

## Le sujet-signe et la trahison du fantasme

Introduction au 8<sup>e</sup> numéro du *Cygne noir*

**Simon LEVESQUE & Laurance OUELLET TREMBLAY**

*Cygne noir*, no 8, 2020 : « Quand ego signe : sémiotique, fantasme, fantaisie »

### Résumé

Fantasme et fantaisie partagent une même racine étymologique grecque :  $\phi\alpha\nu\tau\alpha\sigma\iota\alpha$  et  $\phi\acute{\alpha}\nu\tau\alpha\sigma\mu\alpha$  renvoient tous deux à l'idée d'apparition, d'image présentée à l'esprit. Tour à tour construction imaginaire, vision hallucinatoire, illusion ou rêverie, la fantaisie est aussi associée à la liberté psychique du sujet, à la singularité de son caractère (un type fantasque). Dans la fantaisie tiendrait donc une part de l'identité du sujet, ce que le concept de fantasme en psychanalyse problématise. C'est pourquoi nous avons choisi d'associer ces deux termes dans l'intitulé du présent numéro, en y adjoignant celui de sémiotique, car une investigation sur le fantasme, comme on s'en rendra compte, a tôt fait de forcer une réflexion sur le signe. Quant à la formule « quand ego signe », elle voudrait signifier cette façon singulière qu'a le sujet de trouver ses points d'organisation hors lui, dans le langage et dans le fantasme qui le traversent et par rapport auxquels sa position, le signalant, le trahit également.

### Pour citer cet article

LEVESQUE, Simon & Laurance OUELLET TREMBLAY, « Le sujet-signe et la trahison du fantasme.

Introduction au 8<sup>e</sup> numéro du *Cygne noir* », *Cygne noir*, no 8, 2020. En ligne :

<<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/introduction-cn8>> (consulté le xx/xx/xxxx).



Cet article de *Revue Cygne noir* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons : Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 2.5 Canada.

## **LE SUJET-SIGNE ET LA TRAHISON DU FANTASME. INTRODUCTION AU 8<sup>e</sup> NUMÉRO DU *CYGNE NOIR***

Fantasme et fantaisie partagent une même racine étymologique grecque : φαντασία et φάντασμα renvoient tous deux à l'idée d'apparition, d'image présentée à l'esprit. Tour à tour construction imaginaire, vision hallucinatoire, illusion ou rêverie, la fantaisie est aussi associée à la liberté psychique du sujet, à la singularité de son caractère (un type fantasque). Dans la fantaisie tiendrait donc une part de l'identité du sujet, ce que le concept de fantasme en psychanalyse problématise. C'est pourquoi nous avons choisi d'associer ces deux termes dans l'intitulé du présent numéro, en y adjoignant celui de sémiotique, car une investigation sur le fantasme, comme on s'en rendra compte, a tôt fait de forcer une réflexion sur le signe. Quant à la formule « quand ego signe », elle voudrait signifier cette façon singulière qu'a le sujet de trouver ses points d'organisation hors lui, dans le langage et dans le fantasme qui le traversent et par rapport auxquels sa position, le signalant, le trahit également.

À l'origine du projet, une question de recherche a été énoncée : quel statut sémiotique accorder aux scènes d'énonciation du fantasme qui, se situant, comme le suggère Catherine Clément, « à la limite du discours produit et de sa production<sup>1</sup> », ramènent au premier plan de la pensée l'activité fabulatrice de l'être humain? Comment analyser les composantes du fantasme – images, lieux, acteurs, objets –, les scènes ou les tableaux si particuliers qu'ils forment ; leur compétence, leurs ramifications et les lois de leur organisation (leur syntaxe) ; ce qu'elles conjoignent et communiquent, mais aussi bien ce qu'elles voilent? Car si, comme l'écrit Jacques Lacan, pour le sujet, « le réel est ce qui supporte le fantasme, le fantasme est ce qui protège le réel<sup>2</sup> », comment penser dès lors le mouvement de voilement/dévoilement de la réalité psychique que suppose ce travail conjoint de l'imaginaire et de l'inconscient, dont l'étoffe essentielle est la représentation<sup>3</sup>? Il nous a semblé que le signe retrouvait dans ce clair-obscur le sens ancien que lui donnait Héraclite lorsque, décrivant la pythie rendant l'oracle à Delphes, il dit : *elle ne parle pas ni ne se tait, mais fait signe*<sup>4</sup>. Elle rend l'image sans en fournir le code. Le fantasme se présente comme une formation flottante, ayant ravalé sa source réelle, qui ne saurait se dire. Ainsi s'entend mieux cette belle formule de Michel Bousseyroux : « Le fantasme est un obturateur. Un obturateur dont le désir serait la chambre obscure. Mais quand il s'ouvre, c'est le feu qui y entre<sup>5</sup>. » Le feu du réel ; une stupeur.

Si l'on définit l'ego comme la représentation consciente qu'un sujet a de lui-même, le fantasme acquiert un double statut en ce qu'il nourrit cette représentation et la fait

dérailler tandis qu'il la soumet à la contrainte pulsionnelle, qui ressortit davantage à l'instinct et à l'inconscient qu'au *logos*. Véritable « moteur de la réalité psychique<sup>6</sup> », le fantasme s'interprète alors en vertu de significations sérielles où le rythme et la structure de la répétition deviennent les lieux d'où émerge le sens.

Dès 1892, c'est-à-dire à une époque contemporaine aux premiers travaux de Sigmund Freud à Vienne, sur le continent américain, un autre barbu, Charles Sanders Peirce, le père de la sémiotique moderne, formulait la métaphore de l'*essence vitreuse de l'homme* pour illustrer l'idée selon laquelle les individus humains ne sont jamais que le reflet des flux et des déterminations sociohistoriques, qui s'amalgament dans la psyché comme autant de fragments d'un miroir éclaté<sup>7</sup>. Quatre-vingts ans après, Catherine Clément file la même métaphore :

Le fantasme occupe, métaphoriquement, la place de la vitre : un écran qui rend possible le spectacle. Brisé, déchiré, ou intact, réfracté de multiples façons, il demeure le filtre nécessaire de toute vision, le cadre obligé de toute représentation. Aussi bien est-il la pierre angulaire de la *méconnaissance*<sup>8</sup>.

Méconnaissance de soi, peut-être, tout pétri d'idéologie et d'imaginaire qu'est le sujet ; mais il n'en demeure pas moins que si le fantasme se donne comme interprétant, il est en cela notre unique voie de médiation au réel, qui le pulse, et aux faits qui, de déplacements en associations, fournissent au fantasme son contenu iconique. L'image fantasmatique voudrait faire croire à son immédiateté, à son échappée de l'ordre symbolique, dont le médiateur constitue la loi<sup>9</sup>. C'est le langage naturel, conventionné par ses usages, qui après coup donne son unité et son air de naturalité au fantasme – et cette unité est nécessaire au sujet dans son évolution quotidienne –, mais c'est lui aussi qui permet de décrire et de dénouer ces mêmes scènes d'énonciation du fantasme, lorsqu'elles se font envahissantes et forment des embacles sur le cours normal des jours. En portant une attention particulière au signifiant, dans l'infrasymbolique saillent des traces par lesquelles peuvent être inférées les logiques organisatrices de l'imaginaire. L'interrogation sémiotique, dans la perspective psychanalytique, piste et tâche de restituer les linéaments du processus par lequel le sujet gagne son unité psychique et sa subjectivité fonctionnelle (ou devient « unaire », comme le dirait Kristeva<sup>10</sup>).

À l'instar du signe qui *tient lieu pour quelque chose d'autre*<sup>11</sup>, le fantasme, toujours, se fait le symptôme de l'aliénation du sujet à une structure – psychique, institutionnelle, politique. Ainsi a-t-on souhaité, à travers ce numéro, explorer les connexions possibles du fantasme à sa source vive qu'est l'imaginaire. À travers cette enquête, une interrogation sur le signe se fait jour, non comme point d'entrée, mais comme corollaire inévitable de la recherche.

De fait, cette introduction nous fournit l'occasion d'ouvrir quelques pistes théoriques pour penser frontalement le signe dans son rapport au fantasme. D'autres avant nous s'y sont essayés. Citons par exemple Michel Balat, qui a tenté de montrer l'influence de Peirce sur Lacan et de faire se correspondre les conceptions peircienne et lacanienne du signe, avec plus ou moins de succès<sup>12</sup>. Car comme l'écrit Waldir Beividas, il existe en effet

une grande zone d'incompatibilité et de frictions entre la sémiotique (construite sur le métalangage) et la psychanalyse de J. Lacan (érigée par la force charismatique de son style, et dont les pressions contextuelles de l'époque ont tout simplement conduit ses disciples à ne lire S. Freud que sous l'angle lacanien)<sup>13</sup>.

Cela dit, la volonté de rapprochement demeure légitime, sachant, comme nous le rappelle Dominique Bourdin, que Lacan cite onze fois Peirce dans son séminaire, entre 1960 et 1977<sup>14</sup>. Plus récemment, Birgit Nordtug a cherché à interpréter la subjectivité humaine, telle qu'on peut la concevoir après Lacan, à la lumière du concept de sémiiose illimitée de Peirce<sup>15</sup>.

Pour notre part, sans rien enlever à ces entreprises de mises en correspondance, de retraçage d'influences et d'attention aux résonances plus ou moins éloignées, il nous est apparu plus propice de nous inspirer, à juste distance, des écrits psychanalytiques pour *pister le sens sur la voie du fantasme*. Ou plutôt, de tâcher de cerner la place du fantasme dans la machine à image du sujet, par lequel celui-ci se représente<sup>16</sup>. Nous avons suivi en cela l'injonction de Julia Kristeva, à qui il est rapidement apparu impératif « de sortir de l'enclos langagier pour saisir ce qui opère dans un temps génétique préalable à la constitution de la fonction symbolique<sup>17</sup> ».

\*

Le signe est-il un nœud d'appréhension phénoménologique ou psychologique du monde? À ne pas se cantonner au modèle formel de la linguistique saussurienne, dans la relation que noue le signe entre manifestation phénoménale et signification mentale, inévitablement pointe le sujet, avec sa psyché et son corps, comme opérateur situé de cette relation. À la fois interprète en puissance face au monde et animal pétri d'habitudes interprétatives (réfléchies ou non), le sujet a-t-il sa place dans le schéma même du signe, ou bien est-il extérieur au signe, le saisissant comme il se saisirait d'un outil ou d'une image, radicalement extérieurs à lui?

L'ambiguïté du statut de l'image, dans la proposition qui précède, nous oblige à y repenser à deux fois. Il nous apparaît clair, en effet, que le sujet humain participe du

signe par lequel il se situe et agit dans le monde. Ni extérieur au sens ni simple courroie de transmission de celui-ci, il est un nœud dans l'immense procès de la sémiose. Car le sujet ne se définit pas uniquement par sa place dans la production ni par la reproduction qu'il réalise (d'un code génétique, d'un schéma familial, d'une position sociologique), non ; d'un point de vue sémiotique, l'être humain – sujet corporel et parlant en face de l'Autre – apparaît défini par son expérience signifiante au monde, tel qu'on le trouve en interaction avec les diverses formes langagières qui le travaillent et qu'il reconduit. Cette polyphonie ambiante qui fait son bain, et la légitimité institutionnelle accordée à la langue assertive, forment l'armature de l'ordre symbolique avec lequel le sujet doit composer.

Sous l'apparente cohérence des échanges du quotidien, qui semblent garantir le succès de l'intersubjectivité et du commerce, le pulsionnel apparaît comme une source noire et monologique, comme un flux clandestin dont le sens réalisé par le corps tiendrait à un rythme particulier, ou à une différence rythmique sourde, mais dont la raison harmonique ou disharmonique dans la musique subjective nous demeurerait étrangère pour l'essentiel.

Cette configuration laisse entrevoir la division irrémédiable du sujet, et à partir d'elle un schéma de signification qui fait de lui un signe en soi. Pour partie phénomène (le pulsionnel) et pour partie image psychique réfléchie (le moi), la zone de nouement existant entre ces deux termes, largement immergée dans l'inconscient, correspondrait à la chaîne de signifiante qui opérationnalise la vie psychique. Cette relation à la fois creuse et comble un fossé sur lequel, tel un équilibriste, le sujet s'articule.

Le signe ainsi interrogé retrouve certaines des caractéristiques premières qui lui ont été attribuées historiquement dans l'investigation médicale du symptôme comme indice sûr d'un phénomène intérieur au corps, donc inobservable et pour cette raison même incertain. La vie psychique du sujet pensée comme l'expression conventionnée d'un flux sémiotique brut et partiellement recelé, à la source du moi, rend tangible l'idée peircienne de l'« homme-signe<sup>18</sup> », dont la structure ternaire et dynamique assure la viabilité sémiotique. Entre la trace physique et l'image objectale, la saisie interprétative (qui relève du mental ou de l'esprit, dirait Peirce) de cette relation assure leur liaison cohésive de même qu'elle autorise des déplacements, des glissements et des élaborations digressives ; autant de fuites auxquelles s'accroche l'imaginaire fantasmatique qui fait le lit de la vie sociale dans toute la complexité qu'on lui connaît<sup>19</sup>. Incomplet face à l'Autre, en demande et sujet à son désir (au désir de l'Autre auquel il voudrait répondre), le sujet humain n'apparaît jamais si bien *comme signe* que lorsqu'on le considère du point de vue de cette division fondamentale *qui le signe*. Totalement dialogique, son identité passe par autrui autant que par l'Autre radical qui subsiste en lui, qui est cette

part d'étrangeté qui l'agit et qui lui échappe, et sur laquelle surnage un flux d'images où parfois viennent se fixer certaines habitudes interprétatives qui seraient les corollaires d'une dynamique sémiotique plus générale visant à colmater un manque indéfini. Ce lieu de fixation correspond, disons-nous, au plan du fantasme<sup>20</sup>.

Le fantasme s'entend comme une expression (qui a sa forme et son fond) née au confluent, d'une part, d'un flux pulsionnel radicalement étranger à la conscience subjective et, de l'autre, d'une récupération (souvent tordue) après coup d'éléments issus de l'expérience vécue ou tirés de choses entendues (*Erlebtes und Gehörtes*, dit Freud<sup>21</sup>), qui fournissent sa matière à l'écran où se projette la scène du fantasme. C'est à partir du fantasme défini comme tel que l'on aimerait remonter la chaîne sémiotique du sujet-signifié, pétri qu'il est d'un imaginaire fantasmatique capable de calfeutrer la béance de son clivage intrinsèque<sup>22</sup>, pour en interroger les termes et l'opérationnalité, la direction, la production et, peut-être, la part de liberté qui y entre.

Si celle-ci existe bien, c'est dans la singularité énonciative qu'elle est à trouver, croyons-nous, car l'être de parole qu'est le sujet humain, suggère la psychanalyse (c'est là l'essentiel de son enseignement d'ailleurs), est traversé d'un flux signifiant – qui véritablement correspond au flux *du signifiant* – qui à la fois « barre<sup>23</sup> » le sujet, c'est-à-dire qu'il déplace incessamment son être dans la parole, et le trahit<sup>24</sup>, car la parole, comme mise en acte de la langue, excède la conscience du sujet et, de ce fait, peut *signaler* à son insu. Signaler quoi? Un positionnement dans le langage, une articulation sur la scène imaginaire du fantasme qui autorise une conjecture sur le pulsionnel. La matière de l'interprétation n'est jamais le fait de langage seul, mais l'énonciation saisie dans sa fonction même vis-à-vis de la langue conçue comme phénomène intersubjectif et liant social. Et cette fonction n'est jamais simplement de communiquer ; elle se double, toujours, d'une fonction expressive brute qui permet au sujet d'exister socialement (*ex-sistere* : se manifester, se montrer, mais aussi se stabiliser hors soi). Ainsi l'attention portée au signifiant dans l'énonciation, qui fait la méthode psychanalytique, vise-t-elle à aménager une prise sur « le parlêtre pulsionnel<sup>25</sup> » qui transpire de la parole sujet.

\*

Entre la naissance de la fantaisie et la finalité du fantasme prennent place quantité de phénomènes auxquels s'attarder nous a semblé prometteur. L'objectif de ce huitième numéro du *Cygne noir* aura été, dès sa conception, d'inviter à explorer et à nouer des relations productives entre la pensée sur le sujet (et sa complexité psychique) et la pensée sur le signe (et sa complexité communicationnelle). Grâce aux riches contributions des autrices et auteurs ici rassemblées, nous souhaitons mettre en lumière, par l'étude

d'œuvres d'art ou de formes médiatiques, des scènes d'énonciation fantasmatiques qui, se situant sur une crête conductrice et productive, mettent en lumière l'importance et la puissance de la fabulation au cœur de l'activité humaine, de même que la particularité de certains usages de la langue, cette matière sensible à partir de laquelle seule apprivoiser le monde et s'apprivoiser soi-même semble possible.

L'article de Louis Rouquayrol, « L'«idiorrythmie» selon Roland Barthes : entre éthique et fantasme<sup>26</sup> », se pose comme représentant idéal de cette frontière théorique du fantasme. Il cherche à analyser si, chez Roland Barthes, le syntagme « idiorrythmie » se réclame d'une matérialité et d'une ampleur sémantique assez grandes pour supporter le fantasme d'une communication humaine qui en arriverait à contourner l'empire des signes. Si la question, évidemment, reste en suspens, les propos de Rouquayrol, quant à eux, nous rappellent au caractère irréductiblement singulier du rythme de chaque parole et à une certaine idée de trahison dès lors qu'il y a unisson, nous ramenant ainsi, à travers cette méditation sur l'idiorrythmie, au paradoxe entre la fonction fondatrice du fantasme – activité de production symbolique structurante de la psyché de tous et chacun – et son caractère profondément incommunicable, impartageable. Le cours de 1976-1977 de Barthes au Collège de France trouve ici un interprète attentionné. Depuis l'étude d'un signifiant autonome<sup>27</sup>, Rouquayrol déploie en effet tout un ensemble de questions à travers lesquelles, entre éthique et utopie, le fantasme barthésien d'un « vivre ensemble » harmonieux est analysé.

Dans son article « La formule du fantasme : image signe et perversion d'après Yukio Mishima<sup>28</sup> », Alexis Lussier ouvre une avenue de pensée fort riche, alors qu'il expose l'articulation entre la formule du fantasme, telle que conceptualisée par Freud dans son célèbre texte « Un enfant est battu », et la déliaison littéraire qu'en offre l'œuvre autobiographique *Confession d'un masque* de l'écrivain japonais Yukio Mishima. Le fantasme, nous dit Lussier, n'a de réalité tangible que sur le plan de la parole et du discours, venus offrir une scène d'apparition – « tronquée, incomplète, elliptique » – à « l'enchaînement confus d'images télescopées » caractéristiques du fantasme tel qu'il apparaît en imagination<sup>29</sup>. « Peut-être parce qu'il y a loin entre le fantasme et son expression, entre l'efflorescence des images entrechoquées et leur incarnation<sup>30</sup> », le parcours de pensée de Lussier nous amène à concevoir l'organisation imaginaire du fantasme non comme un récit, mais plutôt comme un terreau d'où peuvent s'élever nombre de potentialités énonciatives et scripturales dont le déploiement et l'irrésolution permettent d'éviter le « noyau fatal de la jouissance<sup>31</sup> ».

Avec « Au-delà du signifiant imaginaire : repenser l'inscription du fantasme au cinéma<sup>32</sup> », Louis-Paul Willis revitalise les liens unissant la théorie du cinéma à la psychanalyse en établissant enfin des chemins de traverse entre les écoles françaises et

anglo-saxonnes. En se proposant de relire les fondements de l'ouvrage *Le signifiant imaginaire* de Christian Metz à l'aune du *Séminaire XI* de Lacan (*Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*), où est introduite la notion de regard comme objet *a* – situant « le regard non pas dans l'acte de regarder [...], mais dans le fait d'être d'ores et déjà regardé<sup>33</sup> » –, Willis vient remettre en question la définition du spectateur tout-percevant, au regard surplombant, pour plutôt caractériser celui-ci comme « déterminé par un manque<sup>34</sup> ». Cette légère correction ouvre une voie d'interrogation productive à l'égard du signifiant cinématographique : en passant du registre de la vision à celui de l'objet *a* de la pulsion scopique, le regard ne se fait plus le lieu d'où contempler le fantasme, mais plutôt la première composante de ce dernier. On y voit une confirmation du célèbre adage de Georges Didi-Huberman selon lequel *ce que l'on voit nous regarde*.

Au regard et à la direction qui peut être donnée à celui-ci par l'organisation textuelle, c'est bien à cela que s'attarde Simon Levesque dans « L'économie sémiotique du fantasme et le signe unique dans l'œuvre littéraire de Pierre Klossowski<sup>35</sup> ». L'auteur interroge les propriétés de ce que Klossowski appelle le « signe unique », incarné dans son œuvre par la figure de Roberte. Admirée, contemplée telle la déesse Diane au bain, celle-ci ramène au premier plan de la pensée le fantasme de la femme unique, archétypale et interdite. Par ce signe unique, Klossowski voudrait saisir une fois pour toutes « le fantasme dont Roberte est le nom<sup>36</sup> ». À travers une réflexion sur l'organisation en tableaux littéraires de la pornographie et de l'érotisme klossowskiens, Levesque, à la suite de Gilles Deleuze, nous rappelle au fantasme en tant qu'événement, où se retrace, « feuillet[ée, ...] l'inscription du sujet<sup>37</sup> ». On connaissait déjà bien les penchants théologiques de Klossowski. Avec la parution en 2018 de feuillets inédits de l'écrivain sur le signe unique, fortement influencés par les dernières réflexions nietzschéennes sur le pulsionnel, la dimension sémiotique de l'œuvre littéraire klossowskienne se donne à voir sous un jour nouveau. Levesque suit les réflexions originales de Klossowski pour tâcher de comprendre ce qui, du *Bain de Diane* à *La monnaie vivante* en passant par la trilogie des *Lois de l'hospitalité*, constitue, dans la transversalité de la sérialité et des variations qui y prennent place, le motif récurrent qui se creuse ; soit le signe unique qui, soutenant théoriquement l'ensemble de l'œuvre, son économie, en assure également la continuité sémiotique.

Enfin, c'est à un renversement de la notion de fantasme auquel nous convie Laurence Pelletier dans « "Language was being" : à rebours du fantasme de l'être chez Kathy Acker<sup>38</sup> ». En s'appuyant notamment sur les écrits de Catherine Malabou, de Luce Irigaray, de Judith Butler et de Julia Kristeva, Pelletier cherche à poser les bases d'une possible ontologie du sujet féminin qui ne serait pas liée « au déni de son manque », tel que le propose la théorie psychanalytique – dont on sait qu'elle fait du « phallus le

signifiant privilégié de la différence sexuelle<sup>39</sup> », ce qui a pour conséquence de définir l'être féminin comme irrémédiablement *manquant*. Sa lecture du roman *My Mother: Demonology* de l'écrivaine étatsunienne Kathy Acker permet à Pelletier de remettre en question les tropes des traditions philosophique et psychanalytique. Ce faisant, elle nous montre que l'être féminin s'exprime là au cœur d'une « désorganisation symbolique » – brouillage pronominal et indétermination nominale mêlés – où prime davantage « la littérarité de la langue et son pouvoir sensoriel, sensuel, physique, corporel<sup>40</sup> » que toute prétention au *logos* et à la nomination claire et sans équivoque. La force de cet article tient incontestablement au renversement analytique opéré par la lecture littéraire que propose l'auteurice, qui donne à l'idée kristéviennne de révolution du langage poétique un souffle nouveau, fortement imprégné des luttes féministes de notre siècle.

Chacun des articles qui composent ce numéro contribue à renouveler les liens, possibles ou avérés, entre deux domaines de pensée trop souvent désunis. La volonté exploratoire du *Cygne noir* trouve ici une nouvelle expression, qui se double cette fois encore d'une volonté de mise à jour de la pensée sémiotique. Entre la sémiotique et la psychanalyse, il n'est pas sûr que la suture prenne mieux en 2020 qu'au siècle dernier, mais nous croyons qu'une recherche qui s'effectue en marge des courants dominants peut aussi bien influencer le centre par la bande, dans la durée. Du moins, c'est une passe qu'on veut bien s'imaginer réaliser.

## Bibliographie

- ARRIVÉ, Michel, « Freud, le métalangage et l'autonymie », *Le linguiste et l'inconscient*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 2008, p. 69-88.
- BAILEY, Austin, « "Man Himself is a Sign": Emerson, C.S. Peirce, and the Semiosis of Mind », *ESQ, A Journal of Nineteenth-Century American Literature and Culture*, vol. 64, no 4, 2018, p. 680-714.
- BALAT, Michel, *Des fondements sémiotiques de la psychanalyse. Peirce et Freud après Lacan*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 2000.
- BEIVIDAS, Waldir, « Sémiotique et psychanalyse : l'univers thymique comme enjeu », *Langages*, no 213, 2019, p. 55-65.
- BOURDIN, Dominique, « Logique, sémiotique, pragmatisme et métaphysique. Note sur la pensée de Charles Sanders Peirce », *Revue française de psychanalyse*, vol. 69, no 3, 2005, p. 733-747.
- BOUSSEYROUX, Michel, « Réalité, fantasme et réel », *ERES*, no 9, 2007, p. 139-158.
- BURKS, Arthur W., « Man: Sign of Algorithm? A Rhetorical Analysis of Peirce's Semiotics », *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, vol. 16, no 4, 1980, p. 279-292.
- CASTORIADIS, Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1975.
- CLÉMENT, Catherine B., « De la méconnaissance. Fantasme, texte, scène », *Langages*, no 31, 1973, p. 36-52.
- COLAPIETRO, Vincent Michael, *Peirce's Approach to the Self: A Semiotic Perspective on Human Subjectivity*, Albany (NY), SUNY Press, 1988.
- DE TIENNE, André, « Le signe en personne chez Peirce, avec échos wittgensteiniens », *Recherches sémiotiques*, vol. 32, no 1-2-3, 2012, p. 203-223. DOI : 10.7202/1027779ar.
- FREUD, Sigmund, *Lettres à Wilhelm Fließ, 1887-1904*, éd. J. Moussaieff Masson et al., trad. de l'allemand par F. Kahn & F. Robert, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2015.
- KRISTEVA, Julia, *Polylogue*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977.
- , « Le sujet et l'hétérogène. À propos du "statut du sujet" », *DRLAV. Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes*, no 30, 1984, p. 1-25. DOI : 10.3406/drlav.1984.998.
- , « La linguistique, l'universel, et "le pauvre linguiste" », dans I. Fenoglio (dir.), *Autour d'Émile Benveniste. Sur l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2016, p. 97-152.

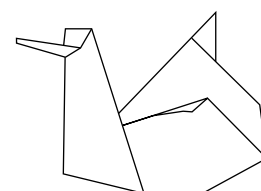
- LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
- , *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse. Séminaire 1964-1965*, s. l., L'Association freudienne internationale, 2000.
- , *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001.
- LANDMAN, Claude, « Le nœud du fantasme », *ERES*, no 6, 2010, p. 27-35.
- LECTHE, John, « Julia Kristeva and the Trajectory of the Image », dans K. Oliver & S. K. Keltner (dir.), *Psychoanalysis, Aesthetics, and Politics in the Work of Kristeva*, Albany (NY), SUNY Press, 2009, p. 79-95.
- LEVESQUE, Simon, « L'économie sémiotique du fantasme et le signe unique dans l'œuvre littéraire de Pierre Klossowski », *Cygne noir*, no 8, 2020. En ligne : <<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/levesque-signes-unique-klossowski>>.
- LUSSIER, Alexis, « La formule du fantasme : image signe et perversion d'après Yukio Mishima », *Cygne noir*, no 8, 2020. En ligne : <<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/lussier-fantasme-mishima>>.
- NORDTUG, Birgit, « Subjectivity as an Unlimited Semiosis: Lacan and Peirce », *Studies in Philosophy and Education*, no 23, 2004, p. 87-102.
- PEIRCE, Charles S., « Man's Glassy Essence », *The Monist*, vol. 3, no 1, 1892, p. 1-22.
- , *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, C. Hartshorne & P. Weiss (dir.), vols 1-6, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1931-1935 ; A. W. Burks (dir.), vols 7-8, même éditeur, 1958.
- , *Écrits sur le signe*, éd. et trad. de l'anglais (États-Unis) par G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978.
- PELLETIER, Laurence, « "Language was being" : à rebours du fantasme de l'être chez Kathy Acker », *Cygne noir*, no 8, 2020. En ligne : <<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/pelletier-fantasme-acker>>.
- PERALDI, François, « L'écoute du signifiant en psychanalyse et en psychothérapie psychanalytique », *Psychothérapie psychanalytique, psychanalyse*, Montréal, Méridien, 1988, p. 137-150.
- ROUQUAYROL, Louis, « L'"idiorrythmie" selon Roland Barthes : entre éthique et fantasme », *Cygne noir*, no 8, 2020. En ligne : <<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/rouquayrol-idiorrythmie-barthes>>.
- TIERCELIN, Claudine, *La pensée-signe. Études sur C. S. Peirce*, nouv. éd., Paris, Collège de France, 2013. En ligne : <<http://books.openedition.org/cdf/2209/>>.
- WILLIS, Louis-Paul, « Au-delà du signifiant imaginaire : repenser l'inscription du fantasme au cinéma », *Cygne noir*, no 8, 2020. En ligne : <<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/willis-fantasme-cinema>>.

