

## **Pour une contre-hégémonie culturelle: stratégies parodiques dans *Four roses for Lucienne* (1967) de Roland Topor**

### **For a Cultural Counter-hegemony: Parodic Strategies in *Four roses for Lucienne* (1967) by Roland Topor**

DOMINGO PUJANTE GONZÁLEZ  
Universitat de València  
domingo.pujante@uv.es

#### **Abstract**

Although Roland Topor explored all areas of art and literature, short forms of writing particularly represented a fertile ground for him. Among all the anthologies he published, we could highlight *Four roses for Lucienne* (1967) where we witness a joyful development of the Panic group premises. This is a series of forty-three short stories of varying length and subject where we find the recurring motifs of all Toporian work: body, monstrosity, sexuality, religion, humour... In this article, we will focus our interest on the strategies of (sub)version and parodic rewriting as tools for deconstructing the hegemonic cultural heritage.

#### **Key-words**

Body, Culture, Humour, Panic, Rewriting.

#### **Resumen**

Aunque Roland Topor exploró todos los campos del arte y la literatura, las formas breves de escritura constituyeron para él un terreno particularmente fértil. De todas las antologías que publicó, podemos destacar *Four roses for Lucienne* (1967) donde asistimos a un feliz desarrollo de las premisas del grupo Pánico. Se trata de una serie de cuarenta y tres relatos cortos de longitud y tema variables donde encontramos los motivos recurrentes de toda la obra toporiana: el cuerpo, la monstruosidad, la sexualidad, la religión, el humor... En este artículo, focalizaremos nuestro interés en las estrategias de (sub)versión y de reescritura paródica en tanto que herramientas de deconstrucción de la herencia cultural hegemónica.

#### **Palabras clave**

Cuerpo, cultura, humor, Pánico, reescritura.

L'erreur, comme le rire, est le propre de l'homme. Mais infiniment plus créatrice.  
(Topor, 1992: 77)

Vivre en marge pour ne pas mourir au milieu. (Topor, 2000: 5)

## 1. Introduction: De la brièveté panique

Le dramaturge espagnol, qui a fui le régime dictatorial de Franco, Fernando Arrabal, accompagné de l'artiste Roland Topor, né en France de parents juifs polonais fuyant la Shoah et le cinéaste chilien, naturalisé français, Alejandro Jodorowsky ont créé à Paris en février 1962 un groupe d'avant-garde cherchant à échapper au dogmatisme du pape du surréalisme, André Breton, qu'ils ont appelé "Panique" en l'honneur de l'ancien dieu Pan, mi-homme mi-bouc dont la nature hybride permet de réunir la peur et les aspects érotiques des rêves en une seule figure. Il ne faut pas oublier non plus, comme le rappelle Jodorowsky à juste titre, le caractère ludique de cette naissance puisque, dans le mot "panique", il y a "Pan nique", c'est-à-dire "Le Dieu Pan baise". Cela révèle dès sa création, l'esprit transgresseur qui anime le groupe<sup>1</sup>. En effet, l'une des constantes de l'œuvre panique est la subversion, au sens strict de proposer une nouvelle version, généralement à l'aide de procédés humoristiques au sens large et, plus précisément, par des stratégies parodiques de réécriture de textes ou d'histoires plus ou moins canoniques qui déstabilisent le lecteur ou la lectrice et proposent une contre-hégémonie culturelle remettant en cause les conventions sociales institutionnalisées.

Christophe Hubert dans l'Avertissement au volume *Topor, l'homme élégant* insiste sur l'idée que, dans ses œuvres, Topor "prenait des libertés avec les conventions, la morale, l'ordre établi" afin de créer une autre réalité, "caricature de la réalité", et il précise qu'il ne s'agissait pas de choquer, mais d'inventer un autre point de vue car il ne supportait pas "la réalité communément admise avec ses vacheries, médiocrités, saloperies, manque d'imagination, lourdeurs, etc... Il y était allergique. Son seul remède: la fuite, par tous les moyens; le sommeil, le jeu, la famille, les amis, le vin, la création artistique à travers diverses formes" (Hubert, 2004: 7).

