très détaillés comme des indicateurs d'une vie fantasmatique infiniment riche. Ces chercheurs savent pourtant que

2. *Ibid.*

3. Voir Joyce McDougall, *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, Paris, Gallimard, 1978, p. 79-98.

chaque tueur entretient toujours le même scénario qu'il veut réaliser dans les moindres détails, tentant de se perfectionner lors des passages à l'acte. Le pervers/meurtrier apparaît bien davantage, ainsi que l'entend McDougall, comme le spectateur prisonnier de son propre contenu fantasmatique, aussi peu libre de le faire varier que de choisir sa perversion.

John Douglas, enquêteur criminel au FBI et inventeur du terme *signature* – lequel désigne la marque personnelle et immuable d'un meurtrier –, compare volontiers le tueur en série à l'artiste et insiste sur la nécessité d'analyser la scène de crime comme on se pencherait sur une œuvre artistique, avec le désir de comprendre son auteur :

Si vous voulez comprendre un artiste, regardez son œuvre. [...] Vous ne pouvez affirmer comprendre ou apprécier Picasso sans d'abord étudier ses tableaux. Les tueurs en série qui parviennent à leurs fins élaborent leur œuvre aussi minutieusement qu'un peintre sa toile. Ils considèrent ce qu'ils font comme leur « art » et cherchent à peaufiner celui-ci avec le temps⁴.

C'est que le pervers sexuel reste persuadé qu'il a choisi son comportement sexuel. Comme l'écrit Stoller, « l'individu pervers est sûr d'avoir lui-même créé, toléré, flatté, masqué, manipulé : il considère sa perversion comme sa création⁵ ».

Dans le cadre de cette étude, on prendra le parti d'analyser tant des cas de cannibalisme réels – ou supposés tels – que des cas fictifs transposés en littérature ou au cinéma. Il s'agit non pas

4. John Douglas et Mark Olshaker, *Mindhunter*, New York, Pocket Star Book, 1996, p. 110. À moins d'indications contraires, les citations d'ouvrages parus en anglais ont été librement traduites par l'auteure.

5. Robert J. Stoller, *La perversion, forme érotique de la haine*, Paris, Payot, 1978, p. 131.

d'élever le statut des meurtriers, de prétendre que leur action criminelle, son résultat, possèdent une valeur comparable au film d'un réalisateur ou au livre d'un écrivain, mais plutôt de s'interroger sur le processus qui conduit à de telles actions et dont on retrouve la trace dans ce que le meurtrier lui-même appelle l'*œuvre de sa vie*. Pourquoi se range-t-il d'emblée dans la catégorie des créateurs, et quelle influence le cannibalisme exerce-t-il sur cette perception ? Voilà des questions qui seront ici abordées. Ce n'est donc pas un jugement moral qui sera posé sur les cas examinés, ni même un jugement de valeur ; il ne saurait être question de *rechercher* une valeur artistique aux actions criminelles – comme si l'on considérait avoir affaire à des manifestations d'art brut, par exemple. On retiendra d'abord la perspective du sujet, soit le tueur cannibale, le poète et le cinéaste. Ce qui importera davantage sera le fait que celui-ci se présente comme un créateur, et que ses actions et leurs résultats réfléchissent ce rapport à la création.

Pour ces raisons, on prendra la liberté de parler d'*œuvre* pour désigner tant le film du réalisateur, le livre de l'écrivain que l'action du meurtrier, renvoyant à la définition élargie du terme, dans la mesure où le meurtrier oriente véritablement une « série d'actions vers une fin » précise. On retiendra de même le terme *auteur* pour mentionner ces personnes, terme qui signifie notamment celui qui est à l'origine d'une chose, d'une réalisation (*Le Petit Robert*). Les journaux et les romans policiers ont d'ailleurs déjà accoutumé les lecteurs à voir en l'assassin l'*auteur d'un crime*.

Le parti pris de cette étude sera donc de considérer le processus de création tel qu'il se révèle dans l'objet final davantage que cet objet final en soi, en autant que l'auteur (implicite) revendique dans l'œuvre son statut de créateur. La prise de parole, et de ce fait la prise de position à ce sujet, demeure un élément essentiel. Les auteurs qui seront retenus

ici sont avant tout porteurs d'un récit qui les met fortement en cause et ressentent l'urgence de se mettre en scène pour le raconter. On assiste dans chaque cas à une véritable mise en acte de la parole. Le récit qui prend alors forme – à partir d'éléments réels ou fantasmés – s'articule autour de l'avidité orale et du rapport ambigu à la mère, de la sexualité liée à la violence, de la révolte contre l'autorité et du désir de toute-puissance, de la remise en cause de la filiation et du fantasme d'auto-engendrement.

En résumé, cette étude du cannibalisme retient principalement de l'idée de la création, qui resserre son angle d'analyse, son sens moderne, lequel s'articule autour du sujet créateur. Les principaux éléments qui servent à définir ce dernier ici sont la revendication de son statut de créateur ; la mise en acte de sa parole ; le désir d'advenir en tant que sujet à travers l'œuvre.

Le sens archaïque du terme *création* vient enrichir la problématique. La mythologie et la religion ont pensé l'acte créateur – l'affublant même de la capitale initiale dans la construction absolue – pour désigner l'« action de donner l'existence, de tirer du néant » (*Le Petit Robert*). Bien sûr, il ne s'agit de rien de moins que de la création du monde et de l'univers, mais aussi de toutes choses plus modestes dont la présence est révélée aux êtres humains. Récit sacré, dont la vérité ne peut être mise en doute, le mythe joue un rôle de premier plan dans cette appréhension du monde. Il est d'abord enraciné dans la réalité des hommes désireux d'expliquer et de justifier l'univers et ses manifestations de tous ordres, de conférer une signification et une valeur à l'existence. Le mythe se rapporte ainsi toujours à une création, et sa réactualisation rituelle vient donner aux hommes un sentiment de maîtrise. On passera ainsi d'une conception traditionnelle de la ritualisation à une conception moderne en abordant le scénario pervers.