

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

## **Violence, silence et oubli. Imaginaire contemporain de la violence<sup>1</sup>**

## **Violence, silence and forgiveness Contemporary imagination of violence**

**Bertrand Gervais<sup>2</sup>**

### RÉSUMÉ:

Le spectacle contemporain de la violence participe d'un imaginaire de la fin et d'une pensée de la crise. Il est le symptôme d'une profonde insécurité face au monde et à ses significations. La répétition des scènes de violence qui caractérisent notre époque est une façon de réaffirmer sans cesse l'illisibilité du monde. Pour rendre compte de ce traitement contemporain de la violence, je vais m'arrêter à une figure emblématique de la violence et de ses ressorts à notre époque: celle du tueur. Je m'arrêterai plus spécifiquement sur la figure du tueur en série. Cette figure fascine l'imagination contemporaine. On ne compte plus, depuis les années 80, les fictions littéraires et cinématographiques qui mettent en scène des psychopathes. Or, cette fétichisation découle d'une fascination pour une violence démesurée et incontrôlable. Pour étudier cette figure, j'analyserai le roman *Zombi*, de Joyce Carol Oates, paru en 1995. Ce texte met en scène, de façon à peine voilée, un personnage historique : Jeffrey Dahmer, tueur en série américain décédé en novembre 1994. Cet exemple me permettra d'explicitier certains aspects de notre rapport à la violence.

Mots-clés: Violence; Tueur en série; Joyce Carol Oates; *Zombi*; Imaginaire contemporain

### ABSTRACT:

The contemporary spectacle of violence is part of an apocalyptic imagination. It is a symptom of a deep insecurity about the world and its meanings. The repetition or even the exacerbation of scenes of violence that characterize our time are a way to reaffirm the illegibility of our world. To account for this contemporary treatment of violence, I will analyze a symbolic figure of violence, one deeply imbedded in our time: the killer, and more specifically, the serial killer. He embodies disorder in its full disruptive force. This figure fascinates our contemporary imagination. From the mid-80s, there appears to be countless examples of literary and movie fictions that depict psychopaths. This fetishization is part of our fascination for excessive and uncontrollable violence. To study it, I will analyze *Zombie*, a novel by Joyce Carol Oates (1995). This novel is based on an historical figure: Jeffrey Dahmer, the American serial killer who died in November 1994. This example will allow me to clarify certain aspects of our relationship to violence.

Keywords: Violence; Serial Killer; Joyce Carol Oates; *Zombie*; Contemporary imagination

---

<sup>1</sup> Cet article reprend une partie de mon essai *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l'imaginaire. Tome II*, Montréal, Le Quartanier, 2008, 207 p. Il s'agit, plus précisément, du chapitre six, « La ligne de flottaison : violence et silence ».

<sup>2</sup> Professeur titulaire au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal., l'auteur est, depuis 1999, le directeur de Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. On le contacte à l'adresse suivante : [gervais.bertrand@uqam.ca](mailto:gervais.bertrand@uqam.ca).

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

## LE SPECTACLE DE LA VIOLENCE

Quelles formes prend la violence dans l’imaginaire contemporain? Quelle place occupe-t-elle? À quelles images nous convie-t-elle? On déclare à l’envi que ses formes sont excessives, que la violence contamine tout et que ses images ouvrent des failles par où la peur s’immisce jusque dans notre for intérieur.

Le spectacle de la violence est devenu permanent. La télévision, le cinéma et la littérature lui font la part belle et ses représentations atteignent des niveaux d’intensité inégalés. Nous avons quitté, et depuis longtemps, le mode de l’allusion pour entrer de plain pied dans le régime de l’explicite. Les corps sont montrés dans leurs violences, leurs excès et leurs blessures. Et on s’inquiète : la violence que nous connaissons maintenant est-elle un phénomène nouveau ou le prolongement d’un état de fait depuis longtemps avéré? Que dit-elle de nous?

L’exaltation de la violence apparaît comme un trait caractéristique de notre époque, déclare Sylvio Cotta<sup>3</sup>. Désordres et désastres nourrissent un imaginaire de la fin qui semble insatiable. Terroristes et tueurs en série attisent nos peurs qui, par ailleurs, décuplent notre intérêt. Nous sommes partagés entre la fascination et la répulsion.

Même si, comme le dit Marie-José Mondzain, « chacun de nous a avec la violence une connivence, une relation, une familiarité, qui ne sont pas étrangères à la définition de la vie elle-même »<sup>4</sup>, le fait est que peu d’entre nous avons un réel contact avec cette violence qui nous fascine<sup>5</sup>. C’est la violence imaginaire qui nous émeut et nous préoccupe. La violence représentée. Je dirai d’ailleurs, à la suite de Gilbert Kirsch, que La violence « n’est pas d’abord dans la matérialité du geste, de l’événement, dans la quantité d’énergie dépensée. Elle

---

<sup>3</sup> *Pourquoi la violence? Une interprétation philosophique*, Québec, Les Presses de l’Université Laval, 2002, p. 14.

<sup>4</sup> Marie-Josée Mondzain, *L’image peut-elle tuer?*, Paris, Bayard, 2002, p. 20. Mondzain avait déjà exploré l’idée dans « Image, violence et pensée : ouverture de pistes », in *Image et violence*, Actes du colloque L’image et la violence, BPI, CNRS.

<sup>5</sup> Je cite Katherine Dunn (« What They Had to Contend with... », in *Death Scenes. A Homicide Detective’s Scrapbook*, Los Angeles, Feral House, 1996, p. 30).

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

est dans la signification du geste, de l'événement, de l'énergie dépensée. Elle est dans l'interprétation : elle est pour l'homme qui est homme en tant qu'il a affaire aux significations, les donnant, les recevant, les échangeant. »<sup>6</sup>

La violence a une double dimension. La première est a-sémiotique. C'est la force brute du coup : des chairs sont violentées, des objets et des corps sont fracturés. Le contact entre des corps, quels qu'ils soient, provoque des chocs, des transformations et des ruptures. C'est l'ordre matériel du monde qui est atteint. La seconde est sémiotique. La violence est une forme symbolique construite à l'arrachée à partir de ce matériel le plus vigoureusement a-symbolique et a-sémiotique. La violence, ce n'est pas simplement la force brute d'un coup sur un membre, mais sa signification pour un sujet qui l'interprète. Le coup devient violence à la suite d'un travail de désignation et d'interprétation, d'un regard qui la construit en ces termes<sup>7</sup>. C'est un résultat, une forme symbolique. Je m'intéresse ici à cette seconde dimension, à la violence, par conséquent, en tant qu'objet de représentation et d'interprétation. À la violence en tant qu'ensemble de signes en action.

L'action violente a des traits qui aident à l'identifier : la spontanéité, par exemple, le fait que l'acte se manifeste abruptement, comme une libération; ou encore la discontinuité, l'imprévisibilité, le caractère éphémère et irréfléchi de l'acte<sup>8</sup>. Mais ceux-ci ne caractérisent une action violente que parce qu'un sujet les lui attribue. Il la reconnaît d'abord comme violence et seulement après confirme-t-il son attribution. La violence n'est pas une induction, c'est une déduction, voire un raisonnement par hypothèse. C'est d'emblée qu'on décide qu'il s'agit de violence et seulement ensuite corrobore-t-on l'hypothèse, justifie-t-on l'interprétation. C'est un coup de force. Si, comme le signale Yves Michaud, « la violence est

---

<sup>6</sup> Gilbert Kirscher, *Figures de la violence et de la modernité. Essais sur la philosophie d'Éric Weil*, Lille, Presses de l'université de Lille, 1992, p. 23.

<sup>7</sup> Barbara Michel dit la même chose en fonction du meurtre : « Si d'un côté le meurtre est tout à fait réel, d'un autre il n'apparaît qu'à partir de représentations. La réalité du meurtre flotte selon ce que l'on perçoit, veut percevoir ou peut percevoir. Il peut y avoir autant de crimes que de critères pour l'appréhender. Le meurtre se confond avec les représentations qui le font apparaître [...] » (*Figures et métamorphoses du meurtre*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1991, p. 127)

<sup>8</sup> Ce sont les traits par lesquels Cotta identifie l'action violente dans *Pourquoi la violence?* (*op. cit.*, p. 57).

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

aussi difficile à définir qu'elle est aisée à identifier »<sup>9</sup>, c'est bien parce que sa définition, chaque fois, répond à de nouvelles exigences et engage un nouveau jeu d'interprétants.

Selon cette perspective, la question n'est pas de savoir quels sont les signes de la violence, puisque tout peut devenir signe, mais plutôt à quelle régie sémiotique la violence nous convie-t-elle? À quel paradigme, à quel jeu d'interprétants? À quel imaginaire?