Même si l'auteur a exploré tous les domaines de la littérature, il se sent particulièrement attiré par les formes brèves, accordant une importance particulière au fragmentaire. Nous avons l'intention d'analyser brièvement dans cet article certaines des stratégies parodiques et des thématiques qui apparaissent dans le recueil *Four roses for Lucienne* publié chez Cristian Bourgois dans la collection 10/18 en 1967 et qui est, à nos yeux, représentatif de ce choix délibéré de la brièveté chez Topor.

---

1 Pour avoir une idée plus complète sur Roland Topor et les caractéristiques du groupe Panique, nous nous permettons de renvoyer à notre thèse de doctorat: PUJANTE GONZÁLEZ, Domingo. 2003. *La obra pánica de Fernando Arrabal y Roland Topor*. Universitat de València. Publiée par ProQuest LLC en 2014. Voir particulièrement la deuxième partie qui retrace l'histoire, la théorie et la philosophie du groupe Panique. Consultable en ligne: <https://roderic.uv.es/handle/10550/38844?show=full>

Dans ces nouvelles, de longueur et de sujet variables, on retrouve les constantes de toute l'œuvre toporienne. Sans aucun doute, l'auteur se sent particulièrement à l'aise dans l'univers du bref car la nouvelle, à cause de sa condensation et de son immédiateté, lui permet de faire plonger le lecteur ou la lectrice dans la fiction avec une formidable agilité, de le piéger presque, tout en lui proposant d'en sortir avec la même urgence, souvent troublé. Le récit bref lui permet également d'aborder d'une manière osée de nombreux sujets qui l'intéressent en relation avec le corps, la monstruosité ou la sexualité, mais surtout de secouer notre conscience et d'éveiller notre imagination.

Sur la quatrième de couverture, on trouve une petite notice anonyme, qui nous avertit d'une manière ironique des dangers de ce type de littérature: "Sans être totalement dénuées d'invention, ces 43 nouvelles n'ont aucun intérêt. D'un humour macabre et volontairement déséquilibré, souvent érotiques, parfois antireligieuses, elles n'ont pas leur place dans nos bibliothèques".

Ainsi, Topor se prête volontairement à un jeu de "censure" et d'auto-condamnation, permettant l'insertion d'un jugement de valeur et d'une appréciation morale sur son œuvre, dénonçant, entre les lignes, cette partie de la critique qui établit, selon des schémas de pensée arriérés, ce qui est ou non de la bonne littérature et qui tente de guider nos volontés sur ce que nous devons ou ne devons pas lire.

Nous avons divisé notre texte en quatre parties: l'institution du mariage, l'institution de la famille, l'institution de l'école et l'institution de la religion, puis nous ferons une petite conclusion.

## **2. L'institution du mariage: *Four roses for Lucienne***

*Four roses for Lucienne* est la douzième nouvelle du recueil du même nom. En effet, nous y découvrons le personnage éponyme, Lucienne, épouse de Dan, le narrateur et protagoniste du récit raconté à la première personne. Dès le titre, nous assistons à la démythification de la femme, et par conséquent de l'institution du mariage, comme sauvegarde de la vertu et de la beauté, au sens traditionnel.

On y constate clairement les stratégies parodiques et l'humour corrosif et dénonciateur de l'auteur qui surgit de la présence de l'inattendu, la brusque rupture du ton, le manque d'adéquation de la situation évoquée spécialement dramatique, la manière de réagir des personnages et le contraste entre ce que le personnage dit et ce qu'il devrait dire pour se plier aux normes de la société bienpensante et aux conventions culturelles.

