

L'aphrodisie ou la quête du néant dans le roman de Leila Slimani :

Dans le jardin de l'ogre

Aphrodisia or the quest for nothingness in Leila Slimani's novel :

Dans le jardin de l'ogre

Fida HAMMOUD

Professeur assistant

Université Libanaise, Liban

Abstract

This article tackles the pursuit of the senses in an attempt to show the absurdity of life in this modern world, a world marked by materialism, where the human being is oppressed and deprived of his free will. The heroine Adèle is not only a nymphomaniac, but also an automaton devoid of any form of affection. Her almost uncontrollable sexual desire and innumerable intercoursés are depicted in scenes of shocking, even frightening lust, and in a fluid, eye-catching style. The animal vocabulary that appears in the title and is scattered throughout the text completes the picture of her degradation. This pathetic woman resembles the mythical figure of Sisyphus : her nymphomania condemns her to incurable and eternal suffering.

« *Les gens insatisfaits détruisent tout autour d'eux.* »
(Leila Slimani, *Dans le jardin de l'ogre*, 2014)

Le désir – dérivé du latin *desiderium* – a, depuis toujours, été considéré par beaucoup de philosophes à travers les siècles comme l'essence de l'homme. En littérature, la représentation du désir s'effectue généralement selon le principe de dualité. Pourvoyeur de jouissance, le désir, inapaisé, achemine l'être vers la ruine. En revanche, promoteur de l'hédonisme et du bonheur, il donne à l'homme sa raison de vivre.

Dans les romans maghrébins des années 90, l'écriture du désir sexuel ou *libido scentiendi* gagne du terrain. L'érographie littéraire prend son essor sous la plume d'écrivains comme Malika Mokeddem dans *Les Hommes qui marchent* (1990), Assia Djébar dans *Oran, langue morte* (1997), et d'autres écrivains qui ont adopté cette écriture de la sexualité pour des raisons sociales, coloniales ou politiques.

En 2014, Leïla Slimani publie son roman *Dans le jardin de l'ogre* où le personnage principal est une nymphomane conçue, non pas corps et âme selon la théorie platonicienne, mais corps et désir. La nymphomanie – ou l'« exacerbation pathologique des besoins sexuels chez la femme en raison de causes physiques ou psychiques et se traduisant par un comportement déréglé¹ » – est une manifestation particulière de l'aphrodisie définie comme une « exagération morbide des désirs sexuels². » Le désir sexuel et son corollaire, le plaisir et ses contraintes, occupent le devant de la scène. D'après Chantal Jacquet, « le plaisir de la chair est la condition de la vie heureuse, car il ne saurait y avoir de bien pour un corps souffrant, privé de satisfaction des exigences fatales. » (Jacquet, 6). Or, le désir incontrôlable, au lieu de prodiguer le bonheur, contrôle le destin de l'héroïne et provoque son malheur. Il revêt l'aspect du tragique de la vie d'Adèle, qu'il confine dans un rouage calamiteux. La soumission aveugle de la jeune femme à la frénésie sexuelle rebute le lecteur autant qu'elle éveille sa compassion. Il en arrive à se demander : l'assujettissement à l'aphrodisie dangereuse, folle, ne manifeste-t-il pas une certaine paralysie devant un destin implacable ?

Dans cette étude, nous nous proposons de montrer dans la première partie les retombées de la nymphomanie sur la vie personnelle du personnage principal comme sur son entourage. Dans la deuxième partie, nous nous pencherons sur l'écriture de la nymphomanie et les représentations animales qui se rattachent au désir, pour réfléchir, dans la dernière partie, sur le concept de l'éternel retour à travers les ressemblances entre Adèle et la figure mythique de Sisyphe.

1. L'aphrodisie porteuse de destruction

Sur le plan personnel

L'aphrodisie régent la vie privée de l'héroïne qui semble mener une double vie. Les exigences de ses appétits charnels ingouvernables lui imposent une conduite hypocrite. Le mariage lui assure une respectabilité qui camoufle sa débauche. Elle dissimule, ment, improvise sans cesse des prétextes pour rejoindre un amant, rate un rendez-vous chez le médecin pour un baiser. Les alibis innombrables – la visite de son amie unique Lauren ou l'achat d'un ticket de cinéma qu'elle n'utilisera jamais – correspondent à la kyrielle d'amants qu'elle souhaite ajouter

¹ La définition est donnée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales CNRTL. Disponible sur <https://www.cnrtl.fr/>

² *Ibid.*

à la liste de ses conquêtes. Comme Dom Juan¹, son plaisir réside dans l'expérience toujours renouvelée de goûter des corps différents, de rayer les visages de sa mémoire, d'entreprendre une relation toute neuve aussi fugitive que la précédente. Secouée par le versant luxurieux de sa personnalité, elle profite de sa jeunesse et de sa beauté pour procéder à la conquête sérielle. Sa tenue provocante et bizarre, les couleurs criardes de son habillement figurent dans son arsenal de conquêtes et sa stratégie de séduction.

Cette exhibition de l'excentricité érige des frontières entre le personnage en proie au joug des pulsions virulentes, et son entourage. Obsédée par la chair, presque déshumanisée, Adèle devient l'esclave de son désir exclusif. Dans une perspective solipsiste, elle réduit sa vie aux impératifs de son désir, la seule réalité à travers laquelle elle existe. C'est à travers ses besoins sexuels qu'elle entrevoit ses rapports au monde, et c'est également à cause de ces mêmes besoins qu'elle doit affronter sa différence. Inapte à s'intégrer normalement dans la société, elle s'engouffre dans son propre enfer.