Le spectacle contemporain de la violence participe d'un imaginaire de la fin et d'une pensée de la crise. Il est le symptôme en fait d'une profonde insécurité face au monde et à ses significations. La répétition, voire l'exacerbation des scènes de violence qui caractérisent notre époque sont des façons de réaffirmer sans cesse l'illisibilité du monde, son opacité. Pour Cotta, « la violence d'aujourd'hui dérive de la crise de valeurs qui caractérise notre époque »<sup>10</sup>. Mais, plus qu'une axiologie en crise, elle apparaît surtout comme une ontologie secouée à même ses assises, le symptôme d'une crise du sens. La violence dit le chaos du monde. Et son spectacle répété affirme son impossible rétablissement, la lente et irrévocable dérive du monde. Olivier Mongin a raison de dire que les « images de la violence contemporaine n'ont pas spécialement de vertu cathartique »<sup>11</sup>. Car, pour en détenir une, il faudrait qu'elles donnent lieu à un nouvel ordre, tandis qu'elles ne font que reconduire le spectacle du déséquilibre. Mongin constate que

la violence des images contemporaines sort le plus souvent des sentiers tracés par le muthos (récit) et ne cherche pas à offrir au regard du spectateur des objets eux-mêmes épurés. La désensibilisation contemporaine [...] participe d'un double échec de la catharsis : échec d'un regard brouillé par une violence diffuse et trouble, échec d'une « configuration » de la violence par un récit susceptible de l'épurer.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Le paradoxe apparaît d'emblée dans l'entrée de l'*Encyclopedia Universalis* consacrée à la violence et rédigée par Yves Michaud (1988, vol 18, p. 915).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>11</sup> Olivier Mongin, *La violence des images ou comment s'en débarrasser?*, Paris, Seuil, 1997, p. 149.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 148.

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

La violence mise en récit et en image ne fait pas que dire le chaos du monde, entreprenant à sa façon de le mettre au pas, elle l'entretient. Elle y participe tout autant qu'elle le montre.

Pour rendre compte de ce traitement contemporain de la violence, je vais m'arrêter à une figure emblématique de la violence et de ses ressorts à notre époque: celle du tueur. Ce dernier incarne le désordre, dans sa force disruptive. Je m'arrêterai plus spécifiquement sur la figure du tueur en série. Cette figure fascine l'imagination contemporaine. On ne compte plus, depuis le milieu des années 80, les fictions littéraires et cinématographiques qui mettent en scène des psychopathes. Les figures de Hannibal Lecter, tiré des romans de Thomas Harris, tous adaptés au cinéma, ou de Patrick Bateman, du roman de Bret Easton Ellis, *American Psycho*, lui aussi adapté au cinéma, sont devenues des références. Or, cette fétichisation des tueurs découle d'une fascination pour une violence démesurée et incontrôlable. Et elle souligne peut-être bien le fait que le processus à l'œuvre n'est pas une catharsis au sens traditionnel du terme, mais une inoculation. Comme si la violence pouvait nous être inoculée et que, transmise par petites doses, une fiction à la fois, elle pouvait nous protéger contre son véritable déploiement.

Pour étudier cette figure, je lirai le roman *Zombi* de Joyce Carol Oates, paru en 1995<sup>13</sup>. Ce texte met en scène, de façon à peine voilée, un personnage historique : Jeffrey Dahmer, tueur en série américain décédé en novembre 1994. Cet exemple me permettra de développer deux types d'arguments.

Le premier et plus important concerne les liens du sujet à sa propre violence. Que sait le tueur de son acte? De quoi se souvient-il? Que peut-il en dire? Sur un plan cognitif, d'une part, j'avancerai que c'est l'oubli, et l'oubli sous toutes ses formes, qui caractérise les liens du sujet à sa violence. La violence, surtout fondatrice, est essentiellement nocturne, c'est-à-dire qu'elle échappe au regard, y compris au regard de la conscience du sujet même qui en est responsable. Sur un plan énonciatif, d'autre part, je soutiendrai que le silence caractérise le

---

<sup>13</sup> L'édition utilisée ici est *Zombi*, Paris, Stock, 1997 (New York, Dutton, 1995). Dorénavant les références à cette édition seront faites entre parenthèses dans le corps du texte.

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

rapport du sujet à sa propre violence. Je ferai mien en fait l'argument de Eric Weil : ce qui est au cœur de l'existence du violent « ne peut pas être énoncé et s'annonce précisément dans le silence, non dans un silence absolu, mais dans le silence de la raison qui se veut cohérente »<sup>14</sup>. Les dires de Quentin, le narrateur de *Zombi*, me permettront d'explorer cette hypothèse.

Le deuxième argument concerne la statut même de cette violence. Est-elle fondatrice ou symptôme? Fondatrice, en ce sens qu'elle vient fonder l'identité d'un sujet, d'une communauté; ou symptôme, parce qu'elle est plutôt l'indice d'une situation qu'elle vient signifier? Je fais l'hypothèse que la violence fondatrice est nécessairement occultée, qu'elle s'impose comme un mystère, un véritable secret, ce qui échappe au regard. Elle est donc objet d'oubli et de silence. La violence comme symptôme, quant à elle, est essentiellement spectaculaire. Plus précisément, ce spectacle est une énigme, un signe opaque qui ne révèle rien de sa véritable signification. Les modalités du silence et de l'oubli y sont régulièrement inversées et la violence apparaît comme le fait d'un surhomme plutôt que d'un sujet frappé d'idiotie.

La violence fondatrice échappe au regard et sa présence ne peut être déduite bien souvent que par ses résultats : le rétablissement d'un équilibre, par exemple, ou l'arrêt d'une crise. Plus la violence est essentielle à l'identité du sujet ou d'une communauté, et plus elle échappe au regard, plus elle se fait invisible, devenant source d'oubli. Le mystère de la violence est la cause de son occultation.

La violence spectaculaire, quant à elle, est une énigme, un signe qui reste opaque sur ses significations, qui ne donne rien d'autre voir que lui-même. Il y a là un signe, mais son objet continue à échapper. Cette violence se donne à voir, elle apparaît même comme un spectacle, à la fois fascinant et répugnant, dont le caractère obsédant est d'autant plus fort que la crise dont elle indique l'existence échappe à toute résolution et à toute véritable compréhension. La violence spectaculaire est, en ce sens, fondamentalement énigmatique.

---

<sup>14</sup> Eric Weil, *Logique de la philosophie*, Paris, J. Vrin, 1996 (deuxième édition revue), p. 58.

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

Elle ne donne rien à voir au-delà de ses propres éléments superficiels. Elle cache le fait qu'elle recouvre un secret, qui n'est autre que ses propres causes.

L'importance du spectacle contemporain de la violence est, dans la perspective de René Girard<sup>15</sup>, une preuve que nous sommes dans une crise sacrificielle, c'est-à-dire que la violence fondatrice ne parvient plus à dénouer la crise qui s'éternise et se reproduit à l'infini. Celle-ci s'est enrayée et cet état de fait est à l'origine du spectacle d'une violence exacerbée, sans cesse reconduit. Or, ce spectacle cache tout autant qu'il ne montre, car la crise, sauf sous ses formes ritualisées et narrativisées, s'y trouve occultée<sup>16</sup>.

## UNE FIGURE DE LA VIOLENCE

Représentée de façon de plus en plus explicite, la violence, semble-t-il, est devenue banalisée. Comme pour la pornographie, son contact soutenu provoque une accoutumance qui requiert une dose toujours plus grande pour retrouver son efficacité première. L'oscillation cardinale entre la fascination et la répulsion, qui est au cœur de notre attrait pour la violence, ne peut être maintenue que si les deux termes restent d'égale valeur. Dès que l'un s'estompe, l'autre est menacé de disparition. Or, rien n'est plus sujet à l'accoutumance que la répulsion. Il faut donc l'entretenir, augmenter les doses, faire dans la surenchère. La représentation devient spectacle. Par ce terme, il faut entendre non simplement ce qui est mis en scène, présent à l'esprit, mais ce qui s'impose comme scène, comme cadre de référence et unique objet du regard et de pensée. La violence spectacle devient son propre point de référence. Elle se déploie comme une sémiotique tentaculaire constituée de signes mis en action qui viennent phagocyter tous les faits, toutes les représentations.

<sup>15</sup> Cf. René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, Littératures, 1972.

<sup>16</sup> Une chose est sûre, le traitement actuel de la violence signale un étonnant point aveugle : dans notre société de consommation, qui repose sur la transparence et l'accessibilité, l'obsession pour une violence exacerbée, qui se donne avant tout sur le mode de l'opacité, permet d'en indiquer non seulement les limites, mais le caractère illusoire et aliénant. Elle permet d'en déconstruire le mythe. Le roman de Ellis, *American Psycho*, le fait même en toutes lettres : son psychopathe est courtier à Wall Street et représente l'élite de la société de consommation et du monde de l'argent...