Ce soir-là, en rentrant chez moi, j'étais légèrement ivre. Les collègues m'avaient invité à boire un verre à la sortie du bureau, mais un verre se multiplie vite. Je n'en étais pas fâché car rien ne me pressait de réintégrer mes pénates. Il aurait fallu voir la tête de ma femme à cette époque-là pour me comprendre.

La pauvre Lucienne n'était pas méchante. Elle était laide, simplement. Des traits gros-

siers, un nez immense, des cheveux filasses, des seins en berne, des jambes s'évasant dans le mauvais sens, et dans tout ce gros corps adipeux, pas un atome de charme. Certains hommes épousent une femme parce qu'elle représente leur idéal de beauté, d'autres parce que c'est une amie d'enfance, d'autres parce qu'ils la trouvent intelligente, d'autres encore par peur de la solitude et que n'importe quoi vaut mieux... Cela avait été mon cas. Mais après cinq années de mariage, la solitude me paraissait mille fois préférable à son odieuse présence. Affublé de ce monstre, la vie ne m'était plus supportable qu'à l'aide de quelques verres de raide, sans trop d'eau. Lucienne m'attendait devant la porte, avec son habituelle expression de martyre stoïque, expression qui avait le douloureux privilège de rendre encore un peu plus laid son visage ingrat (Topor, 1967: 59-60).

Il suffit de boire de l'eau-de-vie pour que le monstre, la bête, se métamorphose, pour qu'elle devienne la plus belle femme au monde aux yeux de Dan. Ainsi, Topor actualise d'une manière subversive un autre élément récurrent dans l'histoire de la littérature depuis l'Antiquité, le philtre ou élixir d'amour, devenu bouteille de *Four roses*, marque très connue de bourbon; quatre roses qu'il offre à Lucienne, évoquant également, grâce à cette stratégie parodique, toute l'exaltation des sentiments propre à la poésie lyrique qu'il ridiculise.

La bouteille de whisky était du *Four Roses*. D'habitude je ne buvais que du scotch, mais je m'en remplis quand même un plein verre que je vidai d'un trait [...] –Mais Lucienne, tu... tu es belle! Elle fit une drôle de petite grimace et fondit en larmes. Je l'observais avec curiosité. Même ainsi, elle était d'une beauté à vous couper le souffle. Des perles s'échappaient de ses yeux de porcelaine bleue, ses lèvres pleines et rouges palpitaient comme des fruits bibliques, sa poitrine ferme se soulevait d'adorable façon. Des cheveux d'or nimbaient son visage d'un halo cinématographique. Je dus m'asseoir. [...] Puis elle courut à son miroir, et là, poussa un cri émerveillé. –Oh, Dan, c'est vrai! Je suis belle. Oh, je suis belle! (Topor, 1967: 60-61)

Topor nous montre parfaitement le dédoublement du personnage entre ce qu'il est et ce qu'il aimerait être. Par le biais de la parodie, il attaque les fondements de l'amour platonique et du mariage en tant que construction culturelle basée essentiellement sur des relations de pouvoir. Ce faisant, il met également en évidence la relativité du concept de beauté, hérité de la tradition artistique et littéraire occidentale.

### 3. L'institution de la famille: *Conte de Noël*

L'une des institutions que l'auteur attaque avec le plus de véhémence est la famille (ou la relation souvent hypocrite entre parents et enfants), précisément parce qu'elle est présentée comme le prototype idéal de la vie sociale. Si l'on ajoute à tout cela une petite ou une grande dose sexuelle, le résultat est extrêmement percutant.

*Conte de Noël* résume parfaitement les ressources parodiques et humoristiques véhiculées par Topor, axées essentiellement sur le contraste qui s'établit entre l'univers d'attente du lecteur ou de la lectrice à partir du titre, conformément à l'héritage culturel hégémonique, et ce qui se passe réellement, entre ce qui devrait avoir lieu selon les règles en vigueur dans la société traditionnelle et ce qui arrive. En effet, dans cette histoire, personne n'est innocent et tous les rôles sont inversés.

