

CENTRE DE RECHERCHES ANGLOPHONES

TROPISMES

N° 14

LA HANTISE

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique
de l'Université Paris X - Nanterre

UNIVERSITE PARIS X - NANTERRE

2007

Le défunt prolétaire. Ses effroyables retours.

Et l'idée s'impose : ces visions hallucinantes sont des possibilités obscurément utopiques, soit de notre incognito lui-même, soit de ce qu'attend notre incognito (quand il n'est pas positivement armé et éclairé). Le fantôme du cauchemar n'avait-il pas un air curieusement authentique, dans la contradiction de son sourire et de ses mains, de ses mains et de ses paroles ? il arrive que des images foraines ensanglantées, de vieilles images de fantômes, méprisables, et en quelque sorte follement terrifiantes, sache nous chanter un berceuse de l'au-delà.

Ernst Bloch, *Traces*¹

Le propos qui suit est assez directement lié à une préoccupation pédagogique récurrente que l'on peut tenter de résumer ainsi : enseigner la civilisation en aidant les étudiants à comprendre en quoi la fiction (qu'ils connaissent ici sous le régime principal de la fiction littéraire romanesque) est une production historiquement nécessaire et comment, en deçà de ce régime classifiant et visible, les rapports sociaux, produisent déjà des fictions en disséminant sur plusieurs registres des stratégies de justification de pouvoirs, des exemplarités paradigmatiques, des imaginaires de la nation, de la loi, du droit et de

¹ Gallimard, trad. P. Quillet et H. Hildenbrand, 1968 [1930], 113

Le défunt prolétaire. Ses effroyables retours.

ses sujets. Dans tous les cas, la question est de savoir comment amener les étudiant-es à s'affranchir du réflexe selon lequel, la fiction (du cours de littérature) entretient avec le réel (du cours de civilisation) un simple rapport d'enregistrement des faits positifs. Dans cette perspective, le roman peut être alors le lieu par excellence du déploiement, par la mise en récit et en 'personnages', de la nation, du droit, de la loi, de la science, de l'institution du mariage et de la famille ; autrement dit, le lieu où se renégocie, se re-ordonnent et s'exhibent les tensions et contradictions productrices d'un imaginaire historique qui lui pré-existe sur le mode d'une seconde nature idéologique-utopique. Fredric Jameson, en proposant de réécrire le modèle de la gestion du désir [« management of desire »], trouvé chez Norman Holland, en termes sociaux, note ceci :

This model seems to me to permit a far more adequate account of the mechanism of manipulation, diversion, and degradation, which are undeniably at work in mass culture and in the media. In particular it allows us to grasp mass culture not as empty distraction or « mere » false consciousness, but rather as a transformational work on social and political anxieties and fantasies which must then have some effective presence in the mass cultural text in order subsequently to be « managed » or repressed².

Il s'agit donc ici de revenir sur ces interactions entre « cultural text », régime conventionnel de la fiction, en s'appuyant sur un présupposé qu'il vaut cependant la peine de rendre explicite, au risque (là encore) d'une simplification excessive: ce présupposé est celui de la centralité du travail dans la compréhension du monde; du travail, bien entendu, dans le cadre des rapports historiquement déterminés qui l'organisent, de la violence et des conflits inhérents à ces rapports et des récits imaginaires, sous-jacents ou émergés, que ces rapports rendent nécessaires. De ce préambule certes bien abrupte, venons-en aux faits en commençant par la fascination filmique pour la mutilation sanglante, véritable convention du film d'horreur même le plus banal.

² F. Jameson, *Signatures of the Visible*, Routledge, 1992, 25

(I) Imaginaire de la mutilation : quelques précédents notoires.

J'ai été conduit à me poser plusieurs questions en revoyant des grands classiques populaires du film d'horreur des années 70 et 80 : « Massacre à la tronçonneuse » (« The Texas Chainsaw Massacre ») et le premier des Freddy (« Nightmare on Elmstreet »)³. Les premières interrogations sont les suivantes : d'où vient la terreur que le genre populaire du film d'horreur produit et met en scène à très vaste échelle ? Qu'est ce qui rend cette terreur nécessaire ? Que faire des figures de la mutilation et de la sexualité punitive torturante qu'elle draine massivement ? Dans quelle mesure la terreur de la mutilation et de la sexualité, terreur classée et mise à l'œuvre dans le régime hautement conventionnel (et donc immédiatement reconnaissable) du film d'horreur, constitue-t-elle un symptôme d'une hantise déjà au travail dans les rapports sociaux ? Et en outre, si ces films sont des classiques incontestés, ne peut-on d'emblée présumer que c'est sans doute parce qu'ils cristallisent des archétypes, des exemplarités paradigmatiques au delà de la stricte circonscription de leur genre ?

