

Le regard du mal chez Philippe Renonçay

Thierry Durand

Volume 43, numéro 3, 2007

De Proust aux littératures numériques : lectures

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/016905ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/016905ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Durand, T. (2007). Le regard du mal chez Philippe Renonçay. *Études françaises*, 43(3), 71–90. <https://doi.org/10.7202/016905ar>

Résumé de l'article

Les quatre romans publiés à ce jour par Philippe Renonçay composent ensemble une oeuvre d'une grande cohérence. L'auteur pose la question du mal. Le sujet n'est sans doute pas original ; Gide l'a dit : on ne fait pas de bonne littérature avec de bons sentiments. L'entreprise de Renonçay est cependant plus radicale. Elle s'inscrit dans le contexte de certaines recherches littéraires actuelles qui placent le mal au centre de leurs préoccupations : Dantec, Jauffret, Germain, Nobécourt, et bien d'autres. Peut-être un signe des temps, l'originalité de Renonçay est à chercher, au moins en partie, dans l'intempérance avec laquelle ses personnages centraux mettent en question notre déréliction : une violence nue, sans pudeur, oscille entre le règlement de comptes avec Dieu et la volonté d'en finir une fois pour toutes avec une inexpiable humanité.

Le regard du mal chez Philippe Renonçay

THIERRY DURAND

Bientôt, la nuit lui parut bientôt plus sombre, plus terrible que n'importe quelle autre nuit, comme si elle était réellement sortie d'une blessure de la pensée qui ne se pensait plus [...]. C'était la nuit même.

Maurice BLANCHOT, *Thomas l'obscur*¹

Si la raison d'être de l'art en général et du roman policier en particulier, ainsi que l'écrit Éliette Abécassis dans sa *Petite métaphysique du meurtre*, est de mettre en scène « la dimension sociale et métaphysique de la question du mal² », nul doute que l'œuvre de Philippe Renonçay représente l'une des tentatives actuelles parmi les plus originales et les plus abouties. Ses quatre romans publiés à ce jour — *Violet permanent*, *La mécanique de la rupture*, *Dans la ville basse* et *Le cœur de la lutte*³ — suscitent et réveillent une mythologie des origines et de la chute révisée à la lumière de notre plus récente modernité. Le recours à la fiction policière chez un auteur qui semble par ailleurs bien armé pour la réflexion philosophique n'est pas surprenant ; Bataille le disait déjà : « Hanté par l'idée de savoir le mot de l'énigme, un homme est un lecteur de roman policier : pourtant l'univers pourrait-il ressembler au

1. Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur* (nouvelle version), Paris, Gallimard, 1950, p. 20.

2. Éliette Abécassis, *Petite métaphysique du meurtre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1998, p. 118.

3. *Violet permanent* est publié chez Calman-Lévy en 1992 et *La mécanique de la rupture*, chez Denoël en 1999. Les éditions Climats publient *Dans la ville basse* quatre ans plus tard puis, en 2005, *Le cœur de la lutte*. Dorénavant désignés respectivement à l'aide des lettres VP, MC, VB et CL, suivies du numéro de la page.

calcul qu'un romancier doit faire à notre mesure⁴ ? » C'est dans cette articulation de la pensée avec ce qui l'excède que prennent place les enquêtes de Renonçay. Ses récits subvertissent le genre, l'agrandissent aux dimensions d'une anthropologie philosophique. Les personnages évoluent dans un monde délégitimé qui s'est opéré de la dialectique historique. Par delà les grands messianismes religieux ou politiques, Renonçay fait ainsi retour aux mythes fondateurs : on perçoit dans ses romans la respiration ample et incessante d'une bête immense et monstrueuse. Volonté de comprendre et mal, lumière et obscurité sont liés en profondeur dans une continuité qui fait que les récits se chevauchent, chacun marquant un approfondissement ou une variation par rapport au précédent. C'est cette prise de conscience panique de l'intimité de l'homme et du mal que je propose de suivre à présent dans l'imaginaire de Renonçay.

Le premier récit s'inspire de l'une des plus belles et des plus profondes enquêtes de la littérature française du xx^e siècle, *La jeune Parque* de Valéry, et de ce vers en particulier, belle filature : « J'y suivais un serpent qui venait de me mordre⁵ ». Anna Aubrian, artiste exaltée, est tendue vers la perfection de son art, vers l'harmonie qui cherche à s'exprimer par elle au-delà de toute manifestation sensible. Ne vivant qu'à regret dans notre mondanité, intense, fiévreuse, orpheline d'une plénitude qui lui échappe, Anna est soumise tout entière à une exigence qu'elle ne peut formuler et qui seule pourrait la ramener à l'unité, à la pureté dont elle rêve et qui la hante. Elle est ainsi à la poursuite d'un crime, sans doute le premier de tous, dont la preuve, on s'en souvient, est une larme versée sur une pureté perdue qui obsède la jeune Parque à l'aurore de sa pensée, au seuil de sa conscience. Elle a goûté à l'arbre de la connaissance et suit depuis un serpent qui l'inspire et qui la trompe, réminiscence du serpent de la Genèse qui incite Ève à goûter du fruit défendu : « [...] vos yeux s'ouvriront et vous serez comme des dieux, qui connaissent le bien et le mal⁶ », dit le serpent pour la tenter.

L'enquête dans laquelle le lecteur se trouve engagé se résume à cette question lapidaire : qu'est Anna en elle qu'elle n'est pas pour elle ? Si Anna est sincère, on le sent, elle n'est pas innocente pour autant. Elle

4. Georges Bataille, *Le coupable*, dans *Œuvres complètes*, T. V, Paris, Gallimard, 1973, p. 326.

5. Paul Valéry, *Œuvres* (éd. Jean Hytier), T. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 97.

6. Genèse, 3,5.

est divisée, soupçonnée, peut-être coupable. Nous faisons sa connaissance peu après la fin tragique de sa liaison passionnée avec Pierre Wexmann. L'homme est mort d'une manière suffisamment inattendue pour que la mère de Pierre engage un détective privé : John Henri Witten. Jacques Lassalle, le nouvel amant d'Anna, meurt à son tour des suites d'un malaise cardiaque. On comprend vite que la question dont Witten s'efforce de saisir la complexité n'est pas de savoir comment Anna tue ses amants aussi impunément, mais revient à pressentir un rapport fascinant et fatal qui fait que les deux amants meurent l'un après l'autre en Anna, auprès d'Anna, comme étouffés, privés d'air, « comprimés par cet être de grand format⁷ ». Les causes des deux décès sont parfaitement identifiables : méningite cérébro-spinale, infarctus ; la raison médicale est ainsi mentionnée, irréfutable. Si Witten dit cependant à Anna qu'elle les a tués « en quelque sorte » (VP, 37), c'est que Pierre et Jacques se sont rendus à une exigence qui, à travers Anna, les a dépassés et emportés. La médecine est ici l'alibi d'un crime sans assassin dont le seul indice est l'immodestie d'Anna, son irrésistible besoin de pureté. L'exigence qui l'anime — « Laisse donc défaillir ce bras de pierreries / Qui menace d'amour mon sort spirituel⁸ » — creuse l'amour jusqu'au sacrifice comme s'il s'agissait de son expression la plus aboutie : la quête amoureuse d'Anna, l'excès de sa recherche, est le vertige qui attire les deux hommes qui viennent tout aussi ignorants de ce qui les anime que peut l'être Anna, comme entraînés par une exigence qui les embrasse, à la rencontre de leur mort. Les « victimes » sont confusément consentantes. La communauté qui gravite autour d'Anna : Pierre, Jacques, Jean (John) et son frère Marc, est ainsi une communauté de fidèles, de convertis ; on a envie d'ajouter : d'apôtres. Déesse païenne, figure à la fois solaire et obscure en qui se conjuguent vie et mort, Anna est pour eux cette irrésistible force d'aspiration.