L'égarément de son esprit génère chez elle une instabilité comportementale se développant sous les auspices de la pantophobie. En quête d'assouvissement d'un désir illimité, Adèle est vaincue par le fantasme de la crainte du monde entier qui pourrait conspirer contre elle, et notamment des hommes qui pourraient lui nuire : « Elle a peur. Quelqu'un d'autre pourrait entrer, quelqu'un qu'elle ne connaît pas et qui lui voudrait du mal. » (Slimani, 107). Sa névrose lui renvoie l'image accaparante de puissances maléfiques se cristallisant contre son désir et s'acharnant contre elle afin de la détruire.

Par extension, la pantophobie se dédouble d'androphobie. Dans certaines situations, le lecteur s'étonne que la gent masculine elle-même devienne une source d'horreur et de trouble. L'effroi du masculin éclate dans l'appréhension fantasmatique et phobique d'être touchée dans la rue par un homme : « Dans la rue vide, elle entend ses propres pas. Elle pousse un cri quand un homme la bouscule en courant pour attraper le bus qui s'apprête à freiner. » (Slimani, 29). Même la rue nocturne se marque d'une touche virile négative : seule dans la rue, « elle [Adèle] risquerait de se faire attaquer, violer. » (Slimani, 114). Ces hallucinations rendent la nymphomane un être asocial, craintif, proscrit dans son univers de désir.

D'autre part, le lecteur observe chez la nymphomane une attitude qui étonne et porte à la confusion. « Nous entrevoyons [...] à quel point il serait hâtif et superficiel d'assimiler l'état

¹ Dans la scène 2 de l'acte I de *Dom Juan*, le personnage éponyme dit à Sganarelle : « Il n'est rien qui puisse arrêter l'impétuosité de mes désirs. » MOLIÈRE, *Dom Juan*, Paris, Classiques Bordas, 1994, p.28.

d'*apudeur* à celui de la nudité du corps, et de limiter la pudeur au seul port du vêtement. » (Du Rausas, 16). En effet, Adèle affiche une pudeur excessive. En présence de ses collègues, elle se retranche derrière un mur de silence. Au cours de rassemblements familiaux, elle demeure à l'écart des causeries. Lors des festivités de Noël, elle fuit les adultes et leur préfère la compagnie des enfants. Dans le cercle social, elle se mure dans le silence, confiant à son époux, le docteur Richard Robinson, le soin d'engager la conversation. « Considérée en elle-même, la pudeur [...] se manifeste, à l'extérieur de l'être, comme ce mouvement par lequel il cherche à se dérober aux regards, à moins qu'il ne rougisse ou ne pâlisse lorsqu'ils se font insistants. » (Du Rausas, 16). Après la jouissance, Adèle évite de croiser le regard de son amant Adam, par pudeur ; par pudeur aussi, elle « se rhabille et lui tourne le dos. Elle a honte qu'il la voie nue¹. » (Slimani, 47). Conjuguées à l'aphrodisie, la timidité et la pudeur rendent la nymphomane une figure indéfinissable noyée dans la torture de son corps exigeant. Comment alors son mal se projette-t-il sur son entourage ?

Sur le plan familial et social

La perturbation psychique de la nymphomane se répercute sur ses rapports avec autrui. Sur le plan professionnel, la « malade » (Slimani, 184) comme la qualifiera plus tard son mari, signe l'arrêt de sa carrière, « en une nuit [au cours de laquelle] elle a assouvi un fantasme et perdu toute ambition professionnelle. » (Slimani, 23). Elle a couché avec son directeur et s'est mise à détester aussi bien son métier que tous les êtres qui travaillent pour subsister. L'aphrodisie exalte l'*hybris* du personnage et triture le sens du travail et ses valeurs. Marginalisée par sa *libido scentiendi*, Adèle vit sous le signe de la démarcation des autres, et son comportement lui attire cette tance significative de son mari : « Tu sais, tu es tout aussi ordinaire que nous, Adèle. Le jour où tu l'accepteras, tu seras beaucoup plus heureuse. » (Slimani, 69). Perturbée, la nymphomane oscille entre son devoir d'épouse et son addiction à la chair.

Comme par une ironie du sort, le désir sexuel qui travaille l'héroïne est radicalement vilipendé par Richard qui prône le bonheur familial comme une valeur éminente et méprise le rapport sexuel. Nous constatons que les relations physiques entre les conjoints sont intermittentes et régies par l'automatisme. Adèle qui répugne l'attachement à un seul partenaire et qui brûle de désir pour une multiplicité de corps masculins, prend en horreur le corps de son

¹ Il convient de souligner ici que l'attitude pudique de l'héroïne n'est aucunement guidée par le motif religieux. Pourtant, la similitude avec la scène génésiaque d'Adam et Ève s'établit *ipso facto* : « Leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils surent qu'ils étaient nus. Ayant cousu des feuilles de figuier, ils s'en firent des pagnes. » (Genèse 3, 7).