Commençons par revenir sur quelques précédents familiers. Le roman gothique anglais, en particulier à partir de 1792 (moment de fracture profonde dans une opinion d'abord assez favorable au renversement de la puissance monarchique française), sur se relit bien comme évitement-renégociation de la terreur révolutionnaire (avec de l'enlèvement, du voyage, du pittoresque, du fantomatique, du viol, de la fuite régressive et anti-classiciste vers la ruine médiévale). Or, il y a bien une période qui s'appelle la « Grande Terreur » et dont l'outil politique le plus emblématique est la Guillotine : les jacobins terrifient les aristocraties européennes en tranchant la tête de leurs adversaires. On sait que cette terreur imprègne et travaille la vie politique et parlementaire de la Grande-Bretagne en profondeur et de manière explicite en 1832 notamment. Elle est à la source de puissants fantasmes qui dicteront toute une série de comportements politiques pendant le dix-neuvième siècle. A la découpe jacobine succède une

³ Respectivement mis en scène par T. Hooper (1974) et W. Craven (1984)

Le défunt prolétaire. Ses effroyables retours.

autre promesse de mutilation tout aussi affolante d'effroi : le bolchevik, qui n'est rien moins que l'homme au couteau entre les dents. Le communiste, c'est aussi « le rouge sous le lit » (« the red under the bed »). Dans ce cas, la coïncidence, voire, le lien, avec au moins l'un de nos classiques de l'horreur, "Freddy", semble patent : il se cache sous le lit du dormeur dont il envahira le sommeil. Il faudra y revenir. Observons toutefois dès maintenant que l'on se situe doré et déjà au-delà de la simple coïncidence si l'on pense aux terreurs de masse orchestrées dans le cadre de la lutte anti-communiste, du maccarthysme aux menaces d'apocalypse nucléaire de la guerre froide. Le film catastrophe des années 70 n'est certainement pas étranger à ces perspectives de mises à l'épreuve globales de la société États-unienne. Notons que dans tous les cas, il me faut venir directement sur le terrain des enjeux politiques internationaux, voire, planétaires (la révolution française, la révolution bolchevique, le face à face hyper-militarisé des deux blocs). Si il ne semble pas y avoir de tels échos (géo-)politiques tant dans « Freddy » que dans « Massacre », je peux quand même soupçonner certains éléments de faire leur chemin des uns aux autres et juger crédible l'hypothèse selon laquelle c'est toute une tradition d'effroi, de terreur et de fantasmes politiques qui vient se sédimenter dans « Massacre » et plus encore, dans « Freddy », où le monstre non seulement découpe ses victimes avec ses doigts dont il fait des lames d'acier mais en outre surgit du sommeil de ses victimes dans un film où, encore une fois, l'univers du cauchemar commence précisément sous le lit.

Il n'y a sans doute pas d'intention proprement politique à l'œuvre dans ces films, mais on y observe peut-être la fossilisation de divers archétypes issus de moments fondateurs de l'expérience politique moderne. A ce titre, peut-être se donnent-ils à lire comme lieux de travail d'un imaginaire politique dont le caractère nécessaire les informent.

