



Crime au village, d'après Maupassant, Richard Millet, Marie NDiaye, Marie-Hélène Lafon

Sylviane Coyault

► To cite this version:

Sylviane Coyault. Crime au village, d'après Maupassant, Richard Millet, Marie NDiaye, Marie-Hélène Lafon. 2008. halshs-00684619

HAL Id: halshs-00684619

<https://shs.hal.science/halshs-00684619>

Preprint submitted on 2 Apr 2012

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.

Crime au village, d'après Maupassant, Richard Millet, Marie NDiaye, Marie-Hélène Lafon

Menant son enquête à propos d'un meurtre commis dans un village, un personnage de Marie NDiaye¹ demande « un maximum de détails », « un personnage, une allégorie, une figure humaine » ! On reconnaît sous les espèces de ce « questionneur » aussi bien le journaliste que l'écrivain, nourrissant sa prose de faits divers à sensation. Le point de vue oblique de Marie NDiaye invite à considérer le processus de transposition littéraire que peut subir un fait divers, lorsqu'il exerce une fascination suspecte, par exemple le viol et l'assassinat d'une adolescente. Soient trois récits de crimes analogues : une nouvelle de Maupassant, *La Petite Roque* (1885) et deux œuvres contemporaines : *Le Renard dans le nom* de Richard Millet (2003) ainsi que *Les Derniers Indiens* de Marie-Hélène Lafon (2008)². Dans tous les cas, le récit requiert un cadre rural : la Normandie pour Maupassant, la Corrèze pour Richard Millet et le Cézaillier pour Marie-Hélène Lafon. Marie NDiaye se contente de mentionner un « village » sans autre localisation. Si les perspectives changent avec chaque œuvre, les mêmes motifs saillants sont retenus – la réaction de la communauté, l'exposition du corps martyrisé. Manifestement, le sujet a sa dramaturgie ou son dynamisme propre. Les mêmes questions se posent en arrière plan - celles de la faute, de la justice ; le traitement des motifs et la façon d'aborder ces questions mettent en jeu un arrière-plan métaphysique ou moral singulier, que nous tenterons d'esquisser.

La Petite Roque de Maupassant Tous les acteurs et ingrédients du crime sont présentés dans un système de narration omnisciente. Dès le début le facteur découvre la victime ; la justice échoue à trouver le coupable, que Maupassant nous laisse pourtant rapidement deviner en la personne de Renardet, le maire : celui-ci, hanté par le fantôme de la morte se fait justice... malgré lui. La narration omnisciente permet également de raconter le viol et l'assassinat. Certes, les personnages sont retors, le texte n'a pas dit son dernier mot, mais à la fin de l'histoire du point de vue des faits, toute ombre est éclaircie.

Avec *Le Renard dans le nom* Richard Millet reprend en anamorphose l'histoire de *La Petite Roque* ; la filiation est quasi explicite puisque « le renard » était bien déjà « dans le nom » de Renardet. Richard Millet l'insère de manière plus ambivalente dans le nom des Lavolps (de *vulpes* / le renard). En un siècle, l'affaire s'est considérablement obscurcie. Le coupable n'est jamais identifié avec certitude. On se contente d'envisager de multiples hypothèses. Les Râlé, frères de la victime, s'acharnent à considérer le fils Lavolps (Pierre-Marie) comme le coupable, et décident de l'éliminer, avec la complicité du père Lavolps. Finalement, tous les hommes sont suspects, mais Pierre-Marie est le bouc émissaire dont l'éviction permet à la communauté de retrouver la paix.

Les deux textes féminins marquent, chacun à leur manière, une rupture nette avec les œuvres précédentes.

Marie NDiaye choisit une pièce de théâtre en huit tableaux, donnant la parole à tous les acteurs du drame. Providence, la femme violée -vivante, spectre ou fantasma- revient dans le village. Elle réclame l'enfant qui est né du viol, alors qu'elle l'aurait autrefois donné à manger aux cochons. Elle exige aussi que le père (le coupable donc) se désigne en sortant du village. Or à la fin, c'est non pas *un* homme, mais une *vingtaine* qui montent sur la colline...

¹ *Providence*, Paris, Gallimard, 2007 ; désormais abrégé en *P*.