De plus, la nouvelle met en relief, entre autres, les conventions sclérosées autour de la normativisation des pratiques sexuelles. Dans sa volonté de questionner les stéréotypes autour de ce qui est considéré comme une sexualité non normative, Topor nous montre un père Noël homosexuel ayant un comportement ambigu vis-à-vis du personnage du petit Henry et qui finit par coucher avec le père qui dort dans sa chambre.

Il est minuit et le petit Henry, au lieu de dormir sagement dans son lit, se cache "à l'affût" derrière le fauteuil du salon à attendre le père Noël pour "lui extorquer, à force de supplication, un wagon postal pour son train électrique" (Topor, 1967: 100). Cependant, son agitation se transforme immédiatement en perplexité et en déception car, à la place de l'image du père Noël, gros et gentil, perpétuée par la société de consommation et par la publicité, il trouve un autre personnage fort différent. En plus, il zozote, ce qui, illustré graphiquement par la déformation des phonèmes, contribue grandement à l'inquiétante hilarité que produit ce récit.

Les douze coups de minuit s'égrenèrent, et tout de suite après, de petits morceaux de suie commencèrent à tomber dans les chaussures que le petit Henry avait disposées juste sous le conduit.

Puis ce fut le Père Noël en personne qui fit son apparition, dans son bel habit rouge maculé de suie.

—Bouh, fit-il d'une voix de fausset, et en zozotant, ze me çuis tout çali!

Lorsqu'il aperçut Henry il frappa dans ses mains.

—Oh! le raviçant petit garçon! Bonzour petit garçon!

—Bonjour Père Noël...

Le petit Henry était interloqué. Ce n'était pas ainsi qu'il imaginait le Père Noël. Celui-ci était jeune, et plutôt maniéré.

—Viens t'asseoir çur mes zenoux... Ze te donnerai des bonbons.

Le Père Noël s'était assis sur le rebord de la cheminée. Henry s'empressa d'obéir. Les bonbons étaient délicieux, et les caresses qui les accompagnaient douces, très douces...

—Où sont tes parents? demanda le Père Noël d'une voix insidieuse.

—Maman est à la montagne, et papa dort dans sa chambre, expliqua sérieusement le petit Henry.

—Très bien! Alors ze vais dire bonzour à ton papa. Recouce-toi et çois çase.

A pas de loup, l'homme en rouge se glissa dans la chambre du papa d'Henry. Sans faire de bruit, il ôta ses grosses bottes et pénétra dans le lit.

Le père, endormi, balbutia:

—Qui est là?

—C'est le Père Noël, fit le Père Noël. Et il le sodomisa (Topor, 1967: 100-101).

Même si la ridiculisation de l'homosexuel, présenté comme une personne maniérée soucieuse de ses habits, ayant un "défaut" de prononciation et une voix de fausset, ainsi que l'ironie et l'ambiguïté déployée dans le passage où il offre des bonbons et des caresses à l'enfant, restent douteuses de la part de l'auteur, surtout lu de nos jours, on veut bien croire à son désir de subvertir le lien qui se fait communément entre féminisation de l'homosexuel et passivité car c'est lui qui pénètre sexuellement le papa d'Henry dont la sexualité normative n'est pas remise en cause a priori. Un papa qui, en l'absence de sa femme, comme si le stratagème avait été préalablement calculé, semble accepter le jeu avec l'excuse du sommeil dans lequel il est plongé.

Une certaine animalisation, présente à la fin de la nouvelle, fait résonner, dans le fond et dans la forme, les échos du conte du Petit Chaperon rouge, contribuant à accentuer les effets parodiques. Ainsi, la chute accélérée de cette nouvelle est, encore une fois, magistrale et pleine d'effet. Du point de vue littéraire, outre les stratégies transgressives déjà signalées, nous sommes face à une parodie finement orchestrée du "conte pour enfants".