(II) Conjoncture

Pas de Révolution française, et pas de Révolution russe dans mes deux films. Juste des héritages probables et fossilisés, ou de l'ordre de la métaphore morte. Venons-en maintenant à une deuxième étape en essayant d'envisager ce que pourrait être la conjoncture vive de ces classiques. L'un (« Massacre ») se passe dans une campagne isolée où des jeunes gens vont passer quelques jours de camping. L'autre se déroule dans une banlieue ordinaire d'une ville états-unienne. L'un date 1974, l'autre date de 1984. Cette décennie se trouve correspondre à la phase de crise et de sortie de l'après-guerre keynésien et fordiste. Cette crise, qui fut aussi celle de la question sociale telle qu'elle fut formulée dans le cadre de l'état providence, détermina l'émergence du néo-libéralisme comme nouveau paradigme idéologique et politique. Loin du modèle néo-libéral allemand (« ordo-libéral »), le monétarisme, la déréglementation financière, le rapide mouvement de désindustrialisation et les stratégies résolument anti-syndicales du néo-libéralisme reagan-thatcherien devait contribuer à considérablement affaiblir la culture ouvrière historique. C'est dans cette décennie que la classe ouvrière vit ses derniers moments comme sujet collectif crédible dans l'environnement emblématique des grandes forteresses ouvrières finissantes. Dans cette perspective, Freddy comme les zombies tronçonneurs de « Massacre », en tant que l'effroi qu'ils procurent à à voir avec l'effroi devant la terreur révolutionnaire, peuvent être relus comme autant de littéralisations de la mort métaphorique de la classe ouvrière industrielle : celle-ci existe toujours mais son prestige s'évanouit, sa mission historique de renversement du capitalisme se perd de vue, ses institutions sont défaites et ses lieux emblématiques sont à l'abandon ; d'une place centrale dans le champ politique comme dans l'analyse sociale, elle glisse vers le marginal. Bref, la figure correspondante la mieux appropriée pourrait alors devenir celle du mort-vivant, de l'écorché, ou du grand brûlé.

(III) En deçà de la conjoncture : la violence comme fondement.

Freddy ou les zombies de « Massacre » ont donc sans doute quelque chose à voir avec le sort empirique et symbolique d'une classe ouvrière historique désindustrialisée qui a vocation à devenir monstrueuse dès lors qu'elle perd son exemplarité, qu'elle devient de moins en moins nommable, et qu'elle se trouve exclue de la chaîne des êtres (tout comme une autre créature sans nom de la modernité révolutionnaire, le monstre de Frankenstein.) Or, et c'est l'élément crucial à cette étape, l'écorché ou le grand brûlé qu'est Freddy, tout comme les Zombies de « Massacre » sont bel et bien des figures du monde ouvrier le plus traditionnel, ou du moins, le plus prévisible, tant en ce qui concerne les gestes, que les lieux et les corps.

« Massacre » présente un univers d'abattoirs désaffectés, de chômage et de paupérisation. Le maniement meurtrier de la tronçonneuse n'est alors que le prolongement effroyable des gestes d'un procès de travail halluciné, gestes avec lesquels l'ouvrier sans ouvrage continue de rendre au monde (des petits bourgeois en loisirs) son savoir-faire ouvrier (le dépeçage). Mais ce savoir-faire est en outre doublé d'une expérience du dépeçage symbolique et social qu'il a lui-même subit. Autrement dit, le zombie tronçonneur est une figure du prolétariat, lui-même comme puissance étrangère restituant au monde son expérience des puissances étrangères dans l'univers de la production capitaliste, c'est à dire, son expérience du fétichisme. A ce titre, le massacre n'est peu être pas tant une figure de la vengeance qu'une fantasmagorie du fétichisme faisant retour hors des lieux du travail où sa puissance (le bruit, la puissance des machines, les cadences, les prescriptions du travail, la discipline) s'exacerbe.

Avec Freddy Krueger, les choses sont peut-être plus nettes encore. Notons d'abord que le monde de Freddy est aussi celui de l'infrastructure industrielle, de la *base* comme lieu de l'interaction primordiale avec la nature, c'est à dire comme lieu du procès technique de travail productif par distinction (classique) avec la superstructure où se joue la reproduction des rapports de production. Freddy est une créature de la base, du sous-sol avec ses canalisations visibles, des