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

La violence engendre la violence. Ses images appellent sans cesse de nouvelles images, qui se substituent aux premières pour en renouveler l'expérience. Pour bien des critiques, la mécanique s'est emballée. La violence, déclare Martin Jay, peu importe de quelle façon nous la définissons, mesurons, justifions ou condamnons, apparaît de façon toujours plus nette comme une particularité de l'interaction humaine<sup>17</sup>. Il cite d'ailleurs Paul Crowther, pour qui ces représentations sont une source durable de plaisir et de fascination pour notre culture<sup>18</sup>.

La pointe de l'iceberg de cette fascination pour la violence est, du moins aux États-Unis, la figure du tueur en série. Elle canalise les peurs voulant que la violence, dont les manifestations s'aggravent, menace notre existence même. Cette violence semble dangereuse, parce qu'elle paraît être non pas réactive ou vengeresse, mais compensatoire et parfois même archaïque, comme une force brute qu'on ne peut contrôler, impuissant que nous sommes devant le spectacle de son irruption. Le tueur en série incarne une bestialité qui échappe à toute socialisation. Il est, nous dit Richard Tithecott, «la figure archétypale de l'impureté, le représentant d'un monde qui requiert une purification<sup>19</sup>.» C'est le Minotaure intérieur, qui laisse transparaître le pervers sous le mondain, l'animal sous le social. Pour Tithecott, le tueur en série est la figure parfaite de l'altérité qui affirme «tout et rien en même temps, parce que c'est la normalité qui nous retourne notre regard. Le regard furtif que nous nous permettons nous dit tout ce que nous voulons savoir, et c'est assez pour nous effrayer et nous enchanter. C'est nous-mêmes que nous voyons<sup>20</sup>.»

Si elle l'a déjà été, la figure du tueur en série n'est plus marginale. Elle n'est plus l'apanage d'une production de série B ou d'une littérature de gare; elle s'est imposée comme emblème à la fin du XX<sup>e</sup> siècle et au début du XXI<sup>e</sup>. À elle seule, elle parvient à résumer

---

<sup>17</sup> Martin Jay, *Refractions of Violence*, New York, Routledge, 2003, p. 10.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 2. Les propos de Crowther proviennent de *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 97.

<sup>19</sup> Richard Tithecott, *Of Men and Monsters. Jeffrey Dahmer and the Construction of the Serial Killer*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1997, p. 18. Je traduis.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 6. Je traduis.

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

certains des principaux traits de notre époque: complexité, désordre et opacité sémiotique, violence exacerbée et insensibilisation. L’imaginaire du labyrinthe partage aussi ces traits.

L’engouement pour cette figure ne semble pas vouloir s’estomper. Entre 1990 et 2001, on compte plus de 180 films mettant en vedette des tueurs en série et leur nombre a crû de façon presque exponentielle ces dernières années. Une figure telle que Hannibal Lecter, le psychopathe des romans de Thomas Harris, est devenue célèbre. À ses côtés, les véritables tueurs en série attirent aussi l’attention. Certains sont célèbres: Ted Bundy que rien ne distinguait des professionnels de la classe moyenne; Edmund Kemper, un géant de deux mètres quinze; John Gracy, connu pour ses tableaux de clowns; David Berkowitz, dit *The Son of Sam*, qui recevait des ordres du chien de son voisin; Henry Lee Lucas, qui a déclaré avoir fait avec son complice 350 victimes; et, bien entendu, Jeffrey Dahmer, bien connu pour son cannibalisme, ses penchants homosexuels et son intérêt pour les zombies. Joyce Carol Oates s’est inspirée de ce dernier pour créer son personnage de Quentin dans *Zombi*<sup>21</sup>, qui sera étudié dans les pages qui suivent.

Les tueurs en série sont au cœur d’une importante commercialisation. Ils ont leurs encyclopédies et leurs propres sections en librairie, où se croisent polars et *True Crimes*. Ils ont leurs enquêteurs spécialisés du FBI, les *profilers*, qui ont rédigé de multiples témoignages, une matière première dont se sont emparés romanciers et scénaristes pour pimenter leurs intrigues. De multiples sites web sont consacrés aux serial killers. On vend des souvenirs et des t-shirts à leur effigie, des extraits de procès, des livres de confession, des reproductions de dessins ou de toiles faits par les tueurs incarcérés. Une compagnie américaine a même déjà offert des cartes de tueurs à collectionner. Pour quelques sous, on pouvait acheter un paquet de cinq cartes, enveloppées dans du papier d’aluminium et offertes avec une gomme à mâcher.

La figure du tueur en série qui s’est imposée avec les années n’a que peu à voir avec les véritables tueurs en série. La tendance, on l’imagine aisément, est à l’exagération. Non

---

<sup>21</sup> La traduction de ce roman est parue aux Éditions Stock, à Paris, en 1997. Les prochaines références seront faites entre parenthèses dans le texte.

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

seulement exagération de la violence des crimes perpétrés, mais aussi de la puissance du tueur lui-même. De plus en plus, dans les fictions, le tueur en série apparaît comme un démiurge, un être supérieur sachant tendre des pièges complexes et déjouer les recherches des enquêteurs, un maître du raffinement, capable de contrôler le chaos du monde et de le plier à sa guise. Hannibal Lecter, par exemple, possède une culture encyclopédique; il est un intellectuel d'un extrême raffinement et d'une grande prestance. Il apparaît tout à fait comme un Dédale apte à imaginer des architectures d'une surprenante complexité. Les pièges qu'il tend, les discours qu'il tient, sa capacité à échapper aux enquêteurs, sa violence contenue quoique prête à tout moment à éclater et à rompre quiconque se dresse contre lui, en font un personnage grandiose. La même description correspond parfaitement à John Doe, le tueur en série de *Se7en*, le film de David Fincher (1995), qui tue ses victimes en respectant la liste des sept péchés capitaux.

Les impératifs de la mise en intrigue et du caractère manichéen de l'opposition entre les forces du mal et du bien mises en scène favorisent une telle exagération. Plus l'ennemi est grand et plus la puissance et la valeur des forces qui finiront par le terrasser en ressortent grandies. Comme le signale Tithecott, «notre mystification du tueur en série s'accompagne d'une mystification de ses rivaux, les membres de l'escouade d'élite du FBI, dont l'objectif est de l'attraper<sup>22</sup>.» Cette démonisation repose aussi sur le besoin, d'abord et avant tout symbolique, de subordonner le chaos du monde à l'œuvre d'un esprit supérieur. La dimension cathartique de ces fictions vient de l'établissement d'une raison, d'une cause supérieure, même si elle est négative, à l'œuvre dans le monde. Le désordre, dont la violence est le signe le plus évident, cache un plan dont la géométrie est simplement trop complexe pour le commun des mortels.

Le labyrinthe du monde doit être le résultat d'un démiurge, d'un génie ou d'un artiste. Les actes violents, les mises à mort sadiques et les gestes de débauche constituent un signe de piste qui, pour confus qu'il soit, n'en repose pas moins sur le principe d'une signification transcendante. La violence n'est pas l'expression d'un chaos, le désordre n'est qu'apparent,

---

<sup>22</sup> Tithecott, *op. cit.*, p. 29. Je traduis.

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

l'expression d'un principe supérieur qu'il s'agit simplement de retrouver. L'incohérence cache en fait une rationalité dominante. Le spectacle de la violence, en logique d'exacerbation, tend vers le sublime.

Or, Joyce Carol Oates le montre parfaitement dans *Zombi*: le tueur en série n'a rien d'un être rationnel, il n'est pas un génie pervers, il serait plutôt un idiot, un simple d'esprit. Il ne fait pas acte de parole, mais de silence. Ce n'est pas un surhomme, c'est une victime. Ou encore, pour filer la métaphore, ce n'est pas un architecte, plutôt une bête, ou plus précisément un monstre hybride, mi-homme mi-animal, caché au cœur d'une prison faite à son intention. Le tracé du labyrinthe qui mène jusqu'à lui, le signe de piste qu'il a construit, loin d'être le résultat d'un esprit machiavélique, est accidentel, un effet de surface, l'expression chaotique d'un désordre cognitif majeur. Le tracé du labyrinthe est involontaire. Le spectacle est un épiphénomène et non une œuvre offerte. Quentin, le personnage de Oates, s'impose d'emblée comme un monstre, maître et esclave tout à la fois, puisque prisonnier d'un labyrinthe qui lui fournit des proies à volonté. Il n'a rien de machiavélique. Ce sont la brutalité et la violence aveugle qui s'expriment dans ses actions. Le tueur en série n'a, pour tuer sa victime, pas d'autres motifs que ses propres désirs et rituels. Il n'a pas de raison légitime de le faire (colère, vengeance, crime passionnel), et ses actions ne respectent aucun horizon d'attente habituel, aucun schéma aisément prévisible. Le labyrinthe qu'on devine dans ses actions n'est jamais qu'un accident de parcours et le résultat d'une interprétation qui cherche des motifs là où il n'y a que dispersion.