Dans l'incarnation de son désir infini qui transfigure ses deux amants, elle compose avec son frère Marc et l'enquêteur Witten une sorte de représentation tripartite de la conscience. Marc est un membre en vue d'un grand parti politique ; on le loue pour son sens de l'organisation et son dévouement au parti. Il est tourné vers la cité, sa bonne marche, ses enceintes modernes que sont les lois (on pense, dans un tout autre contexte, au rapport de Créon avec Antigone). Witten est

7. Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, op. cit., p. 129.

8. Paul Valéry, op. cit., p. 98.

un enquêteur contemplatif peu ordinaire ; il se tient à distance, ménage Anna et Marc, comprend que l'un ne s'explique pas sans l'autre ; prudent, il aborde Anna à travers Marc.

Le caractère fiévreux et dysphorique du roman se trouve exacerbé dans l'extase sacrificielle de la scène finale. Cette scène est insoutenable tant elle porte à l'extrême une expérience que chacun connaît pour l'avoir vécue enfant, par jeu et par défi, un jour ou l'autre : l'intensité, insupportable pour les yeux, du reflet du soleil à la surface de l'eau. C'est une scène érotique — entendons Éros, la loi du désir opposée à l'autre loi, celle de Marc et de Mars, qui est de conquête et de territorialisation — durant laquelle Anna, les yeux grand ouverts, livrée à « la folie du jour⁹ », se laisse pénétrer par la lumière et porter, selon l'expression de Georges Bataille, jusqu'à « ce qu'il est intolérable de voir¹⁰ ». L'aveuglement volontaire d'Anna impose ses limites à la lumière humaine, cette « [a]rrogance de la parole claire qui vient de la confiance dans le savoir¹¹ », écrit Blanchot à propos d'Œdipe ; il dit aussi : « Plus tard, trop tard, il [Œdipe] se crèvera les yeux pour tenter de réconcilier clarté et obscurité, savoir et ignorance, visible et non visible, les deux régions adverses de la question¹² ». Le geste d'Anna affirme et confirme son désir jusque dans le sacrifice du visible. Lucifer païenne (hors de toute connotation morale, bien entendu), ange déchu et nostalgique au destin à la fois tragique et grandiose, elle porte la lumière jusqu'au bout, jusqu'à l'extase. On pense à Hölderlin : « Le feu divin nous pousse et de jour et de nuit / À rompre et à nous élaner. Viens donc ! que nous voyions l'Ouvert¹³ [...] ». Anna s'aveugle pour voir davantage : elle remonte ainsi par le soleil jusqu'à l'origine même du voir dont la vue fournie par l'organe est un empêchement particularisant, une médiocre métaphore. La vue — physique — l'empêchait de voir. À partir de cette tache aveugle qui est maintenant tout son regard — son œil pinéal en

9. Allusion au récit de Blanchot *La folie du jour* dont Lévinas commente ainsi la « clarté » : « Que cette ouverture de la vérité — que cette clarté — atteignant à la transparence du vide — puisse blesser la rétine comme un verre qui se brise sur l'œil dont il aiguise la vue et que cette blessure soit cependant recherchée comme lucidité et dégrisement, voilà à nouveau la folie du jour » (Emmanuel Lévinas, « Exercices sur *La folie du jour* », dans *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1975, p. 64).

10. Georges Bataille, *Madame Edwarda*, dans *Œuvres complètes*, T. III, Paris, Gallimard, 1994 [1971], p. 12.

11. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 23, note 1.

12. *Ibid.*, p. 23.

13. Cité par Maurice Blanchot, « La folie par excellence », dans Karl Jaspers, *Strinberg et Van Gogh, Swedenborg-Hölderlin : étude psychiatrique comparative* (trad. de Hélène Naef, M.-L. Solms-Naef et M. Solms), Paris, Éditions de Minuit, 1953, p. 24.

quelque sorte —, elle peut dire à Witten qui l'interroge à propos de peinture qu'elle peint désormais tout le temps, le jour et la nuit. Imitant Mallarmé (la présence du poète est d'ailleurs suggérée par le nom du café où se retrouvent parfois le frère et la sœur : le café « Valvin »), Anna, négligeant les accidents pour n'appréhender que l'essentiel, transcende le personnel pour rejoindre l'universel.

Pierre et Jacques : sont-ils morts à cause d'Anna ? Il s'agit en tous cas du mystère de leur rencontre désastreuse avec l'immodestie, l'excès et l'impudeur d'Anna. Devenus les modèles du peintre — Pierre pour un saint Roch, Jacques pour un gisant — on les retrouve tous les deux dans les couleurs qui les représentent, l'ocre de la divinité de saint Roch, le bleu mystérieux, mystique, dont Anna auréole le gisant. C'est dans ces couleurs de la vie et de la mort mélangées aux eaux du lac qu'Anna noie son regard et trouve son viatique vers l'extase finale. Ces couleurs composent par la suite le violet qui est à l'origine du titre et qui signifie la permanence de l'élan mystique. Voilà donc une explication plausible, quoique perverse, du titre du roman, *Violet permanent*, puisque la couleur violette est pour l'Église le symbole de la spiritualité, de l'union de l'homme et de Dieu en Jésus-Christ.

Gardons de ce premier roman les éléments suivants en mémoire : « Anna » est un palindrome dont la terminaison en « a » surdétermine le féminin (c'est du reste le cas de toutes les « héroïnes » de Renonçay : Anna, Nora, Justina, Malena). En l'artiste se conjuguent en quelque sorte vie et mort ; la mort est l'amour et l'amour est la mort : à l'image du prénom, la lecture se fait dans les deux sens. Notons en passant la résonance irlandaise, celtique, du nom de famille d'Anna Aubrian (O'Brien), écho d'un sacré païen (l'Ana celtique qui signifie la terre). Retenons également la violence des quelques vertiges érotiques qui, ritualisés, aux bains-douches par exemple, avec un bandeau, semblent autant de mises en scène qui conjuguent perte, aveuglement, maîtrise et prostitution (« placer devant », montrer), ce besoin, écrit Bataille dans *Madame Edwarda*, « de désordre, de violence et d'indignité qui est la racine de l'amour¹⁴ ». Notons à ce propos le regard fou d'intensité de Pierre Wexmann dans le portrait qu'Anna fait de lui en saint Roch. L'œuvre est d'ailleurs écartée par l'Église, pourtant son commanditaire, à cause de sa trop grande ressemblance avec une idole païenne.