époux. Ce corps au singulier ne lui inspire que froideur, dégoût et indifférence. Bien plus, elle en veut à Richard de sa droiture. Coupable, elle rejette sa culpabilité sur lui. Examinant ses traits pendant son sommeil, « Adèle lui en veut de sa naïveté qui la persécute, qui alourdit sa faute et la rend plus méprisante encore. Elle voudrait griffer ce visage lisse et tendre, éventrer ce sommier rassurant. » (Slimani, 57). Nathalie Sarthou-Lajus postule que « la mentalité de victime ne cesse de se développer et accroît la recherche vindicative de boucs émissaires qui doivent payer le prix des dommages causés. » (Sarthou-Lajus, 47).

Pourtant, il arrive à l'héroïne de s'auto-accuser sur le plan moral. Intériorisant sa faute, elle refuse de mêler son mari à sa « saleté » (Slimani, 31). Sa conscience en douleur lui rappelle sans cesse l'altruisme et l'abnégation de son époux trahi. Quand il découvre la trahison de sa femme, ce dernier est déterminé à la sauver « comme n'importe quelle toxicomane privée de sa drogue. » (Slimani, 179). Il prépare des plans pour l'avenir du couple, s'accroche à l'idée de concevoir un deuxième enfant avec elle, elle « sa névrose, sa folie, son rêve d'idéal. Son autre vie. » (Slimani, 186). L'aphrodisie empoisonne l'amour et saccage le bonheur de la vie à deux.

Le statut de mère n'est pas meilleur que celui d'épouse. La conception sacrée de la maternité est profanée par l'aphrodisie. Comme dans le cas de Richard, le sens de la responsabilité personnelle de la faute s'estompe chez Adèle pour atteindre un autre faux responsable, son enfant unique qui n'a pas atteint ses trois ans. Elle-même égoïste et enfermée entre les murs de son désir, elle accuse Lucien d'égoïsme, d'insensibilité et d'inconscience :

« Il s'assoit dans la flaque et plonge ses bras dans l'eau. Adèle [...] est furieuse. Il va attraper froid et elle devra s'en occuper encore plus qu'elle ne s'en occupe maintenant. Elle lui en veut d'être aussi stupide, aussi inconscient, aussi égoïste. » (Slimani, 37).

Ses admonestations et ses cris de fureur en public dénotent l'hystérie, voire la cruauté. Quoique la période de grossesse ait été marquée par l'unique bonheur¹ de sa vie, Adèle refuse de tomber enceinte une deuxième fois vu qu'une deuxième grossesse finira par altérer sa beauté physique et la précipitera vers une vieillesse prématurée ou vers la mort terrifiante. C'est ainsi que le sens de la maternité est sapé par la nymphomanie, laquelle frigorifie la tendresse maternelle pour la transmuier dangereusement en une pédophilie voilée : « Elle [Adèle] vouait au nourrisson un amour physique intense et malgré tout insuffisant. [...] Elle aime le serrer contre elle, nu, avant de le déposer dans son bain. » (Slimani, 41). Les instants de grâce où palpète la tendresse maternelle se souillent par les penchants sexuels de la mère, exaltés par le

¹ Adèle a parfois la nostalgie de cette période qu'elle souhaite revivre : « Pour la première fois de sa vie, elle avait l'impression d'être heureuse. » (Slimani, 40).

spectacle de la nudité du bébé. Un amour œdipien qui met en valeur la soumission de l'héroïne à son désir obsessionnel. Indépendamment de sa volonté, elle endosse le statut de la coupable à l'égard de sa famille, s'avilit, s'animalise. Dès lors, la question qui se pose est : jusqu'à quel point l'écriture de la romancière réussit-elle à reproduire l'animalité et les scènes de désir ?

2. L'écriture sexuelle et picturale de l'aphrodisie

L'expression de l'animalité

La nymphomanie constitue un terreau propice à l'expression de la part animale chez Adèle. La bestialité émerge dans la gestuelle de la jeune femme esclave de son désir. Un vocabulaire animal rapproche son comportement de celui des animaux : « se griffe » (Slimani, 108), « marcher à quatre pattes » (Slimani, 126), « rampe » (Slimani, 127), « hurlement de douleur » (Slimani, 129), « cris de bêtes » (Slimani, 108), « ses cris [...] n'étaient plus humains » (Slimani, 130) etc.

Le schème thériomorphe charrie une négativité destructrice. Le concept de comportement humain se trouve tout entier remis en question. Adèle s'interroge sur sa dignité perdue : « [...] Il faut être un animal pour réussir de telles choses. » (Slimani, 108). L'expérience de l'aphrodisie dégrade l'être au rang d'animal : « Non, il faut être une bête pour s'abandonner ainsi », pense Adèle. (Slimani, 108). Selon Bienville,

« dans le désir, le corps est en état de tension vers le plaisir ; c'est ce fait qui permet de désigner la sensualité comme liée aux réactions du corps, c'est-à-dire comme désir d'une jouissance personnelle et subjective, comme désir du plaisir de "mon corps", qui est désir du plaisir pour soi. » (Bienville, 58).

La recherche du plaisir suscitée par les pulsions sexuelles trouve sa réalisation dans un comportement bestial.

