

***Le Locataire chimérique* de Roland Topor : La haine de l'autre comme outrage à l'ipséité**

***The Tenant* by Roland Topor: Hatred of the Other as a Threat against Ipseity**

DENIS MOREAU

Université d'Aix-Marseille

Mots-clés

**Roland Topor ;
Le Locataire chimérique ; ipséité ;
haine ; violence ;
identité.**

Le rapport à l'autre dans *Le Locataire chimérique* de Roland Topor est représenté de façon systématique comme un rapport de forces disproportionné, ressenti comme une menace éminemment anxiogène et transformant la perception de soi. Cette dislocation progressive de l'identité du personnage, subtil mouvement de déconstruction procédant par enchaînement pour atteindre un paroxysme de cruauté malveillante, forme et détermine la question de l'autre telle qu'elle se présente ici, c'est-à-dire comme une perception vive d'une mise hors de soi, d'une graduelle non-coïncidence à soi-même, menant à un échange ontologique dont l'horreur ne fait qu'établir un champ d'avenir constitué de peur et de souffrance. Trelkovsky, martyrisé et désidentifié, évolue ainsi dans un autre ordre de réalité : lieu du fantastique mais aussi – et surtout – lieu du livre, monde fictionnel qui, dans un déplacement essentiel, instaure en lui-même un état de choses uniquement déterminé par son fonctionnement propre, et où l'ipséité est sans cesse mise à mal par la présence d'autrui.

Keywords

**Roland Topor; *The Tenant*; ipseity;
hate; violence;
identity.**

The relationship with the others in *The Tenant* by Roland Topor is systematically represented as an unequal balance of power, felt as an anxiety-provoking experience that transforms the perception of the self. The dislocation of identity is accompanied by a progressive destruction of the individual psyche that reaches its climax in a fierce paroxysm of cruelty and violence. The problem of the other is thus closely related to the identity crisis caused by a deep sense of isolation and persecution. Unable to maintain a coherent perception of the self, lost in a fictitious world where he can be only a persecuted victim, a martyred and depersonalized scapegoat, the main character Trelkovsky sinks into paranoia and severe emotional distress. Ipseity in Roland Topor's novel is constantly undermined by the presence of the others – pitiless torturers motivated by hostility, anger and hatred.

Le Locataire chimérique, roman de Roland Topor publié en 1964¹ est la relation de l'ostracisme et du martyre d'un individu isolé, placé face à un groupe exerçant sur ce dernier un pouvoir de contrainte sans cesse grandissant, aboutissant à une violence meurtrière dont la figuration, au sein du texte, met au jour une dramatisation transgressive qui vient problématiser un rapport à l'autre extrémisé par la violence.

Le microcosme social que représente l'immeuble, l'isolat culturel qu'il incarne de façon toujours menaçante et la charge socio-morale qu'il véhicule contribuent à transformer la conduite de Trelkovsky en une source ininterrompue de motifs de stigmatisation générateurs de tourments. Le protagoniste apparaît toujours de la sorte, en position de décalage par rapport à autrui, embourbé dans un combat (combat contre les voisins mais aussi combat intérieur) dont il ne pourra, quoi qu'il advienne, sortir victorieux. La peur physique de l'autre se transforme progressivement en une angoisse métaphysique de se perdre soi-même, de se trouver spolié de sa propre identité et d'être réduit à néant.

Cette précarité identitaire, provoquée et amplifiée par la menace permanente que représente le groupe constitué de voisins hostiles, est profondément ancrée dans l'interaction imposée et douloureusement subie avec les autres. Les voisins – ennemis et bourreaux – imposent leur autorité normative et, ce faisant, ils réorganisent progressivement les perceptions et les comportements de leur victime. Peu à peu, Trelkovsky se trouve ainsi dépouillé de lui-même et de la reconnaissance de soi. En cessant d'être lui-même pour devenir une autre personne, il fait l'expérience directe d'une altérité fondamentale et d'une sévère remise en cause de son identité singulière en tant que « je » agissant et connaissant. En devenant « un autre Trelkovsky », il devient étranger à lui-même. Nouvel arrivant, il ne pourra être agrégé à la communauté déjà constituée ; il est, *de facto*, uniquement destiné à jouer le rôle de l'allochtone incapable d'adopter une attitude conforme aux mœurs et principes du clan majoritaire. Trelkovsky, pris au piège machiavélique ourdi par les autres locataires de l'immeuble, va être précipité dans une angoissante zone de flou identitaire, et va se voir dépossédé des principaux attributs qui le définissent précisément en tant que lui-même, le poussant à se demander « à partir de quel moment [...] l'individu n'est-il plus celui que l'on pense » (Topor, 1996 : 63). On cherche progressivement à l'effacer afin de le remplacer par « quelqu'un d'autre » ; on lui dérobe même son passé, symbolisé par deux valises emplies de souvenirs :