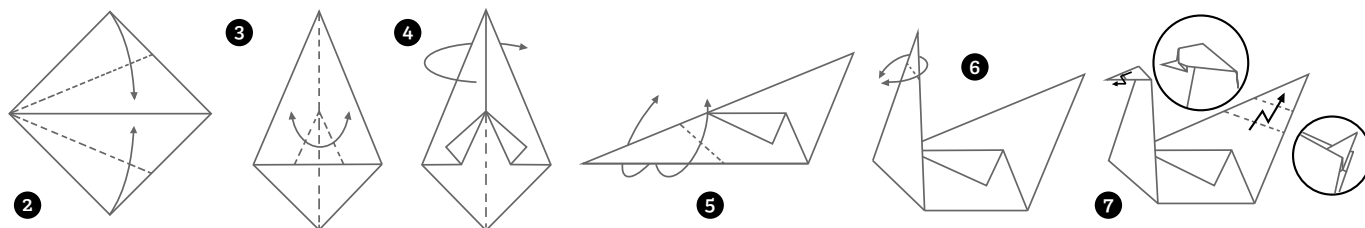
## Notes

- 1 C. B. CLÉMENT, « De la méconnaissance. Fantasma, texte, scène », *Langages*, no 31, 1973, p. 37.
- 2 J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 41.
- 3 C. CASTORIADIS, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1975, p. 400 sqq.
- 4 « Οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει », fragment 93 cité par Plutarque, *De Pythiæ oraculis*, 21, 404D. Julia Kristeva discute de cette formule, telle que traduite par Émile Benveniste (« La langue ne dit ni ne cache, elle signifie ») dans un texte récent. Voir J. KRISTEVA, « La linguistique, l'universel, et "le pauvre linguiste" », dans I. Fenoglio (dir.), *Autour d'Émile Benveniste. Sur l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2016, p. 97-152.
- 5 M. BOUSSEYROUX, « Réalité, fantasma et réel », *ERES*, no 9, 2007, p. 148.
- 6 J. LACAN, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 358.
- 7 C. S. PEIRCE, « Man's Glassy Essence », *The Monist*, vol. 3, no 1, 1892, p. 1-22.
- 8 C. B. CLÉMENT, « De la méconnaissance. Fantasma, texte, scène », *loc. cit.*, p. 37.
- 9 J. LECTHE, « Julia Kristeva and the Trajectory of the Image », dans K. Oliver & S. K. Keltner (dir.), *Psychoanalysis, Aesthetics, and Politics in the Work of Kristeva*, Albany (NY), SUNY Press, 2009, p. 79-95.
- 10 J. KRISTEVA, « Le sujet en procès » (1973), reproduit dans *Polylogue*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 55-106 ; voir aussi J. KRISTEVA, « Le sujet et l'hétérogène. À propos du "statut du sujet" », *DRLAV. Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes*, no 30, 1984, p. 1-25.
- 11 « Un signe est quelque chose tenant lieu de quelque autre chose pour quelqu'un, sous quelque rapport ou à quelque titre. » C. S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, éd. et trad. de l'anglais (États-Unis) par G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 215.
- 12 M. BALAT, *Des fondements sémiotiques de la psychanalyse. Peirce et Freud après Lacan*, préface de G. Deledalle, Paris, L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 2000.
- 13 W. BEIVIDAS, « Sémiotique et psychanalyse : l'univers thymique comme enjeu », *Langages*, no 213, 2019, p. 56. Parlant d'une « forclusion » du domaine des études lacaniennes et du champ de la psychanalyse, l'auteur précise : « le champ psychanalytique post-lacarien (sous le transfert si excessif avec J. Lacan) accepte difficilement de petits ajustements ou des modifications de sa théorie, comme si tout s'écroulait et que plus rien ne saurait alors être déclaré comme participant de la psychanalyse lacanienne. » (p. 60.)
- 14 D. BOURDIN, « Logique, sémiotique, pragmatisme et métaphysique. Note sur la pensée de Charles Sanders Peirce », *Revue française de psychanalyse*, vol. 69, no 3, 2005, p. 733-747.
- 15 B. NORDTUG, « Subjectivity as an Unlimited Semiosis: Lacan and Peirce », *Studies in Philosophy and Education*, no 23, 2004, p. 87-102.
- 16 « Le fantasma est sans doute la notion psychanalytique qui fait le joint entre le sujet et la représentation. » C. B. CLÉMENT, « De la méconnaissance. Fantasma, texte, scène », *loc. cit.*, p. 45.
- 17 J. KRISTEVA, *Polylogue*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 66.
- 18 C. S. PEIRCE, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, C. Hartshorne & P. Weiss (dir.), vols 1-6, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1931-1935 ; A. W. Burks (dir.), vols 7-8, même éditeur, 1958, § 5.313-5.314. Voir aussi : A. W. BURKS, « Man: Sign of Algorithm? A Rhetorical Analysis of Peirce's Semiotics », *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, vol. 16, no 4, 1980, p. 279-292 ; V. M. COLAPIETRO, *Peirce's Approach to the Self: A Semiotic Perspective on Human Subjectivity*, Albany (NY), SUNY Press, 1988 ; A. BAILEY, « "Man Himself is a Sign": Emerson, C.S. Peirce, and the Semiosis of Mind », *ESQ, A Journal of Nineteenth-Century American Literature and Culture*, vol. 64, no 4, 2018, p. 680-714 ; A. DE TIENNE, « Le signe en personne

- chez Peirce, avec échos wittgensteiniens », *Recherches sémiotiques*, vol. 32, no 1-2-3, 2012, p. 203-223 ; C. TIERCELIN, *La pensée-signe. Études sur C. S. Peirce*, nouv. éd., Paris, Collège de France, 2013. En ligne : <<http://books.openedition.org/cdf/2209/>>.
- 19 « Tous les matériaux sont naturellement réels. Ils représentent des constructions protectrices, des sublimes, des enjolivements de faits servant, en même temps, de justification. » S. FREUD, « Manuscrit L : architecture de l'hystérie, 2 mai 1897 », *Lettres à Wilhelm Fließ, 1887-1904*, éd. J. Moussaïeff Masson et al., trad. de l'allemand par F. Kahn & F. Robert, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2015, p. 173.
- 20 « Ce serait une erreur, écrit Peirce, de concevoir les aspects psychique et physique de la matière comme deux aspects absolument distincts. Observant une chose de l'extérieur, considérant ses rapports d'action et de réaction avec d'autres choses, elle apparaît comme matière. Observant une chose de l'intérieur, regardant ses caractères immédiats comme des sentiments, elle apparaît comme conscience. Ces deux vues se combinent lorsque nous nous souvenons que les lois mécaniques ne sont rien sinon que des habitudes acquises, comme le sont toutes les régularités de l'esprit, incluant la tendance à prendre des habitudes elle-même ; et que cette action de l'habitude n'est rien d'autre qu'une généralisation, et que la généralisation n'est rien d'autre que la diffusion de sentiments. » C. S. PEIRCE, « Man's Glassy Essence », *The Monist*, vol. 3, no 1, 1892, p. 20 (nous traduisons).
- 21 S. FREUD, « Manuscrit L : architecture de l'hystérie, 2 mai 1897 », *loc. cit.* ; cité et commenté dans M. BOUSSEYROUX, « Réalité, fantasme et réel », *loc. cit.*, p. 140. Voir aussi C. LANDMAN, « Le nœud du fantasme », *ERES*, no 6, 2010, p. 27-28.
- 22 « Le fantasme, comme mise en scène du sujet, correspond à cette activité de colmatage d'une brèche pensée comme un événement alors qu'elle est une structure, une béance irréductible. » C. B. CLÉMENT, « De la méconnaissance. Fantasme, texte, scène », *loc. cit.*, p. 51-52.
- 23 L'expression est de Lacan qui, reprenant le schéma de Saussure, met l'accent sur la barre qui sépare le signifiant du signifié. Voir chap. 1 dans M. BALAT, *Des fondements sémiotiques de la psychanalyse*, op. cit. Waldir Beividas précise : « la barre du "non-sens" [du] signifiant [lacanien] ne devait pas être comprise comme "sans signification" mais comme "la face de refus qu'offre le sens du côté du signifié". » W. BEIVIDAS, « Sémiotique et psychanalyse », *loc. cit.*, p. 59 ; Beividas cite J. LACAN, *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse. Séminaire 1964-1965*, s. l., L'Association freudienne internationale, 2000.
- 24 Par trahir, on entend ici : ne pas répondre à une attente, faire défaut, desservir, cesser d'être fidèle, mais aussi, ce faisant, « [l]aisser apparaître ; être le signe, l'indice de quelque chose » et donc se trahir : « être révélé, se manifester ». CNRTL, « Trahir ». En ligne : <[www.cnrtl.fr/definition/trahir](http://www.cnrtl.fr/definition/trahir)>.
- 25 F. PERALDI, « L'écoute du signifiant en psychanalyse et en psychothérapie psychanalytique », *Psychothérapie psychanalytique, psychanalyse*, Montréal, Méridien, 1988, p. 141.
- 26 L. ROUQUAYROL, « L'"idiorrythmie" selon Roland Barthes : entre éthique et fantasme », *Cygne noir*, no 8, 2020. En ligne : <<http://www.revuecygnenoir.org/numero/article/rouquayrol-idiorrythmie-barthes>>.
- 27 Sur l'autonymie, voir M. ARRIVÉ, « Freud, le métalangage et l'autonymie », *Le linguiste et l'inconscient*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 2008, p. 69-88.
- 28 A. LUSSIER, « La formule du fantasme : image signe et perversion d'après Yukio Mishima », *Cygne noir*, no 8, 2020. En ligne : <<http://www.revuecygnenoir.org/numero/article/lussier-fantasme-mishima>>.
- 29 *Idem.*
- 30 *Idem.*
- 31 *Idem.*

- 32 L.-P. WILLIS, « Au-delà du signifiant imaginaire : repenser l'inscription du fantasme au cinéma », *Cygne noir*, no 8, 2020. En ligne : <<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/willis-fantasme-cinema>>.
- 33 *Idem.*
- 34 *Idem.*
- 35 S. LEVESQUE, « L'économie sémiotique du fantasme et le signe unique dans l'œuvre littéraire de Pierre Klossowski », *Cygne noir*, no 8, 2020. En ligne : <<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/levesque-signes-unique-klossowski>>.
- 36 *Idem.*
- 37 *Idem.*
- 38 L. PELLETIER, « "Language was being" : à rebours du fantasme de l'être chez Kathy Acker », *Cygne noir*, no 8, 2020. En ligne : <<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/pelletier-fantasme-acker>>.
- 39 *Idem.*
- 40 *Idem.*





## L'« idiorrythmie » selon Roland Barthes : entre éthique et fantasme

**Louis ROUQUAYROL**

*Cygne noir*, no 8, 2020 : « Quand ego signe : sémiotique, fantasme, fantaisie »

### Résumé

Quand Roland Barthes découvre un signifiant disponible, « idiorrythmie », la question se pose de savoir s'il investit ce dernier d'une charge fantasmatique absolument personnelle ou si, au contraire, le mot idiorrythmie ne produit pas de lui-même les conditions du fantasme en question. L'analyse de cette tension suppose de distinguer nettement le mouvement du fantasme propre à l'auteur, mouvement dont le rapport avec la parole est problématique, de la logique du concept, ou de la signification, qui s'impose de l'extérieur au fantasme. Que les deux – mouvement du fantasme, logique du concept – puissent se rejoindre, c'est tout l'enjeu du Cours au collège de France de 1976-1977. Or, si le fantasme de Barthes est étrange, puisqu'il prétend associer l'idiorrythmie à la solitude, le concept est lui-même contradictoire, car ce dernier cherche à lier la communication au contournement de l'empire du langage. Dès lors, bien que le fantasme, pour être effectif, doive être une « image mise en fonction dans la structure signifiante » (Lacan), il lui faudra peut-être plutôt, à moins de passer à côté de sa réalisation, s'éteindre dans le silence. Pour parvenir ainsi à une clarification de la notion d'idiorrythmie dans son rapport au fantasme, il faudra faire appel non seulement au texte de Barthes, mais également à la psychanalyse (pour la décomposition du mouvement du fantasme) et à la philosophie (préoccupée depuis longtemps par le problème de la « vie en commun »).

### Pour citer cet article

ROUQUAYROL, Louis, « L'« idiorrythmie » selon Roland Barthes : entre éthique et fantasme », *Cygne noir*, no 8, 2020.  
En ligne : <<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/rouquayrol-idiorrythmie-barthes>> (consulté le xx/xx/xxxx).



Cet article de *Revue Cygne noir* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons :  
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 2.5 Canada.

## **L'« IDIORRYTHMIE » SELON ROLAND BARTHES : ENTRE ÉTHIQUE ET FANTASME**

S'il est entendu que la vie en commun pose un certain nombre de problèmes fondamentaux, il apparaîtra que le fameux « vivre ensemble », parce qu'il tend à les recouvrir, n'est rien de plus qu'une expression galvaudée, obscure car indéterminée, et employée sans discernement. À un mot maltraité par l'usage courant il convient donc de substituer, pour être à la hauteur de ce qui est à penser et faire droit à la difficulté de l'idée même d'un « vivre-ensemble », une notion moins évidente, appelant une détermination nouvelle et spécifique : c'est l'idée d'idiorrythmie, à laquelle Roland Barthes a accordé ses soins.

Cependant, loin de mettre en œuvre le travail conceptuel auquel on serait en droit de s'attendre lorsqu'il s'agit de donner à penser un terme nouveau, Barthes, s'emparant du signifiant – aussi étrange que fascinant – d'« idiorrythmie »<sup>1</sup>, a d'abord conscience qu'il cherche, par celui-ci, à donner vie à un fantasme. Ou, plus précisément, c'est de son fantasme qu'il est question, d'un fantasme qu'il a eu avant même de découvrir l'« idiorrythmie » ; d'un fantasme, enfin, qui prend la forme d'une utopie, c'est-à-dire d'un lieu qui n'existe pas ailleurs que dans ce que Barthes lui-même imagine – à moins qu'il n'existe, comme cela sera envisagé un instant, que sur la scène de l'écriture.

Mais, outre cette direction fantasmatique, Barthes se voit également contraint de donner à son propos une dimension plus « objective », une direction éthique, en raison même du contenu de ce fantasme qui suppose à la fois une vie organisée *en commun* (contre le caractère *a priori* privé du fantasme) et un lieu (contre l'absence de lieu de l'utopie) où chacun peut exprimer pleinement son idiosyncrasie.

Cette direction éthique est reconnue comme un problème qu'il s'agit de résoudre, problème immédiatement présent dans le titre du *Cours au collège de France* de 1976-1977 : « Comment vivre ensemble ». S'il est question, tout au long de cet enseignement, de *dire* son fantasme à travers un mot (« idiorrythmie »), c'est précisément parce que Barthes entend transmettre, dans le langage, ce fantasme qui ne peut prendre sens qu'en étant vécu *avec* les autres. En d'autres termes, bien que l'idiorrythmie soit le fantasme de Barthes, il n'en reste pas moins impérativement un fantasme collectif.

Toutefois, l'un et l'autre de ces aspects, le fantasme et l'éthique, ne vont pas ensemble sans poser un certain nombre de difficultés. Comment préserver, dans les faits, un fantasme tout en le partageant? Le passage du fantasme au langage ne risque-t-il pas d'abîmer la singularité du premier dans la généralité du second? Par définition, le fantasme n'isole-t-il pas, ne condamne-t-il pas finalement l'idée même d'une vie en

commun? Enfin, et en raison même de sa vocation communautaire, à quelles conditions le fantasme d'une authentique idiorythmie peut-il véritablement prétendre à une efficacité politique?

La localisation, dans le cours de 1976-1977, de ces tensions entre fantasme et éthique, entre individu et communauté, entre imaginaire privé et langage public, devrait permettre à un signifiant disponible et séduisant de révéler son caractère opératoire ou, au contraire, désespéré. Ce faisant, c'est la relation même du fantasme, tant à l'utopie qu'à l'ordre du signe, qui se trouve interrogée.

### Mouvement du fantasme

S'agissant de donner à ce mot, « idiorythmie », sa signification, il va de soi pour Roland Barthes que cela ne pourra se faire que de façon fantasmatique : par « un retour de désirs, d'images<sup>2</sup> ». En premier lieu, nulle autre justification ne semble devoir être nécessaire que la libre imagination de celui qui, s'emparant du signifiant, le livre à ses divagations et à son désir. Barthes se situe ici rigoureusement dans les coordonnées de ce qu'il convient d'appeler, chez Freud, « fantasme » : non seulement un ensemble d'images, de châteaux en Espagne bâtis dans la plus stricte intimité (ce que désigne le champ de la *Phantasie*) mais, de surcroît, une « production imaginaire » guidée par un désir (*Wunschphantasie*)<sup>3</sup>.

À ce titre, l'auto-interprétation par Barthes de cet événement, de cette découverte (« idiorythmie »), retient l'attention : « or ce fantasme, à l'occasion d'une lecture gratuite (Lacarrière, *L'Été grec*), a rencontré le mot qui l'a fait travailler » (CVE, 37)<sup>4</sup>. Cette auto-interprétation doit susciter deux types de remarques.

D'une part, il faut noter le décalage entre l'idiorythmie de Lacarrière (avec un seul *r*) qui permet de caractériser un certain type d'organisation des hommes dans un lieu qui existe (le mont Athos) et « où chacun vit, littéralement, à son propre rythme » (CVE, 37), et l'idiorythmie de Barthes (avec deux *r*) qui prend la forme d'une utopie. Or, ce n'est pas fortuitement que le fantasme de Barthes, en s'emparant du mot, métamorphose l'idiorythmie en utopie, en un lieu rêvé et sans localisation assignée – celui où le « vivre-ensemble » s'aménagerait pour faire parfaitement droit aux singularités de chacun –, précisément dans la mesure où l'utopie et le fantasme sont pourvus d'une structure si ce n'est identique, du moins similaire : l'utopie est un lieu qui ne se trouve nulle part ; le fantasme est le lieu imaginaire, plutôt que réel, où se joue un désir contrarié et introuvable<sup>5</sup>. Que le fantasme soit attaché à un lieu, cela tient précisément au fait qu'il consiste toujours plus ou moins en un « scénario » qui implique celui qui fantasme

et, à ce titre, suppose une scène imaginaire sur laquelle il peut se produire<sup>6</sup>. Il serait alors tentant de s'en tenir à l'idée selon laquelle le fantasme et l'utopie se croisent quelque part dans le nébuleux imaginaire de Barthes, à telle enseigne que son désir reste inassouvi (fantasme) comme son lieu physique introuvable (utopie).

D'autre part, il convient de prendre en considération le fait que le fantasme et l'utopie *ne se* rencontrent *que* dans un troisième terme, et plus précisément dans un mot, « idiorrythmie », qui donne à cette double absence (du désir et du lieu) une présence matérielle, une texture sonore. En effet, bien conscient de l'impossibilité qu'il y aurait pour un fantasme, à moins de rester absolument vague et indéterminé, de se passer du langage, Barthes décrit dans son auto-interprétation la façon dont le désir d'une vie en commun idéale ne prend chair que par la découverte hasardeuse qui fut l'occasion, inespérée, de *fixer* ce désir dans le langage et de le développer. À la première impulsion immaîtrisée de l'image, le langage apporte un soutien et permet, selon la caractérisation lacanienne, de « se considérer comme le machiniste, voire le metteur en scène » d'un fantasme dont on ne serait autrement « que la marionnette vivante<sup>7</sup> ». Monté sur la scène du langage, le fantasme trouve donc sa réalisation, tout comme l'utopie s'installe dans son lieu.

À partir de ce constat, une première ligne de recherche se dessine qui permettrait d'élucider l'idiorrythmie non pas comme un concept, mais comme le fond qui remonte et s'exprime dans une pratique langagière, et plus précisément dans une pratique d'écriture : celle de Barthes lui-même. Réciproquement, les formes stylistiques employées par Barthes tout au long de son œuvre « entrent dans le dispositif de l'idiorrythmie » et en seraient par suite le symbole. Autrement dit, elles mettent *en scène*, sur le théâtre de l'écriture (voire, lors d'un cours, sur le théâtre de la parole), le fantasme idiorrythmique d'un dépassement des dualismes politiques (collectif/individuel ; passif/actif ; désengagement/engagement) par le travail de la métaphore ou du mot-valise<sup>8</sup>.

Sur un autre plan, une façon différente de concevoir les choses consistera moins à s'engager dans la matérialité du mot et les détours de l'écriture qu'à s'étonner de la situation théorique et pratique dans laquelle le mot advient, à l'occasion du cours de 1976-1977. La revendication de « placer un fantasme<sup>9</sup> » à l'origine d'un enseignement sur l'« idiorrythmie » signifie en effet que son remplissement doit être irrémédiablement imaginaire, et donc privé. Ce qui n'est évidemment pas le moindre paradoxe lorsqu'il s'agit de penser le fait de vivre ensemble, et d'exprimer ce fait dans le langage commun. Barthes avait d'abord écrit : « placer un affect », de telle sorte que, même en admettant que le remplacement du mot « affect » par celui de « fantasme » dans la version définitive de la « Leçon inaugurale » présente des difficultés d'interprétation, on peut

aisément concéder qu'il permet d'exprimer plus rigoureusement, notamment du point de vue psychanalytique, ce que Barthes a en vue<sup>10</sup>.

Qu'il soit bien d'abord question d'un fantasme, celui de Roland Barthes, c'est ce qui apparaît très manifestement chaque fois que le lecteur (ou l'auditeur) se trouve surpris, décontenancé par les choix du professeur qui décide ce qui relève de l'idiorrythmie et le départage de ce qui n'en relève pas, ou encore sélectionne ce qui appartient à la véritable essence du bien vivre ensemble. Par exemple, pour Barthes, la marginalité est constitutive de cette essence, tout comme la « labilité » ; le règlement doit être proscrit au profit d'habitudes communes souples ; l'espace idiorrythmique doit être ouvert et non pas fermé, ou n'avoir qu'une « clôture légère, laxiste » ; un couple ne peut pas être idiorrythmique, etc. (CVE, 65-66 ; 164 ; 94 ; 39)<sup>11</sup>.

Ce sont là autant d'éléments qui permettent à Barthes, à mesure qu'il produit son fantasme dans l'ordre du langage, de distinguer la « vraie » idiorrythmie (CVE, 79) (inspirée de certaines communautés orientales) de la fausse (essentiellement chrétienne et occidentale), une distinction dont on voit bien qu'elle est fondée sur la base de certaines valeurs demeurrées tacites qui structurent l'imaginaire du sémiologue, au premier rang desquelles le refus de l'ordre et des normes, sinon de la petite bourgeoisie française (dont Barthes a fait un thème de prédilection depuis les *Mythologies*), du moins de la société occidentale dans ses structures les plus fondamentales.

On n'accusera cependant pas le professeur au Collège de France d'être resté inattentif à cette détermination par des valeurs plus ou moins inconscientes : Barthes sait pertinemment qu'il n'a fait que « [sélectionner] les traits positifs du dossier parcouru » – et, par positifs, il faut entendre ceux qui lui semblent tels. C'est-à-dire, précise-t-il dans la dernière séance du cours : « tout ce qui, dans la façon de vivre des sujets très divers engagés dans le corpus, *m'aurait fait plaisir, fait envie* » (CVE, 177, je souligne)<sup>12</sup>. L'activité fantasmatique est bien, dans sa structure la plus fondamentale et conformément aux indications de Freud, un prolongement du principe du plaisir après l'apparition du principe de réalité, prolongement qui n'est pas de part en part inconscient, mais est, au contraire, partiellement conscient<sup>13</sup>.

On s'interrogera, néanmoins : comment un imaginaire porté par des valeurs très personnelles, y compris lorsque celles-ci sont partiellement conscientes, peut-il, absolument parlant, être partagé avec d'autres individus, puisqu'il s'agit – rappelons-le – de penser le fait de vivre ensemble ? Barthes se serait-il condamné, par certains de ses choix, à restreindre la portée de son idée à une « utopie » (c'est l'intitulé de la dernière séance), et plus encore à une utopie tout à fait intime ?

Faisons un pas de plus : la caractérisation de l'idiorrythmie comme utopie – fût-elle ou non intime – est elle-même délicate, au moins à deux égards. Non seulement il ne s'agit

bien évidemment pas d'une utopie au sens d'une « utopie sociale », mais plutôt d'une éthique<sup>14</sup>, et Barthes nous invite même à envisager l'idée d'une « utopie domestique » ; mais, de surcroît, cette « utopie » (au sens large d'un lieu qui ne se trouve nulle part) peut paraître de bien des façons tout à fait inopérante sur le plan pratique. L'expression même d'« utopie domestique » n'est-elle pas une sorte de contradiction dans les termes et, à la rigueur, ne revient-elle pas simplement à nommer d'une autre façon le fantasme de Barthes? Si cette utopie peut seulement être recueillie dans une tentative littéraire (en l'occurrence, un roman qui développerait l'imaginaire de son auteur), elle ne saurait par exemple recouvrir le sens de l'utopie comme aspiration collective<sup>15</sup>. Assurément, il était nécessaire que Barthes inventât une solution à la difficulté suivante : le fantasme, parce qu'il est l'« échec de l'idéal », doit donner lieu à une construction utopique ; mais parce qu'il est individuel et privé, il ne saurait procéder à la construction d'un projet communautaire déterminé<sup>16</sup>. La direction politique que semblait d'abord suggérer l'idée d'idiorythmie est ainsi barrée par le fantasme littéraire de Barthes.

Certes, une solution à ce paradoxe pourrait être de tenter de justifier les valeurs qui sont en germe dans cet imaginaire en produisant une analyse plus rigoureuse et moins fantasmatique : auquel cas l'idiorythmie ne serait pas simplement ce qui s'exprime dans le style de Barthes écrivant, pas plus qu'elle ne constituerait exclusivement la matière d'une sublimation romanesque, mais permettrait aussi d'établir, comme le promet le titre du cours dans lequel elle advient, une idée possédant une visée éthique, voire politique. Pour cela, il reste à se demander si c'est bien le fantasme de Roland Barthes qui commande l'élaboration de la signification de l'idée d'idiorythmie ou si, au contraire, ce n'est pas le signifiant lui-même qui, avec ses exigences structurelles propres, tord le fantasme de Roland Barthes. La possibilité d'un partage de l'idiorythmie est suspendue à la réponse à cette question.

### **Logique du concept**

Assurément, pour que le signifiant « idiorythmie » puisse nourrir authentiquement la direction pratique qui est la sienne et remplir les attentes qu'il suscite, il faut laisser à d'autres la liberté d'exercer leur puissance imaginative et de produire leurs investissements arbitraires dans la littérature, en tâchant de donner au contraire à ce qui préoccupe le sémiologue une consistance conceptuelle. Au déploiement imaginaire des pulsions se substitue alors la logique du concept, ou plutôt de la signification objectivement enfermée dans le signifiant « idiorythmie », dans son étymologie et dans ce que le mot donne proprement à entendre.

Si Barthes regrette de ne pas parvenir à écrire un roman, s'il n'est pas capable de produire son fantasme dans un espace littéraire au sens strict<sup>17</sup>, il lui reste cette seconde solution : rendre à nouveau le signifiant opératoire hors de l'espace feutré du fantasme, ce qui revient à s'interroger sur les conditions sous lesquelles il devient possible, en dépit du bon sens, de « partager » un désir (CVE, 43)<sup>18</sup>, un imaginaire et, le rendant commun, de lui donner toute sa dimension éthique et politique quant aux manières de (bien) vivre ensemble. Certes, Barthes ne prétend pas expressément produire un concept, mais différentes gammes d'opérations intellectuelles (définitions, différenciations, catégorisations, exemplifications littéraires, etc.) au travail dans *Comment vivre ensemble* participent à donner une assise rationnelle à la notion, et dessinent progressivement une « idiorrythmie » aux contours plus déterminés. Du moins le sont-ils davantage que si l'« idiorrythmie » était laissée au seul fantasme.

Que faire, en effet, d'un fantasme? À nouveau, les indications freudiennes sont ici précieuses : le principe de plaisir, qui s'exprime dans le fantasme, peut soit *produire sa réalité* dans l'art, soit *être surmonté* par le travail scientifique<sup>19</sup>. Après avoir emprunté la première voie (celle de son échec, pour ce qui concerne Barthes), suivons désormais la seconde : l'intérêt d'un cours (et, en premier lieu, de celui de 1976-1977) est d'être à la croisée de ces deux chemins, entre une écriture qui, certes, échoue à être romanesque, mais n'en reste pas moins portée par le mouvement du fantasme, et une forme d'enseignement oral et de communication qui doit sans doute dépasser le principe de plaisir pour se confronter à la réalité de l'échange avec autrui, et remplir d'une certaine façon sa vocation scientifique<sup>20</sup>. C'est sous cette condition de rationalisation que l'ambition éthique du cours peut atteindre sa pleine effectivité : il faut non seulement, pour entrer en communication avec les autres, faire fond sur une culture partagée, mais il faut de surcroît que les références littéraires mobilisées, qui évoquent des situations concrètes, trouvent leur élucidation dans un travail de conceptualisation sous l'effet duquel l'idiorrythmie des « expérimentations fictives » romanesques (CVE, 44) trouve son sens. Ce travail de justification permettra par exemple, nous y reviendrons, d'expliquer pourquoi *Robinson Crusoé* est, en son genre, une expérimentation fictive pertinente pour élucider des situations idiorrythmiques.

Pour qu'elle soit partagée, l'idée d'idiorrythmie doit alors être reconduite à son noyau minimal et objectif – ce en direction de quoi Barthes n'a pas manqué d'œuvrer, à divers égards, dans son cours. S'il ne l'avait pas fait, nous en serions certainement encore à l'incompréhension dans laquelle se trouve peut-être le lecteur des lignes qui précèdent : que faut-il entendre *précisément*, après toutes ces circonlocutions du fantasme, par idiorrythmie?

D'où, pour commencer, la nécessité de la définir sans la trahir, de la fixer sans la conceptualiser, de la rendre commune sans l'arracher complètement à sa divagation primitive. « Idiorrythmiques = groupement peu nombreux et souple de quelques sujets qui essayent de vivre ensemble (non loin les uns des autres), en préservant chacun son *rhuthmos* » (CVE, 78). Par *rhuthmos* est ainsi donné à penser le rythme propre à un individu, caractérisant la façon qu'a chaque vie humaine de couler d'une manière singulière (mais pas nécessairement, comme le fantasme Barthes, absolument irrégulière ou chaotique).