LES FORMES DE LA VIOLENCE

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

Le tueur en série ne fait pas acte de parole, il fait acte de silence. Cependant, ce silence qui n'est pas absence de mots, mais de sens et de raison. Eric Weil l'a bien exprimé: pour l'être violent, l'essentiel de son expérience «ne peut pas être énoncé et s'annonce précisément dans le silence, non dans un silence absolu, mais dans le silence de la raison qui se veut cohérente<sup>23</sup>». Pour Weil, l'être qui habite la violence n'a aucun recul, aucune possibilité de réflexion sur ses actes. La violence n'est pas un choix, elle ne lui apparaît pas comme une possibilité, plutôt comme un monde, une sphère.

Pour le violent, l'idée même d'une cohérence absolue, d'une vérité totale totalement révélée, est dénuée de sens: il n'est pas là pour voir, il lutte ou il subit, et, luttant ou subissant, il s'exprime; [...] il est négativité au milieu de ce qui le nie, il n'a pas de discours cohérent et ne cherche pas la cohérence; ne cherche même pas la non-contradiction la plus pauvre<sup>24</sup>.

Le tueur n'est pas philosophe, il est l'antithèse de la philosophie. C'est la brutalité réintroduite comme principe premier, comme thème identitaire. Roy Edgley l'affirmait déjà il y a trente ans, «la violence n'est ni rationnelle ni irrationnelle, la violence n'est pas la déraison (*unreason*), mais la non-raison (*non-reason*)<sup>25</sup>».

Oates le met en scène dans *Zombi*. Son Quentin, narrateur autodiégétique, n'est pas un surhomme, un Dédale pervers ou un artiste du mal, il est un idiot incapable d'introspection. Ses pensées sont d'une grande naïveté, à la manière de Benjy dans *Le bruit et la fureur* de William Faulkner<sup>26</sup>, capable de décrire une partie de golf sans rien comprendre du jeu ou des gestes des joueurs. Quentin, quant à lui, vit dans un monde de fantasmes, où l'autre est absent comme sujet et uniquement présent comme figure d'autorité (parents, médecins et officiers) ou objet de désir, d'un désir irrépressible et morbide. Tout au long des 57 chapitres du roman – ils sont d'inégales longueurs, certains réduits à un seul paragraphe –, nous suivons Quentin

<sup>23</sup> Weil, *op. cit.*, p. 58.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Roy Edgley, «Reason and Violence: A Fragment of the Ideology of Liberal Intellectuals», in *Practical Reason*, Stephan Körner, éd., Oxford, Blackwell Publishing, 1974, p. 126. Je traduis.

<sup>26</sup> L'intertextualité au roman de William Faulkner est évidente, ne serait-ce que dans le choix du nom Quentin, l'un des principaux personnages de ce roman.

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

dans son quotidien. Il est en liberté surveillée, ayant été reconnu coupable d'agression sexuelle sur un adolescent qu'il s'apprêtait à tuer, mais qui a réussi à s'enfuir. Suivi par un psychiatre, il doit participer à une thérapie de groupe, De plus, il suit des cours dans un collège technique et travaille comme concierge dans une résidence d'étudiants, propriété de sa grand-mère. Nous assisterons, tout au long du roman, à l'enlèvement et à la mise à mort de quelques jeunes hommes, au projet de Quentin de se fabriquer des zombis en pratiquant, à l'aide d'un pic à glace, des lobotomies tout aussi sauvages qu'inefficaces, ainsi qu'au rapt et au meurtre d'un jeune garçon, identifié uniquement par son surnom d'ÉCUREUIL. Quentin baptise toutes ces victimes de ces termes d'affection – comme un enfant le ferait avec ses toutous: BALAISE, YEUX-RAISIN, PATTES-DE-LAPIN, SANS-NOM, surnoms toujours écrits en majuscules. Ces noms sont chez Quentin la marque d'un désir qui ne parvient à se manifester que par un assujettissement complet. Les victimes perdent leur nom et leur identité propre, prélude à une perte de volonté et de conscience qui les transformera en objets d'un fantasme de domination.

L'enlèvement d'ÉCUREUIL ne passe pas inaperçu cependant. C'est la première fois que Quentin s'attaque à un caucasien et à un jeune qui n'est pas en fuite ou loin de sa demeure. Des policiers viennent interroger Quentin, dont le nom apparaît sur la liste des délinquants sexuels du comté, et fouiller son logement. Mais sans succès, Quentin a eu le temps d'éliminer toutes les traces de ses actions passées. Le roman se termine, et notre héros n'est toujours pas appréhendé. C'est en toute impunité qu'il est parvenu à se faufiler entre les mailles du système.

Le roman n'a rien d'un polar. *Zombi* est une plongée subjective dans le discours et les pensées d'un psychopathe. Comment réfléchit un homme qui rêve de transformer ses amants en morts-vivants? À quelle forme de conscience avons-nous droit? À quelle parole, à quel monologue intérieur? La réponse donnée par Oates est simple: le silence de l'idiotie. Une parole sans profondeur. Une pure surface, uniquement préoccupée par des pensées narcissiques. Les idiots sont fréquents en littérature, de Dostoïevski à Faulkner, en passant par

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

Steinbeck, Kosinski, DeLillo, Auster, etc<sup>27</sup>. Comme les enfants sont dits le faire, ils viennent révéler des vérités dont la trop grande simplicité les fait habituellement passer inaperçues. Ces idiots sont surprenants, ils apparaissent d'emblée comme la figure même de la défamiliarisation, dont les effets sont toujours bénéfiques. Ils apportent un regard nouveau qui assure une connaissance salvatrice, voire une catharsis. Quentin, lui, n'a rien de l'idiote bienfaisant. Sa simplicité est menace. Il est un loup qui ne sait rien de ses pulsions, sauf comment les assouvir. Il n'aide personne à mieux y voir, pas même le lecteur qui reste plutôt abasourdi par une telle violence.

Son silence n'est pas absence d'énoncé, mais une impuissance, une opacité sémiotique (plutôt que langagière). Ses silences ne cachent rien, et ce qui est montré ne l'est jamais que par inadvertance. Les mots sont drus, les phrases sont à la limite de l'insoutenable; nous n'avons toutefois aucune difficulté à les comprendre. Leur opacité se loge en fait dans la relation du sujet à sa violence. Quentin n'a aucun discours sur sa violence, il l'habite simplement. Le silence de Quentin est une insuffisance de la pensée et du langage. Une incapacité à reconnaître la violence pour ce qu'elle est. Pierre Van den Heuvel explique que, dans certaines circonstances,

les moyens linguistiques disponibles sont inadéquats à énoncer ce qui doit être exprimé dans une situation donnée. Nous retrouvons là l'épuisement des moyens verbaux et l'impuissance du locuteur à qui les outils de la communication manquent, soit parce que les mots appropriés font défaut, soit que les mots disponibles sont tellement usés qu'ils se sont rendus inutilisables, inopératoires aux yeux du sujet<sup>28</sup>.

Van den Heuvel pense aux personnages d'Albert Camus ou d'Alain Robbe-Grillet. Pour Quentin cependant, les mots ne sont pas usés, ce sont de pures délices; la réalité qu'ils

---

<sup>27</sup> J'ai étudié cette figure de l'idiote dans le chapitre trois de *Figures, lectures, Logiques de l'imaginaire*, tome I, Montréal, Le Quartanier, 2007, pp. 79-105é

<sup>28</sup> Pierre Van den Heuvel, *Parole mot silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Éditions José Corti, 1985, p. 82.

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

dessinent est pourtant à l'opposé de l'ordre du monde. Elle a tout de l'horreur et de la plus sombre appréhension. Elle est insupportable:

PATTES-DE-LAPIN en qui je plaçais tant d'espoir, parce qu'il était le premier, s'est contorsionné comme un fou quand j'ai inséré le pic à glace selon l'angle du dessin à travers l'«orbite osseuse» au-dessus du globe oculaire (ou autre chose, de l'os en tout cas) & a hurlé à travers l'éponge que j'avais enfoncée & attachée dans sa bouche au point de briser le fil métallique lui ligotant les chevilles mais il n'a pas repris conscience & est mort au bout de [douze] minutes alors que je lui faisais couler de l'eau froide sur le visage pour laver le sang & le ranimer. Mon premier ZOMBI... un foutu zéro pointé. (p. 66)

L'autre n'existe pas comme sujet dans l'esprit de Quentin, il est un zombi en devenir. Une victime sur le point de se transformer en pantin et esclave sexuel. Le tueur parvient à séduire des hommes qui acceptent de le raccompagner chez lui. Ils ne savent pas que leur acquiescement est le prélude à une relation que même la mante religieuse n'exploite pas de façon aussi sadique. Quentin ne se cherche pas des amants, mais des morts-vivants. Ses pulsions sadiques sont prépondérantes. Comme le signalait Erich Fromm, le sadisme trouve sa source «dans un besoin essentiel, celui d'avoir une maîtrise complète sur l'autre, de le transformer en objet de sa volonté, de devenir son dieu et d'en faire ce qu'on veut<sup>29</sup>.»

