



Pour Grégory S.

Alles aus Leder,  
Doch nebenbei  
Bist du wie jeder  
Im Einerlei.

Wenn Ich dich quäle  
Hast du's doch gern.

Ingrid Caven, *Alles aus Leder*  
(texte Rainer Werner Fassbinder, musique Peer Raben)

Dans l'écriture impudique qui se caractérise le plus souvent soit par une surexposition du corps dérégulé (fragmenté, violenté, malade, mort, morbide, secoué par la terreur, les fonctions naturelles, le désir ou les pratiques sexuelles) soit par une stratégie narrative qui va à l'encontre de la préservation de l'intimité, elle-même résultat d'un conditionnement social ou sentimentalo-éthique, le support d'expression, autrement dit l'acte d'écriture matérialisé encore le plus souvent par la page imprimée, n'est pas remis en cause, il est même le garant de cet acte d'impudeur. On pourrait d'ailleurs s'en étonner à une époque où une déhiérarchisation des valeurs pourrait mener des artistes contemporains "impudiques" à rejeter le support-livre et lui en préférer d'autres plus éphémères, fragmentaires ou spectaculaires.

Aujourd'hui, grâce à une étude des cinq romans d'Irvine Welsh (*Trainspotting* 1993, *The Acid House* 1994, *Marabou Stork Nightmares* 1995, *Ecstasy* 1996 et *Filth* 1998), il est peut-être temps de dépasser la dialectique de la pudeur et de l'impudeur pour basculer tout entier hors du monde (*mundus* entendu comme le net, le propre, le pur homogène) et plonger dans des interzones hétérogènes où le sujet pensant n'existe plus sans moi corporel, si bien

que les productions de ce sujet sont de l'ordre de la nature et de la culture, du déchet et du langage, dans les deux cas de l'*excreta*. Chez Welsh, on se retrouve face à la production d'un auteur contemporain qui a la chance à la fois de connaître un succès commercial spectaculaire et d'enflammer les commentateurs qui le rangent soit dans la frange soit dans la fange de la littérature actuelle. Dans un contexte critique post-moderne, la célébrité, pour tout dire assez *pop*, et l'effet de mode « Irvine Welsh » sont certainement responsables de ces jugements alternatifs extrêmes qui peuvent être compris soit comme un déni soit comme une revendication communautaire tribale. Mais il s'agit dans ces pages de quitter le monde pour explorer l'immonde ou l'immondice dans ses versions obscènes. L'étude débutera par une révision de la symbolique porcine qui permettra de vérifier si ce sont véritablement le langage ou les thèmes tirés d'une certaine réalité, celle d'un univers devenu si universel d'Irvine Welsh, qui sont le véhicule de cette cochonnerie. A travers la philosophie du vouloir-vivre d'Arthur Schopenhauer qui servira de mètre étalon, l'analyse des rapports entre l'art et la vie pose le même type de problème : de quel monde, de quelle réalité le romancier (qui s'inscrit d'une manière très singulière, peut-être à son insu, dans la tradition réaliste écossaise et pourrait-on même dire du roman social) nous parle-t-il ? Puis enfin, dans une démarche sociologique telle que l'entendait Georges Bataille et en s'aidant de ses dossiers d'hétérologie, nous tenterons de voir ce que cette écriture impudique cache ou crache comme autres formes ou genres d'obscénité.

Dans le dernier livre de Welsh, *Filth*, les pages ne sont pas toujours lisibles. A partir de la page vingt-quatre, et d'une manière apparemment aléatoire par la suite, le lecteur perd quelquefois le fil du texte sur une page entière ou en partie. Il ne s'agit pas d'illustrations qui viendraient gêner la lecture mais d'un simple trait, un dessin stylisé qui ne laisse voir que le contour de quelque chose d'oblong présentant quelques bourrelets, et qui recouvre de manière opaque le texte imprimé. On comprend assez rapidement que cette chose curieuse est en fait un vers solitaire qui vient parasiter et dévorer, au sens plastique et figuré, le texte lui-même. Et le lecteur se rend compte également que sous ce vers (dans lequel un autre texte, très articulé parfois, ou prenant l'allure de logorrhée apparemment incontrôlée à d'autres moments) il n'y a pas interruption du texte, ou mise en pointillés, mais bel et bien occultation. Ainsi, le lecteur perd le fil ; il perd certaines scènes et certains développements en gagnant une image, celle stylisée et obscène du vers solitaire. Par ailleurs, *Filth* est l'histoire d'un

porc. La page de couverture, couleur au choix, est en effet le support d'une reproduction thermoformée d'une caricature représentant une tête de porc surmontée d'un casque d'officier de police anglais. A l'intérieur du récit, le protagoniste est lui aussi un porc, protagoniste type : gros cochon et pour tout dire, gros porc, nul autre que Bruce Robertson, sergent de police à Edimbourg.