C'est, du reste, sur ce point qu'il serait tentant de justifier le laxisme réclamé par Barthes dans la structure idiorrythmique. Car si l'idiorrythmie indique une certaine manière non seulement de vivre ensemble, mais encore de *bien* vivre ensemble, c'est à condition de distinguer clairement le rythme et le *rhuthmos*, la cadence des pouvoirs et le *rubato* de l'individu. Ce faisant, le fantasme ne s'investit pas dans l'« idiorrythmie » de façon arbitraire : le *rhuthmos* s'enracine étymologiquement dans le verbe *rhêîn*, « couler », de telle sorte qu'il indique bien « une manière particulière de fluer<sup>21</sup> ». Par là, il faut comprendre que la singularité d'un individu, son irréductibilité aux cadres quels qu'ils soient, doit demeurer constitutive de l'idiorrythmie. Aussi bien, il faudra remarquer une affinité profonde entre l'idée même de fantasme (dont on a vu qu'il s'enracine dans le principe de plaisir, réprimé par le principe de réalité) et l'idiorrythmie, dans la mesure où l'un comme l'autre supposent une transgression de l'interdit, un dépassement du pouvoir par ce qu'il y a de plus individuel : fantasmer, c'est en effet jouer avec la censure<sup>22</sup> – y compris avec les interdits sociaux –, et exprimer son fantasme, c'est mettre en scène cette transgression. À ce titre, il n'est pas accidentel que l'idiorrythmie soit, dans son concept même, un fantasme.

Pour Barthes, influencé sur ce point par Foucault<sup>23</sup>, le rythme a un « sens répressif », tandis que le *rhuthmos*, propre à chacun, serait « le contraire même d'une cadence cassante, implacable de régularité » (CVE, 39). Puisqu'il définit le *rhuthmos* par une irrégularité absolument fondamentale, il ne faut alors pas s'étonner si l'idiorrythmie, ayant pour fin d'aménager l'entrecroisement de ces irrégularités singulières à tout un chacun, se caractérise par sa souplesse, son laxisme, et un ensemble de valeurs réfractaires à toute forme d'ordre.

Même si Barthes semble importer dans le *rhuthmos* l'idée d'une irrégularité chaotique qui lui est, en toute rigueur et comme je le montrerai à l'instant, conceptuellement inessentielle, il n'en reste pas moins que le point fixe du concept d'idiorrythmie est non seulement politique, mais qu'il est encore nettement caractérisé par la relation qu'il entretient avec l'ordre entendu comme répression. À ce sujet, Barthes est clair : « seul principe stable : rapport négatif au pouvoir » (CVE, 69)<sup>24</sup>. On s'autorise généra-

lement de cette détermination conceptuelle pour faire de l'idiorythmie une proposition politiquement cohérente et pertinente<sup>25</sup>, peut-être d'ailleurs contre l'intention la plus explicite de Barthes.

À partir de ce principe « stable » et « objectif », à la lumière de ce point fixe définitivement établi, il devient possible de relire le fantasme de Barthes et les jugements de valeur qui traversent son cours de 1976-1977 : on découvre alors que certains choix du professeur sont injustifiés et contradictoires dans le cadre fixé par la signification propre de l'idée d'idiorythmie et la logique du concept. Ainsi, le rapport négatif au rythme du pouvoir suppose-t-il nécessairement un *rhuthmos* invariablement irrégulier? Comme le reconnaît Barthes par ailleurs, la régularité de la vie de l'ermite ou du sage n'est-elle pas foncièrement subversive? Dans ces cas, la justification des choix de Barthes ne saurait être qu'arbitraire et imaginaire. Au contraire, d'autres éléments vagues du fantasme originel de Barthes entrent à coup sûr dans la logique du concept, et justifient qu'ils s'investissent dans le signifiant disponible « idiorythmie ».

Il faut reconnaître que l'ajustement subtil du fantasme avec le signifiant dont il s'empare, tant que n'est pas établie une distinction rigoureuse entre le mouvement du fantasme et la logique du concept, n'est pas dénué de ruse. Car, en effet, si Barthes est en droit de sélectionner les traits du dossier, c'est pour que son fantasme puisse parfois contourner les exigences du concept.

Or, à poursuivre dans la direction imprimée par la seule logique du concept, il s'avère que le fond commun à toutes les idiorythmies n'est autre chose qu'une certaine façon qu'elles ont, objectivement et non plus selon l'ordre du fantasme, de s'opposer aux pouvoirs, de revendiquer la marginalité face aux temporalités imposées. De là ressort malheureusement l'une des difficultés essentielles de l'idiorythmie : puisqu'elle se veut marginale, elle ne peut aucunement jeter les bases d'une opération « sociale » radicale et aux prétentions universelles, mais seulement d'une « utopie domestique », ce qui nous reconduit à des difficultés déjà entrevues.

En effet, comme tout groupement un peu étendu implique, d'une façon ou d'une autre, une hiérarchisation, c'est-à-dire la mise en place d'un rythme qui descend du haut vers le bas, l'idiorythmie est confinée à la marginalité, et ne peut valoir comme modèle de société. À moins, hypothèse que semble envisager Barthes un instant, qu'une telle configuration soit « possible utopiquement dans un monde sans classe » (CVE, 83) : par où l'utopie barthésienne est suspendue, dans sa réalisation authentiquement politique, à la possibilité d'un rythme non contraint généralisé à l'échelle de la société, c'est-à-dire à la conquête d'un temps libéré et à l'échappée hors d'un rythme qui est d'abord celui du monde du travail<sup>26</sup>. Sans cette condition, il faudra selon toute probabilité s'en tenir

aux processus inchoatifs d'une « utopie domestique », dont on a vu qu'elle est moins, au sens strict, une utopie que l'autre nom du fantasme de Barthes.

Il semble, à ce point du cours, que la logique du concept soit épuisée qui, d'elle-même, trouve les conditions de réalisation d'une authentique idiorrythmie dans une structure politique plus large et plus radicale ; la défense des singularités anarchiques ne saurait être à elle seule son propre fondement. Le fantasme de Barthes a été débordé par le développement objectif du signe qu'il avait précédemment investi, selon un processus propre au rapport entre désir et langage dont le professeur au Collège de France ne méconnaît pas le mécanisme : « le désir cherche des mots. Il les prend là où il les trouve ; et puis les mots, aussi, engendrent du désir ; et puis, encore, les mots empêchent le désir » (CVE, 50).

Or, concernant le désir dont il est question (le fantasme de l'idiorrythmie), les mots vont effectivement devenir un obstacle qui va s'opposer au développement de l'imaginaire barthésien, et emporter irrémédiablement le fantasme dans une direction inattendue.

### **L'éclatement de l'idiorrythmie**

« Société sans classe » avance donc Barthes, porté par la logique du concept, mais il ajoute aussitôt : « et sans langage » (CVE, 83).

Car le langage engendre aussi le pouvoir – l'un des acquis les plus durables de la pensée de Barthes étant que la langue, « fasciste », contraint toujours à tout dire dans les termes qui sont les siens, et qui ont été décidés d'avance<sup>27</sup>. Il ne suffit donc pas que le fantasme se dise pour qu'il s'effectue, et à la rigueur son expression tend à sa destruction. Du moins est-ce le cas lorsque le fantasme (mais n'est-ce pas là, comme transgression, son essence?) est tel qu'il exclut toute logique de soumission au pouvoir et, partant, à l'ordre de la parole comme sous-ensemble de cette logique.

Pour notre auteur, il est donc manifeste qu'il ne suffit pas qu'une société sans classe libère du temps, dans lequel s'insère l'idiorrythmie : il faut encore une autre solution, qui puisse également faire en sorte que la vie commune échappe au pouvoir de la langue. Cette seconde façon de résoudre la tension ci-devant soulevée traverse tout le cours de 1976-1977, à tel point qu'on peut se demander si l'appel au silence ne constitue pas le dernier mot de l'idiorrythmie, comme le désaveu de son titre (« vivre ensemble »).

Désaveu de son titre d'abord, puisqu'une telle solution tire singulièrement le problème de départ (*comment vivre ensemble?*) vers une autre question : *comment aménager la solitude?* Autrement dit : comment échapper à l'ordre du langage et du

signe, dernier rempart du pouvoir? Lorsqu'on aura compris que, dans la tension constitutive entre « vivre » (à son *rhuthmos*) et l'idée d'un groupe (« vivre ensemble »), Barthes, qui affirme ne pas vouloir sacrifier l'un à l'autre, prend en réalité le parti de l'individu et non de la collectivité, on comprendra en même temps que *Robinson Crusoé* puisse entrer dans le corpus étudié pendant le cours au Collège de France : « parce que le Vivre-Ensemble, surtout idiorrythmique, doit intégrer à titre paradigmatique des valeurs du Vivre-Seul » (CVE, 123). Sans doute cette nécessité sape-t-elle jusqu'à la possibilité d'un mouvement collectif visant à destituer une société de classe et c'est pourquoi, finalement, l'« utopie » d'un « monde sans classe », seulement évoquée, ne sera guère explorée plus avant par Barthes.

L'idiorrythmie, qui se veut être à mi-chemin entre le cénobitisme (la vie monastique réglée) et l'érémisme (la vie solitaire), n'est en réalité qu'une « version tempérée » du second mode de vie (CVE, 133). S'inspirant de la façon dont Nietzsche concevait le « pathos de la distance », Barthes ne pouvait que retrouver l'exaltation de la solitude et une certaine culture de la distance à l'égard des autres comme gage de la liberté de chacun<sup>28</sup>.

Le modèle de l'idiorrythmie parfaite ne sera donc pas, contrairement à ce à quoi l'on pourrait s'attendre, la vie en communauté soudée par une amitié forte entre ses membres comme c'était le cas, par exemple, dans le modèle (idiorrythmique?) proposé par Aristote<sup>29</sup>, mais bien une vie d'ermite, de solitude, entrecoupée par des moments de convivialité (le repas pour les pensionnaires d'un sanatorium dans *La Montagne magique*, les activités de travail ou de culte pour telle ou telle communauté religieuse).

Lorsque toutes les conséquences conceptuelles et objectives de l'idiorrythmie sont tirées, il semble donc que le fantasme de Barthes ait été dissipé, ou au moins ait été radicalement transfiguré : d'une utopie domestique, d'une vie commune et conviviale qui constituait originellement le désir de Barthes, il ne reste plus que la forme typique imposée par les « agglomérats idiorrythmiques » du mont Athos tels qu'ils apparaissent dans *L'Été grec*. Le texte qui fut l'occasion pour le fantasme de se fixer l'a bridé dans le même temps, puisqu'il lui a imposé ses cadres. Le choix d'un signe pour exprimer le fantasme n'est pas innocent. Car c'est bien là le moule dans lequel le fantasme de Barthes va finalement se couler : le mont Athos ou toutes les formes idiorrythmiques sauvages<sup>30</sup>. Puisque la vie de groupe risque toujours de créer des centres de pouvoir, une bureaucratie et une hiérarchie ; puisqu'il apparaît que l'idiorrythmie, sous-entendant le collectif, est condamnée à un équilibre précaire, voire à l'autodestruction, Barthes opte pour une organisation de la distance plutôt que pour une vie communautaire intense. Pourtant, ne serait-il pas possible d'imaginer, comme chez Aristote, un modèle de vie en commun où les rythmes s'aménageraient les uns par rapport aux autres?

Comment expliquer le pessimisme de Barthes à l'égard d'une telle conception de l'idiorrythmie? Gageons que, sur ce point, Barthes est un témoin lucide des formes occidentales les plus récentes de la socialisation. Selon lui, en effet, le problème du monde contemporain est moins l'investissement dans une vie commune (puisque, d'une certaine manière, nous ne vivons presque plus jamais seuls mais toujours à travers les autres, jamais dans le silence mais toujours dans le murmure confus des signes) que la redécouverte d'une forme de solitude silencieuse dont il ressent la nostalgie, et qui seule pourra mener à une vie commune authentique, sauvegardant l'individualité de tout instinct grégaire. « On ne peut plus, écrit-il, investir dans les autres, dans le Vivre-avec-quelques-autres, sans pouvoir cependant investir dans la solitude » (CVE, 56).

Cette remarque clairvoyante sur notre situation historique permet de comprendre qu'une idiorrythmie contemporaine aura moins vocation à faire vivre ensemble qu'à reconquérir la solitude véritable, sans laquelle l'individu est sacrifié sur l'autel d'une communauté qui ne peut qu'avoir une dimension autoritaire. La communauté libre, ouverte, fluide ne saurait exister là où une certaine solitude n'est pas d'abord assurée comme sa condition de possibilité.

La difficulté demeure pourtant toujours de savoir comment, dans les moments de condensation communautaire, il est possible de vivre ensemble « sans parole ». Le fantasme doit-il, peut-il, pour s'effectuer, échapper radicalement à la logique du signe?

Une telle stipulation est naturellement intenable (à moins de se résoudre au silence le plus rigoureux), et le succédané pour échapper au pouvoir du langage sera plutôt, dans le cours de 1976-1977, de multiplier les langues et les formes d'expression, et de faire en sorte que le fantasme trouve à s'exprimer de différentes manières pour qu'il ne soit pas contraint et tordu par l'unicité d'une langue. Il faut donc « plusieurs langues, parce qu'il y a plusieurs désirs » que l'idiorrythmie doit laisser s'épanouir (CVE, 50). Du reste, la littérature elle-même permet de faire proliférer les formes de communication et, en y renvoyant par l'intermédiaire d'une parole (le cours prononcé) puis d'un texte (les notes de cours et de séminaires), Roland Barthes s'excepte du silence au moment même où il le réclame, et nous projette dans des univers romanesques avec leurs dimensions langagières propres<sup>31</sup>. Selon des conditions bien déterminées, la communauté de lecteurs qu'un cours comme celui de Barthes ou d'autres circonstances permet de constituer peut former une communauté idiorrythmique : peut-être même la « seule idiorrythmie réussie » est-elle dans la rencontre entre « la solitude d'un écrivain et la communauté de ses lecteurs<sup>32</sup> ».

Qu'il soit nécessaire, pour le fantasme, non seulement de rejoindre le langage à moins de rester évanescant, mais encore de trouver un langage qui lui soit propre et qui échappe à la logique « fasciste » de la langue (pensons, par exemple, à la pratique de

la « prière privée » dans un monde où « chacun se gouverne comme il l'entend », CVE, 58), c'est le cas de tout fantasme en général – on trouvera sans doute, dans ce projet, l'« éthique de la psychanalyse » telle que Lacan la définit<sup>33</sup>. À plus forte raison, le fantasme idiorrythmique, en tant que projet communautaire, doit reposer sur le langage ; au demeurant, en tant que projet communautaire libéré de l'oppression, il doit également subvertir les formes traditionnelles du langage et se soustraire à l'empire du signe.

### **Fantasme, langage, utopie**

À la lumière de la difficulté d'une idée dont ne pourra s'emparer qu'un fantasme, mais dont le fantasme est conduit par la logique du concept au-delà du désirable, deux directions (négatives) s'imposent à la réflexion : d'une part, que l'idiorrythmie *n'est pas* un concept politique, ou du moins qu'elle ne permet pas une réflexion autonome sur le problème du rythme, mais suppose la réalisation d'une utopie plus large et plus radicale, celle du temps libéré ; d'autre part, que l'idiorrythmie *n'est pas* un concept communautaire, qu'elle ne peut se constituer *que* comme marginalité pure et *pas* comme projet politique – qu'elle est, donc, plutôt une forme d'éthique de la solitude, sauvant *in extremis* le Vivre-Ensemble parce qu'elle ne saurait être dupe du « plaisir » de la « sociabilité » qui nous anime naturellement (CVE, 83). Après l'analyse conceptuelle, il ne reste du fantasme de départ, fantasme d'une vie commune, que cette simple sociabilité minimale – et, pour le reste, le « silence » d'une vie solitaire (CVE, 65), silence dont la psychanalyse montre bien qu'il est, au fond, nécessaire pour laisser le fantasme et les désirs inconscients remonter à la surface<sup>34</sup>. Toutefois, et en dépit de l'échec relatif – car le silence n'interdit pas qu'une communication, avec un moindre degré de sociabilité, s'exerce selon des moyens détournés, dans la prière du cénobite, dans la lecture, etc. –, ce résultat semble convenir au désir profond de Roland Barthes, bien qu'il soit de nature à interdire tout approfondissement cohérent de la direction politique que semblait receler d'abord l'idiorrythmie.

En outre, et contrairement à ce que l'on pourrait penser, le modèle de l'idiorrythmie ne sera pas l'improvisation collective, où chaque musicien apporte son propre rythme et le met en commun : il y aurait là un risque trop grand d'unisson, c'est-à-dire d'alignement sur un rythme étalon constitué en pouvoir – car la langue est fasciste, et la communication (la mise en commun) toujours dangereuse. Le modèle sera essentiellement celui de l'orchestre que décrit Leibniz et donc de l'harmonie – un mot dont l'absence surprend dans le cours de 1976-1977 – : si chaque musicien joue dans sa chambre sa partition à son rythme, tous « peuvent néanmoins s'accorder parfaitement<sup>35</sup> », et même – peut-

être? – se confondre les uns avec les autres dans certains moments de cristallisation, sans pour autant manquer à leur *rhuthmos*.

Que par là le mouvement du fantasme rejoigne, dans sa radicalité, la rigueur du concept, c'est le signe qu'il s'agit tout de même d'une utopie, d'une forme de vie qui n'est pas encore réalisée. Reste à déterminer de quel type d'utopie il s'agit finalement. En effet, si toute utopie renferme à la fois une critique de l'ordre existant et l'aspiration sociale à une « existence meilleure<sup>36</sup> », il est certain que l'idiorythmie demeure une utopie au premier sens, parce qu'elle permet une critique encore efficace des différents types de rythmes qui sont imposés dans nos sociétés ; en revanche, qu'elle puisse être une utopie au second sens (ce que Barthes n'a d'ailleurs jamais prétendu) est plus contestable, à la fois parce que sa thématization barthésienne soulève les différentes difficultés qui ont été mentionnées<sup>37</sup>, mais également parce qu'elle semble contradictoire avec les exigences d'un projet social réalisable, et susceptible de provoquer une aspiration collective forte (ce que Bloch nommait une « utopie concrète »). L'utopie restera, décidément, et si cela a un sens, « domestique ».

## Bibliographie

- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, intro., trad., notes et index par J. Tricot, éd. révisée, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2007.
- ASSOUN, Paul-Laurent, « Le corps inconscient du fantasme. La scénographie corporelle », *Revue française de psychosomatique*, no 50, 2016, p. 133-150.
- BARTHES, Roland, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*, texte établi, annoté et présenté par C. Coste, Paris, Seuil, 2002.
- , *Œuvres complètes*, nouv. éd. en cinq volumes revue, corrigée et présentée par É. Marty, Paris, Seuil, 2002.
- BENVENISTE, Émile, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique » (1951), dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 327-335.
- BLOCH, Ernst, *Le principe espérance*, vol. I, trad. de l'allemand par F. Wuilmart, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1976.

- CITTON Yves, « Improvisation, rythmes et mondialisation. Quatorze thèses sur la fluidification sociale et les résistances idiorrythmiques », *Textuel*, no 60, 2010, p. 127-147.
- COSTE, Claude, « Comment vivre ensemble de Roland Barthes. Vie et mort d'un site littéraire », *Recherches & Travaux*, no 72, 2008, p. 201-215.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975.
- FREUD, Sigmund, « Le poète et l'activité de fantaisie » (1908), dans *Œuvres complètes : psychanalyse*, vol. VIII : 1906-1908, éd. A. Bourguignon et al., trad. de l'allemand par J. Altounian et al., Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 159-171.
- , « Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques » (1911), dans *Résultats, idées, problèmes*, t. 1 : 1890-1920, 7<sup>e</sup> éd., trad. de l'allemand par J. Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2001, p. 135-143.
- , « L'inconscient » (1915), dans *Œuvres complètes : psychanalyse*, vol. XIII : 1914-1915, éd. A. Bourguignon et al., trad. de l'allemand par J. Altounian et al., Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 205-240.
- GONON, Laetitia, « "Comment vivre ensemble" : Communautés de lecteurs dans la littérature naturaliste (Goncourt, Huysmans, Maupassant, Zola) », janvier 2012. En ligne : <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00872922/document>>.
- LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1966.
- , *Le séminaire de Jacques Lacan*, livre VII : *L'éthique de la psychanalyse, 1959-1960*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1986.
- LAPLANCHE, Jean & Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 9<sup>e</sup> éd., Paris, Presses universitaires de France, coll. « Dictionnaires Quadriège », 1992.
- LEFEBVRE, Jean-Pierre, « Pas de "fantasme" chez Freud! », *Che vuoi?*, vol. 35, no 1, 2011, p. 87-91.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Discours de métaphysique et Correspondance avec Arnauld*, éd. et intro. par C. Leduc, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2016.
- MANDOSIO, Jean-Marc, « Naissance d'un stéréotype : "la langue est fasciste" (Roland Barthes) », *La Nouvelle Revue française*, no 589, 2009, p. 85-117.
- MARCINIAK, Magdalena, « "Le fantasme, pas le rêve..." », *Essaim*, vol. 37, no 2, 2016, p. 107-118.
- MARX, Karl, *Le Capital*, t. 2, livres II et III, éd. M. Rubel, trad. de l'allemand par M. Jacob et al., Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2008 [1885, 1894].
- , *L'idéologie allemande*, trad. de l'allemand par J. Quétier & G. Fondu, Paris, Éditions sociales, 2014 [1845-1846].

- MICHON, Pascal, *Les rythmes du politique*, Paris, Les prairies ordinaires, 2007.
- NASIO, Juan-David (dir.), *Le silence en psychanalyse*, Paris, Payot, 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le crépuscule des idoles, ou Comment philosopher à coups de marteau*, texte établi par G. Colli & M. Montinari, trad. de l'allemand par J.-C. Hémerly, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1977 [1888].
- ROELENS, Nathalie, « L'envergure et l'avenir de l'idiorrythmie », *Carnets*, 2<sup>e</sup> série, no 6, 2016, non paginé. DOI : 10.4000/carnets.805.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 2015.
- SERVIER, Jean, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967.
- ZHUO, Yue, « Barthes "politique" : du théâtre à l'idiorrythmie », *Revue Roland Barthes*, no 2, 2015, non paginé. En ligne : <[http://www.roland-barthes.org/article\\_zhuo.html](http://www.roland-barthes.org/article_zhuo.html)>.

## Notes

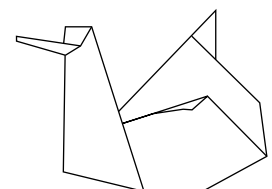
- 1 J'écris « idiorrythmie » entre guillemets pour désigner le signifiant, sans guillemets pour désigner le signifié, c'est-à-dire, jusqu'à preuve du contraire, le fantasme de Barthes.
- 2 R. BARTHES, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*, texte établi, annoté et présenté par C. Coste, Paris, Seuil, 2002, p. 36. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par CVE suivi du folio entre parenthèses dans le corps du texte.
- 3 Sur cette importante distinction, qui pose aussi un problème de traduction, cf. J.-P. LEFEBVRE, « Pas de "fantasme" chez Freud! », *Che vuoi?*, vol. 35, no 1, 2011, p. 87-91. Le texte de Freud de 1908, « Le poète et l'activité de fantaisie » [*Der Dichter und das Phantasieren*], détaille les conditions sous lesquelles, selon Freud, le désir non satisfait est la force motrice de la production imaginaire. Cf. S. FREUD, « Le poète et l'activité de fantaisie » (1908), dans *Œuvres complètes : psychanalyse*, vol. VIII : 1906-1908, éd. A. Bourguignon et al., trad. de l'allemand par J. Altounian et al., Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 159-171.
- 4 Dans un article consacré au rapport entre Barthes et le politique, Yue Zhuo a exhibé tous les éléments historiques et philosophiques qui permettent de saisir la justesse de cette auto-interprétation barthésienne. En effet, ce fantasme – consistant à vouloir « entretenir une relation à la fois intérieure et extérieure au discours et à la collectivité » – est non seulement ancien, mais il ne s'est d'abord (dans les années 1950) exprimé qu'inadéquatement dans un lexique marxiste (comme « dialectique »), avant de prendre chair et de se cristalliser dans un mot : « idiorrythmie ». Cf. Y. ZHUO, « Barthes "politique" : du théâtre à l'idiorrythmie », *Revue Roland Barthes*, no 2, 2015, non paginé. En ligne : <[http://www.roland-barthes.org/article\\_zhuo.html](http://www.roland-barthes.org/article_zhuo.html)>. Je montrerai cependant que l'abandon de la « dialectique » n'interdit pas, mais suscite au contraire la nécessité d'une confrontation sérieuse avec Marx, cf. *infra*, note 26.
- 5 Cette proximité structurelle est directement perceptible dans le texte de Barthes : « J'avais pensé que sur le Vivre-Ensemble, il y aurait treize cours et j'avais projeté de consacrer le treizième cours

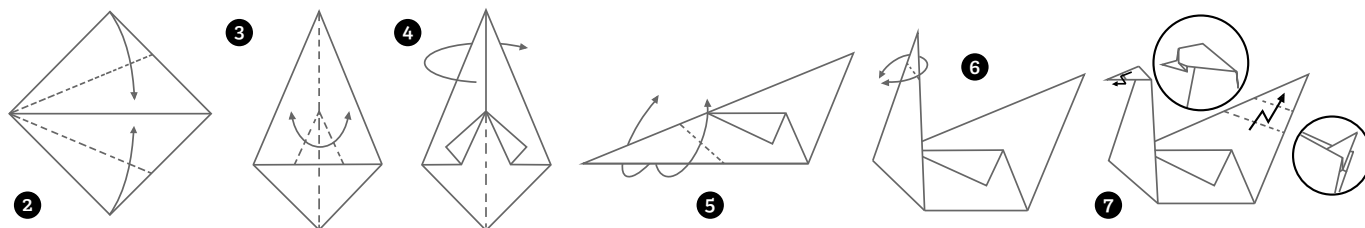
- à la construction, devant vous, d'une *utopie* du Vivre-Ensemble idiorrythmique – puisque ce cours est parti de ce *fantasme-là*. » (CVE, 177, je souligne.) Le lien entre utopie et fantasme est déjà bien documenté, voir notamment : J. SERVIER, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967.
- 6 Selon la définition psychanalytique classique du fantasme, à la suite de Freud, celui-ci est un « scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient » (J. LAPLANCHE & J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 9<sup>e</sup> éd., Paris, Presses universitaires de France, coll. « Dictionnaires Quadrige », 1992, p. 152). Il convient naturellement de ne pas réduire le fantasme à cette seule scène imaginaire, à moins de « sous-estimer » sa valeur « dans la formation des symptômes » (S. FREUD, « Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques » [1911], dans *Résultats, idées, problèmes*, t. 1 : 1890-1920, 7<sup>e</sup> éd., trad. de l'allemand par J. Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2001, p. 142). Cette dimension du fantasme est cependant secondaire pour ce qui concerne mon propos.
  - 7 J. LACAN, « La direction de la cure et les principes de son pouvoir » (1958), dans *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1966, p. 637. C'est cette thèse qui permet à Lacan de définir, dans la même page, le fantasme comme une « image mise en fonction dans la structure signifiante ». L'important, dans l'analyse de Lacan, est qu'il ne suffit pas de placer son fantasme dans le langage pour en devenir maître (la clause « se considérer comme... » indique très nettement la possibilité d'une illusion quant à la maîtrise sur son propre fantasme). Il faut encore, pour exprimer proprement son désir, retrouver ce que Lacan appelle le « langage premier », sur lequel je reviendrai plus tard (*cf. infra*, note 33).
  - 8 Cette direction a été puissamment explorée par Nathalie Roelens dans son article « L'envergure et l'avenir de l'idiorrythmie », *Carnets*, 2<sup>e</sup> série, no 6, 2016, non paginé. DOI : 10.4000/carnets.805.
  - 9 R. BARTHES, « Leçon inaugurale », dans *Œuvres complètes*, t. 5, éd. É. Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 445.
  - 10 Sur ce point, *cf.* T. SAMOYAUULT, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 2015, p. 616 ; M. MARCINIAK, « "Le fantasme, pas le rêve..." », *Essaim*, vol. 37, no 2, 2016, p. 109-110. M. Marciniak développe également le problème du rapport entre fantasme et suppression de la dialectique, *cf. supra*, note 4.
  - 11 La lecture des notes de cours (ou l'écoute de celui-ci) confronte ainsi le lecteur (ou l'auditeur) à une série de choix guidés par des valeurs qui tantôt l'agacent, tantôt rejoignent son imaginaire. Ces choix ne sont du reste pas à l'abri des contradictions : comment comprendre, d'une part, la critique de toute régularité et, d'autre part, la revendication du « Vivre-Ensemble comme quotidienneté » qui doit « refuser, rejeter, vomir l'événement » (CVE, 123)? On rencontre là une limite nécessaire à toute fondation d'une idée sur un fantasme : celui-ci est difficilement partageable avec d'autres, quand il n'est pas difficilement partageable avec soi-même, lorsqu'il tend à devenir incohérent.
  - 12 Que Barthes soit *conscient* de la subjectivité des valeurs avancées est naturellement admirable. Comme l'écrit Claude Coste, « en assumant pleinement sa subjectivité, le chercheur ne dérive pas du côté de l'égotisme ou de la confession impudique : il rappelle utilement que la valeur fonde le savoir et que le savoir sauve la valeur en lui donnant une forme communicable » (C. COSTE, « Comment vivre ensemble de Roland Barthes. Vie et mort d'un site littéraire », *Recherches & Travaux*, no 72, 2008, p. 202). La tension n'en reste pas moins nette entre la subjectivité de ces valeurs, et la possibilité de leur partage.
  - 13 « Avec l'introduction du principe de réalité, une forme d'activité de pensée se trouve séparée par clivage ; elle reste indépendante de l'épreuve de réalité et soumise uniquement au principe de plaisir. C'est cela qu'on nomme la *création de fantasmes* [...]. » S. FREUD, « Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques », dans *Résultats, idées, problèmes*, *op. cit.*, p. 138-139. Précisons que Freud écrit ici : « *das Phantasieren* », mais qu'il est bien question dans ce texte de productions imaginaires liées à la réalisation d'un désir, donc de fantasmes. Pour la