Les zombis de Quentin répondent parfaitement à ce besoin de maîtrise complète. Le tueur entend transformer ses amants en choses. Pour assurer sa domination, il veut éliminer toute volonté, toute forme de vie. «Tout meurtre, toute action de tuer,» explique Alexis Philonenko, «délimite un espace de silence et de domination, un arrêt, un *never-more* où la victime ne semble pas davantage paralysée que le prédateur<sup>30</sup>.» L'un et l'autre sont en effet figés dans un pur instant, celui de la domination complète et inaltérable impliquée par la mise à mort.

---

<sup>29</sup> Erich Fromm, *The Heart of Man. Its Genius for Good and Evil*, New York, Harper & Row, 1964, p. 32. Je traduis.

<sup>30</sup> Alexis Philonenko, *Tueurs. Figures du meurtre*, Paris, Bartillat, 1999, p. 15.

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

La domination nie toute possibilité de relation. Quentin craint d'ailleurs plus que tout le contact visuel. À tout moment, dans la première partie du roman, il dit l'éviter. C'est que le contact visuel rend manifeste la subjectivité de l'autre. Elle est une forme de communication. Or, Quentin ne veut surtout pas communiquer; il ne veut pas que l'autre puisse lire dans ses yeux, qu'il soit vu et par conséquent reconnu pour ce qu'il est. Il ne faut pas regarder ce qui ne doit pas nous voir.

Dans ce monde enfantin qu'il habite, où la pensée magique tient lieu d'épistémologie, le moindre désir devient vite un projet qu'aucune censure ne vient restreindre. Il a suffi à Quentin de lire des encyclopédies médicales et des articles de revues sur les lobotomies pour s'imaginer en pratiquer une sur ses victimes. Il découpe une définition dans un manuel universitaire. «JE VOYAIS PRESQUE MON ZOMBI SE MATÉRIALISER DEVANT MES YEUX» (p. 48), s'écrie-t-il en lisant le texte, comme si, entre les mots et la pratique n'existait pas un gouffre immense que même la meilleure des intentions ne pouvait combler. D'ailleurs, ses lectures savantes ne sont pas pour lui source de savoir, mais d'excitation: «J'étais excité en train de BANDER en découpant ces pages, je savais que c'était un TOURNANT dans ma vie. [...] Je savais que j'étais capable de pratiquer une lobotomie transorbitale même si cela devait rester secret. Tout ce qu'il me fallait, c'était un pic à glace. & un spécimen.» (p. 50-51)

Quentin est un excellent chasseur, mais un piètre chirurgien. Ses proies meurent toutes les unes après les autres, quand il entreprend de les transformer en zombis. Ses trois premiers essais sont des échecs retentissants. PATTES-DE-LAPIN meurt après douze minutes. YEUX-RAISIN survit pendant sept heures, dans un état végétatif. BALAISE, le plus imposant des trois, résiste pendant quinze heures, mais il trépassé alors que Quentin le sodomise, espérant ainsi le discipliner.

Le tueur parvient difficilement à conserver son calme pendant ses relations sexuelles. La seule pensée d'une domination complète de l'autre suffit à le faire jouir.

[SANS-NOM] était dans la baignoire maintenant tout nu & l'eau coulait & ça le terrorisait IL SAIT IL SAIT! Même avant de voir le pic à glace. [...] Je lui ai immobilisé la tête dans le valet & appuyé le pic à glace (que j'avais

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

stérilisé sur la plaque chauffante de la cuisinière) contre son œil droit comme indiqué sur le dessin du docteur Freeman mais quand je l'ai inséré dans l'«orbite osseuse» SANS NOM a paniqué crié à travers l'éponge & le sang a giclé & j'ai joui, j'ai perdu mon sang-froid & j'ai joui, si fort que je continuais à JOUIR & JOUIR COMME UNE CONVULSION sans pouvoir m'arrêter ni même respirer [...]. (p. 95-96).

Oates semble s'être inspirée du manuel du parfait petit sadique, dont la jouissance n'a que peu à voir avec la sexualité, et dépend plutôt d'un désir de puissance. Comme tout psychopathe, Quentin n'a aucune empathie. Incapable de réagir à la souffrance de ses victimes, il est fasciné par elle, par le sang qui gicle et se répand, par les bras tordus de douleur, par les regards liquéfiés des amants sodomisés. Il a tout de l'enfant dont les expérimentations l'amènent à disséquer insectes et animaux. Pour lui, les bestioles n'ont aucune subjectivité; elles n'existent pas en soi. Arracher une fleur ou tuer un oiseau à coups de carabine à plombs reviennent au même. Il n'y a que le plaisir de maîtriser ces choses. De les vaincre et de les anéantir.

Quentin est un enfant qui n'a jamais grandi ni dépassé le stade de l'expérimentation. Dans son esprit, il n'est pas dangereux, il se perçoit même comme une victime, persécutée par les autorités. Il ne connaît de réalité qu'imaginaire, où les lois répondent à une logique infantile. Je veux un ZOMBI, déclare Quentin: «Un ZOMBI dirait: “Dieu te bénisse, maître. Tu es généreux & miséricordieux.” Il dirait: “Encule-moi à me défoncez les boyaux, maître.” Il mendierait sa nourriture et & il mendierait l'air qu'il respire.» (p. 60) C'est le monde des désirs océan. Des mers où l'autre n'a aucune réalité, la victime étant une source de jeu et de plaisir, d'une domination sans limites.

Cette infantilisation et cette idiotie du personnage sont marquées de diverses façons dans le texte de Oates. Les phrases sont simples et parfois même asyntaxiques: les sujets n'ont pas de verbe ou alors les verbes transitifs n'ont pas de compléments. La ponctuation est déficiente. Tous les «et» ont été remplacés par des esperluettes (&). C'est un enfant qui s'exprime avec cette absence de maîtrise qui caractérise le premier accès à la parole.

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

Pour appuyer cette parole déficiente, la dimension iconique du texte est surdéterminée. Les mots et les phrases en majuscule ou en italique, les esperluettes, les noms propres réduits à leurs initiales suivis de points de suspension dans la traduction française (Q... P...), les numéros de chapitre écrits à la main favorisent une interprétation infantilisante du texte. Les dessins, omniprésents dans le roman, accentuent cette impression. On en dénombre 24 (si on ne compte pas la reproduction d'une planche anatomique). Ils sont naïfs, faits de traits épais et peu précis. Dispersés à travers le texte, ils représentent des objets: une clé, un cadran sans aiguille, un pic à glace, une lune; ou des êtres et des situations: des yeux, un visage, un jeune garçon en maillot de bain entouré de rayons comme un soleil, un père accompagné de son fils jetant dans une poubelle des revues. Chaque fois, l'aspect puéril des dessins ressort d'emblée et leur fonction est claire: ils se substituent à la description et viennent compléter une parole qui peine à identifier ses propres objets.

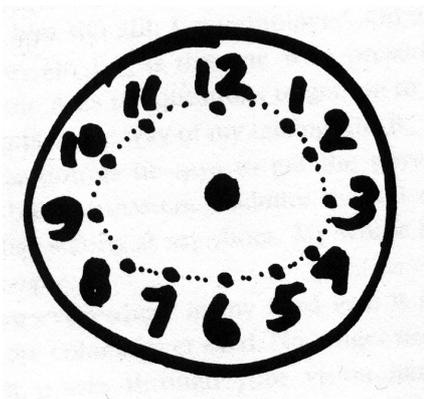


Figure 1.

Source : *Zombi*, p. 6

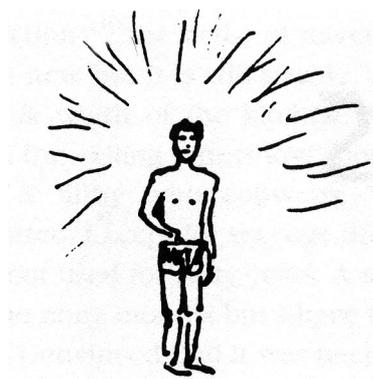


Figure 2.

Source : *Zombi*, p. 101

Le silence de Quentin se trouve là, dans ces dessins qui montrent les objets de son monde. Puisqu'il ne sait pas dire, puisqu'il ne parvient pas à s'exprimer, ces images prennent

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

le relais. Comme les dessins sont rudimentaires, ils n'ajoutent aucune information réelle et ne font que confirmer leur valeur pour Quentin, leur importance symbolique. Le roman apparaît comme un scrapbook, collection à la fois d'images et de pensées, réunies dans le plus grand désordre.