Thierry Labica

appareillages de salle des machines. On observe aussi que le film commence avec Freddy exécutant les gestes de l'ouvrier manuel engagé dans un processus de fabrication. Or, ce que l'on voit ici, c'est un ouvrier manuel travaillant à la transformation de ses propres mains dont il prolonge les doigts de lame d'acier : ce qui veut dire que le cauchemar de Elm Street tient en premier lieu dans la promesse affolante d'un retour d'une main-outil, emblème technique d'un héroïsme prolétarien, au cœur d'un paradigme historique de la production garantissant la primauté de l'interaction physique avec la nature. Mais à ce titre, Freddy, c'est le retour effroyable de la main-outil comme synecdoche corporelle de l'expérience des exploités et de leur activité corporelle d'où s'extirpe la survaleur. Autrement dit, cette main outil engagée dans le procès de travail est tant la méditation technico-corporelle du rapport physique à la nature que le lieu du rapport social d'exploitation. Troisièmement (et dans les deux cas), on a affaire à des mutilés, des défigurés ; au delà de la métaphore de la transition post-fordiste de la fin des années 70 et 80, il y a la condition ouvrière historique dans laquelle la déformation, la destruction, physique, biologique du corps est constitutive de l'ontologie sociale du monde ouvrier. A ce propos, quelques rappels élémentaires doivent pouvoir suffire si l'on pense, par exemple au recensement de 1916 entrepris pour les besoins de la cause militaire en Grande-Bretagne et qui fit apparaître que 10% des jeunes adultes étaient « totally unfit for service », « 41,5% had marked disabilities » et « 22% had partial disabilities »⁴ ; pensons encore au rapport de la Commission sur le travail des enfants de 1866 qui indiquait que « les excès de travail imposés aux adultes et aux non-adultes ont valu à différentes imprimeries de journaux et de livres de Londres la glorieuse dénomination d'« abattoirs ». Et il faut bien tendre le fil entre cette vieille expérience de l'extorsion de survaleur et celle des ouvrières mortes dans l'incendie de leur usine de poulets en batterie dans la bourgade de Hamlet en Caroline du Nord en 1991⁵ ; entre le

⁴ E.J. Hobsbawm, *Industry and Empire*, Penguin 1999 [1968], 142-143

⁵ Comme l'a noté David Harvey, cette tragédie du salariat captif de l'Amérique rurale survint au même moment que les grandes émeutes de Los Angeles

Le défunt prolétaire. Ses effroyables retours.

vampirisme du capital au 19^e siècle et les 5000 morts qu'occasionne chaque jour le travail à l'échelle mondiale selon le 16^e congrès mondial de la santé et de la sécurité au travail tenu à Vienne en 2002 (le BIT considérant qu'il ne s'agit-là que d'une estimation basse)⁶.

(IV) Inversions et contradictions : extériorité-dépense-corps-quantité et centralité-périphérie vs intériorité-reconstitution-subjectivité-qualité et périphérie-centralité)

Je continue sur ce retour effroyable comme allusion, au-delà de toute conjoncture, à un rapport social fondateur de la modernité comme moment de la pleine affirmation de la puissance du capital.

Freddy figure une série d'inversions. C'est un grand brûlé. Il est sans enveloppe. A ce titre, il vaut comme cas de réalité derrière les apparences. Il s'agit-là de réalité musculaire, physique, ou biologique du corps soumis au régime du travail abstrait dictant l'extinction du soi qualitatif dans l'abstraction quantitative du temps de travail, mesure désincarnée de l'extraction de la force de travail. Notons d'ailleurs que les zombies de « Massacre » sont eux aussi des agents de l'indifférence ou de l'indistinct quantitatif : ils tronçonnent indistinctement et dans les plus grandes quantités possibles dès lors que l'on pénètre dans leur espace de travail. Freddy et ses camarades tronçonneurs seraient comme de extériorisations pures de force de travail, extériorisation et dépense-perte de soi allant, encore une fois, jusqu'à la possibilité de découpe et mutilation du corps : perte de membres, de doigts, de bras, de dents.

Outre cette extériorisation, Freddy (comme les zombies de « Massacre ») est aussi une figure de la relégation périphérique : il est

mais contrairement à ces dernières, ne fit l'objet d'aucun traitement médiatique d'aucune sorte, sans même parler d'accéder à une quelconque dimension d'exemplarité de classe. Or, c'est bien de la violence au cœur de l'ordre de la production et, à l'évidence dans cet exemple, de son refoulement, dont il est question ici. Cf. D. Harvey, *Justice, Nature and the Geography of Difference*, Basil Blackwell, 1996

⁶ Cf. *Le Monde*, 9-10 juin 2002.