- caractérisation topique du fantasme comme métissage d'activités conscientes et inconscientes, cf. S. FREUD, « L'inconscient » (1915), dans *Œuvres complètes : psychanalyse*, vol. XIII : 1914-1915, éd. A. Bourguignon et al., trad. de l'allemand par J. Altounian et al., Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 205-240.
- 14 « Or ceci n'est pas à proprement parler une utopie. C'est seulement – ou au-delà, excessivement – la recherche figurative du Souverain Bien » (CVE, 177). On trouve dans la même page la distinction entre « utopie sociale » et « utopie domestique ».
  - 15 Pour Ernst Bloch, par exemple, la « conscience anticipante » qui est à l'œuvre dans l'utopie est, de façon très générale, à la fois conscience de ce que la réalité a d'insatisfaisant et aspiration collective à une « existence meilleure », l'utopie étant alors le lieu possible où cette existence est projetée par la pensée et l'imagination. Cf. E. BLOCH, *Le principe espérance*, vol. I, trad. de l'allemand par F. Wuilmart, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1976.
  - 16 C. COSTE, « Comment vivre ensemble de Roland Barthes. Vie et mort d'un site littéraire », *loc. cit.*, p. 204.
  - 17 « Pour ma part, j'ai souvent regretté qu'il n'y ait pas, j'ai eu souvent l'envie d'écrire une utopie domestique » (CVE, 177).
  - 18 Il faut, pour mener à bien cette entreprise, recueillir ce que Barthes nomme des « principes apparemment objectifs du Bien idiorrythmique » (CVE, 178).
  - 19 L'artiste « donne forme à ses fantasmes (*seine Phantasien*) pour en faire des réalités d'une nouvelle sorte », tandis que la science permet de les « surmonter (*Überwindung*) ». S. FREUD, « Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques », dans *Résultats, idées, problèmes*, *op. cit.*, p. 140-141.
  - 20 Il est ainsi particulièrement fécond de localiser, comme constituant une exception à la difficulté de mettre en place un groupe authentiquement idiorrythmique, « la relation enseignante elle-même ». Dès lors, c'est l'espace du cours qui « réalise le projet d'idiorrythmie, la conjugaison d'une parole solitaire et d'une écoute collective » (C. COSTE, « Comment vivre ensemble de Roland Barthes. Vie et mort d'un site littéraire », *loc. cit.*, p. 204-205). Reste que, comme le reconnaît Claude Coste, il s'agit là d'un « domaine très limité », et dont on peut supposer qu'il ne résout pas toutes les difficultés que soulèvera le problème du langage.
  - 21 É. BENVENISTE, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique » (1951), dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 133.
  - 22 « Le ressort de l'opération fantasmatique est clair : *figurer une situation où l'interdit (de jouir) est déjoué.* » P.-L. ASSOUN, « Le corps inconscient du fantasme. La scénographie corporelle », *Revue française de psychosomatique*, no 50, 2016, p. 141.
  - 23 Influence qui explique également le rejet des pseudo-formes idiorrythmiques de type chrétien : « Pendant des siècles, écrit Foucault, les ordres religieux ont été des maîtres de discipline : ils étaient les spécialistes du temps, grands techniciens du rythme et des activités régulières. » M. FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 151-152.
  - 24 Ces acquis (relation entre rythme et pouvoir, contestation des différentes formes de domination par une liberté rythmique) de l'analyse conceptuelle de l'idiorrythmie sont confirmés par Pascal Michon dans son examen des positions de Barthes. Cf. P. MICHON, *Les rythmes du politique*, Paris, Les prairies ordinaires, 2007, p. 128.
  - 25 Cf. par exemple : Y. CITTON, « Improvisation, rythmes et mondialisation. Quatorze thèses sur la fluidification sociale et les résistances idiorrythmiques », *Textuel*, no 60, 2010, p. 127-147.
  - 26 Certaines pages célèbres de Marx (*L'idéologie allemande*, trad. de l'allemand par J. Quérier & G. Fondu, Paris, Éditions sociales, 2014 [1845-1846], p. 77-79 ; *Le Capital*, t. 2, livres II et III, éd. M. Rubel, trad. de l'allemand par M. Jacob et al., Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2008

- [1894], p. 2049-2050, entre autres) rejoignent ces préoccupations sur l'opposition entre temps libre et rythme contraint (celui de la division du travail poussée à l'extrême). La société que Marx nomme « communiste » dans ces pages serait donc la condition de possibilité d'une idiorrythmie réelle. En défendant les singularités anarchiques contre le collectif, Barthes n'a toutefois pas pris au sérieux cette condition, pourtant objectivement nécessaire.
- 27 R. BARTHES, « Leçon inaugurale », dans *Œuvres complètes*, t. 5, p. 432. Sur cette thèse, cf. J.-M. MANDOSIO, « Naissance d'un stéréotype : "la langue est fasciste" (Roland Barthes) », *La Nouvelle Revue française*, no 589, 2009, p. 85-117.
  - 28 À la question « qu'est-ce que la liberté ? », Nietzsche répond : « maintenir la distance qui nous isole des autres » (« Divagations d'un "inactuel" », § 38 dans *Le crépuscule des idoles, ou Comment philosopher à coups de marteau*, texte établi par G. Colli & M. Montinari, trad. de l'allemand par J.-C. Hémerly, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1974, p. 84). Barthes cite pour sa part le § 37 du *Crépuscule des idoles* où apparaît la célèbre formule nietzschéenne, et la transforme en une autre, celle de « socialisme des distances » (CVE, 37). Outre que l'idée aurait été certainement douteuse pour Nietzsche lui-même, on regrette que Barthes ne parvienne pas réellement à lui donner un contenu positif (« tout ceci est encore approximatif », écrit-il... et le demeurera).
  - 29 Aristote, dans *l'Éthique à Nicomaque*, fait de la vie en commun le critère de l'amitié et propose une réflexion soutenue sur le problème du rythme, l'amitié étant un art du « temps et des habitudes commune » (VIII, 4, 1156b25). Les rapprochements sont du reste nombreux avec les interrogations de Barthes, à commencer par le problème crucial, que nous ne développons pas ici, du *bon nombre* pour constituer un groupe idiorrythmique, que Barthes situe à moins de huit (CVE, 178) selon des critères assez proches de ceux d'Aristote (*Éthique à Nicomaque*, IX, 10) ; problème qui conduit *in fine* à celui, fort aristotélicien, de l'autarcie : « une fois la structure (le Vivre-Ensemble) lancée, elle dure à la façon d'un homéostat » (CVE, 71).
  - 30 L'expression « sauvage » est de Barthes (CVE, 77). Pour le mont Athos, « modèle formateur de la structure idiorrythmique », cf. CVE, 66.
  - 31 Dimensions éminemment silencieuses. Une autre « utopie » serait ici à examiner, en lien avec l'expérience limite d'une jouissance de la matérialité pure d'un langage dont le sens ne s'échapperait pas pour autant. Ce « bruissement » coïnciderait avec une communication qu'aucune des « agressions » du langage ne viendrait parasiter. La littérature d'avant-garde anticipe sur ces « expériences de bruissement », et laisse envisager l'utopie d'une langue dans laquelle le bruit de l'échange coïnciderait avec l'absence de bruit. Sur ce point, proposé ici seulement en forme de paradoxe, on pourra lire les pages puissamment évocatrices du *Bruissement de la langue*, dans R. BARTHES, *Œuvres complètes*, t. 4, p. 801-802.
  - 32 CVE, « Préface » de Claude Coste, p. 28. Laetitia Gonon a notamment exploré, en lien avec le corpus du cours de Barthes, certaines situation romanesques dans lesquelles une « communauté de lecteurs » se constitue. Cf. L. GONON, « "Comment vivre ensemble" : Communautés de lecteurs dans la littérature naturaliste (Goncourt, Huysmans, Maupassant, Zola) », janvier 2012. En ligne : <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00872922/document>>.
  - 33 Puisque le principe de plaisir est dominé et réprimé par le principe de réalité qui l'articule dans la parole (J. LACAN, *Le séminaire de Jacques Lacan*, livre VII : *L'éthique de la psychanalyse, 1959-1960*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1986, p. 60-66), l'éthique de la psychanalyse, qui est une éthique du désir, suppose de trouver un langage qui soit adéquat au fantasme. Autrement dit, « pour libérer la parole du sujet, nous l'introduisons au langage de son désir, c'est-à-dire au langage premier dans lequel, au-delà de ce qu'il nous dit de lui, déjà il nous parle à son insu, et dans les symboles du symptôme tout d'abord » (J. LACAN, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » (1953), dans *Écrits*, op. cit., p. 293).
  - 34 Sur la radicalité (faisant défaut à Barthes) du silence comme réponse au fascisme de la langue, et son rapport avec la littérature, cf. T. SAMOYAUULT, *Roland Barthes*, op. cit., chap. 16 : « Deux

- styles ». Pour ce qui concerne la psychanalyse, cf. J.-D. NASIO (dir.), *Le silence en psychanalyse*, Paris, Payot, 1987.
- 35 G. W. LEIBNIZ, « Lettre à Arnauld du 30 avril 1687 » dans *Discours de métaphysique et Correspondance avec Arnauld*, éd. et intro. par C. Leduc, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2016, p. 328-329.
- 36 E. BLOCH, *Le principe espérance*, *op. cit.*, p. 236.
- 37 Pascal Michon a synthétisé les différentes « limites » de la proposition de Barthes – parmi lesquelles j'ai surtout rencontré celle du nombre, c'est-à-dire de la « taille des groupes envisagés », et du caractère réalisable ou non, politiquement, de l'idiorrythmie (P. MICHON, *Les rythmes du politique*, *op. cit.*, p. 138). La difficulté qui me semble la plus dirimante est cependant celle du statut du langage, en premier lieu dans son rapport au fantasme de Barthes, mais également en relation avec la nécessité, pour l'idiorrythmie, de trouver son fondement dans l'institution d'un « monde sans classe ».





## La formule du fantasme : image, signe et perversion d'après Yukio Mishima

Alexis LUSSIER

*Cygne noir*, no 8, 2020 : « Quand ego signe : sémiotique, fantasme, fantaisie »

### Résumé

Un texte de Freud, « Ein Kind wird geschlagen » : « Un enfant est battu », publié en 1919, représente généralement le texte paradigmatique de référence sur la question du fantasme, dans l'optique freudienne, en même temps qu'il ouvre sur tout un pan théorique et analytique à propos de la relation entre sémiotique et psychanalyse. Dans ce texte, l'analyse freudienne n'est plus systématisée en fonction du modèle de l'interprétation du rêve, mais propose un autre modèle d'analyse où vient jouer l'articulation entre sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé, logique grammaticale et logique du fantasme, quand le fantasme se résume à une formule qui lui donne une forme verbale cependant tronquée ou elliptique. Parce qu'elle est envisagée sous l'angle de sa forme verbale, la formule du fantasme semble communiquer directement avec le fantasme tel qu'on le trouve sur le plan de l'écriture. Cependant, c'est aussi à partir de là qu'un certain nombre de questions se posent. Partant de l'œuvre autobiographique de l'écrivain japonais Yukio Mishima, *Confession d'un masque*, publié en 1949, cet article propose de mettre à l'épreuve les points de contact, mais aussi les points de rupture, entre la formule du fantasme, telle que Freud se la représente, et la déliaison littéraire du fantasme, telle qu'on la trouve dans l'œuvre de Mishima.

### Pour citer cet article

LUSSIER, Alexis, « La formule du fantasme : image, signe et perversion d'après Yukio Mishima », *Cygne noir*, no 8, 2020. En ligne : <<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/lussier-fantasme-mishima>> (consulté le xx/xx/xxxx).



Cet article de *Revue Cygne noir* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons : Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 2.5 Canada.

## LA FORMULE DU FANTASME : IMAGE, SIGNE ET PERVERSION D'APRÈS YUKIO MISHIMA

*Un enfant est mort... et il va mourir.* Tel est le fantasme souvent répété, décliné et recommencé qu'on trouve dans l'œuvre autobiographique de Yukio Mishima, *Kamen no Kokuhaku* (*Confession d'un masque*), paru en 1949<sup>1</sup>. Un fantasme toujours recommencé sous différentes variables, parfois contournées, mais ne changeant jamais d'issue : *un enfant est mort... et il va mourir*. Exprimé de cette façon, le fantasme semble devoir se résumer à une formule, comme dans le fantasme princeps autrefois établi par Freud : « Ein Kind wird geschlagen », *un enfant est battu*<sup>2</sup>. Dans le roman autobiographique de Mishima, l'écriture du fantasme est cependant indissociable du souvenir d'enfance et de son élaboration littéraire, toujours susceptible de se transformer du fait même de son articulation, parfois systématiquement répétée, sinon réajustée, refilee, réélaborée ou réaffirmée dans des scènes saisissantes dont le roman est lui-même la construction. À la lecture de cette confession, on songe qu'un souvenir d'enfance ne dit pas seulement l'histoire d'un désir, mais qu'il fixe tout à la fois un point de jouissance qui intéresse encore celui qui écrit. Peut-être parce qu'il y a quelque chose de fondamentalement anachronique dans l'expression du fantasme. Peut-être parce qu'il y a loin entre le fantasme et son expression, entre l'efflorescence des images entrechoquées et leur formulation verbale. Mais il y a loin, aussi, entre une structure clinique spécifique et les représentations littéraires de la perversion. Bien sûr, dans l'œuvre de Mishima, on trouve sans peine quelque chose qui s'exprime en fonction d'une *logique de la perversion* ; et en cela il faudrait sans doute se fier aux enseignements de la clinique. Mais cette logique est emportée par l'écriture du roman, qui lui donne un autre horizon que la jouissance stricte du fantasme, de telle façon que le fantasme, dans l'œuvre écrite, se situe bien loin d'un défaut de symbolisation, ou d'un manque de capacité fabulatrice, qui caractérise à bien des égards l'imagination relativement pauvre et relativement restreinte du pervers *qui n'écrit pas*. Comme l'ont soutenu autrefois des auteurs comme Janine Chasseguet-Smirgel, Roland Barthes ou Julia Kristeva, le discours résolument pervers se démarque plutôt par une certaine stérilité du langage et une imagination réduite à son fantasme<sup>3</sup>. Dans ces conditions, on peut se demander quel rapport il faut établir avec le cadre théorique plus spécifique du fantasme pervers au sens de l'analyse freudienne. Faut-il distinguer la *fantaisie romanesque*, plus proche de l'imagination déliée, capable de se laisser porter au gré des images, et le *fantasme pervers*, plus proche d'un imaginaire restreint et du calcul de la jouissance ? Car bien des choses distinguent la fantaisie

confessionnelle de Mishima et la rigueur du fantasme. Rien n'est plus éloigné du roman que le fantasme pervers qui se distingue par une absence d'élaboration et une réelle sécheresse symbolique. C'est qu'il y a un monde entre la fixation stricte du fantasme et son élaboration romanesque, comme il y a un monde entre les coordonnées cliniques de la perversion et la logique de la perversion, quand la perversion se fait discours, roman, comme c'est le cas chez Genet, mais aussi bien chez Sade ou Klossowski. Si l'œuvre de Mishima s'inscrit de toute évidence du côté d'une logique de la perversion (imaginarisation de la jouissance à l'intérieur d'un fantasme rituel, déni de la castration par l'entremise d'un imaginaire résolument fétichiste, théâtralisation et déréalisation de la mort<sup>4</sup>), force est de constater que l'écriture et la déliaison romanesques du fantasme, la trame d'affabulation qu'elles impliquent, l'ambiguïté, peut-être, entre la formule du fantasme et l'écriture littéraire nécessitent qu'on s'interroge davantage. D'autant plus qu'il n'est pas sûr que la distinction soit définitive et que l'on doive systématiquement opposer la réduction du fantasme à une formule qui ne communique rien, ou trop peu, et ce qu'il advient du fantasme en littérature.

### Freud et la formule

Le texte de Freud – « Ein Kind wird geschlagen » : « Un enfant est battu », publié en 1919 – constitue généralement le texte de référence sur la question du fantasme en même temps qu'il ouvre tout un pan théorique à propos de la relation entre sémiotique et psychanalyse<sup>5</sup>. Dans ce texte, l'analyse n'est plus systématisée en fonction du modèle de l'interprétation du rêve, mais propose un autre modèle d'analyse qui développe d'étage en étage la construction du fantasme sur le plan strict de son énonciation, entre *ce qui est dit* par la parole du sujet et *ce que le sujet ne dit pas*, mais que l'on devine dans les silences et les interruptions du discours. Loin de se rapporter à une longue formulation élaborée, le fantasme y est plutôt resserré en une *formule* qui est sa traduction, non pas vraiment voilée, ou inexacte, mais plutôt sa traduction tronquée, incomplète ou elliptique. En somme, comme l'a signalé le premier Lacan à plusieurs reprises, le Lacan de la théorie symbolique, il fallait que Freud porte son attention sur le fait qu'un fantasme affleure dans la parole et le discours, et que c'est toujours sur ce plan qu'il possède une réalité tangible que l'analyse peut objectiver, alors que l'analyse n'a pas de prise sur le fantasme tel qu'il apparaît en imagination dans un enchaînement confus d'images télescopées. Il fallait aussi que la forme verbale du fantasme nous dise quelque chose à propos du fantasme lui-même. À savoir qu'il y a comme un point de coalescence entre l'imagination du fantasme et sa forme verbale, entre le plan sur lequel

le fantasme *fait image* et le plan sur lequel le fantasme n'a d'autre réalité que celle du discours.

Sans entrer dans le détail du problème, je me limiterai aux grandes lignes présentées en ouverture du texte. Freud, en somme, nous dit ceci : « La représentation fantasmatique "un enfant est battu" est avouée avec une fréquence étonnante par des personnes qui ont demandé un traitement psychanalytique pour une hystérie ou une névrose obsessionnelle<sup>6</sup>. » C'est dire que l'étude que nous allons lire, et qui se présente comme une contribution à la « genèse des perversions sexuelles », entend saisir la perversion là où elle se présente du côté de la névrose hystérique ou obsessionnelle<sup>7</sup>. Ce qui déjà implique un certain nombre de paramètres cliniques et théoriques tout à fait particuliers. À ce fantasme, écrit Freud, sont rattachés des « sentiments de plaisir », mais aussi des sentiments de honte et de culpabilité. Le fantasme lui-même n'est consenti qu'avec hésitation, le souvenir de son apparition est quasi indiscernable, et quant à savoir si la scène correspond à une scène vécue à laquelle l'enfant aurait assisté, Freud indique que l'ancrage historique du fantasme est lui-même incertain pour ne pas dire improbable. Les personnes « étaient rarement battues dans leur enfance et en tout cas n'avaient pas été élevées à coup de trique<sup>8</sup> ». À tout prendre, poursuit Freud, il est plus sûr que le fantasme ait lui-même trouvé support dans des représentations littéraires, bien que la littérature, on s'en doute, n'ait pas pu former un tel fantasme avec la même intensité : « c'était presque toujours les mêmes livres, accessibles à la jeunesse, dans le contenu desquels les fantasmes de fustigation allaient se chercher de nouvelles stimulations : la Bibliothèque dite rose, *La case de l'oncle Tom*, et ouvrages du même genre<sup>9</sup>. » Les scènes réelles de fustigation, auxquelles l'enfant a pu assister, bien après que ne survienne la représentation fantasmatique (*un enfant est battu*), suscitent elles-mêmes la plus grande angoisse, cependant que leurs représentations mentales sont régulièrement accompagnées par un émoi érotique ou une satisfaction voluptueuse.

Voilà, dans les grandes lignes, de quoi est faite l'énigme qui entoure le fantasme : énigme de son apparition et de sa répétition compulsive. Énigme de sa récurrence, chez des personnes connues comme obsessionnelles pour la plupart. Énigme quant à la perversion (un « trait primaire de perversion<sup>10</sup> »), mais qui se laisse deviner à travers un fantasme unique et isolé. Énigme aussi de l'opacité du fantasme que représente l'énoncé lui-même ; un énoncé qui se résume à une phrase isolée, que l'on dirait coupée de la chaîne signifiante, comme désinsérée par rapport à un ensemble plus grand qui lui donne son sens, et qu'il s'agit de reconstruire. La construction analytique qui entoure l'énoncé du fantasme permet de mettre au jour un sous-texte – quelque chose comme l'écheveau des pensées qui conduisent à l'énonciation du fantasme ou qui l'enserme dans un étau de représentations mentales plus ou moins clairement formulées. Il apparaît

alors que la phrase (*un enfant est battu*) ne se résume pas à un seul énoncé, mais se présente comme s'il était le reliquat de tout un enchaînement de pensées que la phrase elle-même est destinée à contourner par le biais d'une représentation elliptique. L'énoncé du fantasme étant lui-même articulé à un ensemble syntagmatique plus important qui déplace non seulement la représentation du fantasme, ou l'imagination de la scène, mais déplie un premier énoncé en plusieurs énoncés subséquents. Telle est la construction même de l'analyse dont la fonction n'est pas loin de donner lieu au texte complet du fantasme en restituant la logique de son élaboration. Il apparaît alors que la scène imaginée focalise sur autre chose que ce qu'elle semble représenter de prime abord. Le fantasme n'est pas seulement *arrêt sur image* (*un enfant est battu*), mais se présente sous la forme d'une séquence ou d'une série de représentations mentales. À partir de quoi, la scène du fantasme tourne sur elle-même et expose un ensemble sérié que Freud propose de différencier de la façon suivante.

Premier temps : *Un enfant est battu*, c'est-à-dire *Le père bat l'enfant... hai par moi* qui est l'idée qui émerge dans le fil de l'analyse, et que Freud compare à un fantasme à contenu sadique, mais qui trouve aussi à faire passer quelque chose du point de vue du sens de la situation dramatique. En somme, la formule du fantasme se déroule sur tout un arrière-plan qui est « parole, histoire, mémoire, structure articulée », comme dit Lacan<sup>11</sup>, et qui donne à l'imagination du fantasme l'accent particulier d'une intention. Soit : « *Mon père en battant un enfant que je hais, me manifeste qu'il m'aime* » ; ou encore : « *Mon père bat un enfant de peur que je croie que je ne suis pas préféré*<sup>12</sup> ». La scène n'en est pas moins présente en tant que représentation fantasmatique, mais elle laisse en suspens le ressort de la jouissance qui est en cause, de même que la nature exacte du lien qui unit le sujet à son fantasme : « Le fantasme, dit Freud, n'est donc sûrement pas masochiste ; on serait tenté de le qualifier de sadique, seulement on ne peut négliger le fait que l'enfant auteur du fantasme n'est jamais non plus lui-même celui qui bat<sup>13</sup>. »

Au deuxième temps se présente une seconde situation qui fait basculer le sujet, qui assiste à la scène, pour le faire participer directement à l'image du châtiment, qui relève cette fois-ci indubitablement, dit Freud, d'un fantasme à contenu masochiste. Soudain, le sujet *se voit se voir*<sup>14</sup>. De la place du sujet qui assiste à la scène, pour le dire en termes lacaniens, il reçoit sous une forme inversée son propre message : le sujet *passé dans l'image* et devient l'objet du châtiment, selon un mécanisme que Freud a déjà reconnu comme partie prenante de la réversibilité de la pulsion<sup>15</sup>. Le deuxième temps du fantasme peut dès lors correspondre à la phrase : *Je suis battue par le père* (au féminin dans le texte) que Freud reconnaît comme un moment logique et nécessaire, et qui représente sous une nouvelle forme verbale le fantasme inconscient que l'analyse ne

peut que reconstruire et articuler à l'ensemble : « La personne qui bat est bien demeurée la même, celle du père, mais l'enfant battu est devenu un autre enfant, c'est régulièrement la personne même de l'enfant auteur du fantasme<sup>16</sup>. »

Quant au troisième temps du fantasme, il n'est guère différent du premier : *Un enfant est battu... et vraisemblablement je regarde*, comme si le dernier moment de l'articulation fantasmatique venait se boucler sur sa forme première, mais en y inscrivant cette fois-ci le *je* de l'énonciation en même temps que disparaît l'image du père. Au troisième temps du fantasme, donc, la « personne qui bat n'est jamais la personne du père, elle est ou bien investie, d'une manière typique, par un substitut du père (professeur) », alors que la « personne propre de l'enfant, auteur du fantasme, ne reparait plus dans le fantasme de fustigation<sup>17</sup> ». À ce stade, le sujet n'est plus là en tant qu'il est *celui qui est battu*, mais en tant qu'il est *celui qui se tient hors scène*, dans une situation qui rappelle encore le sadisme de la première situation, mais qui appuie un peu plus sur la dimension voyeuriste qu'elle implique : *je regarde*.

J'ai dit précédemment que toute la construction analytique présentée par Freud reposait sur un autre modèle d'analyse et qu'il y avait là quelque chose de neuf au regard de la théorie freudienne, mais comme toujours, dans Freud, ce qu'il y a de neuf et qui apparaît au-devant se trouve autrement formulé dans les textes antérieurs. De fait, la construction même de l'analyse qui est faite à partir de la formule du fantasme, en 1919, s'apparente à ce que Freud avait élaboré dans « Pulsions et destins des pulsions », paru en 1915, qui précède de quelques années l'article sur la genèse des perversions sexuelles. Dans ce texte, Freud avait déjà tenté de schématiser la dialectique du désir quant à la pulsion dans le champ plus spécifique de la perversion sadique et masochiste ; et il l'avait schématisé d'une façon qui n'est pas sans rappeler le découpage syntagmatique du fantasme dans « Un enfant est battu » :

Pour le couple d'opposés sadisme-masochisme, on peut représenter le processus de la manière suivante :

a) Le sadisme consiste en une activité de violence, une manifestation de puissance à l'encontre d'une autre personne prise comme objet.

b) Cet objet est abandonné et remplacé par la personne propre. En même temps que le retournement sur la personne propre, s'accomplit une transformation du but pulsionnel actif en but passif.

c) De nouveau est cherchée comme objet une personne étrangère, qui, en raison de la transformation de but intervenue, doit assumer le rôle du sujet<sup>18</sup>.

Il faut savoir que la structure des rapports du sadisme et du masochisme (tourmenter/être tourmenté), de la même façon que la structure des rapports du voyeurisme et de l'exhibitionnisme (voir/être vu), ne définit une structure perverse qu'au moment où le sujet y est placé dans la relation *tourmenter/être tourmenté* ou *voir/être vu*. Comme l'a également souligné Lacan : « Ce qui constitue le caractère énigmatique de la présentation de Freud tient précisément à ce qu'il veut nous donner une structure radicale – dans laquelle le sujet n'est [pas] encore placé. Au contraire, ce qui définit la perversion, c'est justement la façon dont le sujet s'y place<sup>19</sup>. » La situation, déclinée en trois temps, développe la position du sujet pervers en tant que la position *masochiste* passe par la position *sadique*. Il n'y a pas le « sadisme » d'un côté et le « masochisme » de l'autre, il n'y a pas de rapport en miroir *sado-masochiste* ; ce qu'il y a, c'est la reconnaissance d'une attitude sadique (*a*) retournée sur le *moi* (*b*) qui trouve dans l'autre à se reconnaître comme objet tourmenté (*c*), mais en tant que cet autre n'est jamais encore que « moi ». Qu'est-ce que ça signifie ? On saisit mieux la situation déclinée par Freud si on comprend que celui qu'il nomme lui-même « le sujet » ne se situe qu'à l'aboutissement de la boucle, et que sa position passe *par les deux autres* dans cette sorte de délinéament de l'arc pulsionnel. Une erreur de lecture consisterait à penser que les trois temps (*a*, *b*, *c*) nous renverraient à trois situations distinctes, censées correspondre à trois situations perverses différentes, mais cette lecture rend la démonstration de Freud tout à fait inintelligible. Il faut plutôt comprendre que les trois temps du fantasme renvoient aux trois temps construits par l'analyse elle-même, lorsqu'on déplie la logique perverse du *masochisme* (et non pas tout à fait du *sadisme* en fin de compte) ; de la même manière qu'au troisième temps du fantasme « Un enfant est battu », le troisième terme (*c*) contient les deux autres (*a* et *b*) dont il porte la marque ou la mémoire du tracé. Selon quoi, la position (*c*) est tout près d'être équivalente à la position (*a*), à cette différence près qu'à l'aboutissement de la boucle, le sujet est passé par les deux autres : « Le cas (*c*) est ce qu'on appelle communément masochisme. La satisfaction passe, également dans ce cas, par la voie du sadisme originaire, dans la mesure où le moi passif reprend, sur le mode fantasmatique, sa place antérieure, qui est maintenant cédée au sujet étranger<sup>20</sup>. » Tout se passe comme si le sujet pervers qu'il s'agit de placer à un moment de la boucle était le sujet d'un *fantasme masochiste* dont il est lui-même l'objet. Fantasme qui n'apparaît pleinement réalisé qu'au troisième temps, quand la « personne étrangère », dit Freud, assume le « rôle du sujet ». Ce que Freud résume d'ailleurs quelques pages plus loin : « Une fois qu'éprouver de la douleur est devenu un but masochiste, le but sadique, infliger des douleurs, peut aussi apparaître, rétroactivement : alors, provoquant ces douleurs pour d'autres, on jouit soi-même de façon masochiste dans l'identification avec l'objet souffrant<sup>21</sup>. »

Que nous indique cette démonstration, somme toute un peu laborieuse, sinon que les trois temps décomposés dans l'analyse nous donnent la totalité du fantasme? Pour le dire avec Freud, les trois temps du fantasme – ou les trois formations déclinées en trois phases – persistent l'un à côté de l'autre, subsistent côte à côte, comme il en serait d'un montage, d'une succession de plans rapprochés qui seraient contenus à l'intérieur du fantasme. Et ce montage donne une apparente unité de temps et d'espace aux divers plans réunis dans le fantasme. Or, le fantasme ainsi décomposé passe par la même logique du montage des énoncés. Ainsi, la déclinaison du fantasme en plusieurs *phrases* (rigoureusement parlant il s'agit de *phrases* bien plus que de *phases*) vise alors à ponctuer, sur le plan du signifiant, le tracé de la pulsion en la faisant passer à travers les différents moments d'identification et de réversion des pôles du sujet et de l'objet : « que ce fantasme soit quelque chose de si essentiel dans le fonctionnement de la pulsion, dit Lacan, c'est quelque chose qui ne fait simplement que nous rappeler [...] que c'est *tracé*, que c'est *montage-tracé*<sup>22</sup> », alors même que l'analyse traduit la représentation fantasmatique à travers différents moments d'inversions, de réversions, de complexifications que Freud décrit, en 1915, sur le modèle du renversement dans le contraire et du retournement sur la personne.