14. Georges Bataille, *Madame Edwarda*, op. cit., p. 13.

Ce dont Anna est grosse, ce qu'elle désire sans le comprendre —

Je ne rends plus au jour qu'un regard étranger...
 Oh! combien peut grandir dans ma nuit curieuse
 De mon cœur séparé la part mystérieuse
 Et de sombres essais s'approfondir mon art¹⁵! ...

— est la part du feu à laquelle succombent Pierre et Jacques. Si Anna peut être représentée sous les traits d'une jeune parque insouciant qui joue aux dés avec la vie des hommes dans une indifférence héraclitienne, Nora, dans *La mécanique de la rupture*, n'en est plus l'innocent véhicule, mais la formidable puissance de renouvellement. Nora se découvre Anna, Anna Perenna : elle a souligné dans *L'art d'aimer* d'Ovide la phrase suivante : « Cachée dans un fleuve éternel, je m'appelle Anna Perenna » (MR, 100). Très ancienne divinité en qui se rassemblent et se confondent les trois parques : elle est l'alpha et l'omega, la déesse antique de la fertilité, du flux, de la nature de toute chose comme mouvement perpétuel à la fois créateur et destructeur. Permanence de l'impermanence, elle se lit dans tous les sens : toute création trouve son pendant, son miroir inversé, son renversement photographique dans la destruction. Anna est « la matière du monde » (MR, 111) et ce nom fait naître en Nora « l'efflorescence d'une folie obscure » (MR, 111). Anna Perenna représente ainsi la confusion du bien et du mal, le mouvement palindromique de la corruption et de la renaissance, mouvement « révolutionnaire » par excellence qui fait sombrer dans le dérisoire tout « projet » révolutionnaire puisque les dés ont toujours déjà été jetés. C'est d'ailleurs une certaine conception de la révolution qui anime le deuxième récit dans lequel Nora, détective à sa manière, va se pencher à la suite de son amant assassiné, Tomás Stanzel, sur « l'envers de nos pensées¹⁶ », selon l'expression d'Alain.

On pourrait trouver dans l'Amérique latine de la deuxième moitié du vingtième siècle de nombreux exemples de pays semblables à celui que l'auteur a imaginé. Plusieurs indications font en effet du pays de *La mécanique de la rupture* l'expression emblématique de ce continent.

15. Paul Valéry, *op. cit.*, p. 100.

16. Alain, *Propos de littérature*, document produit en version numérique par Marcelle Bergeron, coll. « Les classiques des sciences sociales », dirigée et fondée par Jean-Marie Tremblay, du cégep de Chicoutimi, et développée en collaboration avec la Bibliothèque Paul-Émile-Boulet, de l'Université du Québec à Chicoutimi, classiques.uqac.ca/classiques/Alain/propos_de_litterature/alain_propos_litterature.pdf —, p. 30. Ce document a lui-même été produit à partir de l'édition suivante : Alain, *Propos de littérature*, Paris, Paul Hartmann éditeur, 1934.

D'abord, une observation d'ordre onomastique : Santa Cruz, Trinidad, ainsi que d'autres noms à la résonance également chrétienne soulignent à la fois une vérité sociologique et la recherche de la rédemption incarnée dans le roman lui-même par le messianisme révolutionnaire du MNR (Mouvement national révolutionnaire). Le général imaginaire Oviedo (sa statue amputée orne une place de la ville) porte le nom de la ville républicaine espagnole des Asturies dont les habitants furent massacrés par Franco en 1934. La présence marquée des indiens et du MNR appelle en écho les combats passés ou présents, bien réels ceux-là, du sous-commandant Marcos ou du Sentier Lumineux. Le roman se déroule ainsi dans un contexte clairement identifiable pour le lecteur occidental, sur un continent tourmenté des décennies durant par les dictatures et leurs polices secrètes aux méthodes brutales, expéditives, et par les nombreuses guérillas dont les théories se présentent comme autant de sotériologies. À ce propos, on peut aussi penser à la théologie de la libération incarnée par Oscar Romero, l'évêque de San Salvador assassiné par l'extrême-droite en 1980. Messianisme et révolution, voilà donc le contexte socio-politique, un contexte bien différent de celui du premier roman, qui fournit à *La mécanique de la rupture* son arrière-plan à la fois historique et sociologique. Mais la révolution n'est pas chantée ; il n'y a aucune nostalgie révolutionnaire chez Renonçay. Dans le sens qu'on lui donne habituellement, c'est-à-dire le combat libérateur et instigateur, au nom du prolétariat (de l'homme par excellence), d'une avant-garde armée, elle semble même une chose du passé, un alibi derrière lequel une quête plus profonde, plus radicale est exigée. Le deuxième récit pousse le défi révolutionnaire jusque dans ses derniers retranchements ontologiques, si on peut dire : car, en fait, qu'est-ce que vouloir la révolution sinon s'en prendre à Dieu pour son mauvais gouvernement des hommes ? Dans ce roman hyper-révolutionnaire, cette question s'est imposée à Stanzel hanté par le souvenir de sa passion pour Nora : que faire face à l'échec patent de tous les projets révolutionnaires ? Que faire face au mal, ce vice de forme de l'humain ? Faut-il imaginer, à l'instar de *Ressemblances* de Philippe Raymond-Thimonga, le suicide dans un hôtel de banlieue de Dieu lui-même, découragé par l'absence de projet spirituel ? Il s'agit en tous cas de se porter aux confins du projet révolutionnaire et de considérer que libérer l'homme du mal revient peut-être à saborder la création telle qu'elle a été ordonnée. La quête esthétique d'Anna trouve ici un prolongement dans la quête libératrice et délirante de Tomás Stanzel inspiré par Nora.

