Document generated on 06/01/2025 8:44 a.m.

Spirale
Arts • Lettres • Sciences humaines

SPIRALE

Enfant 44. Politique soviétique et violence en série

Enfant 44 de Tom Rob Smith. Traduit de l'anglais par France Camus-Pichon, Belfond, 399 p.

Nathalie Dufayet

Number 229, November–December 2009

Fictions du tueur en série

URI: https://id.erudit.org/iderudit/62047ac

See table of contents

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)
1923-3213 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Dufayet, N. (2009). Review of [*Enfant 44*. Politique soviétique et violence en série / *Enfant 44* de Tom Rob Smith. Traduit de l'anglais par France Camus-Pichon, Belfond, 399 p.] *Spirale*, (229), 30–31.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2009

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Enfant 44. Politique soviétique et violence en série

ENFANT 44 de Tom Rob Smith
Traduit de l'anglais par France Camus-Pichon, Belfond, 399 p.

Le premier roman de l'Anglais Tom Rob Smith paru cette année, *Enfant 44*, est une fiction mêlant la folie au crime en série, l'histoire d'un homme à l'Histoire d'un pays, tout en leurrant le lecteur grâce au jeu des apparences, toujours trompeuses : la biographie fictive d'un tueur en série historique, Andreï Romanovitch Tchikatilo, qui reprend vie sous les traits d'un personnage nommé Andreï Trofimovitch Sidorov, est entremêlée à une autre chronique historique où la réalité jouxte la fiction. Cette chronique est celle du régime stalinien, dont les actes de barbarie impliquent que le psychopathe criminel n'est pas celui que l'on croit. Du moins pas seulement. En effet, la figure du tueur en série en vient progressivement à qualifier non plus seulement un individu, d'Andreï à Staline, mais tout un système politique, celui de la dictature soviétique.

C'est par cette métaphore subversive, originale et pertinente, que s'explique le changement temporel opéré par l'auteur sur le contexte historique du tueur en série ukrainien. Et ce, bien que d'innombrables référents biographiques soient fictionnalisés : scènes de crimes, victimes, situation maritale et familiale du tueur — mari et père de famille — ainsi que sa situation professionnelle-agent de ravitaillement d'une usine, pour le compte de laquelle il sillonnait le pays en train, semant la mort de ville en ville. À l'origine d'une cinquantaine de crimes d'enfants et d'adolescents, Tchikatilo (ou Chikatilo dans la translittération européenne) commença sa série meurtrière dès la fin des années 1970 et l'acheva au milieu des années 1980, du moment qu'il fut enfin appréhendé par la police puis condamné à mort. Or, dans *Enfant 44*, le double imaginaire de Chikatilo incarne à lui seul une allégorie temporelle du régime de Staline : il naît dans les années 1920, survit à la famine des années 1930, avant de vivre sa double vie jusqu'à la mort du tyran russe en 1953. Ce que le lecteur retient donc en priorité est la restitution documentée des événements liés à la grande Histoire du totalitarisme soviétique : la crainte paranoïaque quotidienne de voir ses proches ou soi-même disparaître au nom d'un seul soupçon de dissidence (ou d'une simple dénonciation), le rationnement draconien menant à la centralisation de la nourriture, à la malnutrition et à la famine, la pauvreté, la censure, la propagande, l'endoctrinement de la jeunesse, la collectivisation forcée, les mensonges d'État, les faux-procès, les arrestations arbitraires, les délateurs zélés, les interrogatoires et la torture, les exécutions sommaires, les orphelinats inhumains, et, enfin, les exterminations de masse et les déportations vers les goulags, des camps dont la seule raison d'être n'était pas l'emprisonnement mais la mort de ceux que le régime désignait comme coupables.

Du montage schizoïde à la confrontation symbolique

Composé sur le modèle d'un journal intime ou d'un journal de bord, *Enfant 44* n'est pas sans rappeler les témoignages de Primo Levi et, surtout, ceux d'Alexandre Soljenitsyne et la forme singulière de ses récits, d'*Une journée d'Ivan Denissovitch* (1962) à *L'archipel du goulag* (1973), que l'auteur qualifiait d'*« essai d'investigation littéraire »*. Sur ce modèle formel, *Enfant 44* est donc tout à la fois un essai d'anthropologie politique, un roman policier classique et une chronique historique, racontée par un narrateur hétérodiégétique, omniscient et distant qui se pare en cela des atours de l'historien ou de l'historiographe. L'écriture visuelle, documentaire, impersonnelle, simple, parfois laconique voire ascétique de l'auteur accentue par ailleurs le caractère objectif et incisif du regard qui est porté sur cette période noire de l'Histoire russe. Un effet stylistique général qui n'est pas sans rappeler celui produit par l'« écriture blanche » de Kafka ou de Camus, que Barthes qualifiait de *« degré zéro de l'écriture »*. *Enfant 44* est enfin un *thriller* au *suspense* d'autant plus haletant que le récit confine au *road-movie* à mi-parcours du roman.