Mais la thériomorphie se précise davantage dans des symboles animaliers disséminés dans le roman et se rattachant à la métaphore du titre : « Dans le jardin de l'ogre. » En littérature, l'archétype de l'Ogre évoque la dévoration et le cannibalisme, pratique qui ne rime pas avec l'image du jardin évocateur d'un espace paradisiaque, d'un Éden, donc d'une félicité sempiternelle. Depuis le Moyen-Âge, l'ogre incarne la voracité. Dans *Le Roi des Aulnes*, Michel Tournier réutilise l'archétype de l'Ogre qui nourrit une série de contes populaires, où il adjoint la figure féroce de la bête à la nourriture. Charles Perrault, quant à lui, expose dans *Le Petit Poucet* les anciennes pratiques cannibaliques en rapport avec l'ogre. Les exemples à cet effet sont nombreux. D'emblée, dans le roman de Slimani, l'héroïne paraît engloutie par l'ogre dévorant : « Elle voudrait n'être qu'un objet au milieu d'une horde, être dévorée, sucée, avalée

tout entière. Qu'on lui pince les seins, qu'on lui morde le ventre. Elle veut être une poupée dans le jardin d'un ogre. » (Slimani, 14). L'archétype de l'Ogre matérialise le désir sexuel ou symbolise le corps - masculin ou féminin – comme une entité carcérale où sévit l'aphrodisie. En même temps, la soif d'Adèle d'être brutalisée témoigne de son penchant pour la pratique d'un sadomasochisme sauvage dans la relation physique.

L'inventaire bestial explicite le titre. La romancière compare l'héroïne à un « cheval [qui] cherche à chasser les mouches qui lui agacent les naseaux » (Slimani, 108), un cheval agité. Selon Gilbert Durand, la chevauchée acquiert une valeur sexuelle. Aussi, le cheval peut-il être « perfide, ombrageux. » (Durand, 1993, 86). Slimani emprunte au cheval certaines de ses caractéristiques dont, particulièrement, l'impétuosité du désir, la fourberie et le côté ténébreux. La métaphore du cheval condense les élans pulsionnels indomptables de l'épouse traîtresse. La psychanalyse freudienne n'occulte guère cette invasion de l'animalité dans la sexualité humaine : « Les organes génitaux eux-mêmes, ils n'ont pas participé au développement des formes du corps humain vers la beauté, ils sont restés animaux et ainsi l'amour dans son fond est aujourd'hui tout aussi animal qu'il l'a toujours été. » (Freud, 2010, 8)

Le plaisir est, par ailleurs, perçu par le biais de la sensation gustative. Quand Adèle tend sa langue « comme un petit lézard » (Slimani, 24), elle tente de goûter le plaisir charnel afin de le savourer dans sa plénitude. Le buccal réduit Adèle à ses instincts ; il sous-tend le sexe oral auquel elle se livre souvent ; son animalisation est, encore une fois, un emblème de son asservissement par les pulsions libidinales.

La sexualité amène l'image des rats auxquels sont assimilés péjorativement les adolescents excités, dans le souvenir d'Adèle. Il s'agit de la scène où, pour la première fois, Louis « l'a couchée en chien de fusil » (Slimani, 98) pour la dévierger alors que leurs copains se mettent à « gratter comme des rats. » (Slimani, 98). Le schème de l'animation renvoie à l'archétype du Chaos¹. Cette scène prédit le commencement du chaos qui immatriculera la vie de la jeune femme d'angoisse et d'agitation et constitue une prémisse de son rapport chaotique au corps masculin. Son passé ressurgit comme une hantise qui attise sans cesse son désir.

D'autres représentations animales explicitent le contenu thématique. Les fantasmes neurasthéniques découlant du moi scandé d'Adèle se traduisent dans un cortège animal. Vulnérable et effrayée, Adèle se sent traquée par la vision de son époux « immobile, lent, [...]

¹ Durand écrit : « Cette répugnance primitive devant l'agitation se rationalise dans la variante du schème de l'animation qui constitue l'archétype du chaos. » (Durand, 1993, 77).

une bête facile à traquer. » (Slimani, 148). L'appréhension génère une horreur réciproque. À la découverte de la trahison de sa femme, le docteur Robinson l'accuse d'être « un animal, un monstre » (Slimani, 162), « une chienne » (Slimani, 163). Loin d'être des insultes proférées dans un instant de colère, ces propos injurieux recèlent une inculpation sérieuse et appellent l'archétype de la femme monstrueuse et ses avatars dont, surtout, la femme fatale, séductrice et méchante. Révolté contre la trahison, écœuré de honte à l'égard de l'épouse chérie et choisie pour fonder une famille, Richard Robinson est mortifié par la ruse et les manigances de sa femme-monstre qui corrode la quiétude du couple et le bonheur de la retraite auquel il rêve pour le restant de ses jours. La femme séduisante se transforme en un monstre aux yeux de sa victime.

Réciproquement, le monstre devient lui aussi une victime en raison de l'aliénation et de la perte de la liberté. Cloîtrée dans sa nouvelle maison à Lisieux, son autonomie confisquée, Adèle subit les contraintes impatronisées par son époux : « Parfois, elle a l'air d'un oiseau affolé, cognant son bec contre les baies vitrées, brisant ses ailes sur les poignées de portes. » (Slimani, 195). Dans le cas de l'oiseau, l'animalité est souvent sacrifiée au profit de l'envol en tant qu'« expérience imaginaire de la matière aérienne. » (Durand, 1993, 147). La représentation de l'oiseau en cage fait écho au poème « L'Albatros » de Baudelaire. Captif des marins, l'oiseau est paralysé et incapable de prendre son essor¹. Pareillement, la situation en cage d'Adèle suggère l'incarcération : servile à son désir, la femme fatale est aussi l'otage de sa vie nouvelle. Dans les deux cas, toute liberté lui est retirée.

