

Flavia Bujor

Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, LEGS
flavia.bujor@univ-paris8.fr

ROMPRE LE CONTRAT HÉTÉROSEXUEL, CONSENTIR À D'AUTRES IMAGINAIRES DU DÉsir ?

Breaking Off the Heterosexual Contract, Consenting to Alternative Narratives of Desire?

ABSTRACT

Wendy Delorme's *Viendra le temps du feu* and Phœbe Hadjimarkos Clarke's *Tabor*, two French polyphonic dystopian novels published in 2021, can be construed as attempts to break free from a social contract that is essentially a heterosexual contract (Wittig), so as to usher in a utopian community where the dynamics of desire is redefined. As the reader is challenged to consent to these alternative imaginary worlds on a narrative as well as on a metaliterary level, both novels end up questioning the very desire for fiction as a source of empowerment.

KEYWORDS: dystopia, utopia, heterosexual contract, queer desire

Dans *La Pensée straight*, Monique Wittig se réfère à la fiction politique du contrat social, telle que la développe Rousseau pour penser la sortie de l'état de nature, qu'elle interprète à partir de sa « dimension d'utopie » (Wittig 2013 : 71). Selon elle, le contrat social, dans son existence empirique, loin de correspondre à cet imaginaire théorique, repose implicitement sur un *contrat d'hétérosexualité*, par lequel la « société hétérosexuelle » assure sa propre reproduction – ce qui la conduit à affirmer que « l'hétérosexualité recouvre complètement la notion de contrat social¹ » (*ibid.* : 74). Le fait que les tâches reproductives soient assignées aux femmes (tout comme le travail domestique gratuit) crée et naturalise deux classes de sexe antagonistes. Wittig reprend alors à Rousseau l'idée selon laquelle le contrat social est « toujours présent, toujours à faire », pour matérialiser la possibilité de le rompre « en tant qu'il est hétérosexuel » – ce qui s'impose comme « une nécessité pour qui n'y consent pas » (*ibid.* : 76). Les lesbiennes, en s'échappant de leur classe de sexe, offrent l'exemple d'« associations volontaires » qui reformulent les contours d'une communauté politique, ainsi que les relations de désir en son sein. Ce double mouvement, qui consiste à la fois à rompre le contrat hétérosexuel et à négocier un nouvel espace utopique, est illustré dans deux romans français polyphoniques parus

¹ « Pour moi les deux termes de contrat social et d'hétérosexualité sont superposables, ce sont deux notions qui coïncident. Et vivre en société c'est vivre en hétérosexualité » (Wittig 2013 : 73),

en 2021, *Tabor* de Phœbe Hadjimarkos Clarke et *Viendra le temps du feu* de Wendy Delorme (citant Monique Wittig, et par là les théories féministes matérialistes, comme un de ses intertextes explicites). Plusieurs stratégies y coexistent pour sortir d'un type de contrat social qui est lui-même pensé à partir d'un contexte dystopique, né d'un ensemble de crises, de catastrophes : « le désir utopique dans les dystopies est la politique » (Carabédian 2022 : 60). Ce désir, qui est à la fois celui de créer d'autres « associations volontaires » et d'autres formes de relation, n'est pas seulement celui qui anime les personnages à l'intérieur de la diégèse : il interroge aussi les imaginaires auxquels la fiction consent, ou qu'elle met en doute – et, ce faisant, notre propre adhésion à l'utopie, notre appétence à « inventer d'autres histoires avec d'autres langages pour penser des mondes autres » (Carabédian 2022 : 150).

LE CONTRAT SOCIAL DANS L'IMAGINAIRE DYSTOPIQUE : COMMENT EN SORTIR ?