D'un point de vue actantiel, le roman repose sur la confrontation indirecte de trois personnages principaux : outre le régime soviétique, personnifié, il met en scène une paire mythique de deux frères, élevés séparément et destinés à devenir ennemis. L'aîné, Pavel, a même tout oublié de son passé, son cadet compris. Élevé par une mère autoritaire et perturbée, Andreï est devenu un fonctionnaire quelconque dissimulant tant bien que mal ses pulsions destructrices et leurs funestes conséquences. Son frère Pavel, rebaptisé Leo Demidov, est un ancien héros de guerre qui travaille au sein du MGB, la police secrète du régime, auquel il voue un culte sans limite. C'est la raison pour laquelle il est envoyé dans un village où un infanticide a été commis, afin de « raisonner » les habitants et de les « convaincre » que le crime est une déviance qui n'existe pas en URSS, en respect de l'une des règles d'or de la propagande officielle. Intelligent, bel homme, marié à une institutrice, socialement intégré, Leo est pourtant dénué de tout sens moral et capable d'actes d'une extrême violence. Il représente ainsi un autre type de criminel que l'on qualifierait aujourd'hui de « psychopathe performant », suite à la réflexion de Bernard-Henri Lévy dans *La Barbarie à visage humain* : *« Les hommes de l'ombre, ce sont les résistants… C'est la Gestapo qui brandit la torche. La raison, c'est le totalitarisme. Le totalitarisme, lui, s'est toujours drapé des prestiges de la torche du policier. Voilà la « barbarie à visage humain'' qui menace le monde aujourd'hui »*, comme elle a détruit celui d'hier. De fait si les actes d'Andreï sont assurément effroyables et condamnables, ceux commis par Leo, par les autres sbires du régime et, à sa tête, par Staline le sont tout autant, sinon davantage.

Dans une interview, Tom Rob Smith confiait que *« dans la plupart des histoires de tueur en série, le tueur est la source d'une menace, d'un danger, alors que dans cette histoire, la menace vient de l'État lui-même »*. De fait, hormis le chapitre initial qui fonctionne selon un *flash-back* classique mettant en scène la jeunesse commune des deux antihéros, la structure générale du roman est à l'image de la schizoïdie pathologique qui caractérise Andreï et de celle, symbolique, qui caractérise sa fratrie et sa patrie : le roman est donc construit selon un montage chronologique tantôt parallèle tantôt alterné qui retrace le destin de la triade narrative composée par Andreï, son frère puis Staline (et son régime).

Toutefois, le transfert analogique que l'auteur opère est loin de concerner seulement la « menace » que constitue pour tout un chacun un tueur en série — et un État totalitaire. Au contraire, on voit dans le roman que la quasi-totalité des attributs traditionnellement conférés au *serial killer* sont concernés et donc à même d'être transposés de l'individu au système ou à la collectivité.

La pire des structures, le pire de l'homme

Si *« notre xxe siècle est celui de la peur »*, comme le disait Albert Camus dans *Ni victimes ni bourreaux*, il ne l'est que du point de vue des victimes, les bourreaux du siècle n'ayant quant à eux pas eu à souffrir de ce sentiment. Le tueur en série ne connaît pas la peur. De plus, de part et d'autre des figures criminelles du roman on retrouve le comportement haineux et rancunier, l'absence totale de conscience de soi, d'objectif existentiel personnel, d'empathie et de sens moral, à laquelle s'oppose un sens souvent aigu de la rationalité méthodique et pragmatique. S'ajoutent le plaisir issu de la persécution, voire de la destruction d'autrui, l'aptitude à la dissimulation, à la manipulation et au mensonge, l'obsession du pouvoir, du contrôle et de la force, les tendances mégalomaniaques, compulsives, volontaristes et narcissiques rendant toute autocritique impossible. Enfin, les troubles de la personnalité de type schizotypal et/ou schizoïde ainsi que la propension au déplacement géographique et aux modes de vie parasitaires impliquent l'instrumentalisation et la réification d'autrui, l'incapacité de contrôler ses émotions et ses pulsions, et l'incapacité patente de respecter les règles du jeu, quel qu'il soit : familial, amoureux, social ou démocratique dans le cas des institutions politiques. Autant de points communs qui corroborent implicitement la thèse proposée par Pierre Clastres selon laquelle un État constitué peut bel et bien devenir la pire des structures violentes, coercitives et mortifères à laquelle une société organisée risque d'être confrontée.