La première disparition qu'il constata fut celle du poste de T.S.F. Un peu plus tard, il découvrit l'absence de ses deux valises.

Il n'avait plus de passé.

Oh ! Il n'y avait rien de bien précieux à l'intérieur, simplement un appareil de photographie, une paire de chaussures, quelques livres. Mais il y avait également des clichés de lui enfant, de ses parents, de ses quelques amours d'adolescent, des lettres, quelques souvenirs venus du plus lointain de sa vie. Les larmes lui brouillèrent la vue. (69)

Ce rapport à l'autre, vécu comme menaçant et pernicieux, se généralise peu à peu, s'ancre inéluctablement au sein d'une pensée globalisante dans laquelle « l'incontestable fait d'autrui² », envahit progressivement le champ de la conscience :

¹ Et porté à l'écran en 1976 par Roman Polanski sous le titre *Le Locataire*.

² Pour reprendre la formule de Jean-Paul Sartre : « Le fait d'autrui est incontestable et m'atteint en plein cœur. Je le réalise par le *malaise*. Par lui je suis perpétuellement *en danger* dans un monde qui est ce monde et que pourtant je ne puis que pressentir » (Sartre, 1943 : 322).

Les visages défilaient devant lui à une allure presque régulière comme si leurs propriétaires s'étaient tenus sur un tapis roulant. Visages aux gros yeux exorbités de crapauds, visages maigres et tranchants d'hommes aigris, faces larges et molles de bébés anormaux, cous de taureaux, nez de poissons, becs-de-lièvres. En clignant des yeux il était possible d'imaginer qu'il ne s'agissait que d'un seul visage qui se transformait au fur et à mesure. Trelkovsky s'étonna de l'étrangeté de tous ces visages. Des martiens, ils étaient tous des martiens. Mais ils en avaient honte, alors ils essayaient de se cacher. Ils avaient nommé une fois pour toutes leurs monstrueuses disproportions, proportion, et leur laideur inimaginable, beauté. Ils étaient d'ailleurs mais ils ne voulaient pas en convenir. Ils jouaient au naturel. (103)

Le rapport « vicié » à autrui donne ici lieu à la construction d'un ensemble de représentations nées de perceptions défensives, et ne pouvant s'envisager qu'en relation oppositionnelle avec le personnage. Cette dérivation imaginative, outre sa valeur épistémique, entérine l'isolement de Trelkovsky et la disparition des liens sociaux communs. La tension irrésistible vers un retranchement du monde est également le signe d'une psyché en mutation, du mouvement même de dissolution d'une conscience qui se délite. L'individu se sépare des autres comme de lui-même, se cloître dans une solitude ontologique angoissée, privé de tout secours, qu'il soit humain ou divin³.

Les rapports ambigus que Trelkovsky entretient avec Stella, qu'il considère parfois comme l'unique personne à qui il peut accorder sa confiance et qui, à d'autres moments, lui fait horreur, témoignent de l'inanité de tout espoir d'apaisement. Cet isolement définitif achève de faire de Trelkovsky un personnage que l'on pourrait qualifier, avec Joël Malrieu, de typiquement « fantastique », marqué par une certaine vacuité ainsi qu'un isolement social et affectif (voir 1992 : 53-59). Individu falot et dont le ridicule est « probablement ce qu'il y [a] de plus vrai dans sa personnalité » (Topor, 1996 : 56), le personnage va se trouver confronté à diverses situations qui vont venir perturber, de façon progressive, la rassurante banalité de son quotidien⁴. On assiste ainsi à une lente maturation du doute tout d'abord, puis de l'angoisse, par une suite d'accords dissonants, jusqu'au basculement final dans l'horreur. Trelkovsky est dépossédé de lui-même par des volontés humaines extérieures qui vont le manipuler, tenter de le conduire à la folie, puis au suicide. Si l'on peut ici parler de fantastique, ce dernier ne convoque toutefois ni goules assoiffées de sang, ni spectres vengeurs ; le monstre, dans *Le Locataire chimérique*, est bien un être humain ; c'est le simple voisin ventripotent chaussé de confortables pantoufles, capable néanmoins d'une cruauté et d'une malveillance sans bornes⁵.