Mais plutôt que de faire un portrait psychologique d'un personnage, la description qu'a faite le célèbre naturaliste du 18<sup>ème</sup> siècle, le Comte de Buffon, nous permettra de faire apparaître tout de suite toutes les significations symboliques généralement attachées au cochon : "De tous les quadrupèdes, le cochon pourrait être l'animal le plus brut ; les imperfections de la forme semblent influencer sur le naturel : toutes ses habitudes sont grossières, tous ses goûts sont immondes, toutes ses sensations se réduisent à une luxure furieuse et à une gourmandise brutale qui lui fait dévorer indistinctement tout ce qui se présente et même sa progéniture au moment qu'elle vient de naître". Si le trait est grossi et partial, la description est tout à fait adéquate aux personnages masculins des romans de Welsh ; rien n'y manque, avec une présence quantitative marquée de toutes les obscénités possibles que peuvent procurer un sexe en érection : "A standing prick hath no conscience. And if that standing prick is attached to Bruce Robertson, it hath less than no conscience" (*F*, 109). On notera par ailleurs que dans la création de types que propose l'auteur dans ses romans, pas plus l'hygiène que la saleté ne semblent concerner les porcs présents; ce qui peut éventuellement les faire réagir, c'est la sensation physique déplaisante que peut procurer telle ou telle substance (*T*, 332), indépendamment de sa provenance. Là encore, le type correspond au stéréotype du cochon selon lequel cet animal est sale car il ne fait pas la différence entre le propre et le sale. La cochonnerie semble se doubler toujours d'un manque de conscience. Du côté féminin, les truies sont peu présentes curieusement, ce sont plutôt des vaches ou tout le catalogue possible désignant la femme qui donnerait son corps trop facilement. La création des personnages est évidemment faite au hachoir.

Le symbolisme du cochon est très présent dans la création poétique et artistique de toutes les civilisations. De lourds interdits bibliques et coraniques pèsent sur cet animal qui devrait bien évidemment plutôt nous attendrir ou commander notre respect. Philippe Walter, dans son recueil savant sur les *Mythologies du porc*, nous rappelle son importance dans toutes les civilisations premières. Il est en général l'animal guide et accompagnateur qui dirige l'homme vers un espace sacré et plus précisément un centre (un *axis mundi*) point de départ d'une fondation nouvelle. Serait-ce parce que le porc est l'animal qui nourrit l'Homme depuis

des temps immémoriaux et qu'aucune de ses parties n'échappe aux procédés d'accommodation qu'a mis au point l'Homme pour satisfaire sa faim qu'une sorte de honte et de lâcheté originelles le pousse à se retourner encore contre cet animal? La honte d'être humain, trop humain, causée par cette fantastique indigestion depuis la nuit des temps serait proportionnelle à la sévérité de ces interdits et ces préjugés bien plus immondes, justement, que ce symbole de la perfection suprême qu'est le porc ? Le poète plus encore que le peintre Salvador Dalí a intégré ce symbole à son approche de la culture de masse après la seconde guerre mondiale "Ce symbole, Charles Quint lui-même l'a instauré, pour remplacer tous les autres symboles de la perfection. Le porc avance jésuitiquement, il ne recule jamais au milieu des ordures de notre époque. »

La symbolique stéréotypée du cochon est doublement métonymique. Il y a tout d'abord une analogie qui est presque une antonomase : une partie, un trait ou un comportement supposé du porc ajoute à l'animal répondant au nom de cochon une qualité morale qui est celle d'être cochon (le cochon mange de la cochonnerie). Ensuite, l'ingestion de la chose et le système digestif afférent sont eux-mêmes en rapport métonymique avec le récipient qui l'ingère (je mange comme un porc donc je suis un porc). Par un phénomène d'assimilation ou d'homogénéisation, tel ou tel prédateur humain du cochon devient à son tour cochon. Il est d'ailleurs aisé de transposer métaphoriquement ce procédé en remplaçant le cochon et la cochonnerie par ce qui est absorbé en grande quantité dans tous les romans de Welsh, différentes substances psycho-actives, et une analogie s'établit entre la merde mangée et produite par le cochon et la drogue absorbée par les corps et êtres humains, devenant et se désignant eux-mêmes comme "shit", "junk" etc., leurs différentes sécrétions n'étant que des avatars du processus, présentées sans aucune considération esthétique, hygiénique ou morale. Les illustrations de cette assimilation métonymique abondent et il serait plus éclairant ici de souligner la portée allégorique de la présence du vers solitaire, autre narrateur dans *Filth* et qui est en fait une métaphore télescopée renvoyant au rôle chimique de la drogue dans la vie consciente et inconsciente des personnages, et qui apparaît dès la page vingt-quatre : "I travel through the inside of this vessel growing, filling its cavernous voids, to utilise its space and become one with it". Dans cette curieuse voix narrative, d'autres significations allégoriques peuvent être repérées. La métabole, établie à partir de l'assimilation entre la cochonnerie et le cochon se répercute sur bien d'autres choses : la drogue s'infiltrant dans les veines, le sang dans les cavités poreuses de la verge (nous ne répéterons jamais assez que le discours Welshien est avant tout un discours hétérosexuel masculin) ou tout simplement la vie qui agite et met en branle les corps. C'est déjà la transposition romanesque de la théorie de

Schopenhauer qui ne voit comme affirmation du vouloir-vivre que l'instinct sexuel.