Ainsi lié à l'animalité, comment le désir est-il mis en scène dans l'écriture de Slimani ?

L'aphrodisie en tableaux

En concordance avec l'aphrodisie, l'écriture de Leila Slimani tend à se sexualiser afin de retracer les scènes de désir et son corollaire, le plaisir. Les innombrables scènes érotiques, voire pornographiques, qui forment la toile de fond du texte dévoilent une impudicité choquante qui atteint la monstruosité. La romancière répand ces scènes sur toutes les pages où elle exhibe le corps d'Adèle devant un lecteur offusqué. La sexualité linguistique - récurrence de termes comme sexe, vagin, clitoris, pubis, et du verbe sucer – vise à permettre au lecteur de visualiser la sexualité dans des tableaux indécents.

¹ Bachelard insiste sur les valorisations positives de l'oiseau en état de vol : « C'est parce que nous vivons par l'imagination un vol heureux, un vol qui nous donne l'impression de jeunesse, c'est parce que le vol onirique est souvent contre toutes les leçons de la psychanalyse classique – une *volupté du pur* que nous donnons tant de qualités *morales* à l'oiseau qui traverse le ciel de nos journées. » (Bachelard, p.83).

Slimani décortique le corps nu, scande la nudité génératrice de désir, se lance dans l'expérience de l'écriture de l'érotisme où elle expose chacune des expériences diversifiées de son héroïne. La durée de la description répond à celle de l'évocation du désir. Après l'acte sexuel, le corps d'Adèle garde des séquelles qui peuvent lui prodiguer une certaine jouissance. Plus la jouissance perdure, plus l'écriture s'étale et la description se dilate. Réciproquement, le souvenir d'un instant de jouissance est rendu dans un style ramassé : « Une fois un homme a craché sur son sexe. Elle a aimé ça. » (Slimani, 108). Le rythme s'allonge ou se raccourcit également selon la succession et la fréquence des scènes sexuelles et leur narration.

Ces scènes, loin d'être des accessoires décoratifs, accélèrent l'action vers l'enlisement de l'héroïne dans son abîme. Les scènes pornographiques incorporent la faim sexuelle de violence. Il s'agit d'un désir de nature insatiable, féroce, qui doit s'assouvir dans la masturbation ou la rencontre brutale avec le corps masculin. L'onanisme implique un égarement dans le labyrinthe des orgasmes. Les pages inaugurales du roman annoncent une entrée « dans le jardin de l'ogre » (Slimani, 14) et fixent la véritable morsure d'Adèle : un désir qui fait mal. Car ce désir est tangible et pernicieux et l'héroïne cherche à se faire un mal qu'elle s'ingénie à vivre partout et dans toutes les positions : « debout contre le mur » (Slimani, 16) avec Adam, « sur la longue table en bois laqué noire » (Slimani, 23) avec Cyril, « dans les toilettes » (Slimani, 49) avec le conseiller de l'ambassadeur de France à Dakar, dans la voiture de Matthieu garée « dans une rue adjacente au boulevard Montparnasse » (Slimani, 52), « collée à une poubelle verte » (Slimani, 54) dans une ruelle à Paris avec un inconnu qui a « un regard d'affamé » (Slimani, 54), dans un hôtel à Madrid « dans [la] chambre » (Slimani, 61) de Nicolas, « dans le hall d'un immeuble » (Slimani, 151) et sur un canapé dans un appartement rue du Cardinal-Lemoine avec Xavier, dans son foyer avec Mehdi et Antoine, etc. Adèle n'épargne rien. Elle se laisse sodomiser, pratique le triolisme et le sexe oral. Dans son imagination meublée par le désir naît le fantasme d'un rapport sexuel avec son amie Lauren, une scène de lesbiennes où Adèle préfère jouer la femme et se laisser lécher par Lauren. L'obscénité se révèle également dans la nécrophilie¹ quand Adèle, veillant le cadavre de son père et mue par « sa curiosité obscène » (Slimani, 208), dénoue le linceul, s'allonge contre le corps inerte et le couvre de baisers.

La lascivité répulsive se dévoile particulièrement dans la dégradation d'Adèle dans des relations d'une bassesse révoltante : des voyous, des êtres de la pire espèce, et même des adolescents figurent sur sa liste et accentuent l'aspect ordurier de son mode de vie. La scène à

¹ La nécrophilie est désignée par paraphilie dans *Le Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux* (DSM-IV).

trois, Adèle/Mehdi/Antoine, rapportée avec minutie, suscite l'abjection du lecteur mais surtout d'Adèle qui pousse « un hurlement de douleur » (Slimani, 129), dont le « sexe n'est plus qu'un morceau de verre brisé, un labyrinthe de stries et de fêlures » (Slimani, 129) et le « pubis [...] est violet. » (Slimani, 129). La faim physique inassouvissable engendre des plaies et des sévices inhumains qui endommagent le corps.

La procession d'endroits, de positions et de partenaires est l'expression éloquente d'un défi lancé aux normes de l'éthique. L'écriture témoigne de l'émancipation de l'auteur et de l'affranchissement du tabou. Slimani convertit l'acte sexuel en spectacles que sa caméra expose devant le lecteur scandalisé.