On comprend qu'en ces termes un fantasme est bien loin de se résumer à une fantaisie imaginée. À tout prendre, on peut toujours dire qu'il s'agit d'une représentation mentale *qui fait image*, mais surtout qu'elle se déroule à l'intérieur d'un cadre qui s'avère en réalité tout à fait strict. D'autant plus que le fantasme qui intéresse Freud se donne à la manière d'une représentation obsédante, et qu'il apparaît moins comme une pensée libre que comme une compulsion à penser. Au moment où le fantasme émerge dans le discours, au moment où il est confié, avoué, concédé dans le brouillard d'une évocation incertaine, c'est bel et bien sous la forme de sa construction grammaticale que le fantasme peut être isolé. Il s'agit moins d'une vision que d'un énoncé, moins d'une image que d'une phrase, laquelle émerge comme un syntagme ritualisé. Et c'est précisément cette phrase que Freud tient pour une « représentation fantasmatique ». Non pas vraiment une scène visualisée, mais l'éclosion dans le discours du *je regarde* qui vient à la place du *je suis (battu par le père)* qui se déroule sur le versant inconscient du fantasme. Sur ce point, l'analyse de Freud s'avère particulièrement subtile dans la mesure où elle porte plus loin que le contenu de la représentation. Ne serait-ce qu'en faisant apparaître la dimension parfaitement elliptique de l'énoncé lui-même ; tout ce que l'énoncé ne dit pas, tout ce qu'il laisse dans l'ombre, et tout ce qu'il ne montre pas : « Qui était l'enfant battu? L'auteur du fantasme lui-même ou un autre enfant? Était-ce toujours le même enfant ou était-il indifférent que ce fût souvent un autre? Qui était-ce qui battait l'enfant? Un adulte? Mais qui, plus précisément<sup>23</sup>? » À toutes ces questions ne subsiste

qu'une réponse timide et concédée avec peine : « Je n'en sais pas plus ; un enfant est battu<sup>24</sup>. » Comme si le sujet de l'énonciation ne se représentait que sous cette forme qui le situe tout de suite en retrait : *je n'en sais pas plus... je n'en sais rien... je regarde*. Mais, en même temps, tout cela n'est jamais énoncé qu'en tant que c'est toujours de lui qu'il s'agit – y compris sous la forme du déni – puisque c'est lui, après tout, qui est le point de départ et le point d'arrivée de toute la construction. C'est toujours de lui qu'il s'agit, parce que ce n'est pas une scène qui se situe *devant lui* (scène à laquelle il aurait pu assister et dont il aurait pu se souvenir), mais qui s'impose à lui sous la forme intériorisée du fantasme, et avouée de façon impersonnelle : *un enfant est battu... on bat un enfant*. Le sujet s'y inscrit sous la forme strictement désubjectivée de la formule. Ou encore, sous la forme subjectivement réduite d'un regard situé au-dehors de l'ensemble : « le *je* comme tel, est précisément exclu du fantasme », comme dit Lacan, il apparaît quelque part, sans doute, mais en tant que « je ne pense pas<sup>25</sup> ». Il est bel bien là, mais sous la forme d'un *je ne* ou d'un *pas je*. Forme négative qui témoigne en partie de la présence du sujet, en tant que c'est lui qui l'énonce, en même temps qu'il se retire pour ne laisser à découvert que l'évocation de cet enfant, qui est là, qui est battu, sans qu'on sache pour autant ce qui l'amène là précisément. C'est dire que le sujet paradoxalement tend à disparaître ou à s'éclipser : *fading* du sujet ou *syncope* qui est le moment précis où l'énonciation s'arrête. Selon quoi, le fantasme inconscient se situe précisément là où plus rien ne le représente. Il est l'instant même de la coupure, de l'élosion du signifiant où le sujet de l'énonciation disparaît, s'effondre, s'évanouit.

Je ne ferai pas le commentaire ligne à ligne du texte de Freud, souvent repris et commenté, ni des lectures qui ont été proposées jusqu'à maintenant par les commentateurs. J'indiquerai néanmoins qu'il s'agit d'une construction analytique qui s'avère tout à fait précieuse lorsqu'on s'interroge sur les rapports entre l'*imagination du fantasme* (l'accent mis sur l'image et la visualité qu'elle implique) et la *formule du fantasme*, lorsque le fantasme est directement noué à son élaboration verbale. Après tout, dire ce que l'on voit (qui se donne comme un tableau, une scène, un film, quelque chose comme une fenêtre ouverte) c'est toujours le dire, ou l'écrire. C'est se représenter *en langue* quelque chose qui passe dans le discours sous la forme de l'aveu ou de la confession. C'est pourquoi le texte de Freud « Un enfant est battu » est d'une grande richesse (y compris sur le plan des difficultés qu'il soulève) lorsqu'il s'agit de prendre en compte la place du sujet vis-à-vis des images du fantasme. Il apparaît alors combien le fantasme est rien de moins que paradigmatique pour penser à la fois le regard et l'énonciation du regard, à la fois la place du sujet et l'énigme de sa jouissance. Jouissance qui n'est pas forcément révélée, mais qui est bel et bien impliquée, ne serait-ce qu'en ce qui a trait à la construction de l'énoncé, voire à la syntaxe même de la séquence en question<sup>26</sup>. De fait,

si la scène du fantasme est analysable du point de vue de sa construction verbale, s'il s'agit de montrer comment la construction est elle-même un ensemble disjoint d'identifications réversibles, et s'il y a lieu de penser que l'énoncé du fantasme n'est jamais tout à fait isolé, mais trouve plutôt à s'insérer dans une séquence d'énoncés, et si, enfin, le sens de l'énoncé se soutient autant de l'énoncé lui-même que de son énonciation, on comprend peut-être mieux comment le fantasme est pensable du côté de la littérature, sans pour autant réduire toute la question du fantasme à l'idée générale d'une scène, d'un scénario ou d'un tableau évoqués en imagination.

### **Mishima : les signes avant-coureurs de la mort tragique**

Le roman autobiographique de Yukio Mishima, *Confession d'un masque*, commence par une suite, voire une séquence de souvenirs confessés, ou plutôt *filés*, tramés par celui qui a longtemps cru, comme il le dit lui-même, qu'il pouvait se rappeler certaines « choses vues » à l'époque de sa naissance<sup>27</sup>. Souvenirs dont la signification est retrouvée, non pas tant parce qu'elle a été oubliée, mais parce qu'elle s'actualise dans l'après-coup de son élaboration romanesque. Dès les premières pages, il revient au roman de mettre en valeur le matériel qui le compose et de faire se rencontrer l'image du souvenir et le signifiant qui le fait entrer dans une chaîne qui n'est pas loin de réintroduire cette « chaîne de relation causale », pour reprendre la formule de Freud, ne serait-ce qu'en lui donnant sa consistance sur le mode de l'autobiographie. C'est alors le souvenir d'une fugace tache lumineuse sur le rebord du cuvier dans lequel on a donné à l'enfant son premier bain, et le souvenir des menues vagues brillantes qui semblaient se « cogner la tête » tout juste en dessous de la tache de lumière<sup>28</sup>. C'est aussi le souvenir d'une blessure à la tête, qui est survenue à l'âge d'un an, et qui s'est imposé à l'écrivain, dans l'après-coup du roman, comme si la blessure était le signe d'une mort annoncée<sup>29</sup>. C'est enfin le souvenir d'une étrange maladie qui l'aura pratiquement laissé pour mort, et dont le souvenir fait de lui une petite chose presque morte, entourée par sa famille qui déjà s'apprêtait à l'enterrer avant qu'il ne reprenne vie<sup>30</sup>.

Chacune des scènes qui composent l'ouverture du roman renvoie à différents épisodes de l'enfance de l'auteur, mais chacune est immédiatement complétée par une *autre scène*, dans une suite qui ressemble moins à un ensemble hétérogène de souvenirs qu'à une *variation* (comme on parlerait d'une variation sur un thème ou d'une variation musicale). Les images sont nombreuses, différenciées, elles ne sont sans doute pas toutes de même valeur, mais elles dessinent un tableau d'ensemble qui a pour effet de contenir quelque chose que l'auteur interprète lui-même comme la confirmation d'une

destinée tragique et érotique. Ainsi, les menues vagues brillantes que l'enfant regarde *se cogner la tête* sur le bord du cuvier ne sont-elles pas le signe avant-coureur, ou plutôt la formation verbale qui martèle la mémoire de l'auteur, alors que des années après il se souvient s'être *cogné la tête* en tombant dans les escaliers? Tout se déroule, en fait, comme si une formation verbale devait s'insérer dans le roman, comme si la chute dans les escaliers devait faire émerger le souvenir d'une phrase prononcée par la grand-mère : « Est-il mort? » Parole tout à fait ambiguë parce qu'on ne sait pas si elle est censée exprimer une inquiétude ou si elle dissimule un souhait, si elle confirme quelque chose quant à la place de l'enfant dans le champ de son désir, qui est un désir de rigueur et d'austérité ancestrale, censé être la mesure du destin du samouraï ou du kamikaze. La parole de la grand-mère fait miroiter le possible désir mortifère de l'Autre, l'ombre d'un désir qui fait glisser le sujet sur la pente du sacrifice, qui serait l'unique réponse à ce désir s'il n'y avait l'autre voie tracée par le désir de littérature : le sabre ou la plume<sup>31</sup>. Quoi qu'il en soit, lorsqu'on envisage l'étrange parole de la grand-mère, c'est bel et bien cette parole qui est donnée comme le signe – en quelque sorte préfiguratif – du « cadavre » que devient l'enfant dans la suite immédiate du roman<sup>32</sup>. En résumé, chacun des souvenirs n'est pas seulement la mémoire d'un événement vécu, il est déjà le maillon d'un texte capable de produire des effets de sens le long d'une chaîne associative où quelque chose *passé* d'une image à l'autre. Le texte lui-même produit l'engendrement des scènes à venir dont la ligne de cohérence dépend de l'inscription du signifiant qui se place sur le fil du roman. Et c'est précisément sur ce fil que l'on voit progressivement émerger un motif qui est tout d'abord celui de l'enfant tombé ou de l'enfant mort, comme plus tard viendra s'imposer l'image du soldat qui tombe et meurt au combat. En somme, il nous est donné au commencement de cette longue confession une suite de souvenirs qui ne sont rien de moins que les signes avant-coueurs d'une variation fantasmatique autour du thème de l'enfant mort. Thèmes qui appellent d'autres motifs, caractéristiques de l'imaginaire de Mishima, tels les motifs de l'abjection sainte ou de la mort violente. La situation qui se dessine se résume alors non pas tant à la forme syntagmatique : *un enfant est battu*, mais plutôt à la forme syntagmatique : *un enfant est tombé*, ou encore *un enfant est laissé pour mort*, suivi par une galerie de portraits qui défilent sur le thème d'une « vie tragique », pour reprendre la formule de Mishima.

Mais il faut parler d'un autre souvenir, qui est donné pour « indiscutable », et que préfigurent beaucoup des souvenirs élaborés en amont. Comme si l'image fantasmatique qui lui donne sa place logique était ni plus ni moins formée à partir des signes précédents. Il s'agit d'une image que l'on dirait cadrée, isolée, et comme suspendue dans « un périmètre flou », pratiquement intemporelle, mais aussi plusieurs fois « examinée, ranimée, méditée », et qui se détache, dit Mishima, avec « une netteté hors de propor-

tion<sup>33</sup> ». Cette image est elle-même réduite à un énoncé : *ce quelqu'un qui descendait la pente*, dont l'écrivain isole et détache la représentation verbale, comme si de l'avoir isolé devait sédimenter l'essentiel de l'image. Comme si l'image n'avait de valeur que ramenée à un trait unique et isolé. Bien sûr, l'image est elle-même reprise et retravaillée dans la langue du roman sous une forme plus élaborée qui a pour effet de la *délier*, ne serait-ce que pour dire sa valeur. Car l'image de *ce quelqu'un qui descendait la pente* – il s'agit d'un vidangeur, d'un « collecteur d'excréments » – annonce l'image de la « Pucelle d'Orléans », qui s'inscrit tout juste après, de telle façon que la première image lui est logiquement articulée. Comme si une image devait nécessairement conduire à une autre, celle-là, capable d'illustrer le ravissement de l'androgynie révélée et de la mort imminente. Cette image, donc, s'inscrit de toute évidence comme une *image-thème*. En elle est condensé tout l'appareil viril du corps de *celui qui descend la pente* :

C'était un jeune homme qui descendait vers nous, avec de belles joues rouges et des yeux brillants, portant autour des cheveux un rouleau d'étoffe sale en guise de serre-tête. Il descendait la pente, portant à l'aide d'une planche deux seaux de vidange sur une épaule, équilibrant adroitement leurs poids par sa démarche. C'était un vidangeur, un collecteur d'excréments. Il était vêtu en ouvrier, chaussé de sandales à semelles de caoutchouc et à dessus de toile noire, les jambes serrées dans un pantalon de coton bleu foncé, du genre ajusté qu'on appelle « cuissard ». J'observais le jeune homme avec une attention insolite de la part d'un enfant de quatre ans. Bien que je ne m'en rendisse pas clairement compte à l'époque, il représentait à mes yeux la révélation d'un certain pouvoir, le premier appel que me lançait une certaine voix étrange et secrète [...] J'eus alors le pressentiment qu'il existe en ce monde une sorte de désir pareil à une douleur aiguë. Levant les yeux vers ce jeune homme sale, je me sentis suffoqué par le désir en pensant : « Je veux me changer en lui, je veux être lui<sup>34</sup>. »

C'est dire que le passage du collecteur d'excréments que l'on voit « descendre » et qui se détaille dans le périmètre du souvenir – du verbe « détailler » : tailler, élaguer, couper, séparer d'un ensemble – se donne pour une élaboration subséquente à travers la suite des souvenirs d'enfance. Le vidangeur apparaît comme un *moi-idéal* qui d'ailleurs s'impose moins au regard de l'enfant qu'à celui qui écrit ses confessions, et qui se présente *toujours descendant, toujours plus bas*, la tête emmaillotée d'un rouleau d'étoffe sale. Comme s'il était lui aussi l'image prolongée de l'enfant tombé et blessé à la tête : « Ces images bizarres furent les premières choses que je connus dans la vie. Dès le début, elles se dressèrent devant moi avec une perfection véritablement toute puissante. Il n'y manquait pas un seul détail<sup>35</sup>. » Non seulement parce que l'image est précise, sans ambiguïté, ou encore parce que le regard y serait accroché à quelque détail fétichisé (comme autant de traits où perce le désir), mais parce que rien n'est laissé au hasard. Ainsi, la blessure à la tête de l'enfant est-elle signifiée par le bandeau d'étoffe

que porte le collecteur d'excréments. Après quoi il est difficile de ne pas voir apparaître une fois encore l'enfant à la tête blessée, lorsqu'on regarde les toutes dernières photos, prises quelques heures avant la mort de Mishima, le front enveloppé par un *hashimaki*, le bandeau qui symbolise le courage de celui qui va mourir.

L'image du collecteur d'excréments est facilement reconnaissable au milieu du catalogue des corps érotiques prisés par Mishima – corps athlétiques, mais tragiques –, mais on peut penser que la signification profonde du fantasme qu'il incarne (hormis l'évidente valeur phallique du corps *gainé*, mais *déchu*, qui revient souvent chez lui) est surtout lisible à l'intérieur du cadre de la phrase elle-même qui l'annonce : *ce quelqu'un qui descendait la pente* et qui résume toute la disposition de la scène, en quelque sorte sa géographie (le « soleil de l'après-midi *tombait* faiblement sur les maisons le long de la pente ») et le mouvement descendant de la figure (« quelqu'un *descendait* vers nous »), alors que l'énoncé lui-même se donne isolément comme s'il était l'expression iconique du destin familial du narrateur qui se souvient de la déchéance ou du déclassement de sa famille. Comment ne pas nous étonner, en effet, quant à l'articulation implicite d'une image itérative : *ce quelqu'un qui descendait la pente* et l'histoire familiale qui est racontée quelques pages en amont : « ma famille commença à *glisser sur la pente* avec rapidité, mais avec une telle insouciance que je pourrais presque dire qu'elle la descendait en chantonnant gaiement<sup>36</sup> »? Après tout, le collecteur d'excréments est aussi celui qui descend gaiement la pente, mais je dirais qu'il illustre en même temps la relève morale de la pente, en partie parce qu'il incarne cet étrange et paradoxal prestige que confère sa condition tragique aux yeux de Mishima : l'odeur et la saleté excrémentielles mêlées à l'éclat érotique de la figure. Ainsi en est-il de la mauvaise odeur, de la vision érotisée de la déchéance elle-même, mêlées tragiquement à la brûlure du désir. Quelque chose que l'on pourrait énoncer, en termes bataillens, comme « la pratique de la joie devant la mort » ; ou encore quelque chose comme un rapport réussi à la part maudite de l'humanité<sup>37</sup> : « une vanité morbide », écrit Mishima, à propos du déclin social de sa famille, « flambant de plus en plus haut comme une impulsion mauvaise<sup>38</sup> ». Et à propos de la vocation de l'homme aux excréments : « un certain sentiment d'intimité avec le danger, comme un singulier mélange de néant et de force vitale<sup>39</sup>. »

Les souvenirs ne sont donc pas seulement disposés *l'un à la suite de l'autre*, ils s'écrivent *l'un dans l'autre* ou *l'un par rapport à l'autre*. Comme s'enchevêtraient l'espace et le temps du fantasme *un enfant est battu*, analysé par Freud, la « période de l'enfance est une scène de théâtre sur laquelle l'espace et le temps s'enchevêtraient », écrit Mishima<sup>40</sup>. Il suffit d'être attentif à ce que le texte nous donne comme étant ce sur quoi il insiste sur le plan même du signifiant : détails qui ne manquent pas, paroles détachées de l'ensemble, insistance des signes qui donnent à la chaîne signifiante un rythme, une

musique particulière. Il n'en demeure pas moins qu'*un fantasme* se dessine sous l'écran des souvenirs qui visent à isoler le plus souvent le thème de la mort et la destinée tragique du sujet. C'est-à-dire en droite ligne avec une composition fantasmatique que toute l'œuvre de Mishima n'a cessé de faire apparaître, à intermittence, mais de façon tout à fait soutenue. Cependant, c'est là, aussi, que le fantasme exprimé dans le roman se détache de la formule du fantasme analysée par Freud. Contrairement à la déliaison littéraire du fantasme que le roman de Mishima ne cesse de moduler et de réécrire, la formule du fantasme, telle que Freud la rencontre, ne souligne aucun détail ni aucune vue d'ensemble, elle ne met absolument *rien* en perspective, elle ne témoigne d'aucune franche expressivité. Comme si, après tout, elle ne faisait que dissimuler tout le roman individuel dont la formule ne parle pas.

### **Fantasme, coupure et « tracé-montage »**

La formule de *ce quelqu'un qui descendait la pente* contient donc tout un ensemble de virtualités fantasmatiques. Dans le roman de Mishima, le fantasme dont il est la verbalisation réduite est logiquement articulé à d'autres configurations, telle la révélation subite de la féminité derrière l'image guerrière de la « Pucelle d'Orléans » ; ou telle encore l'assomption de l'enfant à la vérité théâtrale contenue dans l'image de Tenkatsu. Dans tous les cas, l'écrivain y souligne la mort de l'authenticité, l'effondrement mortel que cela implique, et la vision d'un éclat résurrectionnel. Soulignons aussi l'image étonnante qui s'impose à l'écrivain au moment où il se remémore la procession dans les rues de la ville d'un cube « emplis de ténèbres absolues » : « Ce cube parfait de nuit vide, oscillant et sautant sans cesse, de droite à gauche, de haut en bas » et qui n'est pas tant à l'image de l'objet traditionnel qu'il est censé représenter qu'à l'image du sujet lui-même<sup>41</sup>. Il n'est d'ailleurs pas inutile de rappeler que Mishima interprète lui-même l'image du « cube de nuit » et la procession qui le fait défiler dans une scène tout à fait étrange qui représente « l'enfance elle-même », une sorte « d'effigie de mon enfance<sup>42</sup> ». Il s'y ramasse toute une séquence d'images, donc, qui offre une déclinaison fantasmatique sur le thème de la mort et de l'érotisme, sur le thème de l'enfant mort, de l'enfant tombé ou de l'enfant blessé, du rituel ou de la cérémonie funèbre. Non pas *un enfant est battu*, mais *un enfant est mort* ; ou plutôt *un enfant est déjà mort... et il va mourir*.

En général, Mishima ne cache pas l'usage fantasmatique qu'il fait de ces images. C'est d'ailleurs avec beaucoup d'acuité et de précision qu'il décrit l'effet de montage du fantasme, l'espèce de scansion des éléments qui le composent, bref, sa rythmique. L'image en cause est elle-même faite d'une succession d'images, voire d'une répétition

obstinée d'une même image décomplétée en plusieurs plans prenant naissance dans un livre de contes pour enfants qui place, au-devant de la scène, le thème du prince assassiné dont la figure actualise la rencontre d'une image de la virilité tragique et de la mort cruelle. À l'image du collecteur d'excréments qui actualise la vision d'une éclatante abjection, à l'image de la Pucelle d'Orléans qui actualise la mort de la virilité s'ajoute une autre image héroïque qui est celle du prince assassiné, « voué à mourir » et surtout voué à mourir *plus d'une fois*.

Dans le conte pour enfants dont se souvient Mishima, le prince fait l'épreuve d'une série de morts violentes dont il doit chaque fois ressortir vivant, mais, dans ce scénario, la survie du prince est problématique, c'est pourquoi il fallait corriger le destin du prince pour donner au scénario de mort une valeur parfaite et définitive. Mishima explique comment fonctionnait le dispositif de sa lecture et la stratégie désirante qu'elle permettait de réaliser. Après avoir lu le conte « une centaine de fois », sa « découverte » consistait à cacher de sa main un passage entier pour obtenir *un autre texte*, que Mishima a reproduit intégralement dans le roman, en précisant qu'il s'agissait-là du « texte idéal » par opposition au texte original. Ainsi, le prince ne ressortait plus *indemne* de la gueule du dragon, mais mourait à *sa place* grâce à une stratégie d'occultation, une manière de couper et de réaliser un nouveau montage textuel, tout en ramenant le texte à l'intérieur des coordonnés du fantasme de la mort tragique :

Sa mort, quand il était dévoré par le dragon, était décrite dans tous ses détails : « Sans attendre un instant le dragon réduisit le prince en petits morceaux qu'il engloutit avec avidité. C'était presque au-delà de ce que le prince pouvait endurer, mais il rassembla tout son courage et supporta fermement la torture jusqu'au moment où il se trouva mis en lambeaux. Puis, dans un éclair, *son corps fut soudain reconstitué et il s'élança lestement hors de la gueule du dragon. Il ne portait pas la moindre égratignure. Le dragon s'affaissa et mourut aussitôt.* » Je relus ce passage des centaines de fois. Mais la phrase : « Il n'y avait pas sur son corps la moindre égratignure » me semblait une faute qui ne pouvait être passée sous silence. En la lisant, je trouvais que l'auteur m'avait trahi, en même temps qu'il commettait une grave erreur. Avant longtemps, il m'arriva de faire une découverte. Elle consista à lire le passage en cachant sous ma main « *son corps fut soudain reconstitué et il s'élança lestement hors de la gueule du dragon. Il ne portait pas la moindre égratignure. Le dragon* ». Dès lors, l'histoire devenait idéale : « Sans attendre un instant, le dragon réduisit le prince en petits morceaux qu'il engloutit avec avidité. C'était presque au-delà de ce que le prince pouvait endurer, mais il rassembla tout son courage et supporta fermement la torture jusqu'au moment où il se trouva mis en lambeaux. Puis, dans un éclair, il s'affaissa et mourut aussitôt. » Un adulte aurait compris l'absurdité d'un tel système de coupure. Lui-même, ce jeune et arrogant censeur discernait la contradiction flagrante entre « être mis en lambeaux » et « s'affaïsser », mais il se laissait facilement envoûter par ses propres chimères et il lui était impossible de supprimer l'une ou l'autre de ces phrases<sup>43</sup>.

C'est donc par un « système de coupure » que les éléments du texte se mettent à fonctionner autrement en vertu d'une dynamique résolument fantasmatique. Et une fois le texte idéal fixé à sa plus juste expression, une fois que la *censure* produit un nouveau texte, et que le prince assassiné meurt à la place du dragon, aucune phrase, aucun élément du texte ne peut être supprimé ou même échangé pour un autre<sup>44</sup>. Comme dans la formule *un enfant est battu*, qui se présente à la manière d'un texte tronqué ou elliptique, la rigueur du fantasme passe par une logique de la coupure. Rigueur du fantasme : il faut couper, occulter, césurer pour obtenir l'autre texte qui est le texte sur lequel s'arrime un désir de voir qui est aussi un désir de lire la chose, de la voir se manifester comme un éclat qui étincelle, et qui fait que le texte obtenu sur lequel s'appuie le désir – au sens précisément où le fantasme est le support du désir pour celui qui lit, regarde, imagine, se représente, relie, jusqu'au point d'articulation où la jouissance est possible – se donne néanmoins comme une séquence en rupture avec le texte original.

On dit souvent qu'un fantasme se donne comme un scénario, une scène ou un tableau, voire comme le défilement imaginaire d'un film, mais d'un film réduit à la seule vision des *rushs*, ou plutôt ramené à une séquence d'images, sélectionnées et soigneusement montées<sup>45</sup>. Il n'est sans doute pas inutile de revenir brièvement à l'idée que le fantasme actualise une forme de montage, ou plutôt qu'il s'appuie sur un montage – quand Lacan comparait justement le tracé de la pulsion à quelque chose comme un collage, ou un assemblage de différents plans<sup>46</sup>. Cependant, si la référence au cinéma peut sembler évocatrice parce qu'elle résume bien l'effet de vision des images dans le fantasme – quelque chose comme la vision entrechoquée des éléments qui le composent, la série en rafale des plans visuels sur lesquels s'appuie le désir –, tout cela qui donne une impression très vive quant au rôle de l'imagination rencontre tout de même une limite théorique par rapport à ce que Freud aura tenté de décrire dans « Un enfant est battu », et sur quoi Lacan devait s'appuyer à plusieurs reprises. En somme, la comparaison avec le cinéma peut s'avérer trompeuse parce qu'elle ne nous donne *pas tout* quant à la logique du fantasme.

Le rapprochement avec le texte littéraire est plus sûr, mais il faut s'y avancer avec précautions. Si on ne peut appliquer directement l'analyse du fantasme au texte littéraire – s'il faut même rejeter l'idée d'une psychanalyse *appliquée* à la littérature, de la même façon qu'il n'est pas sûr qu'on puisse appliquer directement une sémiotique aux impressions psychiques qui relèvent du rêve ou du fantasme<sup>47</sup> –, c'est précisément parce que le texte littéraire nous oblige à un déplacement théorique. Et tout d'abord parce que le roman s'apparente davantage à l'*écriture de l'analyse* qu'au fantasme lui-même. Le roman ne produit pas cette sorte d'instantané de la signification profonde du fantasme,

il ne permet pas l'appréhension de l'unité de temps et de lieu de la représentation fantasmatique, et qui ferait retour *d'un coup* au moment où la pulsion accomplit son tracé. Il ne réalise pas la coalescence immédiate du sujet et de l'objet, l'impression vive qui survient au moment d'un très évanescent *point de contact* capable de produire l'étincelle de la jouissance, lorsque la pulsion touche au but. Cependant, on dira, pour aller vite, qu'il revient au texte littéraire de suivre le tracé lui-même, de décomposer le fantasme en chacune de ses parties, et de faire en sorte que ce qui manque à être analysé, ce qui se déroule en dehors d'un discours pleinement constitué, ce que le fantasme occulte, en somme, soit repris, élaboré à nouveau, réinséré dans une suite dont le roman est lui-même le tracé : *montage-tracé* qui est aussi *montage des signes* qui composent non pas un fantasme, mais la suite, la séquence, la variation fantasmatique que le roman fait défiler. Si la psychanalyse a depuis longtemps distingué la phénoménalité du fantasme (une scène est imaginée, se donne à voir, etc.) et la réduction du fantasme à une phrase isolée (une scène qui n'est jamais en fin de compte qu'un énoncé), on peut dire, aussi, qu'il est dans l'écriture du fantasme de se prêter à *tout un roman* (un fantasme est démultiplié, repris, prolongé, répété). De la même façon, il revient à l'analyse de retrouver, voire de reconstruire un texte sous-jacent qui se supporte d'un ensemble de virtualités énoncées. Un roman peut être lui-même compris comme son analyse partielle, mais en tant que l'analyse est elle-même prise dans la fiction, comme c'est souvent le cas chez Mishima. C'est pourquoi il n'y a pas seulement le fantasme représenté et l'analyse du fantasme. Il n'y a pas seulement le texte du fantasme et son interprétation. Dans une certaine mesure, le roman implique *déjà* une analyse, et tout d'abord parce qu'en ce qui a trait à l'écriture du fantasme le sujet y est déjà représenté. Non pas seulement comme personnage, narrateur, *moi autobiographique*, mais parce qu'en l'écrivant il se voit lancé à la poursuite des significations et du sens de sa position dans l'opération générale du roman. Il s'y inscrit bel et bien un sujet que l'on reconnaît sans peine en tant que « sujet autobiographique », et qui ne cesse de faire se défiler l'énonciation du fantasme sur cette sorte de « trame d'affabulation » dont parle Lacan<sup>48</sup>, mais le sujet y est tout à la fois représenté et irréprésentable, que ce soit sur la scène du roman ou hors scène, en retrait, éludé ou éclipsé – ne serait-ce qu'en prenant sur soi la fameuse phrase de Rimbaud (« Je est un autre »), que Mishima aura souvent répétée à sa manière, au fond, et qu'il aura illustrée à travers la figure du masque ou du travesti.