La part de cochonnerie et d'obscénité sexuelle dans l'œuvre de Welsh sera étudiée plus loin mais pour l'instant, si l'on s'en tient à cette symbolique cochonne, il est remarquable de se rendre compte que ces cochonneries que nous fait lire Welsh viennent généralement d'une voix narrative obscène. La dimension impudique de l'écriture de Welsh, comme tenteront de le montrer les pages suivantes, vient principalement d'un parti pris narratologique : confier le plus souvent possible le récit (*narrative*) à des voix obscènes. En effet, les narrateurs chez Welsh ne sont jamais à la recherche d'une communion avec leurs lecteurs ou même leurs destinataires diégétiques. Le discours de Bruce Robertson et également de bien d'autres protagonistes dans les autres romans (le narrateur dans "Eurotrash", nouvelle tirée de *The Acid House*, Strang dans *Marabou Stork Nightmares* ou les nombreux narrateurs témoins dans *Trainspotting* ou *Ecstasy*) sont d'abord des soliloques violents, totalitaires, misogynes, homophobes, xénophobes... C'est au demeurant une sorte de tradition dans l'école écossaise, mettant en valeur, par effet d'écho, la sordide réalité de l'époque ainsi que l'humour sardonique que l'on peut trouver chez Alasdair Gray par exemple dans son désormais mythique *Lanark*, œuvre radicale et impossible où règne un chaos anarchique et truculent, mais plus encore *1982*, *Janine* qui n'est pas sans points communs formels avec *Filth* en particulier. Dans ce livre, le narrateur est un agent de sécurité sur le retour, divorcé, insomniaque et alcoolique et le récit prend l'allure d'une fantaisie sado-masochiste où l'on retrouve, en concentré, tous les excès possibles en terme de poses stylistiques et immorales. Ces discours évidemment mettent en évidence l'obscénité de la situation d'énonciation. Le destinataire est totalement méprisé ou nié. La priorité est donnée à la valeur de délivrance du discours, il s'agit d'expulser des monstres intérieurs (les *daemon* grecs) comme dans *MSN* où le récit est avant tout une sorte d'auto-analyse se terminant avec un chapitre intitulé "Self Deliverance with a Plastic Bag" et où la dernière phrase est "It's all just one big Z [zero]" (*MSN*, 264) et où le non-dit est souligné par l'injonction "Deeper, deeper, deeper" qui s'affiche sur les pages comme un *leitmotiv*. Par ailleurs, lorsque le protagoniste narrateur est à l'hôpital, incapable de parler, son frère vient lui lire des poèmes "At last the sad queen has found a captive audience" (*MSN*, 127). Les romans de Welsh jouent un jeu dangereux puisqu'ils fictionnalisent des discours fascistes qu'il est bien difficile d'entendre. Comme l'écrit Julia Kristéva dans *Pouvoirs de l'horreur*, le véritable vilain est toujours soit la bouche soit l'anus et une certaine analogie s'établit entre ces deux organes. Chez Welsh, l'excrément passe par l'un et l'autre dans le cas de la drogue considérée comme "shite" mais c'est grâce à la reconstitution fidèle des sociolectes, idiolectes et dialectes que

ces voix sont distanciées pour le lecteur. En fait, Welsh donne le langage tel qu'il s'entend, phonétiquement, dans des microsociétés qui ont pourtant bien des points communs. En particulier, le langage n'y est pas seulement pris pour instrument du passage du déchet, le langage est lui-même déchet et on peut y retrouver la notion de "Das Gereede" telle que l'aborde Heidegger ou même peut-être "Das verhalle Gereede", un verbe dégradé et pollué par la prose quotidienne, purement instrumental et utilitaire, asservi à la communication et non pas à la communion. Dans le cas des romans de Welsh, ce verbe dégradé n'est pas seulement asservi à la communication mais à une de ses versions les plus dures : la manipulation sadique ou l'abus de pouvoir des uns sur les autres. Les personnages dans les romans de Welsh, et tout particulièrement les protagonistes qui s'expriment à la première personne, véhiculent la cochonnerie du monde qui les entoure. Il est intéressant de noter également que dans tous les romans de Welsh, romans qui, comme nous l'avons vu, laissent largement la place à des discours phalocrates et homophobes, l'homosexualité avérée ou présumée de certains personnages n'est pas stéréotypée en termes de pratiques sexuelles soit disant caractéristiques mais par une manière de s'exprimer. C'est le verbe "mince" qui est toujours utilisé pour décrire la prise de parole d'un homosexuel. *So let us not mince our words* ; l'anus et la bouche, chez Welch et principalement dans les discours de ses personnages hétérosexuels masculins, se rejoignent. C'est également ce qui explique que les personnages soit se façonnent par un verbe cruel et sadique soit surmontent les rapports de forces par le mutisme ("Junk did make every other feature of a person irrelevant", "Sometimes ah think that people become junkies just because they subconsciously crave a wee bit ay silence" *T*, 7) comme si le dédit, sorte d'indigestion, était la seule manière sincère et sereine de dire dans une réalité obscène du monde.