² Les éditions de référence seront abrégées de la manière suivante :

PR : Maupassant *Contes et nouvelles II*, La pléiade, Paris, Gallimard, 2005.

RN : Richard Millet, *Le Renard dans le nom*, Paris, Gallimard, 2005 ;

DI : Marie-Hélène Lafon, *Les Derniers Indiens*, Paris, Buchet-Chastel, 2008.

Plus sobrement encore, Marie-Hélène Lafon lamine l'aspect sensationnel du fait-divers. A première vue, le viol et le crime ne constituent pas le sujet principal du récit, qui semble plutôt dresser un tableau des « Derniers Indiens », soit les derniers survivants d'un monde rural dans « le parc régional des volcans d'Auvergne » ; c'est en tout cas ce que laisse entendre le résumé, en quatrième de couverture. Il s'agit donc de deux familles : les Santoire, frère et sœur célibataires qui vieillissent en observant « la tribu des voisins » : les Lavigne.

Pourtant le viol et le meurtre de la petite Alice, adolescente de la maison voisine, hantent très tôt le récit. Celui-ci se fait du point de vue unique de Marie, la sœur : elle a rapidement la conviction que son frère est coupable, et l'excipit rapporte la découverte de la preuve, faite autrefois par Marie sous une pile de linge : « La ceinture de l'Alice. Pliée, propre et verte. » Image choc, et polysémique, cette ceinture « pliée et propre », dans l'armoire familiale boucle le récit dont les premiers mots étaient... « Les armoires sont pleines ».

En dehors des variations événementielles, la dramatisation elle-même diffère considérablement d'un texte à l'autre. *Le Renard dans le nom* est sans doute celui qui force le plus les effets dramatiques. La narration polyphonique renforce cet aspect, puisqu'elle est confiée à une femme, une mère qui plus est : mieux encore, la mère du narrateur. Tout le récit est donc placé sous le signe de la compassion féminine.

En choisissant pareillement une perspective féminine, Marie-Hélène Lafon obtient un résultat tout à fait contraire, singulièrement dépourvu de participation affective. Le crime apparaît comme incidemment à la page 67, glissé sans préavis dans une évocation de la famille Lavigne :

Ils avaient leur martyre, jaune de crin, blanche de chair, nue dans les bois noirs, écartelée dans l'hiver, suppliciée pour toujours...

Surprise, certes, mais vite noyée dans le flux des pensées de Marie. Pourtant, le fonctionnement névrotique du texte ramène sans cesse les images du supplice. Le lecteur lui-même est emprisonné dans ce ressassement, et surtout dans l'étrange perspective de Marie, limitée comme sa fenêtre sur le monde... Aucune concession n'est faite au pathos : la vie continue à s'écouler, lisse et sans remous, comme l'écriture. Il n'en reste nulle trace visible dans la communauté, pas davantage chez les Lavigne, et guère plus chez les Santoire. Tout est bouclé dans l'armoire, avec la ceinture...

La pièce de Marie NDiaye balaie également toute dramatisation convenue. Elle oscille entre la distanciation brechtienne -le personnage désigne ironiquement son rôle- et la scène du fantasme : une atmosphère d'angoisse ou de cauchemar. On songe aussi, en raison de la stylisation à outrance, aux techniques d'un Lars von Trier qui, du reste, traite un sujet voisin dans un de ses derniers films, *Dogville*.

La première constante à interroger dans ces œuvres est le choix du contexte rural. D'abord, le village constitue une communauté close et complète, parfaitement structurée, avec ses différentes composantes sociales, ses figures de l'ordre et de l'autorité : gendarme, maire, garde-champêtre, instituteur et curé... elle présente donc un microcosme de société, observatoire idéal des comportements collectifs face à ce que l'on pourrait considérer comme le crime suprême : en mettant à mort l'enfant nubile, il porte symboliquement atteinte aux fondements même de la communauté et touche à quelque chose de confusément sacré.

Une autre caractéristique du cadre tient à son confinement quasi insulaire³. Le monde extérieur y fait peu d'intrusions et il serait commode pour la paix de la collectivité d'y reléguer le coupable. Mais le fait est que celui-ci se cache nécessairement dans le village.