#### 4. L'institution de l'école: *La classe dans l'abîme*

*La classe dans l'abîme* est sans aucun doute l'un des récits les plus représentatifs et énigmatiques de Topor car il est fortement imprégné d'un humour spécialement caustique et déstabilisant dans une situation extrême où des enfants affrontent la mort. Le narrateur nous raconte, dans des passages entre parenthèses qui accentuent l'effet de suspension, comment un car qui transporte les enfants d'une école a un accident et tombe dans un ravin. Il y a des enfants qui sont morts et d'autres grièvement blessés. Le chauffeur, mort également, a la poitrine défoncée. Monsieur Laurent, l'instituteur, décide de faire la classe normalement en attendant les secours.

"Alors je commence. Ne répondez pas tous à la fois. Levez la main avant de parler. Bien. Où sommes-nous? Sommes-nous à l'intérieur ou à l'extérieur?"

(Un petit garçon qui a la tête passée à travers le pare-brise hurle: "Je ne sais pas!")

—Nous sommes à l'intérieur. De quoi? D'un car. Qu'est-ce qu'un car? Un véhicule. Êtes-vous assis ou debout, mon ami?

—Monsieur, un morceau de cette glace de sécurité dont vous nous avez expliqué les propriétés tout à l'heure m'a sectionné les jambes à la hauteur des genoux.

—Bien. Vous n'êtes ni assis, ni debout. Comment êtes-vous alors? Parlez, n'ayez pas peur.

—Peut-on dire que je suis à genoux, Monsieur?

—Oui, en vérité, on le peut. Dans quelle circonstance précise, nous mettons-nous à genoux d'habitude?

—Pour prier, Monsieur.

—C'est cela. Et qui prions-nous, mon jeune ami?

—Nous prions Dieu.

—Fort bien. Pourquoi nous mettons-nous à genoux pour prier Dieu?

—Parce qu'il est petit, Monsieur. C'est pour lui parler à l'oreille. [...]

- Qui m’a lancé ce doigt? Allons, j’attends. J’ai tout mon temps. [...]  
(Il montre le doigt.)
- Voici un doigt. Regardez mes doigts. J’ai cinq doigts: voilà l’index, voilà le majeur, voilà le doigt annulaire, voici le petit doigt et voilà le pouce. Qui n’a que quatre doigts? (Un petit garçon dont le visage n’est plus qu’une plaie lève sa main droite à l’aide de sa main gauche, car la première est coupée. “Moi” (dit-il.)
- Bien. Suçons nos doigts. C’est agréable et ça empêche le sang de couler. Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf, dix. Nous suçons nos dix doigts. J’ai dix doigts, vous avez dix doigts, combien de doigts a Georges?
- Georges n’a plus de doigts du tout monsieur. Il n’a plus de bras non plus d’ailleurs.
- C’est un chiffre que je vous demande, répondez-moi par un chiffre.
- Zéro, Monsieur (Topor, 1967: 28-32).

Mis à part la troublante cruauté de la scène évoquée, spécialement théâtrale, Topor parodie ici les méthodes et les modèles d’enseignement. Pour cela, il reproduit presque littéralement des extraits du manuel pour l’apprentissage du français langue étrangère de Lambert Sauveur, intitulé *Causeries avec mes élèves* et publié en 1874. Sauveur a quitté la France en 1860 et a fondé à Boston en 1969 l’École des Langues Modernes (*School of Modern Languages*). Il ferait partie des auteurs réformistes proposant des méthodologies expérimentales basées sur la perception, l’intuition, l’imitation et l’innovation. Il est le promoteur de la méthode directe basée sur la dialectique et la répétition orale, sous l’apparence d’une méthode naturelle (ou “méthode des mères”) en opposition avec la méthode classique ou traditionnelle qui s’appuyait sur la traduction, le dictionnaire et la grammaire.