Le monde de Welsh est un monde plein de *true-isms*, car ce qui frappe de prime abord c'est la dimension "true to life" de cet univers dans sa version "gore", autre nom pour désigner la truie en vieux français. Hormis quelques images hallucinogènes, l'univers diégétique n'est jamais le produit d'une idéalisation ou d'une sublimation sur un axe paradigmatique. Les discours des différents narrateurs s'opposent aux discours utopistes collectifs et dominants et sont archi-réalistes : "The posters [la campagne "zero tolerance" contre les violences sexuelles à l'encontre des femmes à Edimbourg à la fin des années quatre-vingt] were prescriptive. They were talking about a world as it should be rather than as

it is” (*MSN*, 260). Les rues de “Snuff” dans *The Acid House*, comme dans tous les autres romans, sont jonchées d’alcooliques, de canettes de bière, de préservatifs usagés et de déjections canines, l’habitat ordinaire est celui du *scheme*, décrit comme un camp de concentration pour les pauvres, et les différents styles de vie sont présentés comme un catalogue de “every low-life under the sun”. C’est d’ailleurs sans doute une des composantes du succès de Welsh ; ses premiers best-sellers, *Trainspotting* et le recueil de nouvelles *The Acid House*, ont en commun une construction qui est fondée sur une accumulation apparemment très peu ordonnée de différents témoignages fragmentaires et partiels à partir d’une même réalité sordide. C’est en fait le monde tel qu’il est, *as it is*, et cette notion de *as-suchness* sur laquelle le philosophe William James s’est penché, est importante pour comprendre comment cet ultra-réalisme peut tout de même avoir une expressivité artistique. Là encore, le recours à des discours totalitaires fonctionne à plein. Amsterdam, dans *Filth*, est présenté par le narrateur comme la ville idéale — la destination vers laquelle il tend — pour passer ses vacances et où il sait trouver tout ce dont il a envie. Bruce Robertson y prend du plaisir à regarder une vidéo pornographique dont le décor de science fiction semble être la transposition utopiste d’Amsterdam et où les actrices sont des lesbiennes qui se laissent observer par les hommes, finissent par céder à l’attrait, majestueux évidemment, des sexes masculins et terminent par une sorte de purification sexuallo-ethnique en exterminant tous les homosexuels masculins (*F*, 158). Dans *Marabou Stork Nightmares*, le monde du protagoniste, un certain Roy Strang, est une jungle anarchique qu’il domine par sa seule violence “The fucked up mess I was. [ . . . ] Down here in the comforts of my vegetative state, inside my secret world I can fuck who I want, kill who I please... No come back. Anyway, this world’s real enough (they can’t get to me, until I work it all out) (*MSN*, 117).

Dans un récent article publié dans *The London Review Of Books*, Marjorie Garber suggère : “Once recycling was a way of life [ . . . ] Now dirt, mess, filth have become a cultural issue” et il s’agit peut-être maintenant de voir à quoi la cochonnerie chez Welsh tend le plus si l’on veut évaluer la portée artistique de cette écriture. Selon Mary Douglas, “Dirt is a matter out of place” mais comme cela a déjà été souligné, ce n’est pas tout à fait de cela qu’il s’agit : les décalages font tellement partie de la réalité qu’il serait bien difficile d’y voir quelque chose de réellement présenté comme déplacé. Quant à Susan Strasser, elle écrit : “Trash is created by sorting” et cela permet peut-être d’approfondir la problématique de l’écriture de Welsh. Dans la cacophonie des voix auctoriales (le travail de recyclage des discours venant de domaines non littéraires : musique de tous styles, avec une place



particulière accordée à Iggy Pop et à David Bowie, publicité, propagande, cinéma, etc.) et à cause de la mise en texte de voix narratives fascistes venant de protagonistes qui sont tout de même des anti-héros caricaturaux en voie d'auto-destruction, Welsh fait œuvre d'écrivain. En fait, toute la question de savoir si l'on a affaire à de l'art ou du non-art avec ces romans peut être éclairée en se référant au *pharmakon* (pour reprendre le mot de Platon) "mess". Etymologiquement, "mess" est d'abord une portion de nourriture, puis désigne un mélange informe et confus et enfin il est parvenu à sa double qualité, bonne et mauvaise, d'une part un mélange illusoire qui permet l'inspiration et d'autre part quelque chose de dégoûtant.