Dans *Viendra le temps du feu*, un Pacte national a été voté après la Grande Disparition des jeunes générations (mortes en masse pour protester contre la destruction de la planète), et a été instauré dans le sang pour juguler toute révolte : les livres et la langue ancienne ont été interdits, les frontières fermées en dehors du négoce. La priorité est de « produire et reproduire » pour perpétuer la nation, et le verbe « contribuer », en emploi absolu, rend compte de cet effort, qui en vient à définir chaque membre de la société à partir de sa fonction (contributeur, contributrice). Toutefois, ce terme recouvre un *continuum* entre sphère productive et reproductive, publique et domestique, puisque le travail procréatif est rémunéré au même titre que les emplois avec lesquels il est cumulé : « Les avoirs qu'on nous donne sont très exactement calqués sur notre effort pour la communauté, car il faut contribuer, en biens et en services ou alors en enfants, si possibles les deux (...) » (Delorme 2021 : 41). Ainsi, la catégorie « femmes » est naturalisée par l'obligation de se mettre « en paire », et de reproduire « l'espèce » (Wittig 2013 : 41) ; tout désir déviant de cette contrainte à l'hétérosexualité est sévèrement réprimé.

Le texte déploie alors deux stratégies de sortie par rapport au Pacte national : la première, *queer*, est celle de son implosion, de l'ouverture d'une brèche de l'intérieur du pouvoir, ce qui est marqué spatialement par l'espace de résistance clandestin qu'abrite le *Gentleman's Club* (où Raphaël et ses adelphees se réunissent pour lire et pour vivre leurs amours²). La seconde suit la voie de la rupture prônée par Wittig et est illustrée par la communauté des sœurs, sur l'autre rive du fleuve, c'est-à-dire *ailleurs* par rapport à la société des « Autres³ », qui consentent au Pacte national.

² La stratégie que décrit le personnage de Paul à Grâce s'exprime dans les termes des politiques *queer*, qui misent sur les dissidences démultipliées pour faire dérailler le système de l'intérieur, plutôt que de viser son abolition en se situant en dehors du pouvoir (car un tel dehors est jugé illusoire) : « Mais nous pouvons ensemble diffracter le système, le déstabiliser, y ouvrir une brèche. » (Delorme 2021 : 212).

³ Cette désignation est expliquée du point de vue de Rosa comme une inversion du rapport « entre périphérie et centre » puisqu'il s'agit de retourner l'altérisation dont les sœurs (et plus généralement les *queers*, les étrangers-es) font l'objet *contre* la société qu'elles ont quittée : « (...) je me suis mise à appeler "les Autres" »

Cette stratégie double est aussi illustrée par la circulation d'intertextes : ainsi des *Guérillères* de Monique Wittig (que Louise découvre au *Gentleman's Club* où elle travaille secrètement comme strip-teaseuse et dont des passages sont reproduits au fur et à mesure de sa lecture) ou d'*Un appartement sur Uranus* de Paul B. Preciado (dont des extraits sont collés et diffusés dans la ville sous la forme de « Lettres des uraniens », voire repris au discours direct comme des paroles des personnages). Mais ces intertextes font aussi l'objet de métalepses, par lesquels ils deviennent la matière même du texte : Paul B. Preciado est en effet un personnage du *Gentleman's Club*, tout comme la communauté des sœurs actualise celle des *Guérillères* en lui empruntant son sujet collectif (« elles »). Ce sujet est lui-même défini à l'intersection des politiques matérialistes et *queer*, puisqu'il regroupe toutes les personnes qui se sont « évadées » de la catégorie de « femmes » (comprise comme « classe et fonction », Delorme 2021 : 179), tout en incluant, dans un acte choisi d'autodésignation, l'ensemble des transfuges de sexe qui ont quitté cette classe ou qui l'ont rejointe⁴. Les choix énonciatifs qui résultent des métalepses, en faisant entendre d'autres voix et d'autres textes, représentent en eux-mêmes une forme de rupture polyphonique par rapport au Pacte national et aux usages qu'il fait du langage⁵.