C'est l'inspecteur Salinas qui fait venir Nora exprès d'Orlando pour son enquête. Stanzel a été sauvagement assassiné, probablement par les révolutionnaires eux-mêmes avec lesquels il menait un trafic d'armes. Conduisant sa propre enquête — mais Salinas a du Witten en lui et a fait venir Nora pour une « reconstitution » non du meurtre (il n'y a pas de témoins), mais du chavirement de Stanzel au contact de sa « part maudite » — Nora fouille dans les papiers de Tomás. Elle découvre l'inspiration que le manque occasionné par son départ a joué dans le projet de Tomás, dans sa bouffée délirante (une dizaine d'années plus tôt, Nora a rompu avec Stanzel après que celui-ci l'eut séquestrée pour l'empêcher de s'éloigner) :

Une nuit, accoudé à la fenêtre de mon appartement, j'ai vu le déroulement de mon plan avec une précision incroyable, écrit Stanzel dans son journal : je regardais la terre à travers le hublot et je me disais qu'au bout de l'horizon il y avait la fin abrupte de quelque chose ou le commencement. De toutes façons un gouffre et puis l'espoir et c'est là que je voulais aller. (MR, 123)

Il lit dans le Talmud que le monde repose sur l'existence de trente-six Justes ignorés et que si l'un d'entre eux, un seul, vient à disparaître, ce sera alors la fin de ce monde. Grâce à un système de retardement très ingénieux, les bombes qu'il a dissimulées çà et là dans le monde entier explosent selon le jeu d'un hasard aussi bien temporel que spatial. Il y en a douze au total dont le déclenchement dépend d'un mécanisme qui ressemble à celui de la machine à sous : le nombre de séries varie mais le fonctionnement reste identique ; lorsque toutes les séries du système de mise à feu qui défilent désignent au même instant le même chiffre, la bombe explose. Il y a douze bombes au total ; onze ont déjà explosé. Plus sombre, le roman suivant, *Dans la ville basse*, examinera la possibilité que la douzième ait toujours déjà explosé et que nous vivions dans un monde damné, toujours déjà détruit.

Mais il faut un motif ; c'est ce motif qui hante et obsède Salinas. Par quel coup de tonnerre Stanzel, petit trafiquant sans envergure, est-il devenu ce mystique de la terreur ? S'agit-il d'ailleurs de cela ? Comment sa liaison avec Nora, cet amour qui fut pour lui une exigence inabou-tie, a-t-elle pu conduire à cela ? À quel sauveur, à quelle divinité obs-cène et joueuse dégagée de tout projet humain, double intime de Nora, Stanzel s'est-il cru obligé de confier la rédemption de l'humani-té ? Quel aveuglement ou quelle révélation ? Nulle part dans sa quête rédemptrice il n'est question des victimes de son terrorisme ou de leur part de responsabilité. Comme Anna, Stanzel s'en remet à un monde

qu'il considère plus réel que celui, imparfait, dans lequel l'humain « boit le mal au goulot¹⁷ ». Qu'elle le veuille ou non, Nora est ainsi apparue à Stanzel comme l'oracle d'un monde autre, l'expression d'une prophétie à laquelle le hiérogammate Stanzel donne sens et consistance : les douze bombes sont le langage, le logos de l'excès, du supplément apporté par l'abîme du féminin (Nora est physicienne). Salinas lui-même n'est d'ailleurs pas insensible à Nora. Il comprend que c'est Nora qui a conduit Stanzel « en quelque sorte » : « Vous savez ce que je crois, c'est que c'est vous qui nous avez guidés [...] la nuit immense [...] car vous aussi vous avez envie de changer le cœur des choses » (MR, 168).

C'est ce cœur qui est en cause, de ténèbres si l'on veut ; c'est ce foisonnement initial et aveugle où création et destruction, bien et mal se confondent, qui est à l'origine du renversement mystique de Stanzel : le cœur « inhospitalier » de Nora provoque son vertige, son irrésistible attirance vers la chance, l'exigence du tout ou rien où rien est à nouveau tout, point de l'horizon où tout se confond, où les dés roulent encore dans la paume de l'enfant joueur. Voici alors la découverte de Salinas : l'absence de motif identifiable, présentable — il insiste sur cet aspect apollinien avec Nora — est le motif ultime de l'irreprésentable. Jouer l'humanité sur un coup de dés ! Voilà le pari de Stanzel. Dans son illumination, Tomás cède à un vertige proprement humain dans lequel « reconnaître la chance est le suicide de la connaissance¹⁸ ». Procédant ainsi, Stanzel veut dégager la révolution de la corruption inévitable qu'imprime l'homme, mauvais ontologiquement, à tout projet révolutionnaire. On pense ici à l'idée de Bataille selon qui la liberté se trouve aux extrêmes dans la chance, car la pensée ne peut y accéder ; comme l'amour, elle exige des « doigts légers, insaisissants¹⁹ », hors projet : la chance appelle un « désordre au travers duquel se nouent et se renouent ses [de l'amour] liens²⁰ » : attirance irrésistible incarnée par Nora. À partir de cette absence qui est aussi une surabondance (Anna Perenna), un excès, Renonçay file la métaphore d'une immense cour sacrée qui nous rappelle que le jeu, par sa gratuité et ses ritualisations, n'est jamais très loin du sacré justement : ne pas voir, c'est voir le plus intensément. C'est là l'enjeu et la fascination du hasard : l'aveuglement

17. *Job* (trad. de Pierre Alféri et Jean-Pierre Prévost), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 51.

18. Georges Bataille, *Le coupable*, op. cit., p. 318.

19. *Idem*.

20. *Idem*.

d'Anna Aubrian est aussi celui de Tomás. On retrouve cette confusion à plusieurs niveaux : motifs des actes bien sûr, mais aussi de la tenture dans l'appartement de Stanzel, illisible, indéchiffrable ; motifs des tableaux d'Anna, notamment une représentation de sa propre famille intitulée : « Portraits avec masques », où l'artiste a peint, couvrant sa bouche, une tache sombre signifiant l'exhaustion du logos, comme si la quête artistique et révolutionnaire échappait totalement à l'ordre du langage, à l'histoire, au récit, ou comme si le signifiant des signifiants était l'imprononçable même ; motif d'une nature luxuriante, sauvage, qui rappelle Conrad ; motif de « Jeune orpheline au cimetière », un tableau de Delacroix dans lequel le regard de la jeune femme est tendu vers un horizon extérieur au cadre de la scène représentée ; motif également introuvable de l'ameublement de John Henri Witten et de Stanzel, indéfinition digne de M. Teste dans son refus, sciemment considéré dans le cas de Witten (*Wit* : l'« esprit » en anglais), subi chez Stanzel, « d'être quoi que ce soit ». C'est, je crois, cet affolement du motif qui distingue Renonçay, laissant du coup le genre policier à la fois défait, excessif et essentiel.

Il faut insister sur ce refus, proche du chaos initial, de la détermination, car il paraît au cœur de l'approche du mal chez l'auteur, et cela d'une manière qui remet en mémoire la confusion gnostique entre le (di-)visible et le diabolique. L'affolement de l'homme au contact de ce qui l'excède et qui est nécessairement hors cosmos nourrit le fantasme originel de ses romans : la mort au travail, Thanatos, la mort présentable, dialecticienne, « choisissante », disparaît au profit de l'autre mort, chthonienne, indicible, irrésistible et irréprésentable : la Kère. Pressentie avec délices et horreur, elle est un au-delà du bien et du mal très proche de l'a-théologie bataillienne : elle incarne le pressentiment d'un sacré (l'état théopathique de Stanzel) auquel aurait partie liée un psychisme archaïque avant qu'il ne se constitue comme Moi. La Kère est liée à une folie et à un chaos vertigineux d'où tout vient et où tout retourne, un fond permanent et palindromique de l'être d'avant le refoulement et la séparation originaires.