Thierry Labica

ouvrier engagé dans un procès de fabrication dans le sous-sol d'un lieu dont la particularité est d'être en retrait du travail ; c'est la maison, lieu de reconstitution de soi, centripète plutôt que centrifuge si l'on considère que la domesticité a vocation à être le lieu de la reconstitution-reproduction qualitative de soi. Autrement dit, il hante une banlieue de ville états-unienne. L'ouvrier Freddy et sa main-outil terrorisante, c'est la périphérie invisible du corps exploité, sucé dans le procès de travail, image inversée et sale petit secret de la subjectivité bourgeoise. C'est aussi la périphérie politique des déclassés par rapport à la centralité des classes du « milieu », plus communément dites « moyennes » et vers lesquelles, précisément, dans les années 80, se sont « recentrées » les politiques des partis réformistes de l'après guerre : ça gouverne « au centre » dit-on alors dans une époque (de désindustrialisation) où fermente l'idée d'un dépassement possible des antagonismes historiques du capital et du travail institutionnalisés dans des partis.

Nos monstres sont donc autant de retours parasitaires et hallucinés du quantitatif pré-individuel (vers le qualitatif-subjectif), de l'extériorisation collective comme dépense et perte physique de soi (vers l'intériorité immatérielle de l'intime et la reproduction de soi), et du centrifuge (vers le centripète). Mais, ces monstres sont en même temps les agents d'une centralité en tant que la terreur qu'exercent les outillages avec lesquels ils font corps, réaffirme une centralité, une primauté de l'ordre de la production matérielle contre l'idéologie familialiste de la domesticité et son espace cœur et condition première de l'ordre social. Ils sont donc au centre *et* à la périphérie tandis que ce qu'ils terrorisent (banlieue, jeunesse petite-bourgeoise en vacances) sont des périphéries géographiques et sociales et en même temps centralité du discours politique (« recentré »). Et accessoirement, je suis bien en train de dire qu'un tel travail du négatif fait bel et bien de ces deux classiques du film d'horreur de grandes allégories marxistes de la conjoncture de la lutte des classes à la fin de la phase de croissance d'après guerre dans les pays du capitalisme avancé.

(V) Contamination disciplinaire et sexuelle

On retrouve ce type de croisement et de tension contradictoire sur la question du corps, de l'intériorité, de la sexualité et de la répression sexuelle. C'est du moins ce que je voudrais maintenant suggérer.

Freddy comme extériorité brûlée, sans visage est force de travail brut ; c'est du biologique quantitatif épuré de la catégorie du subjectif. La brûlure relève de l'inferral, du diabolique, bien entendu. Elle est aussi celle de l'ouvrier métallurgiste exposé à l'enfer des hauts-fourneaux. Or pour les anglo-saxons, la combinaison des deux ordres (enfer / industrie) est depuis longtemps consacrée par les célèbres « dark satanic mills » de la Jérusalem de William Blake. Freddy est donc, assez clairement, non pas un ouvrier sans travail : il faut au contraire le décrire, comme les tronçonneurs de « Massacre », comme un ouvrier en surtravail ; un ouvrier dont l'activité est suractivité dont le caractère vengeur ne tient pas dans la possibilité d'un arrêt de travail qui épuiserait la production de richesses (vision qui serait alors ouvertement politique), mais au contraire dans le déploiement cauchemardesque d'un travail qui ne s'arrête plus, dont l'infra-humanité furieuse se met à se répandre hors de l'espace de la production ; or nous savons bien que l'espace de la production, que ce soit l'atelier, la manufacture ou l'usine tayloriste ou fordiste, est un dispositif disciplinaire destiné à imposer non seulement des ensembles de prescriptions dans la mobilisation de la force de travail, mais également à ajuster et à réguler la discipline sociale générale en vue de reproduire, hors de l'espace de la production, un ethos aligné sur l'agencement disciplinaire-productif central. On retrouve presque toujours les mêmes exigences de régularité, ponctualité, silence, et surtout monogamie et abstinence sexuelle. Mes monstres ouvriers en surtravail exportent donc l'exigence productive soumise au seul régime fétichiste de la quantité abstraite hors du cadre disciplinaire de façon sur-obéissante ; ces désordres monstrueux trahissent une discipline qui s'indiscipline par excès de discipline. Les menaces qu'ils font courir ont alors un autre précédent historique si l'on pense à ces ouvriers « babyloniens » évoqués en ces termes par Jacques Rancière :