Dans *Tabor*, en revanche, pour que la communauté éponyme advienne, en autarcie, coupée du monde dont elle ne sait plus rien, il faut que les catastrophes aient fait disparaître la société telle que nous la connaissons – qui reposait sur une forme de consentement à l'ordre des choses, et de dénégaration de leur destruction prochaine⁶. Le désir d'utopie qu'incarne le lieu de Tabor émerge alors du désir de catastrophe formulé du point de vue de Mona, d'un « imaginaire biblique de déluges et de prophéties » (Hadjimarkos Clarke 2021 : 279). Le passage décrivant la crue qui anéantit Paris et la dérive de Pauli et Mona sur un radeau est orienté par la narratrice qui nous enjoint, par l'impératif, à l'imaginer⁷, et la catastrophe elle-même est signalée comme une modalisation autonymique rapportée au discours de Mona, qui rassemble des événements épars pour leur donner une forme narrative inéluctable⁸. En effet, il faut « une catastrophe à part entière qui engloutirait tout définitivement » pour qu'advienne la reformulation du monde « en termes nouveaux » (Hadjimarkos Clarke 2021 : 73–74). Or, si la version de Mona s'est sédimentée en vérité à force d'avoir été racontée, on découvre, dans un passage du point de vue de sa compagne Pauli, que leur arrivée à Tabor s'est faite de façon planifiée en Fiat Panda, et que

ceux qui gardent les frontières fermées, ceux qui ont voté pour le Pacte national, et ceux qui ont plié leur esprit à ses lois. Les sœurs ont fait de même, celles qui comme moi avaient fui ce pays, ou qui venaient d'ailleurs. » (Delorme 2021 : 179).

⁴ « Ensemble, ces personnes avaient choisi leur venue dans ce monde. Ensemble, ces personnes avaient choisi d'user du féminin pluriel pour s'autodésigner. Comme acte politique, pour détruire dans la langue l'exercice du pouvoir qui les violentait. » (Delorme 2021 : 220) Nous reprenons l'expression de « transfuge de sexe » aux travaux d'Emmanuel Beaubatie (2021).

⁵ Monique Wittig souligne que le langage lui-même est « le premier contrat social » (Wittig 2013 : 70). La polyphonie du roman repose aussi par ailleurs sur sa structure qui fait alterner plusieurs narrateur·ices.

⁶ « Mais c'était ainsi, dans ce temps-là, c'était toujours la même chose, on cohabitait avec des réalités pas possibles qui auraient pu rendre fou, mais qui n'étaient que des titillements désagréables à l'arrière de la conscience. » (Hadjimarkos Clarke 2021 : 182).

⁷ Plusieurs paragraphes commencent ainsi par « Imaginez », « Imaginez enfin », « Imaginez encore » (Hadjimarkos Clarke 2021 : 72, 74, 76).

⁸ « (...) car que Mona appellerait "la catastrophe" se mettrait en place (...) » (Hadjimarkos Clarke 2021 : 73).

« la catastrophe » n’a pas eu lieu – tout au plus constitue-t-elle un horizon futur (« elle ne manquerait pas de se produire plus tard », Hadjimarkos Clarke 2021 : 191). Ce qui est défait ici n’est pas seulement l’adhésion au récit de Mona, mais aussi celle à la fiction d’une catastrophe délimitable et unifiée comme telle, d’une apocalypse investie de sens, à partir de laquelle pourrait naître un autre monde. En ce sens, le dispositif énonciatif, qui ne cesse de modaliser le point de vue des personnages, et donc d’interroger l’idéalisations de Tabor, diffère de celui de *Viendra le temps du feu*, où la communauté des sœurs est présentée comme une utopie réalisée.

RÉIMAGINER LA MÉTAPHORE ORGANICISTE DU CORPS POLITIQUE

Chez Rousseau, la métaphore du corps politique intervient pour rendre compte de ce que produit le contrat social, au moment où, par un acte d’association, chacun renonce à sa liberté naturelle et accède en échange à la liberté civile, bornée par la volonté générale, qui garantit l’égalité de tous : « *Chacun de nous met en commun sa personne et toute sa puissance sous la suprême direction de la volonté générale ; et nous recevons en corps chaque membre comme partie indivisible du tout.* » (Rousseau 1964 : 183). *Viendra le temps du feu* reprend et déplace l’imaginaire organiciste du corps politique du point de vue d’Ève :

Elles existaient ensemble comme un tout solidaire, un orchestre puissant, les organes noués en ordre aléatoire, un grand corps frémissant. Et j’étais l’une d’entre elles. Être un soi cohérent et suffisant n’est pas chose essentielle, quand on sait faire partie d’une communauté d’êtres (Delorme 2021 : 68).