Ainsi, le matériau sur lequel travaille celui que l'on a baptisé sur les pages de couverture de ses livres comme "the poet laureate of the chemical generation" est le n'importe quoi, non pas le trivial mais bien le n'importe quoi qui, tel qu'il apparaît dans la réalité sociale de l'époque, est l'ensemble informe et de moins en moins hiérarchisé des divers produits culturels. En termes post-modernes, il s'agirait peut-être d'ailleurs plus d'une a-hiérarchisation et d'un dérèglement constant et irrégulier des perspectives que d'une déhiérarchisation des valeurs, en fait un véritable chaos. Le résultat est certes un roman mais aussi bien d'autres avatars correspondant, par assimilation, aux matériaux qui ont servi de nourriture. Il suffit de se rendre sur le *website* officiel pour en avoir un premier aperçu : chaque livre de Welsh donne naissance à des adaptations théâtrales, des performances, des vidéos, parfois des films, des compositions musicales samplées, des discussions ou des tracts à visée politique en particulier sur la légalisation des drogues, diverses *conspiracy theories*, l'implosion annoncée du capitalisme global, la défense de l'environnement. Et c'est sans compter les innombrables sites *web* créés par les lecteurs. La production romanesque commence, on en conviendra, à ressembler au phénomène d'ingestion du cochon tel qu'il a été décrit au début. Comme le dit un des personnages dans *Ecstasy*, Perky le mari d'un écrivain, Rebecca, en découvrant un de ses derniers manuscrits : "What a load of utter nonsense, he said out loud, — Absolutely fucking brilliant! The bitch is on form." (*E*, 14).

Dans cette esthétique du *messy trash*, le sexe a bien sûr une place importante et l'on passe alors du cochon au verrot. La représentation de la sexualité masculine hétérosexuelle chez Welsh pourrait donner lieu à une recherche intéressante mais cette étude s'en tiendra à quelques constantes qui permettent de saisir où se situe l'obscène à ce plan. Tout d'abord la représentation fonctionne sur le mode pornographique, autrement dit selon les règles d'une fragmentation du corps et d'une focalisation extrême : dans le cas des corps féminins, les descriptions s'attachent à des parties dégradées ou déréglées et bien sûr dans le cas du corps masculin, l'hyperbole est omniprésente dès qu'il s'agit de décrire le membre

prétendument viril (“several inches of pure beef” (*F*, 41), “that familiar bulge is once more in evidence [ . . . ] a flash of quality meat like this” (*F*, 35) et la sexualité féminine n’existe bien sûr que devant l’excitation ou le désir masculin (“Fill the gap” revient comme un *leitmotif*). Aucune pratique n’est véritablement présentée comme obscène (mis à part quelques déviances représentées dans des récits intertextuels fictifs), pas même la sodomie active qui semble d’ailleurs être la seule pratique qui amène les personnages masculins à ce qui pourrait se rapprocher le plus du plaisir et de la satisfaction sexuelle (*T*, 72 et 269 ; *MSN*, 177). En fait, la sexualité se mesure toujours à l’humiliation et à la violence qui peut s’exercer contre les femmes et les homosexuels : les scènes de viols et celles où s’ajoutent des séances de “queer bashing” sont en effet nombreuses. Leur obscénité ne tient pas tant aux actes représentés qu’à l’obscénité qu’il y a dans l’œil du prédateur sexuel : dans la scène sans doute la plus immonde de Welsh, dans *Marabou Stork Nightmares*, lors du viol collectif mise en texte comme un *gang bang* dans un film pornographique, on peut lire : “I remember seeing a documentary about some animal being eaten from behind while its face seemed to register disbelief, fear and self-hate” (*MSN*, 183-90) et dans celle entre le policier et le jeune prostitué dans *Ecstasy*, il y a une mise en scène d’un sadisme difficilement supportable (*E*, 138-41). Enfin, le comportement homophobe se double d’une certaine homoérotisation dans les scènes hétérosexuelles. Mais surtout, ce qui est le plus obscène peut-être dans le discours sur la sexualité chez Welsh est le constat que non seulement la chair est triste mais aussi qu’elle n’est jamais érotique et encore moins source de réelle satisfaction physique : dans *Ecstasy*, l’expression “can’t come” (*E*, 95) est martelée, la crainte ou la réalité de l’impuissance est d’autant plus obscène qu’une large place est accordée aux vantardises phalocrates et que l’injection de drogues est toujours plus excitante et impérieuse que le rapport sexuel : “It’s fucking grotesque tryin tae find an inlet. Yesterday ah hud tae shoot intae my cock, where the most prominent vein in ma body is [ . . . ] Ah may find other uses for the organ, besides pishing.” (*T*, 86).