³ Cette particularité se remarque également chez Lars von Trier (*Dogville*), et chez Robbe-Grillet (*Le Voyeur*).

Présentée dans la plupart des récits de manière réaliste, la configuration des sociétés rurales met en évidence, d'une part la distinction des classes -les notables, et les familles misérables ou ostracisées⁴ – d'autre part une forte appartenance à la famille, entité verrouillée, engendrant un esprit clanique⁵. Or, dans tous les scénarios, la petite fille violée appartient à la famille socialement défavorisée, méprisée ou victime d'ostracisme. Cela pourrait s'expliquer par une forme de déterminisme social, - inhérente au récit réaliste ou misérabiliste – auquel semble obéir le récit de Maupassant. Ainsi « l'Alice » des Lavigne est une cousine orpheline que les voisins ont recueillie. La rumeur villageoise accumule sur elle tous les clichés : ce serait une bâtarde du père Lavigne, abandonnée par sa mère, elle-même partie « faire la vie à Paris » ; « ses grands-parents n'en auraient plus voulu », ou bien « son père serait en prison pour des affaires de mœurs » (DI, 54). Cet ostracisme est renforcé par le fait que sa naissance – et donc son appartenance à la communauté - est suspecte : « L'Alice des voisins » est donc une bâtarde, comme la serveuse de Marie NDiaye ; Providence et Christine Râlé sont les enfants inespérées, dernières venues... peut-être illégitimes.

Dès lors, tout se passe comme si les petites filles étaient désignées d'avance au sacrifice, par leur singularité générationnelle, ou par une différence physique... Elles portent en effet le signe d'une élection, surtout chez Richard Millet et Marie NDiaye : pour Christine Râlé cela tient au prénom christique ; quant au nom excessivement connoté de Providence, il conforte l'allusion implicite à l'enfantement miraculeux de Sarah ; elle est l'enfant de la promesse demandée en sacrifice. Sombre élection, bien sûr puisque dans un contexte laïque, « l'Alice des voisins », petit animal humain comparée quelque part à une « petite femelle aurochs » se présente aussi comme un être totémique.

Or, pour la communauté, il y a une logique, pour ne pas dire une « justice » dans ces crimes, comme le souligne expressément le professeur de *Providence* (P, 36). De ce fait, la communauté se dédouane de son crime... D'ailleurs cette petite fille, abordant la puberté, est-elle bien innocente ? Louise Roque, aux yeux du maire, fait figure de tentatrice : il voit en elle une « fée impure ». Christine Râlé, comme toutes ses congénères, est perturbée par les premières manifestations de la sexualité. Quant à « L'Alice », outre qu'elle porte le prénom des petites filles ambiguës de Lewis Carroll, on pense dans le village qu'elle « l'avait bien cherché, qu'elle n'était pas farouche [...] elle avait eu mauvaise façon, dès le début ». (DI, 76)

Enfin, la plupart des textes mettent surtout en évidence le voyeurisme que suscite le fait-divers. A ce propos, Maupassant ne ménage pas la charge : tout le village vient voir le cadavre ; peu à peu les gens s'enhardissent, « Bientôt ils touchèrent le cadavre. Quelques-uns même se baissaient pour le palper. » (PR, 626) Mais c'est Marie NDiaye qui met le plus crûment à jour ce voyeurisme, notant que « tout le village a payé pour regarder » (P, 65-66).

Surtout la communauté constitue la caisse de résonance du drame, avec bruits et rumeurs. *Le Renard dans le nom* est exemplaire à cet égard : Richard Millet utilise pour la plupart de ses récits corréziens les potentialités narratives –et musicales- de ces interminables jases féminines, *mezzo voce*, au fond des cuisines. De même, dans *Les Derniers Indiens* « tout le pays bruissait de l'Alice » :

Ça s'était raconté, à bouche plissée, entre femmes, chez les coiffeuses ou à l'épicerie. » (DI, 54)
Étranglée, ça s'était dit. Mais quand même. Elle avait dû en subir. Les femmes soupiraient à l'épicerie. (DI, 75)

⁴ Chez Richard Millet et Marie-Hélène Lafon ces hiérarchies prennent le sens bourdieusien de « distinction ». Les Lavolps de Richard Millet s'opposent comme figures cultivées de la bourgeoisie provinciale aux Râlé, famille proliférante où l'on sait à peine lire, et où les six hommes sont des brutes peu recommandables. De même les Santoire, espèce en voie d'extinction, ont un sens très aigu de leur supériorité d'éducation sur les Lavigne, féconds et sans usages.