³ Puisque Trelkovsky « n' [a] jamais été croyant » (Topor, 1996 : 30).

⁴ Le fantastique, figuration oxymorique de l'impensable, peut apparaître comme le territoire privilégié d'une mise en fiction de problématiques narratives visant à interroger les frontières mêmes qui séparent le réel de l'imaginaire. En ce sens, l'effet de fantastique apparaît comme étroitement lié à l'effet de réel, au sein d'une dynamique textuelle alliant vision rapprochée d'un objet de représentation et déstabilisation souvent anxiogène de cette vision.

⁵ L'évolution des effets de fantastique va de pair avec l'émergence, au XX^{ème} siècle, de nouveaux « types » d'imaginaires : d'une part, la recherche d'un sens possible des êtres et des choses s'accompagne souvent, au sein du fantastique moderne, d'une recherche parallèle relative aux divers procédés narratifs aptes à donner naissance et à exprimer de nouveaux « impensables », liant parfois de façon très étroite les effets de texte à une tension mise en œuvre au sein de l'écriture

L'horreur, dans *Le Locataire chimérique*, est synonyme de manipulation, d'aliénation, de prise de pouvoir d'une volonté par d'autres volontés antagonistes. L'immeuble de la rue des Pyrénées – en tant qu'espace hétérotopique⁶ – devient ainsi un véritable « théâtre de la cruauté⁷ », un théâtre de marionnettes dans lequel les locataires distribuent les rôles, organisent la représentation en opérateurs consciencieux, en vue du grand spectacle final. Le récit apparaît ainsi comme la relation d'un inexorable travail de sape, d'une guerre d'usure dont l'enjeu est l'identité même de Trelkovsky :

Par mille petites mesquineries, par une vigilance de tous les instants, par une volonté de fer les voisins modifiaient sa personnalité. Ils étaient tous de connivence, tous coupables. Il était tombé comme un innocent dans leur piège effroyable. Ils se déguisaient pour l'abuser. Ils se conduisaient de manière bizarre pour le troubler et faire perdre pied à sa logique. Il n'avait été qu'un jouet dans leurs mains. En repensant à tous les détails de son séjour dans l'appartement, il comprit qu'il en avait été ainsi dès le début. (118)

« L'échange » a été manigancé depuis l'arrivée de la victime dans son nouvel appartement. L'incorporation de l'identité de Simone Choule dans l'enveloppe physique de Trelkovsky doit donc marquer le point d'orgue d'un piège retors, qui atteindra lui-même son acmé lors d'une manière de nuit rituelle et grand-guignolesque vouée au sang sacrificiel, au son – teinté d'ironie – de l'*Ode à la joie* de Beethoven. Car c'est bien d'un moment de passage que l'on peut ici parler : passage d'une identité à une autre trouvant son accomplissement dans la défenestration, dans la répétition d'une scène déjà vécue et pouvant apparaître comme un procédé final de transfert. La scission de Trelkovsky d'avec son état antérieur et sa transformation en Simone Choule s'inscrit clairement dans la perspective d'un « retour éternel », d'une répétition des mêmes événements en une sorte de boucle infernale et cauchemardesque. Trelkovsky doit être défenestré afin de pouvoir subséquentement réintégrer le monde en tant que Simone Choule, permettant ainsi à l'histoire de se répéter une fois de plus, nécessité fondamentale assurant, de la sorte, la pérennité du monde textuel ici mis en œuvre, qui ne saurait générer nulle nouveauté puisqu'il se réitère inlassablement. La horde des voisins sacrifie ainsi l'étranger afin que le monde fictionnel fasse peau neuve, qu'il puisse se perpétuer et entamer un nouveau cycle vital. La défenestration pourrait, dès lors, être envisagée comme une sorte de rite carnavalesque de transition, en même temps que le point extrême d'un processus qui ne semble aucunement être un fait du hasard, mais qui s'inscrit bien plutôt dans la perspective d'une machination impitoyable, aboutissant à une mise à mort violente. Les voisins persécuteurs et sacrificateurs, indépendamment de toute morale du bien et du mal, forment une meute polarisée contre l'étranger, victime désignée, bouc émissaire accablé d'incriminations fantaisistes et injustifiées.