Autre chose, encore. J'ai dit assez, je pense, dans quelle mesure la phrase du fantasme (*un enfant est battu*) se présentait comme un fantasme absolument réduit, condensé, ramené à l'évocation stricte d'une phrase, laquelle supporte tout un ensemble de significations qui se sont déposées en elle, mais dont elle reste le témoin timide, quasi aphasique. Le fantasme tel qu'il apparaît dans la clinique s'apparente plutôt à un soli-

logue replié sur lui-même, monotone, en fin de compte, parce qu'il n'a pas d'issue, pas de solution de rechange, pas de voie de traverse qui permettraient d'en sortir : « monotonie répétitive de la logique fantasmatique », comme l'a souligné Hervé Castanet, « c'est toujours la même chose et le sujet est interdit devant ce scénario qui s'impose » ; dès lors, le rituel pervers se signale par la même monotonie répétitive : « ce sont toujours les mêmes gestes qui sont accomplis dans le silence<sup>49</sup> ». C'est aussi ce que j'ai appelé précédemment le *calcul de la jouissance*, qui est impliqué dans l'imaginaire restreint du fantasme pervers, une imagination réduite à un énoncé glacé qui ne dit rien de la passion inavouable dont elle est le représentant aveugle. La monotonie programmatique de la boucle qui enferme le fantasme pervers dans une stricte circularité, l'usage du fantasme lui-même, du point de vue de la perversion, qui en passe par une imaginariation de la jouissance, dont l'effet est de liquider la dimension du désir, voire de vider la vie elle-même de tout imprévu<sup>50</sup>, tout cela devrait en principe nous suggérer l'écart qui sépare la *formule du fantasme* d'une *fantasmatique déliée* du point de vue de la littérature. Tout cela devrait, en principe, nous rendre presque inconciliables le *fantasme*, tel qu'il s'impose à partir de la clinique de la perversion, et l'*écriture du fantasme*, qui manifestement échappe à l'imagination restreinte et au calcul de la jouissance.

Mais, là encore, il nous faut nous déplacer. Dans l'étude qu'elle a consacrée à l'œuvre de Mishima, Catherine Millot, par exemple, a très bien compris que la « figure du vidangeur », le collecteur d'excréments, à cause de la « charge de désir » en même temps que de la « qualité tragique » qui lui est associée<sup>51</sup> (« amer mélange de désir et de honte », écrit Mishima<sup>52</sup>), se donnait au début du roman à la manière d'une figure paradigmatique dont les images suivantes ne sont que les avatars, comme autant de figures itératives venues composer une fantasmatique. D'une manière ou d'une autre, le collecteur d'excréments ou le prince assassiné, ruiné, décomposé dans la mort, autant que la figure que j'ai isolée plus tôt – *un enfant est mort... et il va mourir* –, se donnent comme une série de figures à peine différenciées, sur le thème de la mort et de la fascination érotique ; fascination pour la dimension fétichiste de l'image et l'émoi érotique d'un « chagrin amer » devant celui qui est « voué à la mort<sup>53</sup> ». Dans cette série s'insèrent d'autres figures alternatives que Catherine Millot considère comme « moins ruineuses<sup>54</sup> » (telle l'identification à l'image ludique et théâtralisée de Tenkatsu). Or, c'est précisément sur ce point qu'au lieu de la dimension stricte du fantasme, le roman fait jouer une sémiotique qui vient à la place du calcul de la jouissance. On peut dire alors qu'en passant du *fantasme* à l'*écriture du fantasme* – ou encore, en passant de la formule mortifère du fantasme (*un enfant est mort... et il va mourir*) à quelque chose que j'associe plutôt à une *fantasmatique déliée* –, le roman produit justement une solution de rechange qui s'avère salvatrice. Cette solution de rechange, et le fait que le roman

produise une indécision quant aux virtualités du fantasme, ouvrent la prison de verre du fantasme en laissant en suspens la dimension programmatique de la mort nécessaire à laquelle Mishima finira par céder, comme on le sait, dans un suicide spectaculaire. En attendant, c'est la possibilité même de la solution de rechange qui laisse indécidé le choix sacrificiel qui incombe au sujet en introduisant une possible variation là où le fantasme de mort se referme sur une solution définitive.

Le roman, en somme, n'a pas seulement pour fonction d'illustrer ou de représenter le fantasme de la mort tragique, mais bien plutôt de le mettre à distance en empruntant des variations ou des solutions de rechange qui ont pour effet de maintenir une certaine forme d'irrésolution quant au fantasme lui-même. Il laisse en suspens la jouissance spectaculaire de la mort tragique ; il fait dévier le tracé de la pulsion et la ligne dramatique sur laquelle le sujet est engagé, comme si le roman faisait aussi le procès du fantasme, qu'il le mettait à distance. En ce sens, le roman vient bel et bien fictionnaliser le fantasme en le détournant d'une jouissance fatale. Il en prolonge le terme, qui serait définitif, sur cette nouvelle ligne d'irréalité que devient le roman lui-même, et qui oppose l'écriture du fantasme au noyau fatal de la jouissance.

## Bibliographie

- ANDRÉ, Serge, *L'imposture perverse*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1993.
- BACKÈS-CLÉMENT, Catherine, « La stratégie du langage », *Littérature*, no 3, 1971, p. 11-29.
- , « De la méconnaissance : fantasme, texte, scène », *Langage*, vol. 8, no 31, 1973, p. 36-52.
- BALAT, Michel, *Des fondements sémiotiques de la psychanalyse : Peirce après Freud et Lacan*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2000.
- BATAILLE, Georges, « La pratique de la joie devant la mort » (1968) dans *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1970, p. 552-558.
- CASTANET, Hervé, *La perversion*, Paris, Anthropos, coll. « Psychanalyse », 1999.
- FREUD, Sigmund, « Pulsions et destins des pulsions » (1915), dans *Métapsychologie*, trad. par J. Laplanche & J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1968, p. 11-43.
- , « "Un enfant est battu" : contribution à la connaissance de la genèse des perversions sexuelles » (1919), trad. de l'allemand par D. Guérineau, dans *Névrose, psychose*

- et *perversion*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1973, p. 219-243.
- GREEN, André, *Du signe au discours : psychanalyse et théorie du langage*, Paris, L'Éthèque, coll. « Psychanalyse », 2011.
- KOK, Nathalie, *Confession et perversion : une exploration psychanalytique du discours pervers dans la littérature française moderne*, Louvain, Peeters, Paris, Vrin, coll. « Accent », 2000.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », [1969] 2017.
- LACAN, Jacques, *Le séminaire de Jacques Lacan, livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1973.
- , *Le séminaire de Jacques Lacan, livre IV : La relation d'objet*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1994.
- , *Le séminaire de Jacques Lacan, livre V : Les formations de l'inconscient*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1998.
- , *Le séminaire de Jacques Lacan, livre VI : Le désir et son interprétation*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, La Martinière & Le champ freudien, coll. « Le champ freudien », 2013.
- , *Le séminaire de Jacques Lacan, livre XIV : La logique du fantasme*, séminaire du 11 janvier 1967 (inédit).
- LAPLANCHE, Jean & Jean-Bertrand PONTALIS, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XXe siècle », 1985 [1964].
- LE GAUFEY, Guy, *L'effet de sens : éléments de sémiotique lacanienne*, Paris, Epel, 2018.
- LESIEUR, Jennifer, *Mishima*, Paris, Gallimard, coll. « Folio biographies », 2011.
- LYOTARD, Jean-François, *Discours, figures*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1985 [1971].
- MILLOT, Catherine, *Gide Genet Mishima : intelligence de la perversion*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 1999.
- MISHIMA, Yukio, *Confession d'un masque*, trad. du japonais par R. Villoteau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1971 [1949].
- NATHAN, John, *La vie de Mishima*, trad. de l'anglais par T. Kenec'hdu, Paris, Gallimard, coll. « Leurs figures », 1980.
- SCOTT-STOKES, Henry, *Mort et vie de Mishima*, trad. de l'anglais par L. Dilé, Arles, Picquier, coll. « Picquier poche », 1998.

## Notes

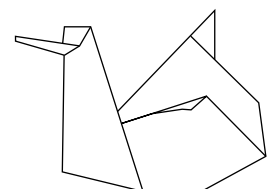
- 1 Y. MISHIMA, *Confession d'un masque*, trad. du japonais par R. Villoteau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1971 [1949].
- 2 S. FREUD « "Un enfant est battu" : contribution à la connaissance de la genèse des perversions sexuelles » (1919), trad. de l'allemand par D. Guérineau, dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1973, p. 219-243.
- 3 Sur ce problème en particulier, voir Nathalie Kok qui a très bien indiqué les limites de cette approche : « La littérature, autrement dit, serait perverse là où elle se montre sous son jour le plus a-littéraire – si du moins on convient du fait que le propre de la littérature est son expressivité. On aboutit donc à une conclusion paradoxale et, en somme, problématique : tout en postulant un rapport entre littérature et perversion, les critiques qualifient ce rapport d'impossible, puisque la perversion consisterait en un défaut de symbolisation. » N. KOK, *Confession et perversion : une exploration psychanalytique du discours pervers dans la littérature française moderne*, Louvain, Peeters, Paris, Vrin, coll. « Accent », 2000, p. 76-77.
- 4 À propos de l'œuvre de Mishima dans l'optique de la perversion, voir C. MILLOT, « L'érotisme de la désolation », *Gide Genet Mishima : intelligence de la perversion*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 1999 ; S. ANDRÉ, *L'imposture perverse*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1993, p. 191-255. Sur l'œuvre de Mishima en général, on lira avec profit J. LESIEUR, *Mishima*, Paris, Gallimard, coll. « Folio biographies », 2011 ; J. NATHAN, *La vie de Mishima*, trad. de l'anglais par T. Kenec'hdu, Paris, Gallimard, coll. « Leurs figures », 1980 ; H. SCOTT-STOKES, *Mort et vie de Mishima*, trad. de l'anglais par L. Dilé, Arles, Picquier, coll. « Picquier poche », 1998.
- 5 Je rappelle à la mémoire l'analyse proposée par Jean-François Lyotard sur la logique grammaticale du fantasme dans « Un enfant est battu ». Voir J.-F. LYOTARD, *Discours, figures*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1985 [1971], p. 327-354. Sur les rapports entre sémiotique et psychanalyse, voir entre autres M. BALAT, *Des fondements sémiotiques de la psychanalyse : Peirce après Freud et Lacan*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2000 ; A. GREEN, *Du signe au discours : psychanalyse et théorie du langage*, Paris, Ithaque, coll. « Psychanalyse », 2011 ; G. LE GAUFEY, *L'effet de sens : éléments de sémiotique lacanienne*, Paris, Epel, 2018.
- 6 S. FREUD « "Un enfant est battu" », *loc. cit.*, p. 219.
- 7 « Parmi les six cas sur l'étude détaillée desquels a été construite cette petite communication (quatre femmes et deux hommes) se trouvaient des cas de névrose obsessionnelle, l'un extrêmement grave, détruisant la vie du sujet, un autre d'une gravité moyenne, bien accessible à l'influence thérapeutique, un troisième enfin qui présentait au moins quelques traits évidents de névrose obsessionnelle. Le quatrième était assurément une franche hystérie avec douleurs et inhibitions ; quant au cinquième, qui n'avait réclamé l'analyse qu'à cause de son impuissance à prendre des décisions, un diagnostic clinique grossier ne l'aurait pas classé du tout ou s'en serait débarrassé avec l'étiquette de "psychasthénie". » S. FREUD « "Un enfant est battu" », *loc. cit.*, p. 222.
- 8 *Ibid.*, p. 219.
- 9 *Ibid.*, p. 220.
- 10 *Ibid.*, p. 221.
- 11 *Ibid.*, p. 119.
- 12 J. LACAN, *Le séminaire de Jacques Lacan*, livre IV : *La relation d'objet*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1994, p. 118.
- 13 S. FREUD, « "Un enfant est battu" », *loc. cit.*, p. 224.
- 14 J. LACAN, *Le séminaire de Jacques Lacan*, livre XI : *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1973, p. 79.

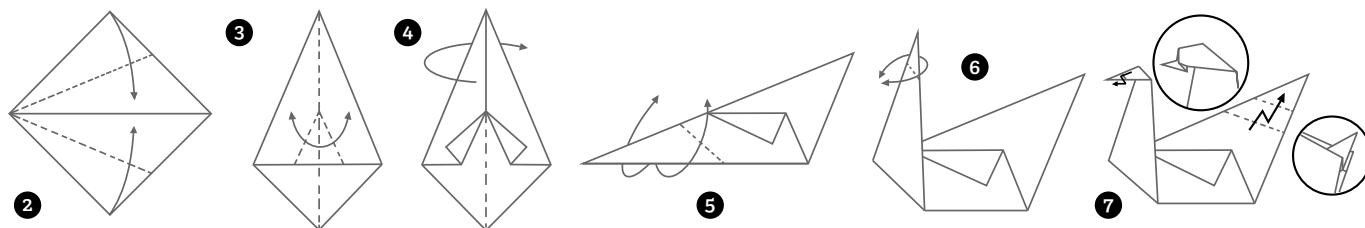
- 15 Soit, par exemple, « le retournement d'une pulsion de l'activité à la passivité et le renversement du contenu ». S. FREUD, « Pulsions et destins des pulsions » (1915), dans *Métapsychologie*, trad. de l'allemand par J. Laplanche & J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1968, p. 25.
- 16 *Ibid.*, p. 225.
- 17 *Idem.*
- 18 *Ibid.*, p. 26.
- 19 J. LACAN, *Le séminaire de Jacques Lacan*, livre XI : *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 165. Sur la perversion du point de vue de la structure, voir J. DOR, *Structure et perversions*, Paris, Denoël, coll. « L'espace analytique », 1987 ; sur la perversion en tant que « structure subjective », qui est l'idée défendue par Lacan, voir H. CASTANET, *La perversion*, Paris, Anthropos, coll. « Psychanalyse », 1999.
- 20 S. FREUD, « Pulsions et destins des pulsions », loc. cit., p. 26.
- 21 *Ibid.*, p. 27-28.
- 22 J. LACAN, *Le séminaire de Jacques Lacan*, livre XIV : *La logique du fantasme*, séminaire du 11 janvier 1967 (inédit).
- 23 S. FREUD, « "Un enfant est battu" », loc. cit., p. 221.
- 24 *Idem.*
- 25 J. LACAN, *Le séminaire de Jacques Lacan*, livre XIV : *La logique du fantasme*, séance du 11 janvier 1967 (inédit).
- 26 « Le fantasme n'est pas l'objet du désir, il est scène. Dans le fantasme, en effet, le sujet ne vise pas l'objet ou son signe, il figure lui-même pris dans la séquence d'images. Il ne se représente pas l'objet désiré mais il est représenté participant à la scène, sans que, dans les formes les plus proches de fantasme originaire, une place puisse lui être assignée [...] Conséquences : tout en étant toujours présent dans le fantasme, le sujet peut y être sous une forme désubjectivée, c'est-à-dire dans la syntaxe même de la séquence en question. » J. LAPLANCHE & J.-B. PONTALIS, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XXe siècle », 1985 [1964], p. 74. « Dans le fantasme, le sujet est fréquemment inaperçu, mais il y est toujours, que ce soit dans le rêve, dans la rêverie, dans n'importe quelle des formes plus ou moins développée [...] Le sujet se soutient comme désirant par rapport à un ensemble signifiant toujours beaucoup plus complexe. Cela se voit assez à la forme de scénario qu'il prend, où le sujet, plus ou moins reconnaissable, est quelque part, schizé, divisé, habituellement double, dans son rapport à cet objet qui le plus souvent ne montre pas plus sa véritable figure. » J. LACAN, *Le séminaire de Jacques Lacan*, livre XI : *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 168.
- 27 Y. MISHIMA, *Confession d'un masque*, op. cit., p. 9.
- 28 « C'était le rebord du cuvier dans lequel on m'avait donné mon premier bain. Un cuvier tout neuf, dont la surface de bois soigneusement rabotée était fraîche et lisse comme de la soie ; et quand je regardais de l'intérieur, un rai de lumière venait frapper le rebord, où il formait une tache. Le bois ne brillait qu'à cet endroit et il avait l'air d'être en or. Des langues d'eau vacillantes semblaient s'efforcer de lécher la tache sans jamais parvenir à l'atteindre. Et, soit à cause d'un reflet, ou parce que le rai de lumière coulait aussi dans le cuvier, l'eau, au-dessous de cette tache sur le rebord, luisait doucement et de menues vagues brillantes semblaient sans cesse s'y cogner la tête... » *Ibid.*, p. 10-11.
- 29 « À l'âge d'un an environ, je tombai de la troisième marche de l'escalier et me blessai au front [...] On appela ma grand-mère par téléphone au théâtre Kabuki. Quand elle arriva, mon grand-père alla à sa rencontre. Elle demeurait sur le seuil sans retirer ses chaussures, appuyée sur la canne qu'elle tenait à la main droite et regardait fixement mon grand-père. Quand elle parla, ce fut d'une voix étrangement calme, comme si elle découpait chaque mot : "Est-il mort? – Non." Alors elle

- se déchaussa et, montant les marches de l'entrée, elle enfila le corridor d'un pas assuré, telle une prêtresse... » *Ibid.*, p. 13-14.
- 30 « Le matin du Nouvel An qui précéda mon quatrième anniversaire, je vomis une matière couleur de café. On appela le médecin de famille. Après m'avoir examiné, il déclara n'être pas certain que je puisse guérir. On me fit une telle quantité d'injections de camphre et de glucose que je finis par ressembler à une pelote à aiguilles. Mon pouls, au poignet et en haut du bras, devint imperceptible. Deux heures s'écoulèrent. Debout autour de moi, tous considéraient mon cadavre. On prépara un linceul, on réunit mes jouets préférés, et tous les membres de la famille furent rassemblés. » *Ibid.*, p. 14.
- 31 Je renvoie explicitement à l'analyse qu'en fait Serge André lorsqu'il repère dans la vie écrite de Mishima les deux pôles d'attraction du désir de l'Autre et la double réponse subjective qu'elle implique, soit « une carrière de guerrier (plus théâtrale que réelle) et une carrière d'écrivain (qu'il s'arrange pour rendre très spectaculaire) ». Comme il l'a très bien montré, ces deux voies se rejoignent et tentent de fusionner en une sorte de « dramaturgie de la mort violente ». En ce sens, il n'est pas évident de décider lequel des deux est tué, le guerrier ou l'écrivain, au moment du suicide de Mishima, l'œuvre et la vie de Mishima étant faites pour laisser la réponse en suspens et éterniser l'ambivalence qu'elle implique. Voir S. ANDRÉ, *L'imposture perverse*, op. cit., p. 204-205.
- 32 Y. MISHIMA, *Confession d'un masque*, op. cit., p. 14.
- 33 *Ibid.*, p. 15.
- 34 *Ibid.*, p. 15-16.
- 35 *Ibid.*, p. 21.
- 36 *Ibid.*, p. 13.
- 37 Cf. G. BATAILLE, « La pratique de la joie devant la mort » (1968) dans *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1970, p. 552-558.
- 38 Y. MISHIMA, *Confession d'un masque*, op. cit., p. 12.
- 39 *Ibid.*, p. 17.
- 40 *Ibid.*, p. 22.
- 41 *Ibid.*, p. 37.
- 42 *Ibid.*, p. 34.
- 43 *Ibid.*, p. 29-30. Mishima souligne.
- 44 *Ibid.*, p. 30.
- 45 « Ce que le pervers met en scène dans son fantasme se présente sous un aspect qui est patent en clinique, c'est à savoir comme séquence de *movie*, de film cinématographique. J'entends, une séquence coupée du développement du drame – dit-on un *rush*? je ne suis pas sûr du terme – comme ces films-annonces qui sont faits pour exciter notre appétit de revenir la semaine prochaine voir le film dont sont extraites les quelques images qui nous sont projetées. Ce qu'elles ont de séduisant tient en effet à ce qu'elles sont désinsérées de la chaîne, en rupture par rapport au thème. » J. LACAN, *Le séminaire de Jacques Lacan*, livre VI : *Le désir et son interprétation*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, La Martinière & Le champ freudien, coll. « Le champ freudien », 2013, p. 517.
- 46 « Je dirai que, s'il y a quelque chose à quoi ressemble la pulsion, c'est à un montage [...] Le montage de la pulsion est un montage qui, d'abord, se présente comme n'ayant ni queue ni tête – au sens où l'on parle de montage dans un collage surréaliste. » J. LACAN, *Le séminaire de Jacques Lacan*, livre XI : *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 154.
- 47 C'est en partie l'impasse autrefois identifiée par Catherine Backès-Clément lorsqu'elle présentait comme une éventuelle solution la « sémanalyse » de Kristeva (cf. J. KRISTEVA, *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2017 [1969]) vis-à-vis de la séparation entre le fantasme, au sens de la psychanalyse, et le fantasme, au sens de la littérature :

impasse de la sémiotique restreinte et de la psychanalyse générale, dans la mesure où il s'agissait alors d'indiquer « les limites qui rendent impossible l'application directe et l'importation brutale de la sémiotique au phénomène fantasmatique », tout comme il lui apparaissait « impossible de plaquer la lecture analytique sur le fait littéraire et sur ses causes ». C. BACKÈS-CLÉMENT, « De la méconnaissance : fantasme, texte, scène », *Langage*, vol. 8, no 31, 1973, p. 36 ; voir également, de la même auteure : « La stratégie du langage », *Littérature*, no 3, 1971, p. 11-29. Sans être en désaccord avec cette importante mise au point, je tente de proposer, on le comprendra, une autre solution au regard de cette impasse provisoire.

- 48 J. LACAN, *Le séminaire de Jacques Lacan*, livre V : *Les formations de l'inconscient*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1998, p. 231.
- 49 H. CASTANET, *La perversion*, *op. cit.*, p. 20.
- 50 *Idem.*
- 51 C. MILLOT, « L'érotisme de la désolation », *loc. cit.*, p. 135.
- 52 Y. MISHIMA, *Confession d'un masque*, *op. cit.*, p. 24.
- 53 C. MILLOT, « L'érotisme de la désolation », *loc. cit.*, p. 135.
- 54 *Idem.*





## Au-delà du signifiant imaginaire : repenser l'inscription du fantasme au cinéma

**Louis-Paul WILLIS**

*Cygne noir*, no 8, 2020 : « Quand ego signe : sémiotique, fantasme, fantaisie »

### Résumé

Le rapport entre la théorie du cinéma et la psychanalyse demeure trouble, tant sur le plan conceptuel qu'épistémologique, et ce, depuis les toutes premières études psychanalytiques du cinéma. Ce rapport se trouve complexifié par des avancées distinctes dans les cercles savants francophones et anglophones. Voulant faire le pont entre les réflexions françaises et anglo-saxonnes, cet article se propose de relire les fondements de l'ouvrage *Le signifiant imaginaire* en articulant les enjeux soulevés par Christian Metz aux relectures lacaniennes offertes par des penseurs contemporains tels que Joan Copjec, Todd McGowan, Elizabeth Cowie et Slavoj Žižek – des penseurs qui prennent acte de certaines lacunes largement présentes dans la théorie des années 1970. Il en ressort une réflexion voulant repenser le régime de signification opérant au cinéma, puisqu'à l'époque de Metz, certains concepts lacaniens (le fantasme, le désir, l'objet *a*, le Réel) demeuraient absents des discours théoriques en études cinématographiques. Il s'agira donc de redéfinir le désir spectatorial en l'articulant à une « réelle » pensée lacanienne, le tout afin de resituer la place du signifiant cinématographique en le liant au rôle du fantasme. De nature avant tout programmatique, cet article ne consolidera pas son propos par le biais d'analyses filmiques, mais s'attardera plutôt à des enjeux théoriques afin de plaider pour l'approche mise de l'avant par l'américain Todd McGowan dans l'ouvrage *The Real Gaze*. Si le fantasme joue un rôle central dans l'articulation du désir spectatorial, il nous appartiendra de voir comment ce rôle se rapporte au regard, au Réel et au fameux signifiant cinématographique.

### Pour citer cet article

WILLIS, Louis-Paul, « Au-delà du signifiant imaginaire : repenser l'inscription du fantasme au cinéma », *Cygne noir*, no 8, 2020. En ligne : <<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/willis-fantasme-cinema>> (consulté le xx/xx/xxxx).



Cet article de *Revue Cygne noir* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons : Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 2.5 Canada.

## **AU-DELÀ DU SIGNIFIANT IMAGINAIRE : REPENSER L'INSCRIPTION DU FANTASME AU CINÉMA**

Plusieurs des penseurs du cinéma attirés par la psychanalyse ont souligné la coïncidence voulant que la première projection publique payante des frères Lumière ait eu lieu la même année que la première publication de Freud. Pour ces penseurs, 1895 aura été l'année de la naissance simultanée du cinéma et de la psychanalyse. Comme Barbara Creed le note bien, les deux « partagent des contextes historiques, sociaux et culturels communs, façonnés par les forces de la modernité<sup>1</sup> ». Par ailleurs, ce n'est qu'à partir du milieu des années 1970 que la théorie du cinéma se tourne de façon décisive vers la psychanalyse. Rapidement au cours de la décennie, les penseurs du cinéma sont attirés vers les théories de Jacques Lacan, dont le séminaire annuel vise à relire Freud à travers des influences généralement issues du structuralisme. Le courant « lacanien » prend de l'ampleur au sein de la jeune discipline des études cinématographiques, et produit d'importantes réflexions théoriques : le cinéma est considéré comme un « dispositif » idéologique<sup>2</sup> opérant une « suture<sup>3</sup> » et produisant un « signifiant imaginaire<sup>4</sup> » ; le spectateur est alors pensé dans le cadre de la dynamique identificatoire grâce à laquelle il se pose comme « tout-percevant<sup>5</sup> » ; ce même spectateur est par la suite considéré comme foncièrement masculin, guidé par un voyeurisme lui fournissant un « plaisir visuel » objectivant<sup>6</sup> ; etc. Bref, la psychanalyse – surtout celle de Lacan – joue un rôle central dans la théorie du cinéma, et ce, pendant plus de deux décennies.

Par contre, les théoriciens du cinéma des années 1970 se sont avant tout centrés sur le Lacan des *Écrits* et, plus spécifiquement, sur l'essai sur le stade du miroir<sup>7</sup> et sur les tensions entre l'imaginaire et le symbolique. Ainsi ont-ils omis d'office la pensée articulée dans les séminaires, beaucoup plus développée et, d'emblée, particulièrement contemporaine à leur époque. Plusieurs errements conceptuels découlent de cette omission, le plus important demeurant sans aucun doute la confusion entre les notions pourtant diamétralement opposées que sont la vision et le regard. Cette omission culmine dans *Le signifiant imaginaire*, ouvrage fort influent de Christian Metz, au sein duquel celui-ci se tourne vers la psychanalyse dans le but de voir son approche sémiologique du texte filmique appliquée au spectateur de cinéma. Metz suit les traces des autres penseurs de l'époque en perpétuant une erreur conceptuelle centrale : en opposant l'imaginaire au symbolique, et en conceptualisant le désir spectatoriel à travers cette opposition, ces penseurs omettent le Réel, troisième élément de la triade lacanienne et notion essentielle pour toute conceptualisation fonctionnelle du désir et de la subjectivité. Il en découle

une théorie qui situe au cœur du cinéma une fonction idéologique très marquée. Mais en omettant ce qui résiste à la représentation imaginaire et à la signification symbolique, cette psychanalyse du cinéma omet aussi ce qui échappe à l'idéologie, évitant d'aborder ce qui détermine à la fois l'objet du désir et la représentation illusoire de cet objet dans le fantasme. La notion même du regard, tout comme sa fonction au sein de la spectature filmique, demeure entièrement absente de cet édifice théorique, et donc de l'étude proposée par Metz des modes de signification en place au cinéma. Comme Todd McGowan le montre adéquatement,

[l]a théorie lacanienne initiale du cinéma est passée à côté du regard en raison de sa conception de l'expérience cinématographique se centrant sur l'imaginaire et le symbolique, au détriment du Réel. Cette omission s'avère cruciale parce que le Réel permet la compréhension du rôle radical joué par le regard dans l'expérience cinématographique. Puisque le regard se veut une manifestation du Réel, plutôt que de l'imaginaire, il se veut le lieu d'un dérangement au sein du fonctionnement de l'idéologie, et non une expression de ce fonctionnement<sup>8</sup>.

En somme, l'étude de la tension entre le symbolique et l'imaginaire sans prendre acte du Réel produit des réflexions et des conceptualisations qui ignorent la radicalité inhérente au cinéma comme objet d'étude. C'est notamment le cas avec *Le signifiant imaginaire*, et il importe de prendre acte des contributions plus récentes à la psychanalyse du cinéma afin de proposer une approche cohérente de l'étude du signifiant cinématographique.