Le jeu sur les énonciations de pronoms personnels (« elles », « je », « on »), sur le singulier et le pluriel rend compte de la façon dont l’identité individuelle est dépassée par la vitalité du corps commun qu’il constitue (soulignée par l’adjectif verbal « frémissant »). La totalité de cet organisme, qui dépend de chacun de ses membres, est en même temps mue par un principe *queer* de mise en relation « en ordre aléatoire », qui s’oppose au *topos* fonctionnaliste.

De même, dans *Tabor*, certains passages épousent le point de vue de la communauté : les pronoms « nous » (ou « on ») – comme « elles » dans *Viendra le temps du feu* – font entendre une énonciation en quelque sorte *transcorporelle* qui se veut celle d’un « vrai corps commun qui prime sur le reste » (Hadjimarkos Clarke 2021 : 141). Néanmoins, le processus qui consiste à se déprendre de soi-même apparaît plus incertain, plus ambivalent dans *Tabor* : « (...) on commence, nous, à devenir des flottements indéterminés, des fragments de chair, des corps sans identité, qui se fondent les uns dans les autres » (Hadjimarkos Clarke 2021 : 157). Les pluriels, tout comme les formes pronominales, rendent ici compte d’une indistinction qui juxtapose des caractérisations abstraites et concrètes, mettant l’accent sur la privation de qualités propres (« indéterminés », « sans identité ») et sur le procès en cours, souligné par la valeur non-bornée du présent. L’effet de flou – amorcé par l’image qui consiste à « devenir des flottements »,

c'est-à-dire une abstraction sans contenu ni contours – contamine le « nous », qui se définit par distinction à Jonas, l'étranger, le nouveau venu, tout en se plaisant à imaginer son assimilation au corps collectif : « On l'ingérera, on le fondra dans la masse, ses beaux membres dessinés ne seront plus que certains des membres, utiles et discrets, de l'être communal que nous formons tous ensemble » (Hadjimarkos Clarke 2021 : 158). Le pronom « on » fonctionne comme un principe d'égalisation énonciative, qui dépouille le corps de Jonas de sa singularité, de la netteté de ses limites, pour l'intégrer à « l'être communal » (l'adjectif lui-même, jouant par paronomase avec « commun », semble ancrer le « nous » dans les frontières territoriales de Tabor). La répétition des « membres » souligne leur transformation, et en quelque sorte leur collectivisation : de parties du corps appartenant à Jonas, les « membres » n'existent plus qu'à partir de leur fonction au sein du corps collectif qui les absorbe.

Ainsi, si dans *Viendra le temps du feu*, l'énonciation *transcorporelle* témoigne d'un désir de communauté et d'une adhésion narrative à cet idéal, elle s'avère, dans *Tabor*, plus ambiguë – ce qui se reflète aussi dans la façon dont est décrite, au sein de ces deux espaces utopiques, la contractualisation du désir et des formes de relation amoureuses qui y sont liées.

« ON AIME À PENSER QU'ON A INVENTÉ DES MANIÈRES D'EXISTER
NOUVELLES ET MEILLEURES, PLUS LIBRES » (HADJIMARKOS
CLARKE 2021 : 19)