⁵ Cet esprit clanique ne concerne dans *Les Derniers Indiens* que les Santoire. La famille des Lavigne se multiplie joyeusement de manière totalement anarchique, sans souci des mésalliances, ni des bâtardises.

Dans presque tous les textes, ce chœur élabore peu à peu la légende villageoise. Le processus est sensible chez Richard Millet grâce au système de narration polyphonique et de ce fait, le narrateur se contente de poursuivre une épicisation du drame déjà en cours.

Les deux textes féminins, quant à eux, attirent l'attention sur l'ambiguïté de la transposition littéraire, qui tient du même voyeurisme que celui de la communauté : chez Marie-Hélène Lafon, la perspective de Marie rend l'écriture suspecte : elle veut sans cesse *se raconter*, les circonstances du drame, se représenter ce qu'est devenu le corps de la victime ; pour elle c'est « comme un feuilleton, en vrai » (*DI*, 160). Dans Providence, la fausse monnaie de l'écrivain est explicitement désignée par le biais du « questionneur », avide de détails sensationnels :

On lui a dit... il paraît... qu'un filet de sang coulait le long de la jambe droite... Il déteste devoir imaginer cela, mais il le faut si c'est la vérité. Il dit qu'il a envie de pleurer. (*P*, 66)

Voyeurisme de la communauté, du journaliste, de l'écrivain... et bien sûr voyeurisme du lecteur lui-même... la culpabilité est donc universelle.

Le corollaire de ce voyeurisme est l'exposition du corps de la victime : exposition dans les faits, mais aussi dans les mots, exposition obscène s'il en est. Corps dénudé, profané, crucifié⁶, il constitue à la fois l'objet du désir et de l'effroi.

Les invariants sont le corps nu, sa blancheur virgine contrastant avec le sang sur la cuisse, le corps en croix. Car la beauté et l'horreur s'y mêlent. Ainsi, Maupassant fait contraster le « frêle corps d'adolescente si pâle sur la mousse sombre » avec le « visage noir et convulsé » de la petite Roque. Mais le détail réaliste le plus sordide est sans doute cette grosse mouche à ventre bleu qui se promenait le long d'une cuisse, s'arrêta sur une tache de sang, repartit, grimpa sur un sein, [...] cherchant quelque chose à boire sur cette morte » (*PR*, 625). Et le commentaire du médecin vaut alors son pesant de cynisme – ou de sottise :

Comme c'est joli, une mouche sur la peau. Les dames du dernier siècle avaient bien raison de s'en coller sur la figure. Pourquoi a-t-on perdu cette habitude ? (*Ibid.*)

La description de Richard Millet commence, atténuée par les métaphores, de manière plus lyrique :

[La « frêle Christine »] gisait à l'entrée d'un pré comme un jeune arbre renversé par le vent avec son feuillage en désordre et la sève coulant d'une déchirure, une plaie, du sang entre les cuisses plus blanches que le dessous des feuilles de tremble... (*RN*, 60)

Lorsque l'image fait retour, c'est le sexe lui-même qui est décrit, comme une image inverse du tableau de Courbet, *L'Origine du monde* :

Cette fleur de l'aube, ouverte et sanglante au plus haut de la blancheur des cuisses dans une mousse châtain, plus claire, plus clairsemée que les cheveux ; une bouche tuméfiée, aussi bien, d'où suintait quelque chose qui brillait comme de la bave d'escargot, en plus épais... (*RN*, 66)

Toutes ces descriptions répètent métaphoriquement le viol, sur ce corps maintenant ouvert à toute pénétration : Richard Millet évoque en effet lui aussi les mouches mais, comme les limaces, elles « commençaient à lui entrer dans la bouche et dans le ventre » (*RN*, 64). Ce texte est sans doute celui qui interprète le plus explicitement le viol comme la profanation d'un mystère sacré.