L'infinité de tableaux obscènes n'altère guère la qualité du récit dont le rythme fluide emporte le lecteur-spectateur dans le tourbillon des relations infinies. Force est de noter dans ce contexte cette remarque de Georges Bataille : « Il est singulier d'en venir à montrer que l'activité sexuelle, ravalée d'habitude au niveau de la viande comestible (de la chair) a le même privilège que la poésie. » (Bataille, 170). En outre, l'esthétique scripturale, liée à la dimension licencieuse propre à la romancière, dote ces scènes lascives d'un puissant cachet de vérité et crée un effet de réel. Dans quelle mesure *Dans le jardin de l'ogre* peut-il être conçu comme l'élaboration d'un discours sur soi que l'écrivain intègre dans sa communauté culturelle ?

3. Du désir sexuel à la condamnation éternelle

La lutte contre le désir : un supplice de Tantale

L'inspection de la nature du désir dans *Dans le jardin de l'ogre* contribue à l'élucidation de la réalité du supplice de l'héroïne. Au milieu de son texte, la romancière effectue un retour en arrière, à l'époque de l'adolescence d'Adèle pour nous informer sur l'origine des fantasmes de son personnage ; il s'agit de l'ouvrage de l'écrivain tchèque Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être* (1984), dont Adèle avait lu quelques pages, par hasard, dans un appartement de vacances. Nous en retranscrivons un passage enraciné dans sa mémoire : « Il la déshabillait et, pendant ce temps, elle était presque inerte. Quand il l'embrassa, ses lèvres ne répondaient pas. Puis elle s'aperçut soudain que son sexe était humide et elle en fut consternée. »¹ (Slimani, 134). L'intertextualité nous oriente vers l'idée qu'Adèle se réclame de la légèreté synonyme de liberté et de libertinage. En optant pour le concept de la légèreté, elle mène une vie insouciant et se laisse emporter par le désir : puisque vivre est une chance, et puisque cette opportunité

¹ Les passages cités de l'ouvrage de Milan Kundera sont extraits du roman de Leila Slimani.

d'exister ne se produit qu'une seule fois, mieux vaudrait donc la vivre pleinement ; ce qui justifie la poursuite permanente du plaisir et la prééminence du désir qui confère tout son sens à la vie.

Pourtant, Adèle comprend, au fur et à mesure, que « le désir n'avait pas d'importance. Elle n'avait pas envie des hommes qu'elle approchait. Ce n'était pas à la chair qu'elle aspirait, mais à la situation. Être prise. » (Slimani, 135). La nymphomanie ne s'explique alors ni par le désir de la domination par l'homme ni par la sujétion au désir, mais par l'indolence et la mollesse. L'acte sexuel ressemble à la conjoncture qui conditionne l'être humain ; s'y abandonner signifie se plier aux principes du déterminisme selon lequel fonctionne le monde. Toute la vie humaine obéit à ce déterminisme, et la sexualité à laquelle s'adonne Adèle est objectivée dans ce déterminisme. Mais les exigences éthiques la forcent à combattre le désir. De ce tiraillement entre le déchaînement des pulsions sexuelles et la nécessité morale de les réprimer d'une part, et le plaisir de se livrer à l'activité sexuelle, de céder à la « situation » d'autre part, naît la souffrance du personnage.

En effet, les efforts surhumains déployés par Adèle en vue de dompter les pulsions débouchent sur un échec poignant : le sport, la marche l'abstention de consommer de l'alcool s'avèrent tous vains. À chaque tentative, la résilience de l'héroïne ne dépasse pas la semaine. Lorsque, chez les Rançon, elle éprouve subitement le désir d'être baisée, elle se rend compte que la situation la dépasse. Lorsqu'elle *décide* d'abandonner la part de désir en elle à Paris pour essayer de refaire sa vie, elle se heurte à sa faiblesse et s'avoue vaincue : « "Je ne peux pas m'en empêcher. C'est plus fort que moi" », (Slimani, 163) dit-elle à son mari. Cette confidence est l'expression la plus sincère de sa situation malheureuse. Un aveu de défaite devant l'inéluctable et une tentative de se réhabiliter devant l'époux aimant simultanément culpabilisateur et pardonneur. La romancière s'inspire des scènes de la cure par l'hypnose – pratiquée par le docteur Charcot¹ et à laquelle Sigmund Freud avait assisté – dans une scène où le docteur Robinson laisse parler sa femme, le dos tourné, les yeux fermés, afin de l'aider à se défouler et exorciser son mal : « [...] elle essayait de lui expliquer le désir insatiable, la pulsion impossible à contenir, la détresse de ne pouvoir y mettre fin. » (Slimani, 184-185).

¹ En 1878, le docteur Jean-Martin Charcot a commencé à s'intéresser à l'hypnose. Il a étudié la physiologie et la pathologie du système nerveux, et ses recherches ont abouti à la description de la sclérose. Il a voulu démontrer que l'hystérie découle d'une déchéance héréditaire du système nerveux. Plus tard, il a découvert que les assises de ses travaux n'étaient pas solides.

Le double supplice de l'héroïne fait écho au triple supplice de Tantale. Dans *L'Odyssée*, Homère raconte que Tantale, puni par les dieux, a été condamné à rester éternellement au milieu du Tartare, au-dessous d'arbres fruitiers, incapable de se désaltérer de l'eau du fleuve dont le cours s'assèche chaque fois que le supplicié se penche pour boire, et incapable de cueillir des fruits sur les branches que le vent éloigne chaque fois que le condamné tend la main pour apaiser sa faim. Adèle, version féminine de Tantale, est suspendue à son désir éternel, incapable d'appriivoiser son corps aux appétits despotiques et incapable de continuer dans cette voie qui ne la conduira nulle part. En poursuivant ce parcours absurde, elle sombre dans le néant. Quels rapports le concept de l'absurde tisse-t-il avec le désir ?