Evidemment, l’ironie des histoires vient faire tomber et pour ainsi dire débander la tension pornographique que ces discours phalocrates établissent. Strang, dans *Marabou Stork Nightmares*, finit par être exécuté avec son propre pénis dans la bouche, Robertson dans *Filth* finit par se pendre, mais la charge obscène contenue dans les récits de Welsh n’est pas canalisée par de l’humour car il manque un sens de l’échelle et des perspectives et c’est ce qui rend peut-être certains livres de Welsh réellement subversifs. Brecht voulait voir des spectateurs de match de football assister à ses pièces, Welsh les a parmi ses lecteurs bien qu’il caricature cette culture dont le *hooliganism* n’est que la partie

émergée de l'iceberg. Comme le dit un personnage, "Laughter was about more than humour" (*T*, 33) et si le lecteur peut se surprendre en train de rire devant certaines scènes de Welsh, c'est qu'il y reconnaît quelque chose de tragiquement vrai mais à quoi il a sans doute échappé : "A belief that here's only a finite number of bad things that can happen in the world at any given time. So if they're happening to someone else, they aren't happening to me. In a way this is a celebration of *joie de vivre*" (*F*, 253). En fait le rire sardonique chez Welsh est à associer à une métaphysique de la mort telle que la développe Schopenhauer. La présence de scènes présentant des cadavres rend sans doute *Transpotting* ou *Ecstasy* plus forts que d'autres romans de Welsh, en particulier *Filth*. Pour s'en convaincre, on pourra s'attarder par exemple sur les personnages de Andy (*T*, 36) et du nourrisson (*T*, 52) et à cette définition à la fin du livre qui présente les cadavres comme des "caricatures d'êtres humains" (*T*, 259) sans parler du destin diégétique et tragique du vers solitaire dans *Filth* qui reconnaît "To be quite honest there is not that much to do around here" (*F*, 139). Cette dimension que certains jugeront morbide correspond bien à l'exergue tiré de l'œuvre de Schopenhauer que Welsh a placé à la première page de *Filth* : "We shall do best of life as a *disengano*, as a process of disillusionment: since this is, clearly enough, what everything that happens to us is calculated to produce". Ces cadavres remettent les discours en perspective car comme nous le dit le philosophe nourri de la pensée de Fichte, de Schelling et bien sûr de Hegel pour mieux s'y opposer, il ne saurait jamais y avoir d'autre but à notre existence que d'apprendre qu'il vaut mieux pour nous ne pas exister. L'idée étant alors de parvenir à une "expérience *sui generis* qui récuse les doctrines d'énonciation et de chute en excommuniant les notions d'humanité, de devenir, de progrès, d'histoire, de dialectique" tout cela pour arriver à une philosophie de la vie, telle qu'elle est, pathétique, concrète et colorée.

Lorsque des éclats de rire se produisent, nous dit Georges Bataille, il faut admettre que la décharge nerveuse qui aurait pu être normalement libérée par l'anus (ou par les organes sexuels voisins) est libérée par l'orifice buccal. Dans la seconde version de "La valeur d'usage de D.A.F. de Sade", l'auteur nous fait également remarquer qu'une obscénité (comme d'ailleurs un chatouillement) peut provoquer également l'érection ou le rire. "Un élément obscène n'est tel qu'en raison de la prohibition qui l'a frappé. Tant que l'exclusion formelle n'a pas eu lieu, un énoncé mythique peut encore être assimilé à un énoncé rationnel.". Il s'agit donc de comprendre que dans son projet d'hétérologie, démarré au tout

début des années trente, Bataille s'opposait d'abord à la pensée rationnelle et plus précisément à ce qui prône le pur (raison pure, corps purs, mathématiques pures). Ainsi, dans des textes regroupés dans différents dossiers posthumes "L'œil pinéal", "La polémique avec A. Breton" et le "Dossier d'hétérologie", Bataille considère un certain nombre d'activités humaines qui, à l'évidence, ne sont pas étrangères à la pensée et qu'il veut réintroduire : entre autres, l'activité sexuelle, la défécation, la mort, tous les tabous concernant les cadavres, le rire d'exclusion, les sanglots, les différentes sortes d'extase et de terreur, les dépenses illimitées, le "maquillage et les bijoux pour rendre les femmes brillantes et lubriques", etc. Dans tous les cas, l'objet de l'activité se trouve toujours traité comme un corps étranger et c'est à partir de ce *ganz Anderes* que Bataille a mis sur pied une pensée fondée sur le principe selon lequel "la scatologie intellectuelle commande la déjection des éléments assimilables".