elle-même. D'autre part, cette évolution se trouve souvent étroitement liée à l'Histoire elle-même, à des contextes idéologiques et culturels précis, forgeant ainsi un renouvellement et une modernité nous incitant à envisager la littérature fantastique dans son histoire même. La représentation du monstre a ainsi subi de multiples changements, et s'est peu à peu « humanisée » ; le vampire peut ainsi se révéler un être absolument humain, à l'instar du Frank Braun de Ewers, et le monstre-type s'incarnerait bien plutôt aujourd'hui en la figure du tueur en série, tel le Norman Bates de Robert Bloch, le Hannibal Lecter de Thomas Harris ou encore le Andrew Compton de Poppy Z. Brite.

⁶ Dont la banalité, relativement aux normes extra-littéraires du lecteur, renforce encore le pouvoir anxiogène du récit (Garcia, 2015 : 25).

⁷ Pour reprendre la formule d'Antonin Artaud.

Trelkovsky fait en effet l'objet d'une impitoyable prédation, d'une brutalité⁸ précise et inflexible ; les voisins ne manifestent aucune empathie, ne font montre d'aucune conscience sociale à l'égard de leur victime, qui s'en trouve ainsi réifiée, transformée en l'instrument désigné de leur projet machiavélique. La modalité nettement anxiogène de l'expérience vécue, émotionnellement exténuante, accentue de la sorte la vulnérabilité de Trelkovsky, le vidant de ses caractéristiques particulières jusqu'à le rendre parfois spectateur impuissant de son propre calvaire. Il est et ne peut demeurer que celui que l'on accuse à tort de troubler l'ordre établi, le marginal inadapté et fauteur de trouble. L'unité psychique du personnage se délite ainsi de façon inexorable ; l'emprise grandissante du groupe sur l'individu isolé agit comme une autorité répressive à laquelle il semble impossible de résister. Le groupe des voisins se coalise en effet en un mécanisme structurant qui conduit, de façon inexorable, à l'annihilation de l'identité symbolique et corporelle de Trelkovsky⁹. La mort de l'individu représente donc, dans la logique instaurée par le monde textuel, autant un point final qu'une expérience inchoative qui réactualise le cours des choses – en tant que séquence temporelle – et renvoie, de façon directe, à un état antérieur de la fabula, c'est-à-dire au moment précis où Trelkovsky se rend à l'hôpital et rencontre une Simone Choule agonisante. En tant que nouvel arrivant et donc étranger au groupe, il est d'office désigné comme sacrificable et voué à une mort brutale, afin que « l'échange » puisse se réaliser.

L'individu se trouve plongé dans une spirale entropique qui va le rendre étranger aux autres et à lui-même. L'autre, dans *Le Locataire chimérique*, est un tortionnaire impitoyable et malfaisant, un vecteur d'hostilité, d'inquiétude, de paranoïa et de mort. Il convient par ailleurs de souligner que la mort impose sa présence dès le début du récit, par l'intermédiaire de l'agonie, du décès et de l'enterrement de Simone Choule. Enterrement au cours duquel Trelkovsky, en proie à un étrange malaise, éprouve l'angoissante sensation d'être lui-même un cadavre :

La mort était présente, plus que tout autre il la ressentait.

[...] Pendant une seconde d'une intensité absolue, Trelkovsky eut la sensation physique du gouffre au-dessus duquel il se mouvait. Il eut le vertige. Après vinrent les horribles détails : le cercueil que l'on cloue, la terre qui tombe lourdement contre les parois, la lente décomposition du cadavre.