La nymphomane : un Sisyphe moderne

Dans le dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, le personnage de Sisyphe est présenté par certains mythographes comme « un roi ambitieux et hypocrite qui dévasta l'Attique »¹, par d'autres comme « un dénonciateur qui aurait révélé au dieu-fleuve Asôpos que sa fille Égine a été enlevée par Zeus »², par d'autres encore comme celui qui aurait « commis le sacrilège d'instruire les hommes sur des mystères divins. »³ Sisyphe

« est surtout connu dans la légende pour la peine qui lui fut infligée dans les Enfers : condamné à rouler une pierre jusqu'au sommet d'une montagne, il ne pouvait jamais parvenir à son but, et l'énorme bloc retombait toujours. L'infortuné était contraint de recommencer éternellement son travail. »⁴

La similitude entre la figure mythologique et la figure romanesque est flagrante. Dans les deux cas, le héros est vaincu, Sisyphe par le rocher, Adèle par l'aphrodisie. Rassasié dans un corps, le désir en revendique une multitude d'autres. Adèle est astreinte à vivre dans un cercle vicieux difficile à briser. Au cours de sa lecture de *L'Insoutenable légèreté de l'être*, elle réalise que « l'érotisme habillait tout. Il masquait la platitude, la vanité des choses. » (Slimani, 135). Le véritable drame du personnage réside dans son emprisonnement dans le même. La récidive persistante symbolise l'éternel retour qui circonscrit le personnage et son parcours dans un tracé immuable. Ainsi condamnée à la répétition mécanique de l'acte sexuel, Adèle, en proie à un fatalisme absurde s'aperçoit de sa misère. Elle se plaint, déplore son état de dépression ou « la fatigue d'être soi » (Erhenberg, 10), essaie de s'évader de sa prison, assume sa culpabilité avec amertume. À un certain moment, elle croit que « peut-être si elle crie, si elle se met à gémir, elle sentira mieux venir le spasme, la libération, la douleur, la colère. » (Slimani, 108). Les

¹ *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Édition du Club France Loisirs, avec l'autorisation des Éditions Larousse, 1993, p.193.

² *Ibid.*

³ *Idem.*

⁴ *Ibidem.*

gémissements de désir recèlent la douleur d'être au monde et la colère de ne pouvoir s'évader des murs qui l'enserrent. Le cri résonne comme un refus, une révolte contre la situation intolérable, contre le supplice, contre la culpabilité, contre l'inaptitude à se libérer pour se forger son propre destin loin des décombres de sa vie ruinée.

Nathalie Sarthou-Lajus affirme que « l'expérience de la culpabilité se rattache à l'existence de la liberté humaine saisie dans son propre vertige. » (Sarthou-Lajus, 10). Adèle est-elle libre ? À coup sûr, elle n'a pas choisi ; elle a seulement subi. Privée de sa liberté, elle a compris l' inanité de la lutte contre le destin. La danse au milieu des hommes qui se la partagent dans les dernières pages du roman réitère dans sa signification la scène d'onanisme qui inaugure l'histoire. La fin rejoint le début dans un cycle opprimant. Bien plus, nous assistons à une palingénésie du désir ponctuée par l'aggravation de la situation du personnage qui va crescendo. La personne d'Adèle se dilue dans la masse masculine qui l'entoure, et le souvenir de son époux et de son fils s'évanouit progressivement. Elle aspire à la délivrance en *se réfugiant* au plus profond de son aphrodisie, son imagination lui renvoie une scène ordurière où tout le monde crache sur elle et où elle se laisse entraîner « jusqu'à déloger le chagrin, jusqu'à faire taire la peur tapie au fond d'elle. » (Slimani, 218). L'état d'Adèle ne connaît donc aucune amélioration après l'intervention de son mari et de son psychiatre. Au contraire, sa vision nihiliste du monde s'ancre et se consolide : tout dans sa vie, et les êtres et les choses, est sujet à la destruction.

La seule vraie libération dont bénéficie Adèle est temporaire et d'ordre affectif ; elle l'annonce à son psychiatre :

« "La nuit où il [Richard] a tout découvert, j'ai très bien dormi. D'un sommeil profond et réparateur. Quand je me suis réveillée, la maison avait beau être dévastée, Richard avait beau me haïr, je ressentais une joie étrange, une excitation même. " » (Slimani, 197).

En réalité, la libération du faix de la trahison due au désir n'est qu'une illusion puisque l'héroïne est dépossédée de son *liberum arbitrium*. Le cri d'Adèle se confond avec celui de la romancière et, par extension, celui de l'humanité entière. Le monde contemporain gouverné par l'absurde s'enfonce dangereusement dans le désenchantement. L'initiative individuelle est broyée dans l'idéal de vie choisi par la collectivité, et l'individualité se dissout dans l'universalité, préjudiciant ainsi à l'individu et contribuant à son isolement. Adèle a épousé le docteur Robinson pour plaire à sa mère.