Thierry Labica

Le propre des babyloniens ne serait-il pas [...] non pas de préférer l'ivresse au travail ou même de travailler plus pour s'enivrer d'avantage, mais de traiter le travail lui-même comme une ivresse : un temps d'abrutissement où le corps s'absente, non sous la forme du non-travail mais sous celle d'un surtravail mené, pour ménager un temps libre, jusqu'à la limite de ces forces ?⁷

Une tension majeure de la discipline productive s'exacerbe : celle qui existe entre la mise en œuvre d'un corps biologique qui alors s'extériorise pour s'objectiver dans du travail mort (des marchandises) et l'exigence d'extinction sexuelle. Nos zombies prolétaires exportent donc le surtravail de corps biologiques pré-subjectifs chargés à la fois d'une exubérance prometteuse de désinhibition radicale et d'une possibilité d'extinction sexuelle : les rigueurs de l'autosurveillance abstinentes survivront-elles à ces puissances carnavalesques ? A l'heure où la discipline s'autodéborde dans son propre excès, qui, de la répression ou du déchaînement érotique l'emportera ? C'est cette exportation contradictoire qui s'en va resurgir au creux du monde normopathique de l'exemplarité morale rêvée des classes moyennes. Si l'on pense à l'obsession historique, voire, aux paniques des classes moyennes du 19^e siècle devant les mœurs sexuelles ouvrières dans le contexte idéologique et archi-contre-révolutionnaire du *revival* puritain⁸ (et bien sûr, à leur très long héritage au 20^e siècle), Freddy représente alors à la fois une intrusion massive d'exubérance corporelle, de charge érotique, et un principe de régulation répressive intense. Or, comme dans nombre de films d'horreur, c'est cette terreur d'une contamination par la sexualité ouvrière qui est à l'œuvre ; terreur qui historiquement s'associe à la menace d'un dérèglement de la bonne marche de l'industrie ; la mobilisation rationalisée et disciplinée du travail craint à tout moment de voir le qualitatif concret (des individus et leur besoins sociaux) faire retour dans l'ordre du quantitatif abstrait qui les chasse (ordre anonyme et dé-moralisé du travail mesuré en temps et payé en

⁷ *La Nuit des prolétaires, archives du rêve ouvrier*, Hachette, 2005. [1981], 67

⁸ Cf. par exemple, A. Hunt, *Governing Morals: A Social History of Moral Regulation*, Cambridge UP, 1999, ou J. Donzelot, *La Police des Familles*, Minuit, 2005 [1977]

Le défunt prolétaire. Ses effroyables retours.

salaire). Mais encore une fois, cette terreur devant la possibilité du déchaînement sexuel se double du principe de terreur répressive. D'où la multiplicité des images de sexualité punitive et torturante (et là, je parle du genre en général); notons qu'avec Freddy comme dans nombre de cas, les premières victimes des assassins-monstres sont les jeunes gens aux mœurs relâchées, les délurés, filles et garçons. Et à l'inverse, avec Freddy, comme avec le paradigmatique comte Dracula, c'est la jeune fille pure qui parvient à vaincre le monstre ou au moins lui échappe en lui confrontant un pure sacrifice de soi dont l'ambiguïté érotique est précisément à la hauteur de cette tension contradictoire entre promesse de gratification et répression sexuelle. Contre Freddy, en l'occurrence, il s'agit littéralement de provoquer l'approche nocturne du monstre pour se dérober au dernier moment à son exigence d'abandon morphique.

En exportant la contradiction du couple suractivité corporelle / répression sexuelle, Freddy, répand sa brûlure satanico-sidérurgique : l'intériorité littérale de la mère de la jeune fille pure brûle occasionnellement à l'alcool dans lequel elle noie, à l'occasion, les chagrins de la vie domestique. Le dehors est dedans, le centre est périphérie, la suractivité est sous-activité, le feu sidérurgique productif se convertit en brûlure alcoolique domestique et le monde idéologique du familialisme bourgeois voit la paradigme de la production qu'il croyait moribond, voire, déjà mort et enterré, se rappeler à son mauvais souvenir, en vrai mort-vivant.