Dès le début du roman, l'image rudimentaire de la montre sans cadran de Quentin nous avertit que la temporalité du roman sera perturbée, que les pensées du narrateur ne suivront pas une logique temporelle stable, mais erreront d'un objet et d'un temps à l'autre au gré des chapitres. Le texte apparaît comme un monologue intérieur, la forme littéraire et narrativisée d'un musement, d'un labyrinthe cognitif. Le temps, énoncé d'entrée de jeu Quentin, «s'il est AU-DEDANS, on fait ce qu'on veut. Tout ce qu'on veut. On crée son propre Temps. En arrachant les aiguilles d'une pendule par exemple comme je l'ai fait un jour & du coup il n'y a plus que le cadran en face qui vous regarde.» (p. 12) Il n'y a pas de temps objectif, annonce *Zombi*; et il n'y a pas de temps pour les zombis. Ils sont des cadrans sans aiguilles, toujours vivants, puisqu'on entend battre leur cœur, mais déjà morts, puisque n'affichant plus aucun signe de vie. L'horloge sans aiguilles est un visage sans yeux, qui ne peut donc plus retourner le regard.

Dans la violence, le temps se désagrège et son expérience se défait. Il n'y a plus de passé ni d'avenir, donc plus de présent, d'attente ni de souvenirs; il ne reste qu'une masse confuse d'impressions et de perceptions qui se distribuent dans un espace plutôt que sur une durée. Le présent n'existe que parce qu'il se distingue des autres temps qui le bordent. Une fois ces distinctions perdues, il disparaît lui-même et la pensée qui l'utilisait comme repère dans ses avancées n'est plus qu'errance et effroi. Le cadran sans aiguilles est une métaphore pour dire le désordre d'un monde, dont plus aucun garde-fou ne retient la dispersion<sup>31</sup>.

## LE TEMPS DE LA SÉRIE

---

<sup>314</sup> L'intertextualité au roman de William Faulkner, *Le bruit et la fureur*, apparaît ici importante. Dans le deuxième monologue du roman qui relate les événements du 2 juin 1910 et qui se présente comme une réflexion sur le temps, Quentin raconte qu'il a intentionnellement brisé sa montre en la frappant contre le coin d'un meuble, puis en arrachant les aiguilles du cadran. Il entend le mécanisme continuer à tourner, mais la montre ne peut plus marquer le temps.

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

Le temps est une donnée fondamentale de la définition du tueur en série. L'idée même d'une série le suggère, les meurtres s'étalent dans le temps. Si pour les victimes, le temps se dissout pour se transformer en pure violence; pour l'observateur et le lecteur, le spectacle de cette violence se distribue en épisodes et en chapitres, dont la distribution assure l'effet de suspense. C'est d'ailleurs ce qui distingue le tueur en série du tueur fou : la violence de l'un se déploie sur le mode du suspense, tandis que celle de l'autre apparaît comme une catastrophe.

Le tueur fou est un forcené dont la violence éclate de façon brusque et désordonnée. Un beau matin, il se rend dans un fast-food, une école ou un bureau de poste et il ouvre le feu sur tout ce qui entre dans son champ de vision : femmes, enfants, couples, adolescentes, hommes d'affaires, préposés. Tout y passe. Aveuglé par sa colère, il tue sans discernement. Souvent, par la suite, il retourne son arme contre lui, manifestation ultime de sa colère. Personne n'est épargné. La fusillade entraîne la fin de son monde qui ne se complète qu'au moment de sa propre disparition.

La violence du tueur en série est insidieuse. Elle s'étire comme un élastique. Sa colère n'est plus une émotion, mais un mode de vie. Une forme de conscience qui crée sa propre réalité. Le tueur en série savoure chaque mise à mort qui comble son appétit. Mais le meurtre crée un accoutumance. Et la faim revient toujours plus rapidement. S'il y a des intermèdes entre les meurtres, ceux-ci deviennent, comme le tueur prend de l'expérience, de plus en plus brefs. Le calcul est simple : plus la série augmente en nombre, et plus la période de repos se rétrécit. Le fantasme requiert toujours plus de sang, toujours plus de sensations.

Les crimes sont prémédités et intégrés à un rituel. Le tueur tend à maîtriser tous les éléments de son acte et son fantasme meurtrier sert de principe organisateur. Il suit un scénario préétabli, qui peut porter sur les mises à mort ou sur les façons d'identifier et de capturer ses victimes. Les variables sont innombrables, mais elles sont choisies avec précision. Les lobotomies au pic à glace de Quentin répondent à cette ritualisation. Par contre, les événements peuvent se précipiter, les faits s'emballer, telle partie du rituel déraiper. La

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

victime peut résister plus que de coutume ou échapper à l’emprise de son bourreau. Quelque chose aussi dans la logique interne du fantasme peut amener le tueur à bâcler ses gestes. Une demande inopinée de la mère, par exemple, ou d’un proche parent. Il peut entendre des voix, qui se font plus pressantes et qui réclament du sang et de nouvelles victimes. L’alignement des planètes peut requérir une action immédiate ou la recrudescence des marées, l’apparition d’un phénomène climatique.

Les périodes de repos deviennent généralement de plus en plus brèves. Après le premier meurtre, le tueur peut rester inactif pendant des mois, atterré par ses propres actions, certain qu’il ne recommencera jamais ou qu’il se fera attraper dans les plus brefs délais. Mais au fur et à mesure que le temps passe, le souvenir s’émousse, le sentiment d’invulnérabilité augmente, et le désir de répétition grandit. Le tueur oublie la terreur que le contact avec la mort lui a procurée initialement, pour ne plus penser qu’à la jouissance ressentie, de même qu’au sentiment de domination sur la victime. Une domination totale, jusqu’à la mort. Tous ces gestes fantasmés, et jusqu’à ce moment réprimés, il peut enfin les entretenir et passer à l’acte. Incarcérer, attacher, torturer, violer, déchirer, assujettir, terroriser, disséquer. L’aura de ces gestes l’emporte sur la peur de se faire attraper et celle, tacite, de sa propre monstruosité subitement révélée.

Le comportement de Quentin, dans *Zombi*, répond tout à fait à ce scénario établi par les *profilers* chargés d’étudier les tueurs en série. Mais il faut dire que sa figure, dans le roman d’Oates, est inspirée d’un véritable tueur en série. Quentin est la reprise fictionnelle d’un dénommé Jeffrey Dahmer, tueur en série reconnu coupable en 1992 et réputé pour ses actes de cannibalisme, de nécrophilie et son projet insensé de se créer des zombis, à l’aide de lobotomies maison. Dahmer a tué 17 hommes, dont seize entre septembre 1987 et juillet 1991. Son tout premier meurtre avait eu lieu neuf ans plus tôt et, comme le veut le profil des tueurs en série, Dahmer était resté inactif de longues années.

Il a été arrêté quand sa dernière victime a réussi à s’enfuir. Tracy Edwards, un afro-américain de 32 ans, titubait sur la rue des menottes aux poignets, quand des policiers l’ont

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

arrêté. L’homme leur a raconté un récit surprenant. Il s’était rendu chez un individu, avait commencé à se sentir groggy après quelques verres d’alcool et, tandis qu’il regardait un vidéo à la télé avec son hôte, celui-ci avait sorti un couteau et avait commencé à le menacer. Il disait vouloir lui arracher le cœur pour le manger.

Edwards a été chanceux, il a été pris au sérieux par les policiers. Une scène presque identique s’était produite quelques mois plus tôt avec des résultats inverses. Un jeune homme de 14 ans, Konerak Sinthasomphone, avait accosté des policiers, leur demandant de le sauver d’un dangereux prédateur. Pendant qu’il tentait de les convaincre, Dahmer est arrivé, calme et attentionné, et il a expliqué qu’il s’agissait d’une banale querelle entre homosexuels. Les policiers avaient remarqué que le jeune était dans un état second et ils ont laissé Dahmer ramener sa victime à la maison. Il faut dire que, tandis que son amoureux du moment provenait d’une minorité ethnique, le psychopathe était un grand blond au visage régulier. Il n’avait rien d’un monstre. Tout comme Romand, il réussissait aisément à se faire oublier, à faire oublier que, sous ses dehors charmants et bénins, se cachait un sadique assoiffé littéralement de sang et de chair.

Les policiers ont donc escorté Tracy Edwards chez son hôte. Ce dernier a tenté d’atténuer les événements et d’expliquer son comportement. Il venait de perdre son emploi dans une fabrique de chocolat, il avait bu et s’était emporté. Il ne fallait pas prendre au premier degré ce que racontait Edwards. Les policiers n’ont pas été convaincus et ils ont pénétré dans l’appartement où les découvertes macabres se sont multipliées. Dans la chambre à coucher de Dahmer, ils ont trouvé des polaroids de corps démembrés. Dans le réfrigérateur, les attendait la tête d’un homme, encore fraîche et négligemment déposée sur une étagère. Trois autres têtes étaient entreposées dans le congélateur, accompagnées de nombreuses paires de mains et d’une incroyable quantité de viande humaine. Deux autres crânes, nettoyés et peints en gris, ornaient la commode de la chambre à coucher. Des sexes mâles étaient conservés dans du formol et des centaines de photographies rudimentaires des victimes, avant

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

et après leur mort, étaient cachées dans la garde-robe. Toutes les étapes de leur démembrement y étaient illustrées.