Quoique potentiellement fonctionnelle sur certains plans, par exemple pour l'étude du voyeurisme inhérent à la spectature filmique ou de la fonction idéologique d'un certain cinéma plus réactionnaire, la psychanalyse du cinéma telle qu'elle culmine chez Metz néglige le statut même du regard, du désir et du fantasme dans leurs définitions psychanalytiques, et a été ainsi critiquée pour ses diverses impasses conceptuelles. Bien que Metz fasse ouvertement mention de certaines notions lacaniennes, son argumentaire, tout comme ses conclusions, auraient pris une tout autre direction si ces notions avaient été mobilisées dans le sens qui leur est octroyé dans la pensée de Lacan. Ultimement, malgré son approche conjuguant sémiologie et psychanalyse, Metz omet la perspective offerte par Lacan selon laquelle tout acte de signification comporte systématiquement un angle mort – dans la mesure où le langage est centré sur une absence fondamentale. Dans cette optique, le présent article se propose de relire les fondements de l'ouvrage *Le signifiant imaginaire* en articulant les enjeux soulevés par Metz aux relectures lacaniennes offertes par certains penseurs contemporains du cinéma issus du monde anglo-saxon, tels que Joan Copjec, Todd McGowan, Elizabeth Cowie et Slavoj Žižek. Il en ressortira une réflexion voulant repenser le mode de fonctionnement du signifiant cinématographique au prisme des avancées dues aux études filmiques anglophones<sup>9</sup>.

Tout en prenant acte des trois désirs que Metz repère dans la spectature filmique, il s'agira tout d'abord de redéfinir le désir spectatorial en l'articulant à une « réelle » pensée lacanienne, le tout en abordant le rôle du fantasme comme principal vecteur de signification au cinéma. L'étude du signifiant opérant au cinéma ne peut se faire qu'en fonction du rôle narratif joué par le fantasme dans sa conception lacanienne, et conséquemment en fonction de la triade Réel-symbolique-imaginaire (R.S.I.) et de son impact sur le désir. Si le fantasme joue un rôle central dans l'articulation du désir spectatorial, il m'appartiendra de montrer comment ce rôle se rapporte au regard, au Réel et au fameux signifiant cinématographique. Cet article se voulant avant tout programmatique, je ne consoliderai pas le propos conceptuel avancé par le biais d'analyses filmiques, mais terminerai plutôt en argumentant en faveur de la typologie avancée par Todd McGowan, qui propose dans *The Real Gaze* quatre relations possibles entre le regard, le désir et le fantasme au cinéma.

### Sur les traces d'une psychanalyse du cinéma

Un tel objectif passe par la nécessité de dresser un inventaire sommaire des inconsistances et des mésinterprétations au cœur de la psychanalyse du cinéma des années 1970, tout en prenant acte des travaux plus contemporains, issus principalement du monde universitaire anglo-saxon et visant à légitimer la psychanalyse du cinéma en l'articulant aux concepts et aux idées développées dans l'ensemble de l'opus de Lacan. Je me permets donc d'entrée de jeu de distinguer deux psychanalyses du cinéma : celle mise de l'avant par les premiers penseurs ayant sollicité la pensée de Freud et de Lacan (Jean-Louis Baudry, Stephen Heath, Christian Metz et leurs contemporains), et celle qui tente depuis plus de deux décennies de la réactualiser en la centrant sur les séminaires de Lacan. Afin de bien distinguer ces deux psychanalyses du cinéma tout en gardant un propos cohérent dans ce qui suit, je ferai désormais mention de la « psychanalyse classique du cinéma » pour désigner le courant d'influence freudienne et lacanienne des années 1970, et de la « psychanalyse contemporaine du cinéma » pour désigner les nombreuses contributions plus récentes visant à recentrer la réflexion de nature psychanalytique sur une pensée « réellement » lacanienne.

Par leur omission du Réel et des séminaires plus tardifs de Lacan, plusieurs des idées produites par la psychanalyse classique du cinéma – et culminant dans l'ouvrage *Le signifiant imaginaire* – comportent des inexactitudes notables<sup>10</sup>. D'emblée, les registres de l'existence humaine sont régulièrement conceptualisés comme des stades ou des phases ; ainsi l'imaginaire est-il conçu comme un « moment » marqué par le stade du

miroir, moment que l'individu doit « traverser ». À cet effet, aussi récemment qu'en 1998, Barbara Creed écrivait qu'« il y a trois ordres dans l'*histoire* du développement humain », ajoutant que « le stade du miroir [...] se déroule pendant la *période* de l'imaginaire<sup>11</sup> ». Si le stade du miroir demeure un moment dans le développement du sujet, et s'il s'inscrit dans l'imaginaire, il reste que les trois registres de l'existence définis par Lacan ne constituent aucunement des moments historiques ou périodiques traversés successivement par l'individu dans son devenir-sujet, mais plutôt des dimensions co-existantes<sup>12</sup>. Loin d'être mineure, cette interprétation erronée du modèle lacanien aboutit à une psychanalyse du cinéma lacunaire. Dans cette perspective, le récapitulatif qui suit des idées dégagées par Metz restera marqué par une volonté de me distancier des écrits existants portant sur sa contribution. En revenant au texte fondateur que représente *Le signifiant imaginaire*, et en omettant d'inclure les réflexions produites dans son sillage, je cherche avant tout à centrer le propos sur la dynamique qui sous-tend la production du signifiant imaginaire du cinéma sans pour autant contaminer l'approche préconisée, à savoir l'examen du regard, du désir et du fantasme dans cette production.

### Un signifiant imaginaire?

*Le signifiant imaginaire* marque une transition importante dans l'œuvre de Metz, qui s'était préalablement fait connaître pour ses études prônant une approche sémiotique du cinéma. Se tournant de façon résolue vers la psychanalyse, sans pour autant renier son travail précédent sur le discours et le langage filmique, l'auteur explore l'expérience du cinéma et de sa spectature à travers le prisme de la pensée freudienne et lacanienne. Metz découpe son propos en quatre sections : « Le signifiant imaginaire », préalablement publié dans *Communications* en 1975 ; « Le film de fiction et son spectateur », paru dans le même numéro de *Communications* ; « Histoire/discours », préalablement publié dans un ouvrage collectif portant sur Émile Benveniste en 1975 ; et « Métaphore/métonymie, ou le référent imaginaire », non publié avant la première édition du *Signifiant imaginaire* en 1977. Si Metz mentionne fréquemment, au cours de son argumentaire, le souhait de soumettre l'étude du cinéma à la logique issue de la psychanalyse freudienne, il s'en remet néanmoins sporadiquement à certains éléments de la pensée lacanienne – il ouvre d'ailleurs la première section en postulant d'entrée de jeu que « [t]oute réflexion psychanalytique sur le cinéma, ramenée à sa démarche plus fondamentale, pourrait se définir en termes lacaniens comme un effort pour dégager l'objet-cinéma de l'imaginaire pour le conquérir au symbolique » (LSI, 9)<sup>13</sup>. Au demeurant, il ressort de ces mentions de Lacan et de certains éléments de sa pensée une impasse conceptuelle qui ne pouvait

sans doute pas se percevoir au fil des années 1970, époque beaucoup trop contemporaine au séminaire que Lacan a tenu jusqu'en 1980. Mais confrontées à l'ouvrage de Metz dans le contexte actuel, ces impasses conceptuelles se révèlent plus aisément au lecteur : alors que l'argumentaire se veut avant tout freudien, il devient par moments maladroitement lacanien. Metz, fort de ses contributions notables au champ de la sémiotique du cinéma, souhaite étudier le discours au prisme de la psychanalyse, une démarche qu'il importe de reconnaître comme la plus importante de la psychanalyse classique du cinéma, puisqu'elle se rapproche le plus des influences structuralistes à l'œuvre dans la pensée de Lacan, sans pour autant les explorer adéquatement. Cette section, qui s'attardera sur la première portion du livre consacrée au signifiant imaginaire, se centrera donc sur la volonté metzienne de conjuguer la psychanalyse et la sémiotique.

Dans la section « Le signifiant imaginaire », Metz déconstruit l'image cinématographique afin de s'attarder à l'étude de ce qui « [donne] au spectateur le désir "spontané" de fréquenter les salles de cinéma et d'en payer l'accès » (LSI, 14). À travers une logique résolument freudienne, il décroise ce désir sur trois axes : l'axe spéculaire, où l'identification du spectateur fonctionne au moyen du principe selon lequel le cinéma est un miroir qui peut tout refléter à l'exception du spectateur lui-même ; l'axe scopophilique, selon lequel le cinéma alimente une « passion de percevoir » ; et l'axe fétichiste, selon lequel le cinéma articule le désir spectatorial autour d'un objet nécessairement absent. L'étude de l'axe spéculaire s'appuie largement sur la dynamique visuelle observée par Lacan dans ce qu'il nomme le stade du miroir, au sein duquel l'enfant (âgé de 6 à 18 mois) fonde un rapport avec le moi – un rapport ancré avant tout dans la dimension imaginaire de l'existence humaine. En s'identifiant à l'image spéculaire, l'enfant traverse l'identification primaire (l'identification à lui-même) et développe, dès lors, un rapport avec le moi idéal par l'aspect imaginaire de ce qui se manifeste dans le reflet du miroir. Malgré son postulat selon lequel l'expérience filmique s'apparente à l'expérience imaginaire du miroir en ce qu'elle place le spectateur devant des images, des idéaux et, ultimement, des leurres, Metz prend soin de distinguer les deux expériences puisque « en un point essentiel [le film] diffère du miroir primordial : bien que, comme en celui-ci, tout puisse venir s'y projeter, il est une chose, une seule, qui ne s'y reflète jamais : le corps propre du spectateur » (LSI, 65). Ce constat mène vers le deuxième axe, où Metz s'attarde à la scopophilie propre à l'expérience filmique. Par son absence de l'écran, le spectateur se trouve dans une position voyeuriste par excellence, que Metz situe dans sa position de sujet tout-percevant :

Au cinéma, c'est toujours l'autre qui est sur l'écran : moi, je suis là pour le regarder. Je ne participe en rien au perçu, je suis au contraire tout-percevant. Tout-percevant

comme on dit tout-puissant ; tout-percevant, aussi, parce que je suis en entier du côté de l'instance percevante : absent de l'écran, mais bien présent dans la salle (LSI, 68).

La notion d'un spectateur tout-percevant se fonde sur le concept de plaisir scopique, ou de scopophilie, définie par Freud comme le « plaisir de regarder-et-de-montrer<sup>14</sup> ». Finalement, par l'étude de l'axe fétichiste, Metz s'attarde à étudier l'articulation au cinéma d'un désir d'objet par lequel le spectateur fait preuve d'un désaveu fétichiste devant le spectacle cinématographique<sup>15</sup>. Ce désaveu fétichiste est nécessaire pour que le spectateur puisse réconcilier l'aspect fictionnel – et même idéalisé – de ce qui est projeté à l'écran avec un plaisir scopique lui permettant d'y projeter son propre désir. Ultimement, à travers chacun de ces axes, la contribution de Metz se situe autour de l'idée selon laquelle l'opération du signifiant cinématographique se rapporte à l'imaginaire, conçu ici dans sa fonction lacanienne.

Rapidement, Metz précise la question centrale qui détermine sa démarche : « [q]uelle contribution la psychanalyse freudienne peut-elle apporter à l'étude du signifiant cinématographique? » (LSI, 27). La suite de son argumentaire se déploie autour des trois « points nodaux » ciblés par cette question : la *contribution*, la *psychanalyse freudienne*, et le *signifiant cinématographique*. S'il perçoit la contribution potentielle de l'approche métapsychologique autour de son inscription aux côtés de la linguistique en tant que « science du symbolique », les deux formant les « seules sciences qui aient pour objet immédiat et unique le fait de la signification comme tel » (LSI, 28)<sup>16</sup>, cette question autour de laquelle Metz construit son propos met de l'avant une idée de la psychanalyse qui reste à problématiser. En abordant ce deuxième point nodal, Metz écrit : « [c]e que j'appellerai la psychanalyse, ce sera la tradition de Freud et sa continuation toujours actuelle, avec des prolongements originaux comme ceux qui tournent autour de Mélanie Klein en Angleterre, et de Jacques Lacan en France » (LSI, 33). Cette conception de la psychanalyse, centrée sur Freud, peut sembler fragile dans la mesure où l'étude du troisième point nodal, le « signifiant cinématographique », ne saurait reposer uniquement sur une perspective freudienne puisque celle-ci précède l'arrivée du courant structuraliste que Lacan a su conjuguer à l'appareil psychanalytique. Lorsque Lacan amorce son « retour à Freud », il le fait en articulant la pensée freudienne à la linguistique de Saussure, postulant de nombreux aphorismes qui alimentent sa pensée, et dont un des plus connus – « l'inconscient est structuré comme un langage » – se veut annonciateur du rôle que jouera le structuralisme dans son opus. Mais si cette dimension particulière semble trop peu approfondie dans la pensée de Metz, elle la sous-tend néanmoins puisque le troisième point nodal se trouve au centre de son propos. Metz réussit à soumettre une réflexion qui prend entièrement acte « des problèmes que pose à une

étude psychanalytique le signifiant du cinéma en tant que tel, le palier de la "spécificité cinématographique" » (LSI, 48), notant qu'« il y a place pour un genre particulier de réflexions psychanalytiques sur le cinéma, dont le propre serait justement de porter sur le cinéma lui-même (et non sur les films), sur le signifiant en tant que tel » (LSI, 50). Si plusieurs critiques de la psychanalyse classique du cinéma, telles qu'elles culminent dans l'ouvrage collectif *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*<sup>17</sup>, reprochent à cet édifice théorique son incapacité à délaissier l'analyse de films pour se centrer sur le dispositif, force est de constater que ces critiques ne peuvent s'appliquer adéquatement à la contribution de Metz ; le dispositif cinématographique demeure au centre de son argument.

Le nœud des problèmes soulevés par les liens entre *Le signifiant imaginaire* et la pensée de Lacan, telle qu'elle informe la psychanalyse contemporaine du cinéma, demeure ancré dans le recours à la question identificatoire qui, elle, repose essentiellement sur l'essai de Lacan sur le stade du miroir. À travers cet appui conceptuel, Metz en vient à se centrer uniquement sur la vision du spectateur, étayant sa pensée sur la dynamique identificatoire en deux temps (primaire et secondaire), constituant ainsi un modèle théorique où « la constitution du signifiant, au cinéma, repose sur une série d'effets-miroir organisés en chaîne » (LSI, 72). Certes, il demeure entièrement fondé de postuler la dynamique spéculaire du cinéma, comme il le fait en écrivant que « le spectateur est absent de l'écran *comme perçu*, mais aussi (les deux choses vont ensemble, inévitablement) qu'il y est présent, et même "tout-présent", *comme percevant*. À chaque instant, je suis dans le film par la caresse de mon regard » (LSI, 76). Par contre, une tension manifeste se dégage de son texte entre l'approche volontairement freudienne et le recours à la pensée de Lacan dès le moment où on prend acte de l'attention portée par Lacan au Réel. Metz écrit que « [l]'acte de *voir un film*, fort simple en apparence, [...] nous montre, dès lors qu'on commence à l'analyser, une complexe imbrication, plusieurs fois "nouée" sur elle-même, des fonctions de l'imaginaire, du réel et du symbolique » (LSI, 79). Par contre, les essais constituant *Le signifiant imaginaire* n'accordent jamais au Réel la place qui lui revient au sein de l'édifice conceptuel lacanien. À peine mentionné à quelques reprises, le Réel n'est jamais abordé tel que Lacan le conçoit. Bien que le signifiant du cinéma soit ramené de façon convaincante à sa dimension imaginaire, l'étude de la fonction de cet imaginaire demeure lacunaire sans une attention portée au Réel comme l'angle mort dans tout champ visuel – et, ultimement, comme lieu d'appariation du regard dans la conception lacanienne du terme.

### De S.I. à R.S.I.

De toute évidence, les premiers penseurs lacaniens du cinéma – incluant Metz – ont omis certains enjeux importants (et tardifs) de la contribution de Lacan au champ de la psychanalyse, une omission qui est abordée par Slavoj Žižek dès 1989, moment où il affirme que « le Lacan qui a servi comme point de référence pour ces théories [...] était le Lacan d'avant la rupture<sup>18</sup> ». La rupture à laquelle Žižek fait référence se situe autour de l'attention portée par Lacan au Réel – cet espace traumatique où la signification vient à choir – dans ses enseignements plus tardifs. Effectivement, alors que le psychanalyste s'est longtemps attardé sur la tension entre l'imaginaire et le symbolique, ses derniers séminaires portent plutôt une attention marquée sur la tension entre le symbolique, l'imaginaire et le Réel. Lorenzo Chiesa note d'ailleurs à cet effet que « dans les travaux plus tardifs de Lacan, la nature spéculaire de l'imaginaire dépend ultimement d'un élément réel non spécularisable<sup>19</sup> ». En omettant d'inclure cette dimension parmi ses réflexions dans *Le signifiant imaginaire*, Metz – à l'instar des autres penseurs issus de la psychanalyse classique du cinéma – a recours à un Lacan « incomplet », qui ne prend pas suffisamment acte de la pensée articulée au sein des séminaires.

Largement ignoré par les penseurs des années 1970, le séminaire XI (*Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*) se révèle un des plus utilisés dans la théorie psychanalytique contemporaine du cinéma puisque c'est lors de ce séminaire que Lacan introduit la notion du regard comme objet *a*. Il situe ainsi le regard non pas dans l'acte de *regarder* (comme le font Metz, Baudry, Mulvey et plusieurs autres), mais dans le fait d'être d'ores et déjà *regardé*. C'est donc dans la possibilité d'une rencontre avec le regard que se manifeste le désir scopique, puisque « ce regard que je rencontre [...] est, non point un regard vu, mais un regard par moi-même imaginé au champ de l'Autre<sup>20</sup> ». Autrement formulé, le regard se pose comme l'objet d'un désir, intrinsèque au sujet, d'être vu. Insistant sur le fait que la fonction du regard est extérieure au sujet, Lacan affirme que « ce qui me détermine foncièrement dans le visible, c'est le regard qui est au-dehors<sup>21</sup> ». L'analyse – désormais fort connue – qu'il effectue subséquemment de la toile *Les ambassadeurs* de Hans Holbein lui permet d'illustrer de façon concrète l'apparition du regard au sein du champ scopique. Cette toile comprend effectivement un objet anamorphique apparaissant au bas de l'image, au premier plan, qui empêche le spectateur de l'observer tout en maintenant un sentiment de maîtrise sur l'objet. Lorsque le spectateur se rapproche du coin inférieur droit de la toile, et qu'il l'observe d'un angle plus étroit, l'objet informe se révèle être un crâne. Par le biais de cette tache anamorphique, l'objet regarde ; la tache nous montre que, « en tant que sujet, nous sommes dans le tableau littéralement appelés, et ici présentés comme pris<sup>22</sup> ». C'est

cette conception lacanienne du regard qui est longtemps demeurée ignorée par la théorie du cinéma, du moins jusqu'à l'arrivée des réflexions plus actuelles. Ces réflexions ont permis à la théorie psychanalytique contemporaine du cinéma de prendre en compte des notions jusqu'alors laissées pour compte – le fantasme, le désir, le regard, l'objet *a* et le Réel.

Se fondant sur les constats entrepris par Lacan dans le séminaire XI, c'est Joan Copjec qui, la première, offre une réarticulation approfondie de la psychanalyse lacanienne du cinéma, centrée principalement sur les notions de regard et de désir. Selon elle, « croyant suivre Lacan, [la psychanalyse classique du cinéma] conçoit l'écran comme un miroir ; et ce faisant, elle opère dans l'ignorance et aux dépens d'une vue plus radicale de Lacan, selon laquelle le miroir est conçu comme écran<sup>23</sup> ». Aux yeux de Copjec, la psychanalyse classique du cinéma, avec son spectateur tout-percevant posé dans un contexte quasi panoptique (puisqu'il voit sans être vu), a théorisé un regard plus foucauldien que lacanien – elle écrit d'ailleurs que « la théorie du film a opéré une sorte de "foucauldisation" de la théorie lacanienne ; une mauvaise interprétation précoce de Lacan l'a transformé en un "prodigue" foucauldien<sup>24</sup> ». Ultimement, selon elle, « [l]a relation entre le dispositif et le regard ne crée que le mirage d'une psychanalyse. En fait, il n'y a aucun sujet psychanalytique en vue<sup>25</sup> ». Ce « mirage », qui se trouve au cœur des idées se dégageant de l'essai de Metz, constitue à la fois la clé de voûte et le maillon le plus faible de la psychanalyse classique du cinéma.

Après avoir fait l'inventaire des conceptions erronées guidant la théorisation classique du regard cinématographique, Copjec en propose une version proprement lacanienne. Notant le rôle crucial de l'essai de Lacan sur le stade du miroir auprès de Metz, entre autres, Copjec précise que

ce n'est *pas* dans cet essai mais dans *Le Séminaire XI* que Lacan formule lui-même son propre concept [du regard] et reformule, chemin faisant, son essai antérieur sur le stade du miroir. [...] C'est dans ce séminaire, en particulier dans les séances réunies sous le titre « Du regard comme objet *a* », que l'on rencontre une représentation bien différente de celle que dépeint la théorie du cinéma<sup>26</sup>.

Lacan y affirme effectivement que « le regard peut contenir en lui-même l'objet *a* [...] où le sujet vient à choir, et ce qui spécifie le champ scopique, et engendre la satisfaction qui lui est propre, c'est que [...] la chute du sujet reste toujours inaperçue<sup>27</sup> ». Contrairement à sa conception metzienne, le regard dans son sens lacanien est externe au sujet ; il échappe au sujet par son statut d'objet *a* ; il « laisse le sujet dans l'ignorance de ce qu'il y a au-delà de l'apparence<sup>28</sup> ». L'objet *a*, mathème employé par Lacan pour définir à la fois l'objet et la cause du désir, demeure un objet évanescent, inatteignable ;

c'est son inexistence qui assure la dynamique circulaire perpétuelle du désir, ainsi que sa représentation imaginaire dans le fantasme<sup>29</sup>. Décrit et explicité à de nombreuses reprises par Žižek, l'objet *a* représente simultanément « l'absence pure, le vide autour duquel tourne le désir et qui, par le fait même, cause le désir, et l'élément imaginaire qui dissimule ce vide, le rend invisible en le remplissant<sup>30</sup> ». Il s'agit d'un objet perdu qui n'a jamais existé avant sa perte, assurant l'insatiabilité fondamentale qui frappe tout désir. La relecture de Lacan qu'offre Copjec lui permet conséquemment de repenser le désir au cinéma. Elle réfute la notion d'un désir de maîtrise négocié par un regard panoptique et pose plutôt le regard comme le lieu d'inscription du manque constitutif du sujet. Cette approche s'avère ultimement cohérente avec la notion de l'objet *a* comme cause du manque, et conséquemment avec le Réel comme lieu où le manque cède la place au trauma.

### **De la vision au regard, du désir au fantasme**

La psychanalyse classique du cinéma a donc souffert d'une confusion conceptuelle entre la *vision* de l'enfant devant le miroir et la notion de *regard*, telle que mise de l'avant par Lacan dans le séminaire XI. Cette confusion mène Elizabeth Cowie à différencier les deux termes avec précision<sup>31</sup>. Comme elle le spécifie, le regard est externe au sujet, ce qui l'amène à ajouter que « le plaisir lié à la pulsion scopique est d'abord et avant tout passif – le désir d'être vu<sup>32</sup> », ce qui ne va pas sans rappeler la notion freudienne d'une scopophilie passive, largement absente des réflexions proposées par la psychanalyse classique du cinéma. Cette distinction a bien entendu des répercussions importantes sur la notion du désir cinématographique, les théoriciens lacaniens classiques le définissant comme un désir de maîtrise procuré par un regard objectivant<sup>33</sup>. En considérant le regard plutôt comme un objet *a*, on voit la définition du désir se métamorphoser profondément. Comme le formule Cowie, « le désir dans ce contexte ne représente pas le souhait de voir une chose particulière, ni même simplement de *voir*, mais plutôt de voir ce qui est montré, ce que je ne peux voir mais que je sais être donné à voir<sup>34</sup> ». À la lumière de cette distinction cruciale, il devient évident que le regard dans sa conception classique au cinéma, en plus d'être plus foucaldien que lacanien, s'apparente beaucoup plus à un acte de vision.

S'inscrivant dans le sillon des réflexions menées par Žižek, Copjec et Cowie, Todd McGowan publie en 2003 un article dans lequel il rappelle comment le regard a été conçu, de façon erronée, comme subjectif plutôt qu'objectif. En effet, précise-t-il, « [l]e regard n'est pas la vision du sujet de l'objet, mais le point à partir duquel l'objet renvoie

la vision<sup>35</sup> ». Le virage théorique vers le Réel, ainsi que sa nécessaire considération du regard en tant qu'objet *a*, constituent le point névralgique de la réflexion de McGowan. Ces deux considérations en particulier se trouvent au fondement de son appel à une psychanalyse renouvelée du cinéma. À la lumière de cette approche contemporaine, le désir au cinéma n'est pas centré sur un objet matériel spécifique, mais plutôt sur le regard lui-même, ce qui a pour effet de rendre caduques les réflexions sur le voyeurisme et le fétichisme proposées par Metz, puisque la dynamique visuelle inhérente au cinéma maintient plutôt le sujet dans un rapport problématique avec toute forme de maîtrise sur les objets de désir présentés à l'écran<sup>36</sup>. Le désir cinématographique équivaut conséquemment au désir d'être intégré au champ visuel par le biais d'un point précis, une tache, à travers laquelle la signification de l'image choisit. Considérer le regard non pas comme un instrument de maîtrise par la vision mais comme un objet *a* transforme la conception du spectateur, qui n'est plus un spectateur omnipotent, tout-percevant, détenant un regard contrôlant et dominant, mais un spectateur déterminé par un manque constitutif. La considération du Réel change radicalement la donne en ce qui concerne la conception du spectateur, de son désir et de son rapport au regard : elle permet de développer une approche conceptuelle apte à questionner ce qui échappe à l'idéologie. Par ailleurs, puisque le cinéma populaire tend généralement à masquer le rapport au regard et au Réel derrière des scénarios fantasmatiques, il incombe de faire le point sur le fantasme dans sa conception lacanienne pour, finalement, en venir à constater comment il laisse son empreinte sur le signifiant cinématographique.

### **Un signifiant fantasmatique?**

Le fantasme dans sa conception psychanalytique joue un rôle primordial dans la réflexion contemporaine sur le désir au cinéma. Il est conçu comme une structure narrative à travers laquelle le sujet est amené à croire possible l'accès à l'objet *a*. Comme Elizabeth Cowie le note bien, le mot « fantasme » est dérivé du mot grec « phantasia » (φαντασία), terme dont la définition littérale est liée à l'acte de rendre visible<sup>37</sup>. Dans cette optique, « le fantasme en est venu à signifier le fait de rendre visible, de rendre présent, ce qui est absent, ce qui ne peut jamais être directement vu<sup>38</sup> ». Autrement formulé, le fantasme tente de mettre en scène l'objet *a* par le biais d'un scénario imaginaire. Ce faisant, il agit parallèlement comme un voile préservant le sujet du trauma inhérent à une rencontre avec l'objet impossible, articulant par le fait même la relation du sujet avec la jouissance<sup>39</sup>. McGowan précise à ce sujet que « le fantasme crée une ouverture vers l'objet impossible et permet donc au sujet l'aperçu d'une jouissance autrement inaccessible<sup>40</sup> ». Par sa

mise en forme narrative, le fantasme effectue une médiation entre le sujet et l'objet *a*. Dans le cas du cinéma, le spectateur est attiré vers le film par la promesse d'un accès à l'objet *a*, promesse qui se révèle inévitablement impossible. Par sa mise en scène de l'objet *a*, le fantasme met nécessairement de l'avant un objet qui transgresse les normes culturelles ou sociales, tout en voilant cette transgression et son rapport au Réel. Žižek précise d'ailleurs que « la relation entre le fantasme et l'horreur du Réel qu'il masque est beaucoup plus ambiguë qu'elle peut le paraître : le fantasme masque cette horreur, mais il crée parallèlement ce qu'il prétend masquer<sup>41</sup> ». Bien entendu, le cinéma populaire, de nature plutôt fantasmatique, se garde bien de révéler ce qui se terre sous le fantasme ; par contre, certains films plus radicaux exploitent volontairement cette dimension de l'art cinématographique. Puisque la psychanalyse classique du cinéma se centrait avant tout sur un certain cinéma plus populaire et idéologique, très peu a été fait pour analyser ces films qui mènent leur spectateur vers des manifestations plus radicales du regard et du Réel. À travers les constats de la psychanalyse contemporaine du cinéma, qui se penche précisément sur de telles manifestations, on peut prétendre se rapprocher d'une conception beaucoup plus englobante du signifiant cinématographique.

Dans la mesure où l'objet *a* demeure évanescence et inaccessible, rendant impossible la disparition du désir, le fantasme se pose comme la possibilité illusoire de clore la boucle du désir puisqu'il fournit un accès imaginaire à son objet. Ainsi, par son déploiement de scénarios mettant de l'avant une logique du fantasme, le cinéma populaire se garde généralement de révéler la présence « réelle » de l'objet *a* (le regard). Cette façon de conceptualiser le fantasme au cinéma, et le désir qui le sous-tend, permet de mieux comprendre la psychanalyse classique du cinéma et son approche se centrant principalement sur une étude idéologique du cinéma. Considérant que le scénario typique du cinéma populaire (fantasmatique) présente l'objet du désir comme une entité atteignable, force est de constater que cette théorie était en fait une théorie du fantasme, et non une théorie du regard et du désir – ces deux concepts étant mal interprétés à l'époque. Aux yeux de la psychanalyse contemporaine du cinéma, les différents objets et personnages se dévoilant à la vision du spectateur ne représentent aucunement des objets du désir spectatoriel ; l'objet du désir spectatoriel est en fait le regard dans son sens lacanien, une entité qui demeure irréprésentable et qui ne se manifeste que par le biais de distorsions et d'angles morts dans le champ visuel. La signification cinématographique se décline conséquemment à travers la logique du fantasme. McGowan remarque d'ailleurs, fort pertinemment, que « le fantasme procure au sujet une relation avec l'objet impossible par le biais de la forme même du fantasme, une forme qui est particulièrement adaptée au cinéma<sup>42</sup> ». L'attention de tout théoricien du cinéma souhaitant mobiliser la théorie psychanalytique doit donc s'attarder à l'exploration de la dynamique du fantasme.