Mais ce diagnostic croisé associe aussi la violence en série, individuelle et collective, à deux figures symboliques complémentaires. La première est celle d'un prédateur social et animal, jouant naturellement avec ses proies comme un chat avec des souris. De fait, il est hautement significatif que le roman ménage une telle place à ce félin dans son intrigue, jusqu'à en faire le sujet syntaxique de la phrase d'incipit. Ensuite, Andreï Trofimovitch Sidorov a été séparé de son frère alors qu'ils chassaient en forêt le chat d'une voisine pour survivre à la famine. Enfin, il tue des enfants pour s'emparer de leur estomac afin d'en nourrir ses chats domestiques. La seconde allégorie de la barbarie criminelle et politique que développe le roman est celle de l'ogre et plus précisément du parent dévorant ses enfants, sans que cette figure soit introduite pour sa seule force imaginative et qu'elle dérive des contes de fées. Elle est aussi utile à l'auteur pour infirmer de façon radicale le caractère déshumanisant des régimes autoritaires, dont l'objectif n'est pas seulement de *« faire périr l'humain dans l'homme »* comme l'écrivait Tzvetan Todorov dans *Mémoire du mal, tentation du bien* (2000), mais également de réduire l'homme à un référent alimentaire, et conséquemment de réduire la vie politique à une biopolitique, pour reprendre le terme employé par Michel Foucault et Giorgio Agamben. Dans le roman, la figure de l'ogre est en fait fondée sur un triple modèle : celui, antique et mythologique du Titan Cronos ou des ogres féériques ; celui, historique, de Staline « Petit Père des Peuples » meurtrier de plusieurs millions de concitoyens innocents ; celui, biographique, de Chikatilo, meurtrier anthropophage que les médias de l'époque baptisèrent « l'Ogre de Rostov ». Une périphrase appelée à connaître un large succès comme en témoignent la qualification de Nathaniel Bar-Jonah, tueur en série américain arrêté en 1999, d'« Ogre du Montana », et celle, plus récente, du Français Michel Fourniret d'« Ogre des Ardennes ».

Tueur en série à la sortie de l'Histoire

À la différence de son utilisation médiatique, la métaphore de l'ogre, implicite dans *Enfant 44*, n'est pas employée par l'auteur dans un but de diabolisation des hommes ni d'héroïsation du Mal — moyens tendancieux employés par les médias pour anéantir tout lien entre le criminel et le reste de l'humanité. De la même manière, la prise de conscience tardive de Leo Demidov n'est à aucun moment traitée sur le mode de la rédemption bénéfique, et ce, bien qu'il choisisse finalement de devenir un dissident actif puis un justicier. Néanmoins, cet éveil de conscience conforte aussi la thèse de Pierre Clastres : le rejet de l'État peut être synonyme d'un rejet ou refus de toute soumission et de toute servitude volontaire. Pour reprendre le titre de Todorov, le roman reposerait en réalité davantage sur un mouvement dialogique qui ne confronte pas le Bien au Mal mais « la Tentation du Bien » à la « Mémoire du Mal ». Par le choix du récit diégétique, des personnages, de la présentation (proche d'un journal intime) et du narrateur (omniscient et hétérodiégétique), l'auteur fait appel à plusieurs types de mémoires que Jean-Pierre Vernant avait distinguées dans *La traversée des frontières.* Ne réunit-il pas en effet en un seul lieu romanesque la *mémoire personnelle* du Mal (à travers le portrait croisé de Chikatilo et de Sidorov), sa *mémoire historique* (à travers l'énumération des atrocités commises par le régime), et sa *mémoire sociale* (à travers le portrait du peuple russe dressé à partir des personnages secondaires, de Leo le meurtrier officiel et de son épouse Raïssa) ?

À l'instar du territoire qu'il couvre au fil des crimes d'Andreï et de l'enquête de Leo, *Enfant 44* devient finalement le lieu de diverses expériences fictives et réelles, toutes atroces et toutes attachées au désespoir et à la mort, qu'elle soit intime ou de masse. Mais, dans la lignée des propos tenus par Agamben dans *Homo sacer II,* le roman est surtout le lieu d'une *« expérience encore plus maléfique »* : celle de la dissolution ultime des frontières et des garde-fous qui séparent traditionnellement la réalité de l'idéologie, le Mal du Bien, l'humain de l'inhumain (ou de l'animal), la vie de la mort, la barbarie du droit, la politique de la biopolitique, l'individu du système. C'est donc un lieu fondamentalement dystopique où, comme le dit encore Agamben dans *Moyens sans fins* (1995), *« le spectateur se retrouve confronté à [un] espace biopolitique [a]bsolu »,* le pire d'entre eux étant évidemment le camp de la mort auquel échapperont de justesse Leo et son épouse.

Bien qu'elle soit narrée au passé, cette histoire, avec et sans majuscule, hybride les codes de la fiction policière, du récit criminologique et du témoignage historique pour faire (re)plonger le lecteur dans l'actualité présente d'événements révolus, que nul ne saurait pourtant oublier ni ignorer. Or, la principale force du roman résiderait dans la singularité phénoménologique induite par ce voyage dans le temps car cette stratégie apporte une dimension sociocritique supplémentaire au roman : comme le stipulait dès les années 1920 Walter Benjamin contre Hegel, dans sa *Critique de la violence*, Tom Rob Smith semble impliquer de la sorte que l'Histoire est avant tout l'œuvre du temps présent, ce moment décisif au cours duquel elle s'écrit vraiment.

PAR NATHALIE DUFAYET