Il tenta de se maîtriser, en pure perte. Il lui fallait absolument se gratter pour être sûr que les vers n'existaient pas encore. Il le fit discrètement d'abord, puis avec rage. Il sentait des milliers de bestioles hideuses le ronger, sucer tout son intérieur. (31-32)

Il est loisible de penser que le trouble de Trelkovsky et sa réceptivité particulière, relativement à la présence de la mort, sont imputables au fait que le cadavre présentement placé dans le cercueil est un « autre lui-même », un « ancien Trelkovsky » sous les traits de Simone Choule. L'épisode de l'enterrement peut ainsi se lire comme un moment constitutif de la fabula, la relation d'une rencontre invraisemblable qui se modalise comme impossibilité logique, mais aussi et surtout comme paradoxe de l'ipsité¹⁰. La survivance même de la mort,

⁸ Psychologique dans un premier temps, avant de devenir physique.

⁹ À l'instar des congressistes qui se trouvent littéralement collés au personnage de Joko dans *Joko fête son anniversaire*, autre roman de Roland Topor, publié en 1969.

¹⁰ C'est-à-dire l'identité-ipse dans sa dimension temporelle, mais aussi dans sa dimension réflexive, incluant de la sorte la reconnaissance et le maintien du soi (voir Ricoeur, 1990).

en établissant d'emblée une manière de connivence basale entre Simone Choule et Trelkovsky, thématise un phénomène de mort subie par l'autre et ressentie, par anticipation, comme la sienne propre. Trelkovsky, mis en présence de son devenir déjà présent et de la concrétude de son trépas, par définition unique et ontologiquement individualisant, fait l'expérience de la réalité exclusive d'un événement qui a déjà eu lieu et qui ne tardera pas à se répéter. Ce paradoxe métaphysique met au jour une singularité factice et illusoire de l'individu, un Moi qui existe déjà « dans l'autre » et qui, dans une perspective fantasticante¹¹, place l'individu face à l'horreur de sa propre mort¹². La figure du double, aisément associée à la notion d'identité¹³, est en effet un paradoxe de l'impensable, venant brusquement nier l'unicité ou la singularité d'un individu. En tant qu'élément monstrueusement excédentaire, il apparaît comme une présence parasite et intolérable qui peut aller jusqu'à déposséder le Moi de sa substance propre et de son essence même. Il est le reflet qui s'insurge et sort du cadre ; il est l'autre dont l'existence effraie et dépersonnalise, symbole privilégié d'un « monde à l'envers » (voir Sartre, 1947 : 121) où les règles logiques se trouvent redéfinies. Le double représente l'irruption d'une altérité archétypale et irréfugable, souvent annonciatrice d'une mort imminente et du délitement d'un Moi condamné à une progressive néantisation¹⁴. En redéfinissant, de manière péremptoire, la relation du sujet à lui-même, il met au jour une présence au monde où se voit exemplifiée sa fonction essentielle et première : l'établissement d'un vecteur de perte dont le Moi est le théâtre et l'enjeu. L'épisode de l'enterrement, dans *Le Locataire chimérique*, met ainsi en scène un Trelkovsky qui se putréfie à travers l'Autre, et faisant l'expérience d'un prédéterminisme sans appel qui va inexorablement conduire à sa propre désintégration, à sa propre mort future, déjà présente en germe à l'intérieur de lui.

Le danger lié à l'altérité hostile est donc omniprésent : intérieur (la transformation en Simone Choule) et extérieur (les locataires de l'immeuble). Ce sont par ailleurs les autres qui vont amorcer et encourager la transformation de Trelkovsky, ce dernier devenant progressivement le produit de cette relation pernicieuse et mortifère à son environnement. Cette interrelation dialectique entre l'individu et son entourage aboutit à l'avènement d'un Moi radicalement modifié, promulgué par les autres tel un modèle auquel il semble impossible de ne pas se conformer. L'altérité représente donc ici une irrésistible et implacable combinaison de forces transformationnelles dont le but final est la destruction pure et simple de Trelkovsky. La violence, aveugle et naturelle, conduit à un état limite où le monde se réduit à une suite ininterrompue de relations conflictuelles et de mises en scène cauchemardesques :

¹¹ Dans la mesure où elle s'écarte de ce qui est habituellement considéré comme une réalité consensuelle (voir Hume, 1984 : 21).

¹² Voir l'individu qui répète sa propre mort (voir Jackson, 1981).

¹³ « Alongside the questioning of the real, the transgression of the traditional notion of identity is another of the central concerns of new narratives of the fantastic. These stories offer a portrait of the contemporary individual as a lost soul, isolated, rootless and unable to adapt to the world, as unfocused as the reality they are forced to exist in (this also leads to the exploration of dark pathologies and eccentric or ridiculous behaviours which, occasionally border on the Kafkaesque and humorous) » (Roas, 2018 : 95).