De ces observations, je tire certaines hypothèses qui restent à vérifier. Si l'imaginaire de la sexualité comme menace de désordre social généralisé prend sa forme moderne dans les systèmes disciplinaires de la fabrique du 19^e siècle. Et si cette préoccupation est structurellement inscrite au cœur de tous les programmes ultérieurs de mobilisation rationalisée du travail, je peux alors généraliser la question de la menace du désordre sexuel comme règle dans la grammaire culturelle de la terreur d'un effroyable retour du prolétaire. Prenons par exemple le film « Fatal Attraction »⁹: si mon hypothèse est juste, alors la sexualité terrifiante et torturante du personnage joué par Glenn Close

⁹ A. Lyne, 1988

Thierry Labica

(*revenante* gothique, le grand couteau à la main à la fin du film), renvoie pour une part significative à la possibilité d'une contamination de la bourgeoisie par le désordre corporel et moral du travailleur qu'elle tente historiquement de discipliner. Or, l'indépendance cauchemardesque de la jeune femme active se symbolise non seulement par le quartier populaire où elle habite (quartier de boucherie industrielle, de découpe saignante là encore), mais surtout, par le monte-charge (installation de lieu de travail manuel-industriel par excellence) qu'elle emprunte pour accéder au cadre post-industriel qui lui sert de logement (à l'image, il est vrai de toute une génération de nouveaux riches qui, à partir des années 1980, se grisèrent du frisson de l'encanaillement convenu en allant réinvestir et réhabiliter l'immobilier délabré des ex-zones industrielles intra-urbaines des grandes capitales).

Deuxièmement, si l'horreur s'engendre dans le refoulement de la violence du travail comme expérience de la mutilation (« Mort un dimanche de pluie »¹⁰ propose une version très explicite et « lutte de classes », de cette thèse), la possibilité du retour du prolétaire mort (d'épuisement, de maladie, d'accident de travail, d'abandon symbolique) doit également poser la possibilité d'une fantasmagorie de la catégorie du *travail mort* (gélifié, coagulé, objectivé dans les marchandises) et de sa possible re-suscitation, ou plus exactement de son retour comme travail mort-vivant. Dans ce cas, toute animation surnaturelle des objets renverrait à cette surnaturalité qu'est le monde social et dans lequel les objets comme travail-mort restent fantômatiquement habités par le fluidité du procès de travail vivant, par un mouvement qui continuerait d'habiter le caractère inerte des marchandises. J'estime avoir trouvé une belle illustration et confirmation de cette proposition quant à la capacité de hantise du travail-mort dans l'assez mauvais film intitulé « The Haunting »¹¹, film dans lequel la demeure d'un maître de forge du 19^e siècle reste hantée par les âmes des enfants-prolétaires dont le travail exploité a servi à bâtir et la fortune et le manoir du manufacturier. Leur travail mort accède alors à la catégorie fantômatique de travail-mort-vivant lorsque la maison s'anime de forces

¹⁰ J. Santoni, 1986

¹¹ J. de Bont, 1998, remake de « La maison du Diable », R. Wise, 1963

Le défunt prolétaire. Ses effroyables retours.

invisibles (et un peu moins sombrement banales à l'approche du dénouement qui nous révèle, une fois n'est pas coutume, que ce qui hante ce manoir (de parvenu) n'a rien à voir avec les esprits d'aristocrates malmenés par l'histoire, et tout à voir avec une vitalité confisquée qui attend l'heure de sa rétribution.

Récapitulons pour conclure. (I) Mes zombies¹² sont le produit de sédimentations d'imaginaire social toujours déjà à l'œuvre. Le film d'horreur comme genre et ensemble de pratiques populaires ritualisées est un régime de classification et de domestication-révélation spécifiques de cet imaginaire toujours déjà à l'œuvre. (II) On a affaire à des fictions oniriques de vengeance ouvrière non pas telle que les militants de la lutte des classes l'anticipent, la devancent, ou la rêvent, mais tels que les ordres de la continuité et de l'égalité formelle (du droit, de la culture officielle, de l'état, de la nation) sont condamnés à les cauchemarder et à les renégocier symboliquement dans le cadre de pratiques matérielles socialement ritualisées. (III) A ce titre, le film d'horreur comme genre populaire bénéficiant d'audiences de masse est le lieu tout désigné de cette renégociation permettant au refoulé de faire retour sous bonne garde. (IV) Mes classiques de l'horreur sont des classiques en ce qu'ils proposent des renégociations exemplaires de la violence fondatrice de la société bourgeoise, violence structurellement inscrite dans les rapports sociaux capitalistes. Ils trahissent et satisfont un besoin social vital de cauchemarder collectivement à titre de souvenir obscur minimal de l'ontologie destructrice des rapports sociaux capitalistes.