Reprenons la filature du serpent révolutionnaire et trompeur qui exige que la lumière s'étende jusqu'à l'inavouable de la déliaison originelle (Nora signifie « lumière » en arabe) et qu'elle devienne nuit, car c'est vers ce renversement que se dirige la compréhension du mal chez Renonçay. Lorsque Salinas avoue à Nora qu'il a fouillé sa chambre pendant son absence, il lui confie :

Je me disais qu'en découvrant toute cette histoire de votre point de vue, en découvrant la ville... retournée comme un gant, comme une peau de supplicé, eh bien...

— Et qu'avez-vous découvert ?

— La nuit ! Répond Salinas. La nuit ! (MR, 107)

C'est de cette nuit, de ce « visage de Gorgone » (MR, 158) qu'il faut préserver le monde, explique l'inspecteur :

Je ne souhaite que vous aider à pressentir pourquoi ces dossiers sont classés et doivent le demeurer. Essayez donc de développer une pellicule photographique en plein jour ! [...] Il existe un ordre, une disposition du monde, sans doute imparfaite, mais à laquelle chacun tient, s'accroche. (MR, 89)²¹

Dans son troisième roman, *Dans la ville basse*, Renonçay reprend le thème de la nuit et du rapport tragique de l'homme à lui-même. C'est à cette nuit, en effet, que Lucio Mosner, photographe de guerre, veut arracher son secret. On fait ainsi remarquer à Lucio que ses modèles sont photographiés avec le soleil de face, comme s'il avait voulu capturer sur les visages, dans les regards de la guerre, la révélation d'un envers innommable. Pourtant, loin d'être dévoilement ou révélation, l'art (ici la photographie) apparaît comme une façon de se garder, une mise en scène qui est toujours récit, une parade qui prétend triompher de la Gorgone en la re-présentant dans l'apollinien (on pense à l'espace littéraire de Blanchot²², bien sûr, et au mythe d'Orphée). Peine perdue, puisque *Dans la ville basse* opère un retournement qui relève de l'impensable : la question n'y est plus celle du mal dans un univers bon, mais celle d'une « création » ontologiquement mauvaise. Le mal n'est plus une négation, un non-être, mais presque un caractère physique de la substance universelle. Dans une inspiration gnostique, il apparaît ainsi au lecteur comme l'être même du monde. Salinas le disait déjà :

L'homme ne vaut rien. Un sac de marécages ! Retournez-vous donc et reniflez autour de vous ! Cette odeur ! L'homme ! L'homme !... Et je n'écarte personne, tous, sans exception... [...] Les vieux moines de Misiones ne disaient pas autre chose. Prendre le Ciel de force. Et le foutre à bas par la rapine et l'obscurité. Ou la lumière, oui, pourquoi pas ? Tout cela est

21. « Ce qu'étaient ces formes, êtres, entités funestes, cela ne saurait être dit, car, pour nous, au sein du jour quelque chose peut-il apparaître qui ne serait pas le jour, quelque chose qui dans une atmosphère de lumière et de limpidité représenterait le frisson d'effroi d'où le jour est sorti ? » (Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, op. cit., p. 120).

22. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955. Voir la partie intitulée « Le regard d'Orphée », p. 227-234.

indifférent quand il s'agit de prendre. Car quelque chose est dû, depuis le commencement. (MR, 92)

C'est bien à cette extrémité qu'est parvenu par amour le fol espoir de Tomás et, nous le verrons, le terroriste Cardoso dans le dernier roman de Renonçay, *Le cœur de la lutte* : « Quelque chose est dû ». Le roman *Dans la ville basse*, plus noir que les deux précédents, examine la vanité de la belle âme, l'illusion du bien. La ville du récit est plongée dans la dérélition ; elle semble la proie des Erynnyies, à tel point que l'on se demande si le corps supplicié de la jeune femme découvert dans la cale du Cabo Blanco, un navire en rade, n'est pas la cristallisation du mal de chacun, l'exposition insoutenable et obscène du fond aporétique du mal. Comme Oreste, Lucio Mosner est ainsi la conscience morale en lutte avec une complicité et une indifférence diffuses contre lesquelles il se met en marche, rumeur anonyme suintant partout sous la figure allégorique du serpent, « long animal tragique qui se glissait dans les anfractuosités de la ville » (VB, 120). Mais Lucio demeure extérieur à ce qu'il pressent (on le présente comme un étranger²³ ; il vient d'ailleurs) et ne saisit rien ; puis il est trop tard et sa propre enquête se retourne contre lui. Tout se passe comme si quelque chose de monstrueux vivait et bougeait, l'observait, quelque chose auquel il demeure pourtant étranger durant tout le récit, car lui manque la complicité nécessaire, comme si la compréhension du mal était refusée à quiconque ne le saisit pas de l'intérieur.

Les dangers qui pèsent sur l'humanité, les catastrophes plus ou moins certaines qui assombrissent le futur proche de la planète donnent à l'atmosphère des romans de Renonçay une indéniable actualité. La complicité est générale, la culpabilité universelle ; le mal est l'homme, le mal est l'être. C'est ce que Lucio ne peut pas comprendre. Son regard est resté intact (on le lui dit), mais au prix d'une incompréhension de fond (une incompréhension qui, chez Renonçay, dénonce l'innocence du regard philosophique) qui le distingue nettement de Richard Doyle, l'ancien soldat au passé sulfureux, inavouable, terrifié par l'invisible. Doyle et Mosner constituent ainsi l'une des puissantes antithèses du récit. Lucio vit en étranger dans un monde mauvais avec lequel il a pourtant partie liée et qu'il sert bien qu'il en ait. En dépit de sa profes-

23. Sa maladresse rappelle celle que Platon illustre avec humour à propos de Thalès dans le *Théétète*. À ce propos, l'échec de Lucio (de son regard de philosophe, d'en haut) souligne l'anti-platonisme de Renonçay.

sion qui l'expose quotidiennement à la cruauté et à la folie des hommes, il ne voit rien de la complicité générale : c'est en effet vers cette problématique d'une descente dangereuse en soi qui unit tous les hommes dans le meurtre que pointent les deux derniers récits de Renonçay. Lucio lui-même n'est-il pas prêt, à la fin du récit, à tuer pour sauver sa peau ? Le fait est qu'il ne parviendra pas à s'exclure du rang des tueurs. On pense à cette sentence de « La pratique de la joie devant la mort », un texte de Bataille rédigé en 1939 après la mort de Laure : « Je ris si je pense que ces yeux persistent à demander des objets qui ne les détruisent pas²⁴. »

La structure à la fois souterraine et initiatique du mal qui renvoie le regard (le philosophe) à son point aveugle (défaut ou vice de forme ontologique avant d'être moral), à l'origine de la *theoria* par conséquent, se trouve illustrée par le corps horriblement mutilé, démembré, de la jeune fille du port dont le supplice, la fouille, sont annoncés dans le roman précédent par la curiosité perverse de Salinas à l'égard de Nora. À l'image des célèbres poupées de Belmer, il semble qu'on ait voulu mettre à nu, à vif, une fascination pour ce qui, à nouveau, conjoint le féminin avec la blessure (une vérité liée à l'écorchement : Actéon, Orphée) et l'excès, l'intolérable et le fascinant. C'est ce dévoilement progressif d'une autre mécanique, celle de la fascination, que livre le narrateur de *Dans la ville basse* qui choisit de ne produire le compte rendu du médecin légiste qu'au coup par coup, au cours d'une sorte de *strip-tease* de l'horreur qui confond dans l'obscur la plus grande folie avec la volonté panique de la plus grande visibilité. La dernière partie dévoilée n'est pas le sexe mais le regard affolant, impossible, car ne renvoyant que le vide (inconcevable — on ne peut voir la nuit), de la jeune fille énucléée, de Gorgô.