¹⁴ « However, actually to meet and know one's double is said to be dangerous or even disastrous, as if the confrontation of two identical selves were so contrary to nature that it leads to horrible consequences. It is said that one or the other of the pair must die as a result of their ill-fated encounter, as if to restore the balance of nature by eliminating from the world the monstrosity of doubled identity » (Pesci, 2002 : 46-47).

Mais comme il se penchait pour les lancer le plus loin possible, son attention fut attirée par le spectacle qui avait lieu dans les W. C. en face.

Une femme qu'il n'avait jamais vue venait d'y pénétrer. Elle s'était baissée à genoux sur les empreintes de faïence et sa tête disparaissait dans le trou immonde. Que faisait-elle ? Elle releva la tête. Son visage arborait une expression bestiale. Elle regarda fixement Trelkovsky et sourit de façon répugnante. Sans détacher ses yeux de lui, elle plongea la main dans le trou, la retira pleine d'excréments, et délibérément s'en barbouilla le visage. D'autres femmes pénétrèrent dans le réduit et toutes procédèrent de semblable manière. Le cabinet était plein maintenant d'une trentaine de femmes barbouillées. (Topor, 1996 : 172)

La peur permanente de l'autre, en devenant le pivot de la vie psychique, entraîne une véritable déliquescence de l'intégrité du Moi face aux menaces incessantes provenant de l'extérieur. Cette spoliation-néantisation progressive, aboutissant en la « réincarnation » de Trelkovsky dans le corps de Simone Choule, relève d'autre part d'une forme de phénomène fantastique qui s'intègre pleinement et de façon « naturelle » au sein du dispositif narratif, sans être jamais questionné. Le monde fictionnel mis en œuvre dans *Le Locataire chimérique* est, en effet, tout entier voué, dans ses principes mêmes, à la transformation finale de Trelkovsky et, dans le même temps, à un modèle herméneutique encore renforcé par la construction proleptique du récit, indiquant de façon claire que le drame qui se joue ici a déjà eu lieu et qu'il est appelé à se répéter encore, peut-être indéfiniment. Le cauchemar enduré par le personnage s'inscrit ainsi, de façon concomitante, dans un double mouvement de la dynamique narrative : d'une part la continuité isotopique liée à l'intensification dramatique¹⁵ et, d'autre part, le renouvellement du substrat fictionnel qui vient redéterminer l'ensemble du récit. Cette dynamique faite de discordances et de répétitions, loin d'ancrer le récit dans un ailleurs indéterminable, consolide au contraire le caractère anxiogène de ce dernier en élaborant un monde fictionnel singulièrement proche du monde actuel de référence du lecteur¹⁶. Cet espace textuel apparaît dès lors comme un univers de sens fonctionnant selon ses propres principes axiologiques, dont chaque lieu et chaque moment deviennent une occasion de narrativiser, sur une modalité symbolisante, un rapport éminemment délétère à autrui.

L'étrangeté croissante des situations vécues par le personnage donne ainsi lieu à de nouveaux épisodes de violence marqués par des sévices psychologiques et / ou physiques sans cesse surdéterminés par les épisodes qui ont précédé. Les réseaux thématiques de la souffrance et du délabrement psychique s'inscrivent, de la sorte, dans la perspective d'une représentation condensée de l'animosité et de la malveillance des voisins. Cette atmosphère de paranoïa systématisée, par la tension anxiogène qu'elle exerce, établit une relation à l'autre ne pouvant s'opérer que sur un registre persécutoire et désorganisateur. La haine de l'autre, dans *Le Locataire chimérique*, s'inscrit très nettement dans une volonté de prépotence et d'oppression, entraînant des sévices psychologiques et physiques. Elle agit ici comme une puissance irrésistible et brutale exercée contre le libre-arbitre de la victime désignée. Chaque situation traumatique s'apparente ainsi à une manifestation de détestation dénuée de tout vernis social, qui inquiète et scandalise, qui annihile et détruit méthodiquement l'intériorité du bouc-

¹⁵ Les figures de l'altérité toujours thématiques comme menaçantes.