Dans le cercle des sœurs, les règles édictées par les Autres sont inversées : les « amours interdites » doivent être proclamées et célébrées « [p]our réparer la honte, le silence, les souffrances, le rejet, la violence subie (...) » (Delorme 2021 : 96–97). Un « rituel d'adoubement » exige de déclarer le début et la fin de chaque histoire d'amour, par la circulation d'une parole performative qui *réalise* au sein de la communauté ce qu'elle nomme (« "J'aime unetelle, et elle m'aime en retour" »). La structure en chiasme, qui rend compte de la réciprocité du sentiment, et le présent d'énonciation sont actualisés par chaque sœur qui répète ces mots. La communauté est alors fondée par le fait de pouvoir vivre – et dire, rendre visible – les relations lesbiennes qui la constituent. Cet espace utopique autorise l'existence d'autres modèles que celui du couple, à partir d'une circulation du désir consentie : « Les amours à plusieurs étaient chose licite si toutes étaient d'accord pour aimer de la sorte. » Les « douleurs », les « colères » qui en résultent parfois sont prises en charge collectivement par les autres sœurs, prodiguant « [c]ompagnie silencieuse, paroles ou caresses ». Le fait de « [p]rendre soin de ses sœurs » est ainsi conçu comme un acte communautaire (souligné par le pronom possessif), qui fait apparaître un *continuum* entre soin affectif, émotionnel et sexuel, en désindividualisant et en désingularisant les relations de désir.

La communauté autogérée de Tabor, bien qu'elle ne soit pas formée en mixité choisie, se propose aussi de réinventer l'amour en respectant des principes de consentement, sans toutefois marquer de rupture aussi nette avec le passé – comme l'explique la voix collective à Jonas (et, ce faisant, aux lecteur·ices) :

Nos histoires d'amour sont multiples et belles, on aime qui on veut, parce que ça arrive, on aime plusieurs personnes en même temps, et on est plutôt heureux ; et puis on se détache avec le temps de certaines histoires, de manière permanente ou provisoire, ou alors on s'unit dans un amour qui n'est pas toujours sexuel, on développe un répertoire de toutes les intensités possibles. L'amour est l'une de ces choses précieuses qui nous restent du temps d'avant, devenu plus profond, plus complexe dans l'univers nouveau. On ne prétend pas comprendre l'amour, oh non, mais c'est l'un des domaines où l'on applique le moins de règles, si ce n'est celle du respect des sentiments (Hadjimarkos Clarke 2021 : 156).

Contrairement à la communauté des sœurs, l'amour n'est pas particulièrement ritualisé à Tabor, et les formes qu'il prend sont en partie contingentes (comme le marque l'explication causale « parce que ça arrive », ainsi que l'idée d'« unités amoureuses ou familiales improvisées », Hadjimarkos Clarke 2021 : 19). L'accent est mis sur la liberté et la multiplicité des possibles, que ce soit en termes d'objet de désir (comme le montre l'indéfinition, notamment genrée, du référent auquel renvoie le pronom « qui »), de types de relation (puisque'il est possible d'aimer « plusieurs personnes en même temps ») ou même d'expérience de l'amour (potentiellement désindexée du désir sexuel, et ouverte à « toutes les intensités possibles »). Le fait même que toutes les options soient envisagées par un même sujet (« on ») au présent contribue à ne pas les hiérarchiser en soulignant leur coexistence. Toutefois, la nature même de l'amour est, par rapport au « temps d'avant » seulement intensifiée (comme l'expriment les superlatifs) plutôt qu'élucidée ou transformée, et le discours semble lui-même en partie s'épuiser dans sa récitation convenue. En effet, le principe de fonctionnement de la communauté s'oppose à ce qui se cache dans « les esprits de chacun », et qui est imaginé comme « les mêmes pincements, les vrilles, les trous, les fissures et les crevasses » – c'est-à-dire comme autant de rémanences subjectives de mécanismes passés qui échouent à accomplir l'idéal collectif, ou même à y consentir pleinement (Hadjimarkos Clarke 2021 : 157). La déclinaison de l'image des « trous » participe, comme l'effet de flou qui entoure l'énonciation du pronom indéfini « on », à modaliser l'adhésion à l'utopie, tout comme sa réalité – mais aussi à interroger la capacité de la communauté à contenir l'ensemble des désirs dans le cadre qu'elle s'est donné.