Dans son commentaire du *Marchand de Venise* de Shakespeare, Freud identifie le troisième coffret dans lequel est dissimulé le portrait de Portia à la troisième parque qui tranche le fil de la vie, à celle à la fois silencieuse et sombre comme le plomb du coffret la représentant par métonymie. Elle est la mort, la destruction, le flux, la déliaison infinie d'Anna Perenna. C'est à ce troisième visage de la Moire, de la

24. Georges Bataille, « La pratique de la joie devant la mort », dans *Œuvres complètes*, T. I, *op. cit.*, p. 558. Voir également Éliette Abécassis, *op. cit.*, p. 98 et 99 : « [...] Le regard porté sur le mal est comme une *theoria* qui dévoile ontologiquement mon être comme appartenant consubstantiellement à ce qui est vu » ; « Voir le mal, c'est participer du mal. »

nuit, que Lucio (la lumière, bien sûr) a affaire. Des années durant, il a soustrait sa pensée à ce visage qui transforme ceux qui regardent en arrière, telle la femme de Lot, en statues de sel (Jean Clair définit la médusation comme le fait de « retourner sa pensée²⁵ ». Lucio, correspondant de guerre, a certes photographié nombre de ces regards invertis, retournés, mais il sent confusément qu'il lui faut aller plus loin et dévoiler leur origine panique, ce qu'ils ont vu. Bien qu'il présente à cet égard le rôle pivot de Justina, la fille de Richard Doyle, et qu'il cherche à la rencontrer (comme Witten et Salinas ont voulu rencontrer Anna et Nora), elle n'apparaît à Lucio que vers la fin du récit alors que l'existence du photographe va basculer dans le meurtre à la suite de certaines dettes de jeu contractées avec la pègre locale. Durant tout le récit, Lucio demeure comme obsédé par la figure tutélaire de Justina, remarquablement absente quand on la compare aux héroïnes des deux récits précédents.

On est tenté de voir en elle un double de la Justine de Sade (elle aussi a été violentée [VB, 122]), une Justine intransigeante et désespérée, devenue inexorable. Elle apparaît comme la prêtresse, la figure dominante d'une communauté de survivants à un retournement d'une ampleur démesurée, comme si elle avait, en quelque manière, reçu confirmation de la chute infinie et éternelle : la création est une catastrophe. Prophétesse du chaos, elle apparaît enfin comme le double de la jeune femme anonyme dont le cadavre exposé est l'« âme » du monde (VB, 126). Elle est l'« ange » (VB, 122) de la jeune sacrifiée, sans pudeur « dans ce qu'elle [veut] des autres » (VB, 119, 139). Sans doute parce qu'elle a été élevée par Doyle, un criminel de guerre, elle voit plus loin dans la lumière, jusqu'au cœur neutre qui ronge les humains, celui de l'absence comme Dieu, comme réponse, lumière intolérable et impudique qui alimente la terrible angoisse des grands souffrants (dont Doyle lui-même) : « Ne sait-il donc pas ? dit-elle à propos de Mosner. La catastrophe a déjà eu lieu » (VB, 146).

Peu importe, après tout, l'auteur ou les auteurs du crime. L'enquête n'aboutit pas, car le cadavre du Cabo Blanco n'est qu'un alibi. Comme le dit Richard Doyle (sur qui, d'ailleurs, pèsent de sérieux soupçons), il s'agit d'une « éternité d'assassins », une vérité « abominable » (VB, 147) que Lucio ne peut admettre, car elle n'est pas à la mesure de la raison.

25. Jean Clair, « La vision de Méduse », dans Jean-Bertrand Pontalis (dir.), *Le mal*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1988, p. 154.

Ce « cadavre parfait » (VB, 148) est une terrible leçon imposée au photographe qui n'a pas su, comme cela lui a été conseillé à plusieurs reprises au cours de son enquête (une enquête clandestine qui double celle, toujours complice, de la police), quitter la ville livrée à la pourriture et aux mouches avant qu'il ne soit condamné. La lecture du compte rendu est irrévocable : le corps a été fouillé, ouvert puis refermé à plusieurs endroits : même les os ont été grattés. Le cadavre a été lu, déchiffré. Couché en travers du monde comme une frontière, une limite, il illustre l'herméneutique du polar dans une sorte de mise en abîme : il n'y a pas de réponse à l'enquête ultime, si l'on peut dire, à celle de l'homme et du mal. La question : « d'où vient le mal ? » n'a aucun sens ; il n'y a pas de fond ou d'au-delà du mal. Reprenant l'interrogation de Bataille, *Dans la ville basse* conclut qu'il n'y a pas de dernier mot ; il n'y a que d'autres histoires : « Rien n'est concevable en dehors de l'apparence, la volonté d'échapper à l'apparence aboutit à changer d'apparence, il ne nous rapproche nullement d'une vérité qui n'est pas²⁶ ».

À l'enquête photographique de Lucio répond l'image sans mystère du cadavre : il n'y a rien à voir et il y a tout à voir. Doyle déclare : « [...] Rien ne surgira que d'autres masques, sans cesse » (VB, 146). C'est ce que révèle la victime énucléée. À la suite de Freud, René Clair associe le mystère de l'interdit maternel (pensons à nouveau à Anna Perenna) à

[...] un œil énucléé et glaireux dont la vision nous remplit d'angoisse dans la mesure où ce regard, entre les plis et les poils, semble nous fixer sans que nous puissions le voir. Plus qu'un sexe, c'est un œil maléfique qui est jeté sur nous, et c'est le regard de la mort²⁷.