Chez Marie-Hélène Lafon le corps supplicié engendre une véritable hantise, et prend les formes les plus diverses dans la conscience de Marie car il est, plus qu'ailleurs, le tropisme du récit. Or le corps n'est pas simplement martyrisé par le viol : l'autopsie, longuement fantasmée par Richard Millet et Marie-Hélène Lafon, en poursuit l'œuvre profanatoire dans la plupart des textes. La mère Roque essaie vainement de soustraire sa fille à l'examen légal. Marie pense à l'Alice « analysée, expertisée, dépiautée (comme un animal). Morte deux fois « percée, transpercée, découpée, dépiécée, fouillée, pour l'autopsie » (*DI*, 165). C'est sans

⁶ Le corps évoque souvent la posture du calvaire : celui de la petite Roque est « tourné vers l'eau, et les deux bras écartés comme par un crucifiement » (*PR*, 623).

doute Richard Millet qui en donne l'évocation la plus réaliste et la plus détaillée⁷. Enfin, Marie NDiaye fait de cette autopsie une métaphore du travail des journalistes ou des écrivains ; c'est ici le « questionneur » qui « veut fendre [Providence] de bas en haut [l']éventrer pour [la] connaître ; il [l']ouvrira doucement et... il regardera. » (P, 60).

La difficulté est alors de refermer ce corps béant, mais aussi de se débarrasser des images obsédantes, encombrantes. Richard Millet les repousse finalement dans l'ombre et les sublime en images pieuses. Le corps revient sous forme de spectre dans *Providence* comme chez Maupassant.

Inévitablement, le crime met la communauté en demeure de répondre aux questions éthiques, ou métaphysiques : la culpabilité, la justice. Convoquant des univers fantasmatiques et des systèmes de valeur très divers, les œuvres tentent ainsi d'explorer l'obscurité humaine. Là encore le choix du cadre rural n'est pas anodin. Il renvoie plus aisément à la collectivité et aux comportements archaïques ; non que le monde rural soit compris comme moins « civilisé » que le monde urbain - il s'agit évidemment de figure.

Au bord du village, donc : un enchevêtrement d'arbres et d'eau, de grands bois noirs, de lacs ou rivières ; une nature inquiétante et quasi sauvage, propice aux sombres légendes. Tous les textes nous présentent l'humanité comme proche encore du bois dont elle est sortie. Le film de Lars von Triers, *Dogville*, joue également de ces confins⁸.

Dès lors, chaque texte, d'une manière ou d'une autre, se situe ou situe ses protagonistes vis-à-vis de la religion et des lois morales. Ainsi Renardet, le coupable de Maupassant, respecte « l'Église par politique » mais l'ensemble adopte un point de vue apparemment laïque, ne reconnaissant pas plus de vertu au curé qu'aux autres représentants de l'autorité républicaine -le maire, les gendarmes, le facteur. Tous les sentiments « humains » et prétendument moraux paraissent suspects. Chez la mère Roque -mère de l'enfant violée-, la cupidité l'emporte sans doute sur la souffrance ; sans parler des contorsions mentales du maire, on peut se demander si le sens du devoir auquel obéit le facteur, est sans arrière-pensée.

Récit moraliste, réaliste ? Ces qualificatifs ne suffisent pourtant pas à définir la nouvelle de Maupassant. Certes la narration omnisciente donne une apparence de maîtrise positiviste. Pourtant rôdent autour de cette affaire des relents étranges qui rappellent les nouvelles fantastiques... L'intertexte mythologique suggère d'autres pistes de lecture : en effet, la petite Roque, « Vénus sortie des eaux », a tout d'une divinité aquatique, une ondine, de celles qui entraînent leurs amants dans la mort. Or, précisément, lorsqu'on découvre le maire, la rivière qui vient lécher le rocher de la tour, réunit le sang de l'ondine et de l'homme hanté. A-t-il rejoint, dans une union mystique ou démoniaque l'Ondine outragée ? Et les petits ciseaux de la bergère, découverts au début par le facteur, ne signalent-ils pas encore la présence sous-jacente de la Parque ? Les dernières images du texte concentrent en effet les allusions mythologiques :

La Brindille entourait cette roche, et sur ses eaux élargies en cet endroit, claires et calmes, on voyait couler un long filet rose de cervelle et de sang mêlés. »

⁷ On la déposerait nue sur une table d'acier, [...] on lui ouvrirait le thorax par une incision en forme de Y, depuis les clavicules jusqu'au rectum, [...] on lui retirerait les organes un à un pour les peser puis les laver avant de les replacer là-dedans comme des pommes de terre et des navets au fond d'un panier à couvercle de bois, [...] on lui inciserait la peau de la nuque, d'une oreille à l'autre, afin de pouvoir scier la boîte crânienne, retroussant cette peau et le cuir chevelu sur le visage comme un masque (RN, 67).