DÉSIRS QUI DÉBORDENT

Dans *Viendra le temps du feu*, la passion d'Ève pour Louve atteint une intensité telle qu'elle en oublie de la déclarer aux autres sœurs, conformément aux règles de la communauté : « Je l'aimais trop pour mon seul corps, mon seul être. Cela débordait comme le fleuve aujourd'hui. J'aurais pu percer sa chair avec mes dents, j'aurais voulu qu'elle ouvre ma peau et qu'elle me fasse saigner. » (Delorme 2021 : 97). Le désir défait les limites du corps propre (comme l'illustre l'adverbe intensif « trop⁹ ») à partir d'une double

⁹ L'adverbe est utilisé dans d'autres occurrences pour rendre compte d'un même débordement : « C'est qu'il faut comprendre comment j'ai aimé Louve : trop pour ce qu'une âme humaine peut normalement contenir » (Delorme 2021 : 95). Le passé composé rend compte de la rémanence du passé dans le discours présent d'Ève.

image de débordement liquide : celle de l'eau (par analogie au fleuve) et celle du sang. La peau ouverte libère fantasmatiquement le corps de ce qui le protège, le circonscrit dans son individualité, au moment où Ève s'imagine abandonnée à l'action de Louve. Or, ce débordement du désir est aussi énonciatif : il imprègne le flux de conscience d'Ève, ressassant cet amour perdu, alors même qu'elle a quitté la communauté des sœurs avec son enfant, qui y avait vu le jour, pour rejoindre la société des Autres. L'obsession d'Ève pour Louve maintient présent un temps utopique disparu (car les sœurs, après son départ, ont été trahies, et anéanties par les Autres), mais elle fonctionne aussi comme un déni qui recouvre la réalité de l'histoire de Louve, en préservant le désir, et l'illusion de sa réciprocité. En effet, c'est seulement à la fin du récit, au moment où Ève retrouve la seule sœur qui a survécu, Grâce, qu'il lui devient possible de se souvenir que Louve l'a quittée pour une Autre, une contributrice, en désertant leur communauté.

En revanche, la passion de Mona et Pauli, préexistant à Tabor, semble s'épanouir dans ce cadre, qui permet de « former des sentiments aussi puissants, un bonheur aussi étourdissant » (Hadjimarkos Clarke 2021 : 26). Mais le roman s'ouvre sur la première scène de sexe entre Pauli et Jonas, qui a lieu à l'insu de Mona, et qui va à l'encontre de sa volonté, puisqu'il s'agit, pour Pauli, d'accomplir son désir d'enfant. Or, Mona aspire à la disparition de l'espèce humaine, qu'elle juge nécessaire, face aux catastrophes, pour préserver le monde naturel¹⁰. Lorsqu'elle découvre que Pauli l'a trompée, elle s'étonne de découvrir en elle des affects (jalousie, possessivité) que la structure communautaire de Tabor était censée avoir abolie.

Le désir que Pauli porte à Jonas déborde de la fonction instrumentale qu'elle lui avait attribuée – et apparaît comme le point de départ du délitement de l'utopie. L'arrivée de Jonas à Tabor est, en soi, un élément perturbateur, qui ne cesse d'être réinterprété au cours du récit – sous une forme surnaturelle, prophétique, mais aussi sous la forme d'une intrusion extérieure, qui s'avérera liée au contrôle gouvernemental exercé sur la communauté, et en signera la perte¹¹. En effet, Jonas finit par livrer Tabor aux 6AB, – milice armée privée, sans doute intégrée à ce qu'il reste de l'État –, à laquelle il appartient, sans que l'ambiguïté de son rôle soit entièrement levée. Le contrat tacite qu'il noue avec Pauli dès leur première relation sexuelle scelle par prolepse sa trahison, comme si consentir à l'un autorisait à consentir à l'autre – la nécessité passionnelle étant alors indissociable d'une nécessité narrative : si Pauli le frappe, « la souffrance infligée par Pauli est bonne et le libère (...) Elle l'absout aussi de celle qu'il va infliger, qu'il inflige déjà en puissance¹² » (Hadjimarkos Clarke 2021 : 28). Le polyptote (« infliger », « inflige ») saisit, dès l'*incipit*, l'horizon futur du récit comme s'il était déjà contenu sous une forme virtuelle par le présent – c'est-à-dire, comme un procès qui attend de s'actualiser. La violence que Pauli

¹⁰ « Non seulement j'allais contre sa volonté, non seulement je couchais avec quelqu'un derrière son dos et en plus avec un homme, ce qui n'arrangeait rien à l'affaire, mais surtout j'allais contre elle, contre ce en quoi elle croyait. Sa conviction de la nécessité de notre disparition en tant qu'espèce et en tant qu'individus était paradoxalement l'ossature de sa vie » (Hadjimarkos Clarke 2021 : 138–139).