Il reste encore à formuler une philosophie de la mutilation comme condition première et non comme ce qui adviendrait historiquement et socialement d'une plénitude originaire qui ne serait qu'*ensuite* malmenée, aliénée, découpée. Dans son très étonnant petit livre intitulé *Traces*, le philosophe marxiste de l'utopie Ernst Bloch

¹² Incidemment, le zombie, en particulier dans le contexte des pratiques vaudoues haïtienne, est un ensorcelé à demi-mort que l'on peut utiliser comme esclave. Merci à mes collègues Serge Chauvin et Jacques Dissart pour m'avoir signalé ce « détail » qui aurait mérité bien plus d'attention ici.

Thierry Labica

(mieux connu pour son monumental *Principe espérance*) ne cesse d'évoquer les existences à demi-vécues, les figures de l'à-moitié et de l'amputation pour dégager la voie de la réminiscence nostalgique non pas d'une antériorité ontologique aussi primordiale que lointaine mais au contraire, d'une réminiscence anticipatrice de ce qui n'est pas encore ; d'une condition non-encore réalisée et pourtant toujours déjà en attente dans le réel ouvert par le mouvement du devenir¹³. Aussi, dans cette perspective, les images de la mutilation peuvent-elles devenir l'occasion d'autant de préfigurations utopiques de ce *meilleur* indicible mais dont l'attente travaille négativement jusqu'aux formes les plus 'manipulatrices' de l'industrie du divertissement. Ou, pour emprunter encore une fois les termes de Jameson (souvent si proches de Bloch),

[W]e cannot fully do justice to the ideological function of works like these [JAWS] unless we are willing to concede the presence within them of a more positive function as well: of what I will call, following the Frankfurt School, their Utopian or transcendent potential – that dimension of even the most degraded type of mass culture which remains implicitly, and no matter how faintly, negative and critical of the social order from which, as a product and a commodity, it springs. At this point in the argument, then, the hypothesis is that the works of mass culture cannot be ideological without being implicitly or explicitly utopian as well: they cannot manipulate unless they offer some genuine shred of content as fantasy bribe to the public about to be so manipulated¹⁴.

Les « illusions » de l'idéologie (prise ici au sens le plus grossier) peuvent emporter l'adhésion et « prendre » (comme on le dirait d'un ciment) dès lors qu'elles font toujours aussi appel à ce qui, même obscurément, vaut d'être attendu et qui pour ce faire, reste prêt à brûler n'importe quel bois, même le plus mauvais, le plus toxique. Et peut-être notre fascination pour la main-outil de Freddy trahit-elle, au-delà de l'effroi, la reconnaissance confuse et pourtant commune d'un

¹³ J'ai tenté une lecture plus détaillée de ce ouvrage dans, "Traces, de Ernst Bloch, ou l'entrée en matière : remarques sur un mysticisme athée", *Contretemps*, n°5, 2005.

¹⁴ F. Jameson, *op. cit.*, 29

Le défunt prolétaire. Ses effroyables retours.

contenu d'espérance bien familier, et dont beaucoup nous dit que la réquisition nous en revient.

Thierry Labica
Paris 10.

Bloch, Ernst, *Traces*, trad, P. Quillet et H. Hildenbrand, Gallimard, 1968 [1930]

Donzelot, Jacques, *La Police des Familles*, Minuit, Paris, 2005 [1977]

Harvey, David, *Justice, Nature and the Geography of Difference*, Oxford, Cambridge Massachussetts, Basil Blackwell, 1996

Hobsbawm Eric J., *Industry and Empire*, London, Penguin 1999 [1968]

Hunt, Alan, *Governing Morals: A Social History of Moral Regulation*, Cambridge, Cambridge UP, 1999

Jameson, Fredric, *Signatures of the Visible*, London, Routledge, 1992

Rancière, Jacques, *La nuit des prolétaires, archives du rêve ouvrier*, Paris, Hachette, 2005. [1981]