⁸ *Dogville*, la « ville des chiens » rappelle surtout la proximité homme / animal, que tous les textes étudiés ici mettent fortement en évidence).

C'est dans le récit de Richard Millet, lourdement marqué par le registre moral, que l'arrière-plan métaphysique est le plus sensible. Il pose en priorité la question de la justice ou de l'expiation, afin que la communauté retrouve la sérénité. La justice de la République ayant échoué, comme dans tous les autres textes, les frères de Christine Râlé entreprennent de faire justice eux-mêmes, au prétexte qu'il « faut bien que la bête meure » (RN, 80). À l'évidence seule la mort de Pierre-Marie Lavolps peut apaiser les esprits. Il y aura donc ici manifestement deux victimes. Car Pierre-Marie en raison de son ambiguïté : masculin / féminin, ange et bête, est voué doublement au sacrifice ; soit qu'on le pense mauvais et coupable, soit à cause de son innocence même. Il faut un bouc émissaire, ce sera lui. Mais pour l'heure la communauté en est encore à la loi cruelle d'avant l'Ancien Testament, la loi du talion⁹. Loi archaïque à tous égards puisqu'elle fait penser aussi bien à l'enchaînement du crime et de la vengeance dans la tragédie grecque qu'à l'Omerta corse - Louis Lavolps s'apprête en effet, tel Mateo Falcone, à sacrifier son fils. Quelle loi l'emporte alors ? L'ordre de la vengeance, la dette d'honneur, ou l'ordre de l'Ancien testament, suggéré par le biais d'une allusion à Abraham (RN, 103) ? Une autre victime est-elle miraculeusement substituée à Pierre-Marie, au moment du sacrifice ?

Au bout du compte, les catégories judéo-chrétiennes demeurent actives et le récit rejoue le passage de l'ordre de l'Ancien Testament à celui du Nouveau – rappelant l'infinie cruauté qui le fonde : Pierre-Marie fait figure de Christ¹⁰, qui est chargé du péché et meurt probablement avec l'assentiment paternel. Les incertitudes du récit se referment sur la nécessité de l'oubli, du pardon. Les derniers mots, prononcés par la mère, affirment l'innocence et la pureté retrouvées :

Il fallait que le silence retombe là-dessus comme le pardon sur des têtes d'enfants, ou encore, dit ma mère, comme une main couleur de neige, à l'aube, sur la lande.

On notera que les femmes, toujours exemptées de la faute dans l'œuvre de Richard Millet se présentent généralement comme les grandes figures de la Pitié et de la Rédemption¹¹.

Pareillement surchargée en lexique moral, insistant sur la faute et culpabilité, l'œuvre entière de Marie NDiaye est saturée de références bibliques ; mais ces références relèvent le plus souvent de la parodie. La parenté entre *Providence* et le *Dogville* de Lars von Triers ne semble pas non plus fortuite¹². Et si le film règle leur compte aux Puritains, Marie NDiaye n'épargne pas l'église ni son curé :

Pourquoi les catholiques répugnent-ils tant au savonnage dans les coins. Votre graisse, glacée, -grisâtre- j'ai de tout cela un grand dégoût. Oh, oui, curé, la saleté des vertueux, l'ordure cachée des très pieuses personnes me contrarient profondément. (P, 51)

La métaphysique de Marie NDiaye est d'une autre manière que le film, résolument subversive... Le point de vue de l'écrivain – qui pourrait être représenté par le « questionneur » ne saurait être davantage considéré comme celui du juste¹³. Au même titre que le notaire, le professeur et autres bien pensants du village, celui-ci affiche une morale satisfaite d'elle-même, au goût du jour, puisqu'il est présenté comme

⁹ C'était, disaient certains, qu'on en était une fois encore revenu à la Bible, à l'Ancien Testament, au peu qu'en savait Jacques Râlé : à cet « œil pour œil » auquel Louis Lavolps avait vainement opposé le « Tu ne tueras point ».