De là, ensuite, le rapprochement opéré à plusieurs reprises entre le féminin, la prostitution (dont l'étymologie signifie « exposer en public ») et l'abîme aveugle, originel, où se perdent bien et mal. Ainsi l'apparition de Justina à la toute fin du récit : son regard, soudainement révélé à Lucio qui voit Justina pour la première et la dernière fois, le saisit comme une apparition divine :

En face, il n'y avait plus rien que ces yeux, sur lui [Lucio], qui le scrutaient avec fureur, magnifiques, les yeux de Justina Doyle au milieu des ténèbres, très hauts, dans les plis du ciel, dans l'aurore blanche du ciel, les yeux, les yeux. (VB, 159)

26. Georges Bataille, *Le coupable*, op. cit., p. 326.

27. Jean Clair, loc. cit, p. 157.

Dans sa résonnance bataillienne, la prostitution relève d'un athéisme extatique. Elle réveille, par la fascination du regard, l'angoisse de la séparation, de la blessure originelle comme l'impossible même, le non familier. Madame Edwarda incarne ainsi cette idée de la prostitution. Véritable désublimation de l'amour, elle est l'incarnation paradoxale d'une métaphysique qui rit de sa misère ; elle expose ses « guenilles ». L'énucléation fonctionne ainsi comme une puissante métaphore : montrée, exhibée comme un sexe, elle met un terme abrupt, inassimilable, à la symétrie des regards échangés et renvoie la lumière sur elle à sa propre absence, à son incomplétude originelle. En sa présence, le regard est hébété, bégayant :

Les yeux qui s'ouvrent sont une conséquence du mal et [...] le fait de pouvoir voir introduit la connaissance au cœur de l'être, c'est-à-dire le savoir de la nature de la différenciation sexuelle. Voir, c'est d'abord voir qu'on est un sexe, c'est-à-dire un être séparé²⁸.

De là, la convergence sur laquelle insiste le narrateur du *Cœur de la lutte* entre pornographie et mystique révolutionnaire. Dans leur prostitution, les yeux de Justina ne sont autre chose que l'impossible fascination du regard vide dans le ventre du Cabo Blanco. Ils sont aussi l'exigence d'une révolution impossible.

Le dernier roman de Renonçay reprend le terrorisme de *La mécanique de la rupture* pour l'accomplir selon une perspective tout à fait différente. Contrairement au terrorisme de Stanzel, en effet, celui de Raphael Juan Cardoso est nihiliste, suicidaire : on peut parler à propos de Cardoso d'une « haine furieuse, ancestrale, tournée vers le monde » (CL, 135). Les quatre récits de Renonçay semblent ainsi s'opposer deux à deux : *Violet permanent* et *La mécanique de la rupture* parient pour une apocalypse comprise comme une révélation ; la nuit y est la chance d'une plus grande lumière et, par conséquent, d'un au-delà. *Dans la ville basse* et *Le cœur de la lutte* illustrent, en revanche, une sauvagerie neutre, anonyme ; la lumière s'y trouve absorbée tout entière dans la nuit immense, annihilée comme dans un trou noir, identifiée ainsi à la nuit. Les deux derniers romans représentent le contrepied de la pensée du freudien Lucio Mosner animé par la pulsion scopique : « Voir, toujours voir, écrit Freud dans une lettre à Goetz, garder les yeux toujours ouverts, se faire conscience de tout, ne reculer devant rien, toujours

28. Jean Clair, *loc. cit.*, p. 145.

être ambitieux²⁹». Chez Freud, du moins jusqu'à la guerre, il s'agit toujours de faire advenir du Moi : « Là où était du Ça doit advenir du Moi³⁰. » La vérité du Cabo Blanco est différente, obscure, exorbitante et pourtant lumineuse. En effet, si Lucio Mosner n'est pas à sa mesure, à la hauteur de la divine Justina, c'est que la lumière a changé de signe. Désastreuse, cette vérité qui relève moins de la révélation que d'une forme d'asphyxie ou d'étouffement est soulignée, approfondie dans *Le cœur de la lutte*. Bataillienne, elle est celle de la séparation, de la catastrophe, de la Chute (sans au-delà) comme structure intime de la pensée³¹. Il s'agit désormais de saborder la création elle-même.

Dans *Le cœur de la lutte*, Renonçay fournit sa propre illustration de la sentence du chœur d'*Œdipe à Colone* : « Ne pas naître, voilà ce qui vaut mieux que tout. Ou encore, arrivé au jour, retourner d'où l'on vient, au plus vite³². » Cardoso est un terroriste redoutable qui refait surface après cinq années d'une inactivité seulement apparente. La police hésite à l'éliminer et, dans l'espoir de le retourner, le fait surveiller par plusieurs inspecteurs. On comprend peu à peu que Cardoso ne s'est pas rangé, mais que la révolution a changé de sens pour lui. Il ne s'agit plus de prendre le pouvoir par la violence et de promouvoir un modèle politique différent ; il ne s'agit plus de changer l'homme. Ce n'est pas davantage l'espoir de Stanzel qui anime Cardoso, celui de recréer le monde. Ce monde, Cardoso veut le détruire tout à fait, utiliser le mal pour vaincre le mal qui se confond avec l'être. De longues pages du roman sont consacrées au rabbin Zebi, personnage historique qui, en 1666, commit l'apostasie suprême en se convertissant à l'Islam car, explique le narrateur, il a dû « devenir le mal, tout le mal » (*CL*, 98) pour pénétrer « au cœur impénétrable des ténèbres » (*CL*, 98). À l'opposé de Mosner, Cardoso décide ainsi de combattre le mal de l'intérieur, de frapper au cœur. Son intention est d'exacerber le mal aux dimensions de la création tout entière jusqu'à en épuiser le terreau fertile, de faire en sorte, si on peut dire, que le serpent des gnostiques se consomment entièrement. Cette plongée dans le mal fait qu'à l'instar de Zebi,

29. Bruno Goetz, « Souvenirs sur Sigmund Freud », dans Roland Jaccard (dir.), *Freud : jugements et témoignages*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1976, p. 220.

30. Sigmund Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 110.

31. Georges Bataille, *Sacrifices*, dans *Œuvres complètes*, T. I, *op. cit.*, p. 94.

32. Sophocle, *Œdipe à Colone*, dans *Sophocle* (éd. Alphonse Dain et trad. de Paul Mazon), T. III, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1990, p. 129.

Cardoso éprouve pour la prostitution (la femme de Zebi, Sarah, était une prostituée³³) une puissante attirance ; « sa gloire est dans la chute » (CL, 95), dit Renonçay au sujet du rabbin. Dans une volonté de se perdre qui rappelle « L'hymne de la perle », un récit gnostique dans lequel le fils du roi revêt par dérélition et par ruse les vêtements souillés des Égyptiens, Cardoso déclare ainsi : « il faut bien que quelqu'un porte le sang » (CL, 189). Il rejette la tactique terroriste habituelle de la plus grande spectacularisation possible, celle de la lumière des caméras et du récit des revendications. Si on peut exprimer les choses ainsi, le cœur de la lutte devient chez Cardoso une transposition du regard vide et affolant de la victime sacrificielle du Cabo Blanco :

La réalisation d'attentats minuscules et irrécupérables, sans auteurs, sans revendications, qui jamais ne pourraient constituer la matière d'un spectacle, d'une actualité [...] niant toute révélation, et ne s'opposant plus au monde, lentement le rongait. (CL, 208)