Sauveur commence son manuel par une dédicace “À mes élèves qui m’ont inspiré ce livre”. L’œuvre est structurée en 49 chapitres qui progressent en difficulté et qui s’enrichissent de plus en plus par la présence de la littérature et la culture françaises. “Nous allons du connu à l’inconnu” dit-il en évoquant Socrate (Sauveur, 1874: 23). En voici le début du premier chapitre intitulé “Les doigts”. Une note en bas de page nous fait une *Observation*: “Supposez toujours que vous avez devant vous un professeur qui montre sans cesse”.

Voilà le doigt. Regardez. Voilà l’index, voilà le doigt du milieu, voilà le doigt annulaire, voilà le petit doigt, et voilà le pouce. Voyez-vous le doigt, madame? Oui; vous voyez le doigt, et je vois le doigt. Voyez-vous le doigt, monsieur? –Oui, je vois le doigt. –Voyez-vous l’index, madame? –Oui, je vois l’index. –Et vous, petit garçon? –Et moi aussi. –Et vous, mademoiselle? –Et moi aussi. –Vous voyez tous l’index, et le pouce, et le doigt du milieu. Voyez-vous le petit doigt aussi, monsieur? –Oui.  
Comptons les doigts: un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf, dix. Nous avons dix doigts. J’ai dix doigts; vous avez dix doigts mademoiselle. Combien de doigts avez-vous, madame? –J’ai dix doigts. –Et vous, monsieur? Et moi aussi. –Et George? –Et George aussi. –Voyez-vous les dix doigts? –Oui. –Comptons les doigts ensemble. ...C’est bien (Sauveur, 1874: 11).

Mais ce qui est encore plus intéressant, c’est que le chapitre 6 du manuel de Sauveur, s’intitule “La salle de classe” et commence de la sorte:

Pour varier notre conversation et augmenter le chiffre de vos mots, parlons aujourd'hui des objets qui sont ici autour de nous. Un autre jour, nous reprendrons les parties du corps.

Où sommes-nous? sommes-nous à l'extérieur ou à l'intérieur? –A l'intérieur. –Oui: nous sommes dans une chambre. –Comment appelle-t-on cette chambre? –Une salle de classe. –Me voyez-vous? –Oui. –Je suis debout. Êtes-vous debout ou assis mon ami? –Je ne suis pas debout. –Non: vous êtes assis et madame est assise. (Sauveur, 1874: 27).

Interrogé sur le sens de ce récit, Topor répond en riant que le choix de ce sujet ne veut pas dire qu'il soit pour ce type d'accidents et qu'il a pris l'exemple des enfants comme il aurait pu prendre celui du sexe ou de la mort. Il ne se définit pas comme un chroniqueur de la réalité mais comme un explorateur de l'imaginaire collectif. En effet, comme l'auteur le précise dans un entretien avec Pierre Boncenne, "nous avons toutes sortes de fantasmes, de rêves, de façons de penser, qui font partie intégrante de l'imaginaire". Et il ajoute:

Je ne suis pas un chroniqueur de la réalité, je suis plutôt un explorateur de cet imaginaire. De même, je n'ai pas peur de mes dessins, parce que ce sont justement des dessins, des images inventées. De même encore, je n'ai pas peur de ce que j'écris, parce que ce sont des fictions, des mots, et pas des documents ou des articles (Boncenne, 1982: 109).

*La classe dans l'abîme* est donc un texte très riche du point de vue de la réécriture et de l'interprétation. En effet, le lecteur ou la lectrice reste partagé par rapport à ce personnage du professeur, sorte de caricature du sauveur sadique, et face à cet humour toporien, frôlant l'extrême. Un humour "noir" qu'il a amplement cultivé et constituant pour l'auteur, selon M<sup>a</sup> Teresa Lozano Sampedro, "la única vía de escape de una realidad insatisfactoria" (Lozano Sampedro, 2011: 118), comme nous l'avons déjà annoncé.