¹⁶ Nous utilisons ici la terminologie de Thomas Pavel et, partant, l'opposition monde actuel / monde fictionnel (voir Pavel, 1986).

émissaire, amenant ce dernier à se percevoir comme autre en perdant le sens du soi-même, le réifiant et l'instrumentalisant à l'envi. La mise en scène de cette haine de chaque instant va de pair avec la représentation parallèle d'une psyché en voie de désintégration, d'un espace mental dont le champ d'application se réduit progressivement¹⁷. Le moi, désormais perçu en lui-même de façon confuse et anxiogène, suscite un sentiment d'étrangeté ainsi qu'un décentrement ontologique, marqué par le déséquilibre croissant d'une intériorité labile et malmenée qui se module en fonction des dommages qui lui sont infligés. L'individu, privé de la capacité même d'être et de rester soi-même, sans cesse dénaturé au gré des souffrances subies, voit peu à peu son expérience se réduire autour d'un seul et unique point de référence : la haine des autres à son égard, désormais vecteur essentiel de son existence, qui l'éloigne inéluctablement de lui-même et, partant, de son statut de sujet ipséique. Ainsi tout ce qui lui confère sa propre présence au monde s'en trouve éminemment biaisé, non seulement dans une perspective factuelle – autrement dit la succession des différentes étapes de la fabula –, mais aussi et surtout dans l'ordre même de la pensée, c'est-à-dire dans le rapport d'une conscience au monde et à soi-même. L'effrayante évidence de la violence, ainsi posée dans une double perspective altérité / altération, souligne l'expression péremptoire d'une malveillance qui ne parvient à se totaliser que par le meurtre de Trelkovsky et son « retour » en tant que Simone Choule, fait décisif et épiphanique qui donne accès à une signification nouvelle venant recouvrir l'ensemble du récit. En déployant de la sorte une large variété d'agissements significativement déterminés¹⁸, le texte instaure un mode spécifique de rapport à l'autre, fondé sur l'hostilité et la violence, et dont les manifestations peuvent être considérées comme autant d'invariants structurels destinés à enrayer toute possibilité de reconnaître l'individu Trelkovsky en tant que « particulier de base » (voir Ricoeur, 1990 : 40).

Le délabrement psychologique du personnage tyrannisé et privé de sa singularité essentielle va de pair avec la montée en puissance d'une altérité maltraitante, dont l'implacable cruauté, dans son horrifiante dénudation, apparaît bien comme le principe essentiel, à la fois structurant et unificateur du récit. L'expérience groupale se résume ici à une immense menace d'annihilation dénuée de tout espoir. Trelkovsky, au début du récit, est menacé d'être « jeté à la rue » (Topor, 1996 : 9) ; il sera plus tard – et comme sous l'effet d'une inévitable actualisation polysémique – défenestré, et finalement jeté hors de lui-même. Le récit se clôt alors sur un « cri insupportable » (185), seul discours encore possible face à l'horreur de la situation. Et le cauchemar peut recommencer, inlassablement.

BIBLIOGRAPHIE :

GARCIA, Patricia (2015). *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*. New York: Routledge.

HUME, Kathryn (1984). *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. London: Methuen.

JACKSON, Rosemary (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*, London & New York: Methuen.

MALRIEU, Joël (1992). *Le Fantastique*. Paris : Hachette, Collection « Contours littéraires ».

PAVEL, Thomas (1986). *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

¹⁷ Tandis que le champ de signification, du point de vue de l'activité représentationnelle, tend à s'unifier, à synthétiser les différents événements du récit autour du thème de l'inimitié.

¹⁸ Et bien perçus comme tels, c'est-à-dire comme suppléments de sens.

AIC

PESIC, Peter (2002). *Seeing Double: Shared Identities in Physics, Philosophy and Literature*. Cambridge: MIT Press.

RICŒUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil.

ROAS, David (2018). *Behind the Frontiers of the Real, A Definition of the Fantastic*. New York: Springer International Publishing.

SARTRE, Jean-Paul (1947). Aminidab, ou du fantastique considéré comme un langage, in *Situations I*. Paris : Gallimard.

SARTRE, Jean-Paul (1943). *L'être et le néant*. Paris : Gallimard.

TOPOR, Roland (1996). *Le Locataire chimérique*. Paris : Buchet / Chastel.