¹¹ Le récit saisit ensemble les « intrusions d'outre-monde, venues d'au-delà surnaturels ou gouvernementaux » (Hadjimarkos Clarke 2021 : 192) comme autant de fissures qui mettent à mal la fiction d'autarcie de Tabor.

¹² La nécessité est marquée par la modalité déontique, qui fait dépendre le plaisir de la douleur : « Mais peut-être que ce nouveau plaisir, ce plaisir insoupçonné, vient de ce qu'il se sent *devoir* souffrir (...) » (Hadjimarkos Clarke 2021 : 27).

manifeste à l'égard de Jonas s'appuie sur un accord qui est présupposé immédiat et détermine la forme de leur relation : « C'est venu comme ça, elle a eu envie de le faire, de voir souffrir ce mec, elle n'a pas réfléchi avant d'agir mais il a accepté » (Hadjimarkos Clarke 2021 : 11). Au fur et à mesure que l'« état de passion » de Pauli s'affirme, alors même qu'elle est déjà enceinte, et que son attirance pour Jonas devient « dévorante », le désir lui-même est requalifié à partir de l'imaginaire de la possession satanique, de l'ensorcellement, dont l'intensité s'oppose au caractère insignifiant de Jonas, à son visage mou¹³ (Hadjimarkos Clarke 2021 : 136–137, 139–140). Le caractère inexplicable et impérieux du désir de Pauli ouvre alors plusieurs régimes herméneutiques contradictoires (dont celui de la magie) que le texte propose de manière métalittéraire pour sa propre interprétation, tout en les débordant.

C'est ce qui apparaît également dans le « jeu », parfois sexuel, faisant écho aux codes du *bondage*, à l'occasion duquel Pauli se laisse attacher par Mona, depuis leur arrivée à Tabor. Ce jeu se donne à comprendre comme une répétition « dévoyée » de leur première rencontre, alors que Mona s'était elle-même attachée aux branches d'un arbre avec d'autres militant·es écologistes sur la place de la République, à Paris, dans un acte gratuit – le *topos* du coup de foudre amoureux étant déjà miné par l'ironie de cette description. Ce qui est subverti par le jeu est aussi « la longue tradition de prisonnières de légendes, enchaînées nues ou presque en attendant qu'un héros, un saint, vienne les récupérer au péril de leur vie » (Hadjimarkos Clarke 2021 : 225) – c'est-à-dire un script hétéronormé du désir, qui érotise la passivité féminine. Dans la mesure où c'est Mona qui attache Pauli, les rôles sont eux-mêmes inversés par rapport à leur rencontre – et, à Tabor, Mona semble bien être placée dans la position de décider des liens affectifs qui l'unissent à Pauli, de la forme de leur attachement. Or, à travers son désir d'enfant (et la passion pour Jonas qui en découle), Pauli paraît aussi revendiquer une liberté à l'égard non seulement de sa relation avec Mona, mais de la place qu'occupe Mona au sein de Tabor, fondée sur une idéalisation de l'utopie, – sur un désir de fiction, qui réécrit la réalité factuelle. Lorsque Mona attache de nouveau Pauli enceinte (Jonas ayant momentanément disparu), Pauli y voit une « source de jouissance affolante » ; mais la « solidité des cordelettes », qui semble réaffirmer celle de leur amour (ou celle du contrôle que Mona souhaiterait avoir sur Pauli, en exigeant qu'elle se conforme à sa vision d'un monde qu'elle a réussi à « modeler (...) à son image », Hadjimarkos Clarke 2021 : 191) s'oppose à la virtualité de la fuite de Pauli :

(...) je me sens capable de m'enfuir d'une seconde à l'autre, alors même que mes poignets seront toujours liés, faisant traîner dans mon sillage, à la vitesse de ma course, des cordes comme les bannières de mon attachement et de mon ultime et destructrice liberté (Hadjimarkos Clarke 2021 : 225–226).