La nymphomanie se perçoit comme un visage de la révolte autant anarchique que stérile du moi souffrant, la révolte « qui est sans espoir. Cette révolte n'est que l'assurance d'un destin écrasant. » (Camus, 52). Et la révolte promeut Éros et dénigre Thanatos, malgré tout. Dans le

roman de Slimani, l'effroi de la mort métonymiquement évoquée par le cancer « fulgurant et douloureux » (Slimani, 101) atteste l'attachement à la vie même si « l'humanité est promise à la mort » (Morin, 305). À travers la figure tragique de son héroïne dépendante du désir, la romancière révèle l'idéal de vie de l'homme contemporain évoluant dans un monde matérialisé et s'évertuant à acquérir des plaisirs factices et un bonheur fallacieux.

La mise en mots et en histoire dans un moule romanesque du malaise actuel éclaire le problème dans toutes ses facettes mais le garde irrésolu. L'écriture introspective donne une forme à l'aventure humaine marquée par la précarité. La nymphomanie masque donc la détresse, et l'histoire d'Adèle tend à l'universalité. Le pessimisme qui l'enveloppe s'amenuise à la clause avec l'espoir du docteur Robinson, fondé sur les assises solides du vrai amour : « L'amour ça n'est que de la patience. Une patience dévote, forcenée, tyrannique. Une patience déraisonnablement optimiste. » (Slimani, 228). Le mari d'Adèle est ébranlé par son amour ; le sentiment amoureux ajoute une note optimiste à l'univers de tourmente et s'érige comme un moyen efficace de transcender le tragique de l'existence. Au XXI^e siècle, dans un monde déchu qui a assassiné Dieu – qui est amour – et dilapidé toutes les valeurs, le désir maléfique dans *Dans le jardin de l'ogre*, notion abstraite incarnant une crise concrète, pourrait devenir bénéfique par l'amour.

Le fait que le dilemme de la nymphomane demeure irrésolu ne doit pas nous étonner vu que « le désir n'est jamais satisfait [...]. Un désir qui pourrait être "surmonté et supprimé" ne serait pas un désir. » (Lacroix, 1975, 149). Parmi les ravages du désir sur l'individu et sur la collectivité, la déchéance de l'être dans son humanité va de pair avec le déclin du monde moderne qui croule sous le poids du désenchantement.

Dans le roman *Dans le jardin de l'ogre*, Leila Slimani parvient à problématiser la crise par le truchement du désir ; elle offre au lecteur un parangon de la littérature où l'écrivain assure la médiation entre le réel et la fiction. La romancière a cerné le supplice, l'a dépeint dans des tableaux, a comblé le vide du néant par une intrigue touchante. Elle consacre la suprématie de la parole littéraire sur tout idéal fuyant.

Bibliographie

BACHELARD Gaston, *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti, 1965, 268p.

BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Union Générale d'Édition, coll. « 10-18 », 1965, 310p.

BIENVILLE D.T., *La Nymphomanie ou Traité de la fureur utérine*, nouvelle éd. conforme à celle d'Amsterdam 1771, Paris, Office de librairie, 1886, 175p.

CAMUS Albert, « Le Mythe de Sisyphe », anthropomada.com. Disponible sur <https://www.anthropomada.com/bibliotheque/CAMUS-Le-mythe-de-sisyphe.pdf> (consulté le 16 mai 2022)

COULIBALY, Adama. 2005. « Discours de la sexualité et postmodernisme littéraire africain », Abidjan, Université de Cocody, Côte D'Ivoire : Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature, vol. 65, no.1, pp. 212-231.

DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 11^e édition, 1993, 535p.

———, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 6^e éd. 2015, 122p.

Du Rausas, Inès Pélissier, *La Pudeur, le désir et l'amour*, Nouan-le-Fuzelier, Éd. Des Béatitudes, 1997, 250p.

ERHENBERG Alain, *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 1998, 320p.

FREUD Sigmund, « Sur le plan général des rabaissements de la vie amoureuse », *Psychologie de la vie amoureuse*, Paris, Payot, 2010, 104p.

———, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Folio Essais, 1989, 211p.

GOMBROWICZ Witold, *La Pornographie*, Paris, Gallimard, trad. Jerzy Lisowski, 2001, 226p.

JACQUET Chantal, *Le Désir*, Paris, Quintette, coll. « Philosophe », 1996, 72p.

KUNDERA Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1990, 476p.

LACROIX Jean, *Le désir et les désirs*, Paris, PUF, coll. « Le Philosophe », 1975, 182p.

———, *La Philosophie de la culpabilité*, Paris, PUF, 1977, 176p.

MORIN Edgar, *L'Homme et la Mort*, Paris, Seuil, 1970, 352p.

RICOEUR Paul, *Philosophie de la volonté*, Paris, Seuil, 2017, tome 1, 624p.

SARTHOU-LAJUS Nathalie, *La Culpabilité*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2002, 172p.

SLIMANI Leila, *Dans le jardin de l'ogre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014, 240p.

Notice bio-bibliographique de l'auteure

Fida Hammoud est professeur assistant à l'Université Libanaise. Titulaire d'un doctorat en littérature française de l'Université Paris III - La Sorbonne Nouvelle (Paris). Auteur d'une thèse intitulée *La Quête du bonheur dans les romans de Julien Green* soutenue en juillet 2013. Traducteur en langue française du roman arabe *Les Diables du Liban* (Paris, Éditions Saint-

Honoré, 2021). Auteur d'un article intitulé « L'eau dans *Le Phare, voyage immobile* de Paolo Rumiz ». **hammoudfida@yahoo.fr**.

Version numérique