Jeffrey Dahmer a avoué ses crimes. Il a été condamné à 957 années de prison, mais il n'en a purgé que deux, tué à coups de manche à balai par un autre prisonnier. Le cas a été grandement médiatisé aux États-Unis, Dahmer est devenu une figure publique. Il l'a été en raison, d'une part, du fort contraste entre l'apparence bénigne du tueur et la violence de ses gestes, dont le spectre allait du cannibalisme à la nécrophilie; et, d'autre part, de l'absence presque complète de justifications. Les tueurs en série viennent de milieux familiaux violents, où ils ont été abusés sexuellement, abandonnés, torturés physiquement et psychologiquement. Or, Dahmer est issu d'un milieu sans grands problèmes, si on oublie le divorce de ses parents. Rien dans son passé ne laissait présager, comme avec Jean-Claude Romand d'ailleurs, une telle aberration comportementale.

La fascination morbide pour Dahmer s'explique peut-être par l'effroi que suscite cette absence de cause et de prétexte. Par l'opacité complète du spectacle qu'il offre au regard. Comment comprendre en effet qu'un enfant à l'allure normale, issu d'un milieu ordinaire, soumis à des expériences courantes et vivant une existence somme toute banale, se transforme en psychopathe? Qu'est-ce qui l'explique, si l'expérience de vie ne peut le justifier? Que vient-il révéler de la nature humaine? De la violence elle-même? Sûrement qu'elle sait se cacher sous des formes bénignes et qu'on ne parvient bien souvent à l'arrêter qu'une fois son cours longuement suivi.

On n'est guère surpris d'apprendre, dans ce contexte, que le psychopathe est devenu, comme bien d'autres figures de tueur ceci dit, de Adolf Hitler à Charles Manson, le prétexte à une importante production culturelle, qui atteste de la commercialisation de la violence à notre époque et de la fascination pour son spectacle. En plus des livres spécialisés de *True Crimes*, composés de l'expertise d'enquêteurs et de *profilers* qui font des meurtres leur quotidien, on compte un mémoire, celui du père qui a tenté de se justifier<sup>32</sup>, au moins trois

---

<sup>32</sup> Lionel Dahmer, *A Father's Story*, New York, William Morrow and Company, 1994.

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

romans<sup>33</sup>, des films, des bandes dessinées, des pièces de théâtre, des chansons, de la poésie et même une communauté virtuelle. Sa beauté fascine, de même que l'horreur de ses méfaits et le caractère inhabituel de sa vie. Il reste une énigme qui apparaît dans son opacité. Or, ces productions entretiennent la figure du tueur, elles l'alimentent et lui assurent une grande pérennité. Elles la radicalisent aussi, transformant ses frasques improvisées en faits d'armes.

## DU TUEUR AU ZOMBI

Quentin n'est pas héroïsé dans *Zombi*. Le roman prend le contre-pied de la tendance actuelle à diaboliser les tueurs en série, afin d'en accroître la stature, et met en scène un Quentin faible d'esprit et sans grand discernement. Ainsi, *Zombi* n'est pas un roman policier, opposant le monstre à un enquêteur dans le combat séculaire du bien contre le mal, mais une narration moderniste. Le roman ne confirme pas une figure, celle d'un monstre psychopathe aux pouvoirs presque surhumains, d'un ogre plus grand que nature; il saisit plutôt les failles d'une subjectivité incapable de justifier ou de décrire ses propres excès de violence. Il entreprend de dire «je», de simuler cette énonciation singulière et de se rendre aux limites du dicible, où le scandale d'une folie sadique et meurtrière l'emporte sur les possibilités de sa mise en récit. Joyce Carol Oates fait ce que les *profilers* font, elle se glisse dans la peau du tueur pour en faire surgir la logique singulière et les défaillances. Elle ne cherche pas à montrer, avec cette sécurité que la mise à distance du regard permet d'obtenir; elle entend plutôt se mouler à cette pensée afin d'en anticiper l'évolution, habitant l'espace même de sa conscience ouvert par sa parole. Elle hante en fait l'arrière-scène, là où les masques tombent, celui héroïque de l'ennemi, délaissé au profit d'un visage d'enfant médusé par ses propres agissements.

---

<sup>33</sup> *Exquisite Corpse* de Poppy Z. Brite; *15 Serial Killers: Docufictions* de Harold Jaffe; *Dahmer's Not Dead: Autographed*, de Edward Lee et Elisabeth Steffen.

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

À quoi ressemble un tueur quand il n'est pas en spectacle, quand il n'est pas *un* spectacle? À quoi ressemble cette violence quand elle est agir et non résultat? Quand ce ne sont pas ses épiphénomènes qui sont représentés, ses effets de surface gore, mais sa désolante vérité? *Zombi* se situe là où l'insignifiant rejoint le morbide. Il n'entretient pas la figure du tueur, il montre son fragile équilibre. Il exploite de l'intérieur la mouvance de sa pensée en action. En se plaçant entre l'arbre et l'écorce, Oates déplace le processus de symbolisation. S'il ne porte pas sur le tueur lui-même et la fascination qu'il inspire, il le fait sur les victimes, leurs souffrances et, surtout, leur destin tragique.

La deuxième partie du roman est ainsi consacrée à ÉCUREUIL, la nouvelle proie de Quentin. Le tueur le surveillera pendant de longues semaines, fantasma sur son corps, élaborera un plan pour le kidnapper. Il finira par le mettre en exécution, violera l'enfant, le tuera encore une fois par inadvertance et ira finalement cacher le corps. Les trois premiers zombis de la première partie n'étaient en fait que des épreuves préparatoires pour la décisive, la capture d'ÉCUREUIL. Dans cette partie du roman, le monstre devient à sa façon un Dédale, capable de tendre un piège et de le mettre à exécution. Sa figure continue pourtant à s'opposer à celle des tueurs en série fantasmés des récits policiers, qui sont avant tout des Dédale se révélant être des Minotaures. La relation est inversée et le labyrinthe construit par Quentin est rudimentaire.

Dès l'instant où Quentin pose ses yeux sur le garçon, c'est le coup de foudre. ÉCUREUIL est «comme un ange resplendissant» (p. 126). Quentin le décrit d'ailleurs comme son vrai ZOMBI, les trois précédents n'étant que des répétitions. En fait, la figure même du zombi se déploie avec ÉCUREUIL, passant de la simple victime transformée en esclave lobotomisé à l'amour parfait, qui se compose, d'une part, de cette future victime, d'autant plus belle et excitante qu'elle n'est encore qu'un objet désiré, et, d'autre part, du souvenir d'un ami d'enfance décédé accidentellement, mémoire vivante d'un passé venu se fixer sur le corps nubile du jeune garçon. Le zombi n'est plus un simple projet, mais une image déjà présente, une figure entière, susceptible d'être animée à souhait et d'être mise en scène dans

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

des récits et des fantômes de toutes sortes. Le vrai zombi, c'est la victime qui reste animée, malgré l'arrêt de ses fonctions cognitives, animée parce que porteuse d'une autre absence qu'elle a pour fonction de suppléer.

La deuxième partie du roman explore cette figure du zombi, victime animée malgré l'arrêt de ses fonctions cognitives. On y voit un Quentin obsessionnel entretenir sans cesse l'image du jeune. Il élabore plans et scénarios, il rêve, fantasme des scènes, fait le guet, se rend à répétition au restaurant où l'adolescent travaille. Il rumine «sur ÉCUREUIL en son absence et en sa présence [...] pensant Je t'aime, je te désire, je mourrais pour toi» (p. 127).

Il finit bien sûr par le capturer. Malheureusement, les zombies ne répondent jamais aux attentes. Ils ont cette fâcheuse habitude de résister aux désirs meurtriers du tueur. Malgré les paroles réconfortantes de Quentin, ÉCUREUIL se braque et se défend, son corps se tend, il lutte de toutes ses forces. Il ne se laisse pas sodomiser en criant «Encule-moi à me défoncer les boyaux, maître.» (p. 194) Il se peut que le bâillon qui l'empêche de respirer et de crier y soit pour quelque chose...

Quentin ne peut admettre néanmoins que son zombi soit autre chose que totalement et immédiatement soumis; il s'énerve, avec les conséquences que l'on peut imaginer. Les mêmes désirs créent la figure et provoquent sa disparition. Si chaque zombi est unique, si chacun est le VRAI ZOMBI, l'idéal incarné, la faiblesse de la chair humaine, son caractère instable et vite périssable en réduisent la pérennité et entraînent sa disparition. L'espace imaginaire de la fusion avec le zombi se fragilise et se dégrade rapidement. Puisque cet espace ne peut connaître de véritable expansion, il procède par répétition. C'est ainsi que la série est créée. Elle n'est pas une forme souhaitée, mais le résultat d'une dégradation, d'une perte de qualité des corps à la source de la figure et des rituels qui lui sont consacrés.