## 5. L'institution de la religion: *L'accident*

A ce point de nos propos, on aura clairement compris les stratégies parodiques mises en marche par l'auteur qu'il applique d'une manière très particulière à la religion, conçue comme une institution de pouvoir et de contrôle de l'être humain. Ce procédé d'écriture peut se résumer aisément: Topor choisit un passage de la tradition religieuse chrétienne de grande valeur symbolique. Ensuite, il conserve le contenu de quelques éléments mais change le reste d'une manière inattendue. Il produit par ce geste une rupture ou un déplacement de la charge allégorique s'imprégnant d'un nouveau sens humoristique. C'est ainsi que l'histoire sacrée devient sacrée histoire.

Dans le cas concret de *L'accident*, notre dernier exemple, de la version traditionnelle et hégémonique faisant partie des miracles du Christ et concrètement du fait de marcher sur les eaux, on passe à une version altérée où Jésus ne voit pas la peau de banane qui flotte, elle aussi, sur la mer, ce qui précipite la chute du Sauveur et la chute de la nouvelle, changeant

complètement la fin de l'histoire transmise par la Bible, à savoir la mort du Christ dans la croix. Bien que l'Évangile de Jean (6: 19) fasse allusion à ce fait extraordinaire, Topor semble subvertir concrètement le passage de Mattieu (14: 25-26) où il est dit: "À la quatrième veille de la nuit, Jésus alla vers eux, marchant sur la mer. Quand les disciples le virent marcher sur la mer, ils furent troublés, et dirent: C'est un fantôme! Et, dans leurs frayeurs, ils poussèrent des cris". Et voici la version parodique de Topor dans cette nouvelle spécialement courte et pleine d'effet:

Jésus s'engagea résolument sur la surface du lac de Tibériade. Les apôtres, encore incrédules, observaient les pieds du Saveur. Jésus marchait sur les eaux! Il n'enfonçait pas d'un millimètre. Les yeux levés vers le ciel, il semblait avoir oublié l'endroit où il se trouvait.

Un hurlement jaillit de la poitrine des apôtres. Trop tard.

Jésus n'avait pas remarqué la peau de banane. En moins de temps qu'il n'en faut pour le supposer, il glissa et se rompit la nuque sur la crête d'une vague (Topor, 1967: 51).

En caricaturant la figure du Christ mais également en l'humanisant, Topor s'efforce de lutter contre cette image d'un Dieu intransigeant. A notre sens, de la même manière que l'on doit refuser le fait que le mensonge accepté de l'art devienne une vérité absolue, on doit empêcher, à tout prix, que le mensonge accepté de la religion soit donné comme la seule vérité.

## **6. Conclusion ou ligne de fuite**

Frantz Vaillant, dans sa biographie de Roland Topor, consacre un chapitre au groupe Panique où il reprend les propos de Jodorowsky sur le fait que le surréalisme était devenu "vieux et incomplet", sans oublier le caractère ludique de la création du Panique, en tant que scission du groupe d'André Breton qui n'aimait ni la science-fiction ni les bandes dessinées ni le rock... Cependant, ce que Topor redoute le plus, c'est "d'être coincé dans une carrière ou un dogme. Roland ne souhaite ni règlement ni manifeste pour représenter le mouvement. Liberté totale. [...] Plutôt qu'un mouvement, les trois amis préfèrent même évoquer l'idée d'un 'faux mouvement'" (Vaillant, 2007: 119-120). Panique, "c'est un univers étrange où baigne une poésie violente, cruelle, et dans laquelle un érotisme vénéneux occupe une place de choix". Cette esthétique contre-hégémonique est dérangement et elle contribue à la mise en place évidente d'un malaise, "les prémices d'une panique dont seul le rire parvient à le délivrer" (Vaillant, 2007: 122).