¹⁰ Voir les images où il apparaît dressé le long d'un calvaire (p. 32), marchant sur les eaux (p. 56), ou cheminant vers le mont des Oliviers (p. 97).

¹¹ Ainsi, la mère de Pierre-Marie : « Car, mise au courant, je ne doute pas qu'elle se serait précipitée à Peyre Nude pour offrir, comme toutes les mères, sa vie en échange de celle de son fils, ne bougeant pas du seuil des Râlé, les suppliant, cherchant comment mourir sur ce seuil, afin d'en finir avec l'inexorable » (p. 88).

¹² Son personnage s'appelle « Providence » quand celui du film porte le prénom de « Grâce ».

¹³ Désigné sous le nom de « papa », il pourrait aussi être une caricature de Dieu le père, quand Lars Von Triers fait intervenir à la fin le père de Grâce en figure de chef des truands.

[Un] homme qui nous ressemble, [...] élégant, grand lecteur, bronzé et, comme nous, profondément hostile à la sensiblerie, au tabac et aux vieilles religions (mais en sympathie ardente, quelles qu'elles soient, avec les nouvelles). (*P*, 30)

L'intention de Marie-Hélène Lafon est beaucoup moins satirique. Son univers semble tout simplement dégagé –libéré- de la charge métaphysique ; pour le moins de toute transcendance. Marie ne croit plus en Dieu :

Voilà. C'était tombé d'elle. Comme un fruit, elle avait pensé, et les fruits ne remontent pas sur les arbres. C'était pour toujours. Pas de Dieu pour elle. Vide. (*DI*, 41)

Du reste, Marie, dont on adopte le point de vue est étrangère à la culpabilité chrétienne. Or ce monde sans Dieu est aussi celui de l'absence du père. La morale est établie au nom de la mère : son ordre, sa loi, ses « certitudes obsolètes » fondées sur des formules toutes faites : « les chiens font pas des chats », « si tu as besoin de rien tu seras bien servi », « comme on fait son lit on se couche ». Il faut « être éduqué », « avoir des manières », « tenir son rang ». La mère règne sur les dates anniversaires, la propreté du linge, le lustrage des cuivres, les sauces et la tarte aux abricots.

Marie-Hélène Lafon met ainsi en place un univers de l'immanence parfaite qui coïncide avec la réclusion dans la cuisine ou l'alcôve, l'horizon limité à ce qu'on voit par la fenêtre de l'évier. Le regard n'est jamais aimanté par le ciel, les lointains, ni l'au-delà. Marie vit dans une immanence plus radicale encore que celle de la mère : les choses, les odeurs, les couleurs, le corps surtout. Car cette écriture de Marie-Hélène Lafon semble viser au sens propre *l'incarnation*. Par conséquent, le crime est ici avant tout atteinte à l'intégrité du corps, violence faite à la chair.

A la fin de ce parcours, reste une énigme : comment expliquer la fortune littéraire de ce crime commis sur une enfant ? Il faudrait chercher les raisons qui le font apparaître en ces termes à la fin du 19^{ème} siècle. Y a-t-il un phénomène significatif - évolution des mœurs, du droit...- à partir de 1850 qui porte à s'intéresser à ce fait divers là ? Et pourquoi ressurgit-il de manière aussi concentrée dans le début du 21^{ème} siècle ? L'évolution de la sensibilité pourrait peut-être se déceler si on confrontait ces récits à des œuvres antérieures : celles de Robbe-Grillet ou de Le Clézio, dont les points de vue et partis pris semblent très différents.

Enfin, est-ce qu'avec cette crucifixion de la vierge par la sexualité masculine, les œuvres n'élaborent pas un nouveau mythe littéraire en anamorphose du mythe marial ?

Sylviane Coyault

Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique (CELIS)

Clermont Université, Université Blaise Pascal Maison des Sciences de l'Homme

4 rue Ledru 63057 Clermont-Ferrand

Fr

Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand II EA 1002