¹³ Il faut néanmoins noter que le désir de Pauli pour Jonas disparaît complètement une fois qu'elle a été capturée par les 6AB avec d'autres habitant·es de Tabor, et qu'elle ne se situe donc plus sur « un pied d'égalité » avec le traître Jonas (Hadjimarkos Clarke 2021 : 238). L'égalité, permise par Tabor, est la condition même de possibilité de la passion – tout comme de l'érotisation et de la contractualisation de la douleur que Pauli faisait subir à Jonas dans le cadre de leurs rapports sexuels.

La jouissance naît alors de la coexistence du consentement à la soumission et de la possibilité de s'en affranchir, c'est-à-dire de l'« attachement » et de son antithèse, l'« ultime et destructrice liberté » – qui ne défait pas les liens, mais les emporte dans sa course. Les cordes elles-mêmes deviennent ce qui symbolise et relie ces deux termes opposés – c'est-à-dire la métaphore d'un désir qui s'ancre à la fois dans sa contractualisation, et dans la transgression de celle-ci. De façon analogue, le pacte narratif repose sur un désir d'utopie incarné par Tabor, tout en se laissant déborder par les contradictions qui en résultent – par la liberté de la fiction elle-même.

À la fin de *Viendra du temps du feu*, la ville des Autres brûle, embrasée par la révolte des uraniens, et si la communauté des sœurs a disparu, elle est « la preuve qu'un ailleurs est possible, qu'il a pu exister même s'il fut détruit » (Delorme 2021 : 220). La mémoire de l'utopie rend possible de résister au Pacte national, voire de le rompre, et de faire des désirs *queers* le point de départ de nouvelles « associations volontaires ». Ainsi, la circulation des désirs n'est pas seulement érotique ; elle est liée à une politique de la fiction, et à une appétence pour d'autres textes, d'autres imaginaires, dont le roman lui-même est fait : « Afin qu'un autre monde devienne possible, il faut des philosophes, visionnaires, des personnes qui sont capables d'empathie et qui savent ce qu'est l'oppression, dans leur chair » (Delorme 2021 : 247). L'utopie doit être rêvée à partir de points de vue minorisés pour pouvoir être concrétisée – comme le montre la structure polyphonique du récit, et la place qu'occupent les références intertextuelles en son sein. Dans *Tabor*, en revanche, la fin de la communauté va de pair avec une sortie plus radicale de tout contrat social, puisque ses membres reviennent à un état de nature, à « quatre pattes », formant un « assemblage » de corps (Hadjimarkos Clarke 2021 : 290–291). Si Mona a retrouvé Pauli, leurs identités individuelles sont absorbées, et effacées, dans un nouveau « nous », un « on » en quelque sorte ensauvagé, dont le langage s'efface peu à peu. L'ironie qui aura prévalu dans l'ensemble du récit n'épargne donc pas cette animalisation, qui fait apparaître « l'amour » dans un nouvel attelage oxymorique aux côtés de la « cruauté » pour les subsumer sous une même « inclination naturelle » qu'il s'agit de suivre, en galopant dans un présent commun, et hors du temps.

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUBATIE Emmanuel, 2021, *Transfuges de sexe. Passer les frontières du genre*, Paris : La Découverte.
- CARABÉDIAN Alice, 2022, *Utopie radicale. Par-delà l'imaginaire des cabanes et des ruines*, Paris : Seuil.
- DELORME Wendy, 2021, *Viendra le temps du feu*, Paris : Cambourakis, coll. « Sorcières ».
- HADJIMARKOS CLARKE Phœbe, 2021, *Tabor*, Mons-en-Barœul : Le Sabot.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, 1964 [1762], *Le Contrat social*, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais ».
- WITTIG Monique, 2013 [1992], *La Pensée straight*, Paris : Amsterdam.