En effet, comme nous avons essayé de le démontrer, concernant les stratégies parodiques dans les nouvelles de Topor, l'auteur prétend se défaire des règles imposées par l'héritage culturel hégémonique, tâchant de fuir les concepts figés et l'étroitesse d'esprit de celles et ceux qui, peut-être pour se protéger de leurs propres peurs, portent le long de leur

vie des cache-oreilles les empêchant de voir ou d’imaginer des réalités différentes qui fleurissent dans les marges. Salim Jay, dans un émouvant récit où il remercie Roland Topor, se questionne sur le côté philosophe de l’auteur et résume son ambition “inutile et consciente” en affirmant que ses livres (“tous pourris ou tous pour rire?”) expriment “une protestation d’irréconciliation avec l’indignité”; et il ajoute: “N’ayant même pas peur d’offenser ni d’être offensé, en nous rappelant notre éradication programmée et notre invalidation présumée, Topor secoue le sablier de notre inanité en inventant la jubilation sans illusion” (Jay, 2017: 69).

L’auteur, comme l’affirme Alexandre Devaux, “a longtemps endigué sa douleur sourde et pourtant bien réelle, enfouie dans les coulisses de la mémoire, en se plongeant tout entier dans la création, et en déployant des stratégies imaginaires. L’art a été pour lui synonyme de libération” (Devaux, 2017: 101-102). Un art libérateur qui s’est particulièrement concrétisé dans les formes brèves de l’écriture. Ainsi, pour mener à terme son combat particulier, il nous propose un acte politique et esthétique de rejet de tous ces mensonges acceptés comme étant des vérités immuables et des fondements inébranlables de toute une série de valeurs morales et sociales. L’un de ces mensonges communément admis et largement approuvés serait l’art et la littérature eux-mêmes, mais il y en a beaucoup d’autres fondamentalement liés, comme nous l’avons vu, au mariage, à la famille, à l’école et à la religion. Topor a réussi à construire un autre monde, radicalement original et inédit dans l’histoire de la littérature et de l’art du XX<sup>e</sup> siècle. Une vision de la vie et de la création qui ne cherche pas à faire taire ou à éviter les tabous que notre société nous présente comme des frontières infranchissables ou des pièges moraux. Son univers “panique” particulier rend bien compte, d’une manière ludique et subversive, du côté cruel et monstrueux de l’existence en tant que partie intégrante de l’être humain.

### Références bibliographiques

BONCENNE, Pierre. 1982. “Entretien de Roland Topor avec Pierre Boncenne”, in *Lire*, mai, 109.

DEVAUX, Alexandre. 2017. “L’aventure artistique de Topor” in *Le monde selon Topor*. Paris, Les cahiers dessinés / BNF, 19-104.

HUBERT, Christophe (ed.). 2004. *Topor, l’homme élégant*. Rieux, Les Cahiers de l’Humour.

JAY, Salim. 2014. *Merci Roland Topor*. Paris, Fayard.

LOZANO SAMPEDRO, M<sup>a</sup> Teresa. 2011. “La figura del doble y la transformación de la enigmática identidad del personaje en *Le locataire chimérique* de Roland Topor: un recorrido laberíntico” in *Çédille. Revista de Estudios Franceses*, Monografías 2, 117-148.

PUJANTE GONZÁLEZ, Domingo. 2003. *La obra pánica de Fernando Arrabal y Roland Topor*. Thèse de doctorat, Universitat de València.

SAUVEUR, Lambert. 1874. *Causeries avec mes élèves*. Boston, Librairies Schœnhof et Mœller, Williams & Co., Lee et Shepard. New York, Librairie F. W. Christern.

TOPOR, Roland. 1967. *Four roses for Lucienne*. Paris, Christian Bourgois (coll. 10/18).

TOPOR, Roland. 1992. *Pense-bêtes*. Paris, Le cherche-midi.

TOPOR, Roland. 2000. *Un beau soir je suis né en face de l'abattoir*. Paris, Denoël.

VAILLANT, Frantz. 2007. *Roland Topor ou le rire étranglé*. Paris, Buchet/Chastel.