Cette mise au point théorique étant faite, la démarche artistique de Welsh peut être éclairée de manière nouvelle. Comme la civilisation antique, la nôtre n'a pas exclu de son vocabulaire ni de son univers la notion d'obscène. L'*ob-skena* est bien ce que l'on jette sur la place publique et même si l'on peut objecter qu'il n'y a plus beaucoup d'interdits pour définir l'obscène, il s'agit de comprendre que le dégoûtant et le n'importe quoi, le "dirt" le "trash" et le "mess" ont en effet été récupérés, assimilés, intégrés en tant que "cultural issue". Mais bien plus profondément, rien n'a changé. Notre civilisation, comme la romaine, refuse que "ça" montre, la scatologie peut être tolérée et même être à la mode, mais le projet de scatologie intellectuelle d'un Bataille reste encore difficilement acceptable. D'où peut-être le succès populaire irraisonné et la méfiance des commentateurs à l'égard de l'œuvre de Welsh qui croient y voir avant tout une ironie méchante et "*underground*". Cette notion d'*underground* est cependant tout à fait dépassée et les romans de Welsh, de manière inattendue à la fin du vingtième siècle, sont dans une tradition de réalisme social extrême. "Ça" doit être expulsé pour qu'il y ait de la vie et une expansion ; ça peut même passer par des flatulences comme dans *Filth* ou dans *Marabou Stork Nightmares*. C'est d'ailleurs "ça", le vers solitaire dans *Filth*, qui nous révèle le passé et, pourrait-on dire, le lourd passif du protagoniste (abus sexuel et sadique du père, mort tragique de sa première petite amie, etc. *F*, 352-55). Cette stratégie d'expulsion et de non-assimilation a aussi une portée politique. Si les romans de Welsh dénoncent et ricanent contre la suprématie colonisatrice de l'Angleterre ("Rule Britannia", *T* 228), ils ne sont pas pour autant nationalistes ("Scotland, the brave. My arse !" *T* 228), bien loin de ce qui se passe chez nombre de membres de cette prétendue école, comme James Kelman, Janice Galloway ou même, plus subtilement, Alasdair Gray.

En fait la scène publique dans les romans de Welsh n'est pas une entité

délimitée et globalisante avec des marges ici et là, contrairement à ce que l'on pourrait penser dans un premier temps, mais une sorte de collage de mondes non-interpénétrants. C'est peut-être d'ailleurs la raison pour laquelle Welsh peut à la fois être perçu comme un avatar populaire de la post-modernité en littérature et en même temps travailler sur un matériau ultra-réaliste, c'est-à-dire non pas un réalisme extrême ou encore moins militant, mais un réalisme "transcendé" par la partie la plus obscène et brutale de cette même réalité qui sert de matériau à la fiction. Par ailleurs, la délimitation des classes sociales évolue mais survit, indépendamment du discours consensuel dominant, les microsociétés (en particulier dans ce qui est généralement considéré encore comme des groupes marginaux, même si l'on ne se doute pas que ce qui était marginal s'est développé à tel point qu'il a été intégré de manière artificielle ou silencieuse dans la société) génèrent elles-mêmes des partitions et la notion de tribu, particulièrement affichée dans le monde autour de la musique techno, se construit en opposition aux discours englobants : "He felt that you had to party, you had to party harder than ever. It was the only way. It was your duty to show that you were still alive. Political sloganeering and posturing meant nothing : you had to celebrate the joy of life in the face of all these grey forces and dead spirits who controlled everything" (*E*, 26-27). C'est en fait tout le processus de l'obscène politique qui est mis en texte ici. La réalité obscène aliène et c'est du cœur de cette aliénation que naît une nouvelle expression hétérologique obscène, ce que l'on pourrait nommer le « trash obscène », sorte de refus de l'homologie et de sa version sociale, l'intégration (*T*, 187).

Mais là où l'univers de Welsh parvient à l'intersection de la pensée de Bataille et de celle de Schopenhauer de la manière la plus poignante, est sans doute lorsque dans l'amour physique, aucune cochonnerie n'excite ou ne dégoûte. Ce qui est véritablement obscène c'est que, dans le même temps, la satisfaction hédoniste de cette activité semble être perçue à l'avance comme décevante par rapport aux décharges nerveuses que permettent de nouvelles activités artificielles inventées par l'Homme et, d'autre part, dans le cas d'un monde hétérosexuel, l'amour physique est toujours porteur d'une possibilité de reproduction. Schopenhauer a montré très précisément dans sa *Métaphysique de l'amour* comment le couple hétérosexuel est toujours sujet à la honte de reproduire le monde avec son lot de souffrance et de pathétique. Cette vision s'inscrit dans un discours de l'évolution des espèces que Bataille a résumé de la manière suivante : "C'est ainsi que la disparition de l'appendice caudal à laquelle plus que tout autre caractère, l'orgueil humain est vulgairement associé, ne signifie nullement une régression de la bestialité originelle mais une libération des forces anales — lubriques, absolument dégoûtantes [Bataille insiste sur l'analogie entre les anus protubérants

des singes et les ventres des femmes qui accouchent, “quelque chose d’horrible” Bataille 33] — dont l’homme n’est que l’expression contradictoire” (Bataille, 2 : 32).