La victime est toujours, pour le tueur en série, une figure. La victime devient victime, nous dit *Zombi*, car quelque chose en elle répond aux exigences du tueur et à ses scénarios fantasmagoriques. Le rituel ne peut se concrétiser que si la place centrale, celle de la victime sacrificielle, est occupée. Le zombi est la figure idéalisée de la victime consentante et sans

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

conscience, autrement dit sans regard, sans capacité de retourner au sujet son regard, qui de ce fait se perd dans le vide d'une solitude que rien ne pourra combler. Or, cette figure apparaît quand un corps occupe l'empreinte laissée par une disparition. Le zombi est le signe d'une absence. Celle d'une conscience sur le point de s'absenter, celle d'un esprit déjà absent à lui-même et à ses propres actes.

## LA LIGNE DE FLOTTAISON

Les formes que prennent la violence sont innombrables. Son spectacle contemporain, emblématique de notre modernité, signale par sa répétition le caractère essentiellement énigmatique de son sens. La violence se montre plus aisément qu'elle se dit et se représente plus aisément qu'elle s'explique. Aussi est-ce en série que nous en produisons le spectacle. Puisqu'elle ne se comprend pas d'emblée et que ses raisons profondes nous échappent, nous en exploitons à répétition les ressources, espérant au fil des œuvres et des épreuves nous initier à son sens.

Au cours de cet article, trois types de rapports à la violence ont peu à peu été définis. Si, dans un premier temps, on a opposé une violence fondatrice à la violence spectaculaire, l'une et l'autre se situant de chaque côté d'une ligne de flottaison qui en exprime la visibilité, graduellement, cette distinction s'est précisée pour s'ouvrir à un troisième terme. À la violence fondatrice, essentiellement occultée, répond, du côté du visible, une violence dont la représentation se trouve confrontée à son spectacle.

Sous la ligne de flottaison, l'exemple de *Zombi* permet de montrer que le rapport du sujet à sa violence est vécu dans l'oubli et le silence: l'oubli de la violence et de son impact sur la victime, oubli fait essentiellement d'une incapacité à comprendre les moteurs de l'action violente; et le silence de l'incapacité de sujet violent à mettre en mots les tenants et les aboutissants de ses actes. Cet oubli et ce silence se trouvent au cœur d'une violence fondatrice et ils indiquent bien que le sujet ne se maîtrise plus. Cela échappe au langage et à la

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

mémoire. Plus rien ne s'imprime, plus rien ne filtre. La nuit descend sur le sujet qui ne peut plus se voir et qui finit par ne plus se reconnaître, devenant ainsi un autre en lui-même, sorte d'identité-transit ouverte à tous les excès.

Le texte de Oates offrent une représentation nuancée de la violence. Il ne tente pas d'en banaliser les effets, mais de la mettre en jeu de façon critique. *La représentation de la violence* se distingue du spectacle de la violence du fait qu'elle permet une catharsis, forçant le lecteur ou le spectateur à prendre parti et à évaluer la violence pour lui-même et selon ses propres critères.

*Zombi* permet, par un processus de symbolisation singulier, de réfléchir sur la réalité de la violence. Il montre quel rôle y jouent le silence et l'oubli. Et en s'interrompant sans qu'une doxa soit véritablement atteinte (le roman se termine et Quentin est toujours en liberté), il force son lecteur à s'approprier cette violence et à en déterminer les valeurs et conséquences. Dans notre culture contemporaine, la catharsis passe par l'expérience critique. Elle passe par un double processus de dessaisissement, qui permet l'identification, et de ressaisissement, qui favorise la compréhension au détriment de la simple répétition. Elle vient, non pas de l'errance dans le labyrinthe, composée de choix répétés et inutiles, mais du fait d'en sortir.

Distinguer spectacle et représentation de la violence, c'est, pour reprendre les mots de Marie José Mondzain, « distinguer dans les productions visibles celles qui s'adressent aux pulsions destructrices et fusionnelles et celles qui se chargent de libérer le spectateur d'une telle pression mortifère autant pour lui-même que pour la communauté. »<sup>34</sup> Le spectacle de la violence se consume tout entier dans cette logique des pulsions entretenues sans véritable recul. Le spectacle de la violence correspond bel et bien aux représentations contemporaines, spectaculaires et répétitives d'une violence banalisée et, graduellement, exacerbée. Or, dans le spectacle contemporain de la violence, les modalités de la violence fondatrice sont renversées. À l'oubli et au silence se substituent, dans la figure du tueur en série popularisée ces vingt

---

<sup>34</sup> Mondzain, *L'image peut-elle tuer?*, op. cit., p. 24.

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

dernières années par exemple, le savoir et la science d'un esprit machiavélique et dominant, à la Hannibal Lecter. Il est un Dédale avant d'être un monstre. Au lieu d'être la combinaison aléatoire et improvisée d'un ensemble hétéroclite d'éléments, les meurtres en série y apparaissent des artefacts d'une grande complexité.

Or, une tel spectacle est en lui-même violence. Mais c'est une violence qui concerne « non pas les images de la violence ni la violence propre aux images, mais la violence faite à la pensée et à la parole dans le spectacle des visibilités. »<sup>35</sup> Son spectacle endort le sujet qui se berce de récits qui entretiennent ses pulsions au lieu de lui permettre de les maîtriser.

En fait, le spectacle répété et répétitif de la violence montre, par la négative – et c'est en cela qu'il est essentiellement opaque –, que cette perte de contrôle est insupportable. Nous sommes prêts à accepter une violence excessive et explicite, qui tend à son ultime limite l'opposition entre la fascination et la répugnance, à la condition expresse qu'elle soit la manifestation d'un ordre supérieur, simplement occulté au premier abord. La violence spectaculaire se doit d'être transcendante et son spectacle sert masquer sa réalité. Et ce qu'il maintient est de l'ordre d'un aveuglement. Il n'incite pas à transformer le monde ou à mieux le comprendre, mais sert à en maintenir intact le statut. Il nous maintient en fait dans l'oubli et le silence, quand il se déploie justement sur leur déni.

## BIBLIOGRAPHIE

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 43.

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013  
ISSN: 2176-5782

- COTTA, Sylvio. *Pourquoi la violence? Une interprétation philosophique*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002.
- CROWTHER, Paul. *Critical Aesthetics and Postmodernism*. Oxford, Oxford University Press, 1996.
- DAHMER, Lionel. *A Father's Story*. New York, William Morrow and Company, 1994.
- DUNN, Katherine. *Death Scenes. A Homicide Detective's Scrapbook*. Los Angeles, Feral House, 1996.
- EDGLEY, Roy. «Reason and Violence: A Fragment of the Ideology of Liberal Intellectuals». In : *Practical Reason*. Stephan Körner, éd., Oxford, Blackwell Publishing, 1974.
- FROMM, Erich. *The Heart of Man. Its Genius for Good and Evil*. New York, Harper & Row, 1964.
- GERVAIS, Bertrand. *La ligne brisée: labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l'imaginaire. Tome II*, Montréal, Le Quartanier, 2008.
- GERVAIS, Bertrand. *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire, tome I*. Montréal, Le Quartanier, 2007.
- GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris, Hachette, Littératures, 1972.
- JAY, Martin. *Refractions of Violence*. New York, Routledge, 2003.
- KIRSCHER, Gilbert. *Figures de la violence et de la modernité. Essais sur la philosophie d'Éric Weil*, Lille, Presses de l'université de Lille, 1992.
- MICHEL, Barbara. *Figures et métamorphoses du meurtre*. Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1991.
- MONDZAIN, Marie-Josée. *L'image peut-elle tuer?*. Paris, Bayard, 2002.
- MONDZAIN, Marie-Josée. « Image, violence et pensée: ouverture de pistes ». In: *Image et violence: Actes du colloque L'image et la violence*. BPI, CNRS, 1996.
- MONGIN, Olivier. *La violence des images ou comment s'en débarrasser?*. Paris, Seuil, 1997.
- OATES, Joyce Carol. *Zombi*. Paris, Stock, 1997.

# TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens

Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 06 – Junho de 2013

ISSN: 2176-5782

PHILONENKO, Alexis. *Tueurs: Figures du meurtre*. Paris, Bartillat, 1999.

TITHECOTT, Richard. *Of Men and Monsters*. Jeffrey Dahmer and the Construction of the Serial Killer. Madison, The University of Wisconsin Press, 1997.

VAN DEN HEUVEL, Pierre. *Parole mot silence: Pour une poétique de l'énonciation*. Paris, Éditions José Corti, 1985.

WEIL, Eric. *Logique de la philosophie*, Paris, J. Vrin, 1996.