Après le « spectacularisme » de Stanzel qu'il est toujours possible de récupérer dans une histoire, fût-elle, mythique, celle du Talmud, la tactique suicidaire et génocidaire de Cardoso place la clandestinité à « son cœur même » (CL, 35), car « on ne tue pas la bête en la renforçant » (CL, 114). Il ne s'agit plus de transformer le monde mais d'y mettre fin, d'échapper « à cette histoire incessante que l'humain raconte à l'humain » (CL, 168). Les derniers mots du roman reprennent ainsi un passage du prophète Elie pour associer dans une même extase la discrétion de la révolution avec le « souffle ténu » du divin (CL, 23 et 211). Mais le divin est ici l'absence suprême et nue surlignée dans la mise en scène finale de la mort de Cardoso. En effet, comme il l'avait fait dans les romans *Violet permanent* et *Dans la ville basse*, Renonçay condense ici en une scène finale emblématique toute l'intensité de l'expérience de son personnage principal. Il faut s'y attarder, car dans cette scène convergent l'inédit pornographique et la violence terroriste. On y retrouve ainsi l'identification d'Éros à Kère, présente dès le premier roman. L'irrésistible et tragique attraction entre le terroriste Cardoso et l'ex-prostituée Malena Effendi, lointaine descendante du rabbin apostat

33. À propos de la femme du gnostique Simon Magus, Hélène, Hans Jonas écrit : « *Her representation as a harlot is intended to show the depth to which the divine principle has sunk by becoming involved in the creation* » (*The Gnostic Religion: the Message of the Alien God and Beginings of Christianity*, Boston, Beacon Press, 2001 [1958], p. 109). On se rappelle aussi la « Prostituée fameuse » de l'Apocalypse (17,5) : « Babylone la Grande, la mère des prostituées et des abominations de la terre. »

Zebi, reproduit dans une coïncidence délirante la structure psychique hallucinée de Cardoso et celle du monde et l'accomplit jusqu'à son aboutissement : lorsque Verbinsky et Guelman, les deux inspecteurs qui surveillent Cardoso, se ruent arme au poing dans l'appartement de Malena pour tuer le terroriste, ils sont « comme stupéfiés » (CL, 196) par l'image de ce qui se présente soudainement devant eux, une apparition monstrueuse, « une énergie scandaleuse » (CL, 197) : les corps pénétrés de Cardoso et Malena. De la sereine complétude des sphères d'Aristophane, on passe à la « vision exorbitante et hallucinatoire » (CL, 196) des corps pornographiés de Cardoso et Malena Effendi. Renonçay n'offre pas ici l'illustration d'une union, d'une plénitude, mais projette une pure intensité bataillienne, insensée : une dépense excessive dont l'effet est celui d'une détonation ou d'une catastrophe. Si le mal est lié à l'irréparable séparation des sexes, la dépense associée à l'acte sexuel est la mise en scène de son intensité destructrice. Comme s'ils étaient mis en présence d'une expression exacerbée de l'insensé de la séparation, d'une actualisation de la catastrophe ou d'une mise en acte de la séparation immémoriale, les inspecteurs sont médusés : « Les yeux humains ne supportent ni le soleil, ni le coït³⁴ », écrit Bataille dans *L'anus solaire*. Déesse de l'aspiration et de la destruction, c'est Maléna qui, tournée vers les inspecteurs, les abat tous les deux. C'est cette vision, ce non-sens, « une scène d'épouvante qui délivre le temps de ses liens³⁵ », comme la définit encore Bataille, qui résume l'entreprise que Cardoso a conçue jusqu'à cette scène finale de sa propre disparition.

À l'image du regard énucléé de la fille du Cabo Blanco, la révolution de Cardoso est l'autre nom de la catastrophe, le paradoxe d'une apocalypse sans révélation, une intensité pure : « elle est le temps délivré de toute chaîne et changement pur³⁶ », écrit Bataille. Cardoso hait les histoires parce qu'elles entretiennent le compromis apollinien, les masques infinis de Richard Doyle. Dans les deux derniers récits, le mal est ainsi identifié à ce que des générations de penseurs ont considéré comme la marque distinctive et honorable de l'homme, c'est-à-dire sa manière d'être au monde définie par la donation de sens, par le récit, par la lumière qui naît de la séparation (c'est cette séparation d'avec elle-même qui lance la jeune parque dans sa filature). Idée vertigineuse :

34. Georges Bataille, *L'anus solaire*, dans *Œuvres complètes*, T. I, *op. cit.*, p. 85.

35. Georges Bataille, *Sacrifices*, dans *Œuvres complètes*, T. I, *op. cit.*, p. 94.

36. *Ibid.*, p. 95.

la séparation (on retrouve *La jeune Parque* de Valéry), pourtant structurante, des origines, livre l'homme au mal. Pour Cardoso, rompre avec le mal, c'est rompre avec ce qui définit l'humanité, c'est rompre avec le sens, sa nauséuse et infinie récupération : seul l'excès est destructeur, irrécupérable dans l'économie générale. Se rejoignent ainsi dans une commune essence, paradoxale s'il en est, de la nuit immense, d'avant l'éden, érotisme et libération.

À la fin du récit, le commissaire Alsina se trouve dans l'appartement de Malena peu après la tuerie. Comme Witten et Salinas avant lui, ses presque jumeaux, on sent qu'il est confusément aux prises avec une loi sans commune mesure avec celle de la société que pourtant il défend. Il décroche un voilage sur lequel se devine « au loin, invisible, l'ombre d'un serpent qui glissait entre les herbes » (*CL*, 198). Le quatrième roman semble ainsi fermer la boucle et répondre au vers de Valéry qu'Anna aimait à citer : « J'y suivais un serpent qui venait de me mordre ». À première vue, le serpent de Renonçay ressemble beaucoup au Silène de Nietzsche. Cardoso exécute sa sentence, après tout. La révolution dans laquelle il s'abîme est celle d'une « occultation définitive » (*CL*, 207). Faut-il pour autant considérer ce dernier roman comme le dernier mot de l'auteur ? Il semblerait plutôt qu'au cours de ses quatre récits, Renonçay ait voulu illustrer les deux aspects disjonctifs de l'origine. Avec Anna et Stanzel, nous sommes en présence de l'exigence infiniment créatrice de l'intensité originelle. Justina et Cardoso illustrent au contraire l'immensité infinie, aussi infinie que l'éternité de peinture incarnée par Anna devenue aveugle, de la destruction. Il ne faudrait donc pas prendre la haine de Cardoso à l'égard du « récit », de l'art et de la création, pour le verdict final de l'auteur. Bien au contraire, l'art, ironique en ce sens, trouve chez Renonçay la vertu schopenhaurienne d'un désengagement ; il inclut dans l'ordre de la création littéraire le désordre ultime des origines. Après tout, l'affolement causé par les actes insensés orchestrés par Cardoso sera à n'en pas douter porteur d'une multiplicité de sens, peut-être même le début d'une communauté.