Selon Bataille, la perte de la queue chez l’homme s’accompagne de la révélation de l’anus, la perte des poils s’arrête là où le singe a un anus glabre et ces révélations ne sont honteuses que parce qu’elles mettent en évidence la perpendicularité du regard, là où il devrait y avoir un œil pinéal, vertical, selon Bataille “l’œil céleste qui lui manque”. Le refus obscène de se reproduire se traduit chez Welsh de deux manières principales : une certaine forme de cannibalisme, qui n’est pas sans faire penser à l’univers de J.G. Ballard, et l’infanticide réel ou envisagé, tout visant à l’extermination de sa propre race. L’ensemble de ce dégoût de la vie naissante peut être saisi en une seule scène fortement imagée : “I picked up and tentatively unwrapped the bundle to reveal a foetus, the size of my hand, bloody and prawn-like. “We have to put this evil-child under the sword, Sandy” I said. I took my machete and thought about who, or what, could have spawned such a thing” (*MSN*, 159).

Le succès des romans de Welsh a certainement pour paramètre principal une représentation singulière de la sexualité dans les sociétés occidentales actuelles. Dans la pièce de théâtre de Welsh *You’ll Have Had Your Hole* ou dans de nombreuses scènes de ses récits, la relation sexuelle semble n’avoir pour seule finalité que d’imposer au(x) partenaire(s) (qui ne peuvent finalement que rester non-pénétrables) une leçon morale qui passe par la non-satisfaction de ses/leurs désirs. “We won’t fuck you. You’ll get nothing off us. [. . . ] We want to show you something about yourself”. Il ne s’agit jamais de communier ou de grandir ou de découvrir dans un mouvement d’extériorisation (excitant, bienveillant, risqué, lubrique, troublant, peut-être les composantes d’une hétéro-sexualité), mais d’exposer et d’exhiber à l’excès dans le cadre avare et aride d’une stratégie moralisante bien que maquillée de tous les fards de la tolérance démocratique, et sans place réelle pour la jouissance réclamée par les corps (sexualité homologique). C’est peut-être ceci la forme la plus primaire de l’obscène dans ce que l’on appelle parfois la “Trash” littérature.

Que l’art et *a fortiori* la nature puissent se nourrir de cochonnerie n’est pas nouveau. La pornographie, la scatologie et l’interdit sont à la base de toutes les littératures. Si l’on en reste à la description du matériau romanesque ou à ses *artefacts* culturels dans le sens qu’a pris cet adjectif aujourd’hui, il ne s’agit que de digestion, de consommation, de communication. Mais l’expression obscène de ce qui est considéré comme obscène peut avoir

une portée plus artistique car, chemin faisant vers l'immonde sur l'*axis mundi*, la conscience du lecteur peut connaître une expansion, et c'est peut-être l'une des définitions encore et toujours acceptables de l'art. Ici, dans le cas de Welsh, nous l'avons vu, le et les discours sont dangereux, mais l'expansion passe par une expulsion qu'il est préférable de bien repérer. C'est toute la difficulté avec la "Trash Culture", car comme dans toute idée de culture il s'agit de considérer la qualité de transformation par l'être humain de ce qui lui est donné par la nature. Il sera intéressant de découvrir le prochain livre de Welsh, annoncé à grands renfort de publicité pour mars prochain, et dont le titre est *Glue*, pour étudier s'il s'inscrit plus dans une esthétique d'assimilation homologique ou dans une excrétion hétérologique : *sniff or snort* ?

## BIBLIOGRAPHIE

Bataille, George, *Œuvres complètes* Paris: Gallimard - Pléiade, 1970, tome 2.

Carmignani, Paul, "La peau et les os de G. Hyvernaud. Précis de décomposition", Colloque "Corps, langue, déchet", Centre de Recherches sur l'Imaginaire. Université de Grenoble, 11/12/13 mai 2000.

Dalí, Salvador, *Entretiens avec Alain Bosquet* Paris: Belfond, 1986,

Douglas, Mary, *Purity and Danger: An Analysis of the Concept of Pollution and Taboo* Londres: Routledge, 1993.

Schopenhauer, Arthur, *Métaphysique de l'amour. Métaphysique de la mort.* (Trad. Simon, introd. Martial Guerault) Paris: Union générale d'éditions - 10/18, 1964.

*Le Vouloir-vivre: L'art et la sagesse* (Textes choisis par André Dez) Paris: PUF, 1963.

Steiner, George, *Martin Heidegger* Paris : Flammarion, 1981, 126.

Strasser, Susan, *Waste and Want: A Social History of Trash* New York : Metropolitan Books, 1999.

Walter, Pierre, (ed.) *Mythologies du porc* Grenoble: Jérôme Million, 1999.

Welsch, Irvine, *Trainspotting*, Londres: Mandarin - Minerva, 1994.

*The Acid House*, Londres: Vintage, 1995.

*Marabou Stork, Nightmares* Londres: Vintage, 1995.

*Ecstasy*, Londres: Vintage, 1997

*Filth*, Londres: Jonathan Cape, 1998