Malgré l'argumentation théorique du présent article qui laisse peu de place à l'analyse et à l'exemplification, je tiens à revenir sur un passage précis de l'ouvrage de Metz au sein duquel il aborde le cinéma « à sujet directement érotique » qui, selon lui, « joue volontiers sur les limites du cadre et sur les dévoilements progressifs, au besoin incomplets, que permet la caméra quand elle bouge » (LSI, 105). Cette incursion dans l'érotisme filmique permet à Metz d'ouvrir la voie vers certaines problématiques fort concrètes illustrant le fonctionnement de la dynamique du regard au cinéma. En effet, il poursuit en affirmant :

Que ce soit sous forme statique (cadrage) ou dynamique (mouvements d'appareil), le principe est le même : il s'agit de parier à la fois sur l'excitation du désir et sur sa rétention (qui en est le contraire et pourtant le favorise), en faisant varier à l'infini, comme le permet justement la technique des studios, l'emplacement exact de la *frontière* qui stoppe le regard, qui met fin au « vu », qui inaugure la plongée (ou la contre-plongée) plus ténébreuse vers le non-vu, vers le deviné (LSI, 105).

L'examen du fonctionnement du désir, du fantasme et du regard dans le cinéma érotique permet de cristalliser l'approche psychanalytique contemporaine autour d'enjeux qui s'appliquent à l'ensemble des régimes de signification opérant au cinéma. Dans la mesure où le cinéma permet au spectateur un rapport au regard comme objet *a* par de perpétuelles tensions entre le vu et le non-vu, entre ce qui est montré et ce qui est absent – mais résolument présent à travers l'absence –, le jeu perpétuel entre la monstration et la dissimulation propres à l'érotisme cinématographique s'avère effectivement d'une grande importance. Par ailleurs, derrière sa visée de représenter et de rendre accessible l'objet *a*, la pornographie – plus que l'érotisme – se veut exemplaire de ce que Linda Williams nomme « la frénésie du visible<sup>43</sup> ». Mais, comme McGowan le constate, « au contraire du film fantasmatique, la pornographie suppose que l'objet *a* [...] est un objet véritable qu'on peut voir plutôt qu'une distorsion au sein de la réalité sociale qu'on ne peut voir qu'à travers la distorsion elle-même<sup>44</sup> ». Il poursuit en notant que « la pornographie échoue parce que le regard, l'objet *a* au sein du champ du visible, est irréductible au champ du visible lui-même<sup>45</sup> ». En somme, la pornographie, genre cinématographique de l'excès s'il en est un, fait la démonstration de l'impossibilité de montrer l'objet du désir, et ce, peu importe le degré de l'excès de monstration. En contrepartie, comme le note Metz, l'érotisme attise le désir de façon beaucoup plus efficace puisque, par le truchement d'une tension entre ce qui est montré et ce qui est absent du champ visuel, il fonctionne sur le mode du fantasme. Il ne montre pas l'objet du désir ; il le suggère plutôt dans un rapport imaginaire. Le vacillement entre l'érotisme

et le pornographique permet de situer le fonctionnement du regard, tout en isolant le mode de fonctionnement du signifiant filmique autour du fantasme.

### **Les régimes du signifiant cinématographique**

Le signifiant imaginaire, tel que le conçoit Metz, repose donc sur une vision de la psychanalyse qui omet un large pan des concepts et des arguments mis de l'avant par Lacan dans son séminaire. S'il est vrai que le cinéma se décline autour de l'imaginaire, de l'image et de son rapport aux idéaux et au leurre, il reste que la signification cinématographique plonge également le spectateur dans un rapport fort particulier au regard comme objet *a*. Il en ressort une évidence fondamentale : le cinéma, tout comme son signifiant, nourrit un rapport complexe entre le sujet observant (le spectateur) et le fantasme. Puisque le fantasme, dans sa conception psychanalytique lacanienne, tient compte d'un nouage entre les trois registres (Réel, symbolique et imaginaire), il semble réducteur de perpétuer la notion selon laquelle le signifiant cinématographique est imaginaire. Il paraît plutôt aisé de postuler que le signifiant cinématographique est fantasmatique, et que c'est le rapport au regard qui détermine le mode de fonctionnement de ce signifiant – après tout, les films n'entretiennent pas tous le même rapport entre le sujet, le désir, le regard et le fantasme. L'étude des rapports à géométrie variable entre regard, désir et fantasme au cinéma se trouve au centre de l'ouvrage *The Real Gaze* de Todd McGowan. En plus d'une argumentation fort détaillée en faveur d'une psychanalyse contemporaine du cinéma, présentée précédemment, cet ouvrage explore les différentes relations que le cinéma peut tisser avec le regard et le fantasme, qui sont au nombre de quatre : le cinéma du fantasme, le cinéma du désir, le cinéma d'intégration (qui allie le désir et le fantasme) et le cinéma d'intersection (qui place le désir et le fantasme en confrontation). Je crois fermement que l'avenir d'une étude psychanalytique du signifiant opérant au cinéma passe par une étude plus approfondie de ces quatre types de cinéma, que je propose de résumer ici en guise de conclusion et d'ouverture vers de futures recherches.

Pour McGowan, les films appartenant au cinéma du fantasme « représentent le regard par le biais de sa distorsion fantasmatique, causée par sa surreprésentation dans l'image filmique<sup>46</sup> ». Ces films insistent sur la dimension fantasmatique de notre réalité sociale et, ce faisant, rendent visible le fonctionnement du fantasme à un point tel que son pouvoir s'en trouve détruit de l'intérieur. Pour McGowan, le cinéma de Kubrick – et particulièrement le film *Dr. Strangelove* – s'inscrit dans la logique de ce cinéma du fantasme. Plus récemment, le film *American Beauty*, de Sam Mendes, présente une logique similaire : en exagérant la dimension fantasmatique à l'œuvre dans la repré-

sentation du désir, ce film mène le spectateur vers une traversée du fantasme de la jeune fille hypersexualisée<sup>47</sup>. En contrepartie, le cinéma du désir met de l'avant « des films qui perpétuent le regard en tant qu'absence qui hante l'image cinématographique. En insistant sur l'absence, de tels films refusent au spectateur toute forme de soulagement face au désir qu'ils produisent<sup>48</sup> ». Ces films n'offrent généralement aucune forme de satisfaction du désir, et les spectateurs quittent généralement la salle avec des questions plutôt qu'avec des réponses fantasmatiques. McGowan situe l'exemple emblématique de ce cinéma dans le film *Citizen Kane*, d'Orson Welles, dont la fin n'offre aucune résolution au désir cinématographique articulé. Ensuite, le cinéma d'intégration, qui conjugue la logique du désir avec celle du fantasme, avance la stratégie narrative la plus commune au cinéma populaire : ces films « incitent le désir dans l'unique but de le résoudre par le biais de scénarios fantasmatiques procurant un écran à travers lequel le spectateur peut faire l'expérience du regard, à l'abri du trauma qui l'accompagne habituellement<sup>49</sup> ». Comme McGowan le note, cette définition « convient à la plupart des films, puisqu'ils tendent à marier le désir et le fantasme afin de produire d'abord un sentiment d'absence – le regard comme absence – pour ensuite donner l'impression de combler cette absence<sup>50</sup> ». J'établis ici l'axe de fonctionnement du modèle théorique de la psychanalyse classique du cinéma, avec sa culmination dans l'ouvrage de Metz : le cinéma d'intégration combine la logique circulaire du désir, qui ne trouve jamais de résolution, avec la logique fantasmatique où la résolution du désir se trouve mise en scène. En raison du rôle prépondérant du fantasme dans ce cinéma, et de la logique imaginaire au sein duquel il opère, on peut aisément affirmer que le signifiant propre à ce cinéma se décline sous la logique de l'imaginaire. Ce cinéma fait, par ailleurs, contraste avec le quatrième type défini par McGowan, le cinéma d'intersection, dont les films

permettent l'expérience du regard sans recours à un écran fantasmatique. [...] Par la séparation stricte qu'il pose entre l'univers du désir (l'absence du regard) et l'univers du fantasme (la présence illusoire du regard), ce cinéma possède la capacité de mettre en scène une rencontre traumatique avec le regard et avec le Réel comme tel<sup>51</sup>.

Les films qui répondent à ce type d'intersection entre le désir et le fantasme sont généralement les plus percutants et offrent des expériences de spectature qui ne laissent généralement pas indifférent. McGowan cite les films de David Lynch comme exemples prototypiques de ce cinéma, une affirmation que j'endors entièrement<sup>52</sup>. En situant l'expérience spectatorielle bien au-delà du confort fantasmatique habituel, ce cinéma demeure sans doute celui pour lequel l'idée d'un signifiant imaginaire fonctionne le moins.

En fin de compte, à travers le parcours théorique avancé ici, il semble évident que les conclusions propres à la psychanalyse classique du cinéma ne peuvent adéquatement répondre aux expériences fort diversifiées qu'offre la production cinématographique contemporaine. Par ailleurs, il semble peu constructif de rejeter dans l'ensemble cette approche théorique puisqu'elle permet de bien comprendre la nature identificatoire de la spectature, tout comme elle arrive à cerner de façon efficace la nature potentiellement idéologique du cinéma<sup>53</sup>. Par contre, toute légitimation des idées véhiculées au cours des années 1970 et 1980 passe nécessairement par une relecture visant à en préciser certains termes. À la lumière du parcours conceptuel précédemment exposé, le regard tel qu'il a été étudié par la psychanalyse classique du cinéma se révèle plutôt être un acte de vision. En considérant le regard comme l'objet *a* de la pulsion scopique, et non comme un outil menant à une position de maîtrise sur l'objet de la vision, il s'avère évident que le signifiant cinématographique ne peut être pensé uniquement en lien avec la dimension imaginaire de l'expérience humaine. Cette distinction paraît fondamentale pour toute réflexion contemporaine visant à penser l'expérience de la spectature cinématographique – voire médiatique dans un sens plus élargi – relativement à la subjectivité, au désir et au fantasme. Si cette approche lacanienne plus contemporaine de l'image et du discours cinématographique demeure peu répandue dans les cercles universitaires francophones, il reste qu'elle gagnerait à être mieux connue et comprise, puisqu'elle constitue une des pistes les plus prometteuses pour appréhender les situations de spectature contemporaine, qui se complexifient tout en se diversifiant.

## Bibliographie

- BELLAVITA, Andrea, *Schermi perturbanti: Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica*, Milan, Vita e Pensiero, 2005.
- BERTON, Mireille, « David Lynch et le regard du Réel », *Écranosphère*, no 2, 2015. En ligne : <<http://www.ecranosphere.ca/article.php?id=40>>.
- BORDWELL, David & Noël CARROLL (dir.), *Post-Theory: Reconstructing Films Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996.
- CHEMAMA, Roland & Bernard VANDERMERSCH, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, coll. « In Extenso », 2007.
- CHIESA, Lorenzo, *Subjectivity and Otherness: A Philosophical Reading of Lacan*, Cambridge (MA), MIT Press, 2007.
- COPIEC, Joan, « Le sujet orthopsychique : théorie du film et réception de Lacan », *Hors cadre*, no 7, 1989, p. 27-50.
- COWIE, Elizabeth, *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- CREED, Barbara, « Film and Psychoanalysis », dans J. Hill & P. Gibson Church (dir.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Cambridge, Oxford University Press, 1998, p. 77-90.
- FLISFEDER, Matthew, *The Symbolic, The Sublime, and Slavoj Žižek's Theory of Film*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad. de l'allemand par P. Koepfel, préface de M. Gribinski, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1987.
- HACHEMI, Omar, « Lacan spectateur : un point aveugle entre cinéma et psychanalyse », *1895*, no 83, 2017, p. 8-35.
- HEATH, Stephen, « Notes on Suture », *Screen*, vol. 18, no 4, 1977, p. 48-76.
- LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1966, p. 92-99.
- , *Le séminaire de Jacques Lacan, livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1973.
- MANNONI, Octavio, *Clefs pour l'imaginaire ou L'autre scène*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1969.
- MCGOWAN, Todd, « Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and its Vicissitudes », *Cinema Journal*, vol. 42, no 3, 2003, p. 27-47.
- , *The Real Gaze*, Albany (NY), SUNY Press, 2007.

- , *The Impossible David Lynch*, New York, Columbia University Press, 2007.
- METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, C. Bourgois, 2002 [1977].
- MILLER, Jacques-Alain (dir.), *Lacan regarde le cinéma, le cinéma regarde Lacan*, Paris, La cause freudienne, coll. « Rue Huysans », 2011.
- MILNER, Jean-Claude, *Les noms indistincts*, Paris, Seuil, coll. « Connexions du champ freudien », 1983.
- MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, no 3, 1975, p. 6-18.
- LOUDART, Jean-Pierre, « La suture », *Les cahiers du cinéma*, no 211, 1969, p. 36-39.
- STUDLAR, Gaylyn, « Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema », *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 9, no 4, 1984, p. 267-282.
- WILLIAMS, Linda, *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, Los Angeles, University of California Press, 1989.
- WILLIS, Louis-Paul, « Traverser le fantasme : la radicalité de la spectature cinématographique contemporaine », *Écranosphère*, no 2, 2015. En ligne : <<http://www.ecranosphere.ca/article.php?id=44>>.
- ŽIŽEK, Slavoj, « The Undergrowth of Enjoyment: How Popular Culture Can Serve as an Introduction to Lacan », *New Formations*, vol. 9, 1987, p. 7-29.
- , *The Metastases of Enjoyment: On Women and Causality*, New York, Verso, 2005.
- , *The Plague of Fantasies*, London, Verso, 2008.

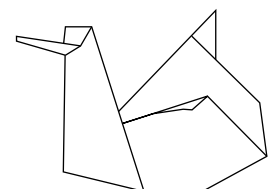
## Notes

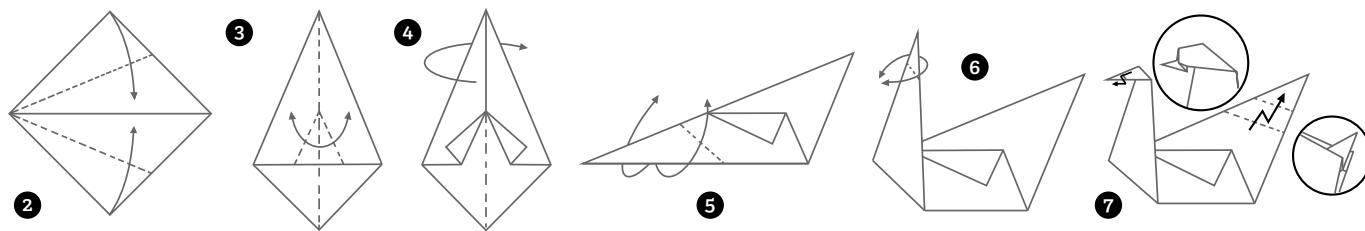
- 1 B. CREED, « Film and Psychoanalysis », dans J. Hill et P. Gibson Church (dir.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Cambridge, Oxford University Press, 1998, p. 77. « [Psychoanalysis and cinema] share a common historical, social, and cultural background shaped by the forces of modernity. »
- 2 Voir notamment les écrits de Jean-Louis Baudry, de Jean-Louis Comolli et de Louis Althusser.
- 3 Voir notamment les écrits de Jean-Pierre Oudart et de Stephen Heath.
- 4 C. METZ, *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, C. Bourgois, 2002 [1977]. Dans cet article, les nombreux renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention LSI, suivie du numéro de page, entre parenthèses.
- 5 *Idem*.
- 6 L. MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, no 3, 1975, p. 6-18.
- 7 J. LACAN, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 92-99.
- 8 T. MCGOWAN, *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*, Albany (NY), SUNY Press, 2007, p. 6-7. « Early Lacanian film theory missed the gaze because it conceived of the cinematic experience predominantly in terms of the imaginary and the symbolic order, not in terms of the real. This omission was crucial because the real provides the key for understanding the radical role that the gaze plays within the filmic experience. As a manifestation of the real rather than of the imaginary, the gaze marks a disturbance in the functioning of ideology rather than its expression. »
- 9 Il appert que le monde universitaire anglo-saxon a produit une quantité importante de réflexions visant à organiser le champ des études cinématographiques en fonction des fondements théoriques proprement lacaniens. Il importe toutefois de noter la présence de quelques ouvrages importants publiés d'abord en français. Voir, entre autres, les contributions de Omar Hachemi, de Mireille Berton, ainsi que l'ouvrage collectif *Lacan regarde le cinéma, le cinéma regarde Lacan*, dirigé par Jacques-Alain Miller. Les revues *CiNÉMAS* (« Revoir Lacan », vol. 26, no 1, 2015) et *Écranosphère* (« Traverser le fantasme », no 2, 2015) ont également consacré des numéros thématiques à la psychanalyse contemporaine du cinéma et des médias au cours de la dernière décennie. Finalement, le théoricien italien Andrea Bellavita articule une importante réflexion sur le rôle de l'inquiétante étrangeté en lien avec les notions propres à la psychanalyse contemporaine du cinéma, notamment le regard, le Réel, et le rapport à l'angoisse (voir A. BELLAVITA, *Schermi perturbanti : Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica*, Milan, Vita e Pensiero, 2005).
- 10 Dans son article sur le rôle du cinéma dans l'évolution de la pensée de Lacan, Hachemi aborde la genèse des notions lacaniennes s'étant révélées indispensables pour la théorie du cinéma. Bien que son propos reste ancré dans des exemples filmiques canoniques qui révèlent peu de choses sur le fonctionnement du regard et du désir dans le cinéma contemporain, tout comme dans la théorie contemporaine, sa contribution met de l'avant des éléments de réflexion notables pouvant éclairer la théorie du cinéma ainsi que son évolution depuis les balbutiements de la psychanalyse classique du cinéma. Voir O. HACHEMI, « Lacan spectateur : un point aveugle entre cinéma et psychanalyse », *1895*, no 83, 2017, p. 8-35.
- 11 B. CREED, « Film and Psychoanalysis », *op. cit.*, p. 80, je souligne. « [T]here are three orders in the history of human development », « the mirror stage [...] occurs during the period of the Imaginary ».
- 12 Lacan illustre d'ailleurs cette coexistence du Réel, de l'imaginaire et du symbolique par le biais du nœud borroméen, qu'il introduit en 1972 au sein du séminaire XIX. Jean-Claude Milner, pour sa part, insiste sur l'impossibilité d'organiser les trois registres, ajoutant que « c'est déjà trop que d'y mettre un ordre » (J.-C. MILNER, *Les noms indistincts*, Paris, Seuil, coll. « Connexions du champ freudien », 1983, p. 7).

- 13 On peut remarquer d'emblée l'omission du Réel dans cette mention de la logique lacanienne.
- 14 S. FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad. de l'allemand par P. Koepfel, préface de M. Gribinski, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1987, p. 119. Il est à noter que dans cette définition freudienne, le plaisir scopique se décline sur deux axes : la scopophilie active (regarder) et la scopophilie passive (montrer). La psychanalyse classique du cinéma s'est avant tout attardée sur la scopophilie active. La psychanalyse contemporaine du cinéma tend à réarticuler l'étude du plaisir scopique procuré par le cinéma autour des enjeux propres à la scopophilie passive.
- 15 Ici, Metz renvoie à Octave Mannoni, qui illustre le désaveu fétichiste devant la connaissance de l'aspect construit du fétiche par la phrase célèbre « je sais bien, mais quand même ». Voir O. MANNONI, *Clefs pour l'imaginaire ou L'autre scène*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1969.
- 16 Force est d'admettre que Metz a entièrement raison sur ce point, la psychanalyse – ou plutôt la cure parlante – étant avant tout fondée dans l'étude du discours.
- 17 D. BORDWELL & N. CARROLL, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996. Pour une rétrospective critique et détaillée des enjeux entourant la parution de cet ouvrage, ainsi que ses liens problématiques avec la psychanalyse et avec le champ des études cinématographiques, voir M. FLISFEDER, *The Symbolic, The Sublime, and Slavoj Žižek's Theory of Film*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- 18 S. ŽIŽEK, « The Undergrowth of Enjoyment: How Popular Culture Can Serve as an Introduction to Lacan », *New Formations*, vol. 9, 1989, p. 7. « The Lacan who served as a point of reference for these theories, however, was the Lacan before the break. »
- 19 L. CHIESA, *Subjectivity and Otherness: A Philosophical Reading of Lacan*, Cambridge (MA), MIT Press, 2007, p. 106. « [I]n Lacan's late work, the specular nature of the imaginary order is ultimately dependent upon a real element which cannot be specularized. »
- 20 J. LACAN, *Le séminaire de Jacques Lacan*, livre XI : *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1973, p. 98.
- 21 *Ibid.*, p. 121.
- 22 *Ibid.*, p. 107. Sur ce point, McGowan précise que la toile de Holbein demeure un exemple privilégié pour Lacan « parce que la forme que prend le regard dans cette toile – un crâne – rend explicite la relation entre le regard et la perte complète de maîtrise que vit le sujet ». (T. MCGOWAN, *The Real Gaze*, op. cit., p. 7. « [B]ecause the form that the gaze takes in this painting – a skull – renders explicit the relationship between the gaze and the subject's complete loss of mastery. »)
- 23 J. COPJEC, « Le sujet orthopsychique : théorie du film et réception de Lacan », *Hors cadre*, no 7, 1989, p. 28.
- 24 *Ibid.*, p. 31.
- 25 *Ibid.*, p. 37.
- 26 *Ibid.*, p. 41.
- 27 J. LACAN, *Le séminaire de Jacques Lacan*, livre XI : *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 89.
- 28 *Idem.*
- 29 Le concept même de l'objet *a* évolue au fil des séminaires. Le présentant d'abord comme l'objet du désir, Lacan en vient rapidement à le qualifier d'« objet cause du désir ». Dans le séminaire XXII (R.S.I.), l'objet *a* est conçu comme le « point de coïncement par lequel les trois registres de la subjectivité : Réel, symbolique et imaginaire, réellement indépendants l'un de l'autre, se révèlent [...] pouvoir "tenir ensemble" dans la présentation du nœud borroméen ». (R. CHEMAMA & B. VANDERMERSCH (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, coll. « In Extensio », 2007, p. 291-293.)

- 30 S. ŽIŽEK, *The Metastases of Enjoyment: On Women and Causality*, New York, Verso, 2005, p. 178. « *Objet a* is simultaneously the pure lack, the void around which the desire turns and which, as such, causes the desire, and the imaginary element which conceals this void, renders it invisible by filling it out. »
- 31 La confusion décrite par Cowie concerne en fait les termes « *look* » et « *gaze* » ; nous avons traduit ici le premier par « *vision* » et le deuxième par « *regard* ». Elle s'attaque à cette confusion en précisant que « le regard est l'envers de la vision omnipotente, qui est la fonction impériale de l'œil ». (E. COWIE, *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 288. « [T]he gaze is the inverse of the omnipotent look, which is the imperial function of the eye. »)
- 32 E. COWIE, *Representing the Woman*, op. cit., p. 288. « The pleasure of the scopic drive is first and foremost passive – the wish to be seen. »
- 33 Gaylyn Studlar demeure une des premières à souligner l'erreur fondamentale derrière la conception purement active du désir au sein de la théorie du cinéma. Voir G. STUDLAR, « Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema », *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 9, no 4, 1984, p. 267-282.
- 34 *Ibid.*, p. 288. « Desire here is not the wish to see some particular thing, or even just to see, but to see what is being shown, what I cannot yet see but know is there to see. »
- 35 T. MCGOWAN, « Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and its Vicissitudes », *Cinema Journal*, vol. 42, no 3, 2003, p. 28. « The gaze is not the look of the subject at the objet, but the point at which the object looks back. »
- 36 Todd McGowan ira jusqu'à avancer que la quête du voyeur est vouée à l'échec puisque même dans les moments les plus intimes, le sujet du symbolique présuppose un regard externe. En effet, « la scène à laquelle témoigne le voyeur est toujours une scène créée pour sa vision » puisque « nous performons nos activités intimes d'une manière qui confirme une certaine notion que nous entretenons de nous-mêmes, et cette image de soi suppose un regard externe ». (T. MCGOWAN, *The Impossible David Lynch*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 4. « [T]he scene that the voyeur witnesses is always a scene created for the look of the voyeur. [...] We perform our intimate activities in ways that confirm a certain idea we have of ourselves, and this self-image implies an external look. »)
- 37 E. COWIE, *Representing the Woman*, op. cit., p. 127.
- 38 *Ibid.*, p. 128. « [F]antasy has come to mean the making visible, the making present, of what isn't there, of what can never directly be seen. »
- 39 Dans le langage de la psychanalyse, la jouissance est à penser de façon diamétralement opposée au plaisir. Si elle est recherchée par le sujet désirant, la jouissance ne peut qu'être traumatique en ce qu'elle amène une perte de l'ancrage symbolique par la rencontre avec le Réel, avec ce qui est irréprésentable dans le monde du langage. Le plaisir se trouve conséquemment en relation d'opposition avec la jouissance, cette dernière étant nécessairement traumatique et violente.
- 40 T. MCGOWAN, *The Real Gaze*, op. cit., p. 23. « [F]antasy creates an opening to the impossible object and thereby allows the subject to glimpse an otherwise inaccessible enjoyment. »
- 41 S. ŽIŽEK, *The Plague of Fantasies*, London, Verso, 2008. p. 6. « The relationship between fantasy and the horror of the Real it conceals is much more ambiguous than it may seem: fantasy conceals this horror, yet at the same time it creates what it purports to conceal. »
- 42 T. MCGOWAN, *The Real Gaze*, op. cit., p. 37. « Fantasy is able to provide the subject a relation to the impossible object because of the form that fantasy takes, a form that makes it especially amenable to the cinema. »
- 43 L. WILLIAMS, *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, Los Angeles, University of California Press, 1989.

- 44 T. McGOWAN, *The Real Gaze*, *op. cit.*, p. 28. « [U]nlike the fantasmatic film, pornography assumes that the objet petit a [...] is an actual object that one can see rather than a distortion in the fabric of social reality that one must see in the process of the distortion itself. »
- 45 *Idem.* « Pornography fails because the gaze, the objet petit a in the field of the visible, is irreducible to the field of the visible itself. »
- 46 *Ibid.*, p. 19. « [F]ilms that depict the gaze through its fantasmatic distortion in the overpresence of the cinematic image. »
- 47 Sur ce sujet, voir L.-P. WILLIS, « Traverser le fantasme : la radicalité de la spectature cinématographique contemporaine », *Écranosphère*, no 2, 2015. En ligne : <<http://www.ecranosphere.ca/article.php?id=44>>.
- 48 T. McGOWAN, *The Real Gaze*, *op. cit.*, p. 19. « [F]ilms that sustain the gaze as an absence that haunts the cinematic image. Such films refuse to provide the spectator with any relief from the desire they engender through their emphasis on absence. »
- 49 *Idem.* « [These films] incite desire only to resolve it into a fantasy scenario that provides a screen through which the spectator can experience the gaze without its attendant trauma. »
- 50 *Ibid.*, p. 19-20. « This describes most films, as they blend desire and fantasy in order to produce first a sense of lack – the gaze as absence – and then a sense of the absence filled in. »
- 51 *Ibid.*, p. 20. « [T]here are films that allow for an experience of the gaze without the fantasmatic screen. [...] By strictly separating the world of desire (the absence of the gaze) and the world of fantasy (the illusory presence of the gaze), film has the ability to stage a traumatic encounter with the gaze and the real as such. »
- 52 McGowan a, par après, écrit un livre consacré au cinéma de Lynch, qu'il aborde dans cette perspective (voir T. McGOWAN, *The Impossible David Lynch*, *op. cit.*). Mireille Berton consacre, pour sa part, un article à l'étude des liens entre le cinéma de Lynch et la manifestation du Réel dans l'expérience cinématographique (voir M. BERTON, « David Lynch et le regard du Réel », *Écranosphère*, no 2, 2015. En ligne : <<http://www.ecranosphere.ca/article.php?id=40>>.).
- 53 Notons ici que cette affirmation rejoint le propos d'Andrea Bellavita, selon qui la contribution de Metz conserve une certaine valeur pour l'étude du cinéma (voir A. BELLAVITA, *Schermi perturbanti*, *op. cit.*).





## L'économie sémiotique du fantasma et le signe unique dans l'œuvre littéraire de Pierre Klossowski

**Simon LEVESQUE**

*Cygne noir*, no 8, 2020 : « Quand ego signe : sémiotique, fantasma, fantaisie »

### Résumé

L'œuvre littéraire de l'écrivain et peintre français Pierre Klossowski (1905-2001) présente d'importantes récurrences sur le plan thématique. *Le bain de Diane* (1956), *Les lois de l'hospitalité* (1965) et *La monnaie vivante* (1970) forment le corpus ici à l'étude. C'est au personnage de Diane/Roberte que nous nous intéressons plus particulièrement, en tant qu'elle est le « signe unique » et le symbole organisateur de la scène fantasmatique dans l'œuvre littéraire klossowskienne. Nous profitons de la parution récente de feuillets inédits de l'écrivain rassemblés sous le titre *Du signe unique* (2018) pour revisiter sa pensée et tâcher de cerner les propriétés singulières de ce « signe unique », de même que le rôle que tient celui-ci dans l'économie du fantasma klossowskien. C'est aux aspects proprement sémiotiques de cette œuvre que nous voudrions accorder une attention particulière. La mise en rapport des propriétés singulières du signe unique klossowskien avec l'utopie de la monnaie vivante envisagée par l'écrivain en 1970 nous fournit l'occasion d'interroger le signe du point de vue de la valeur et des mœurs pour repenser à nouveaux frais la fameuse loi d'hospitalité formulée par Klossowski en 1956. En nous intéressant à la notion de signe dans la pensée klossowskienne, nous pensons contribuer à une mise en rapport productive entre les écrits « fictionnels » et les écrits « notionnels » de l'écrivain, dont la connexion n'est pas toujours aisée.

### Pour citer cet article

LEVESQUE, Simon, « L'économie sémiotique du fantasma et le signe unique dans l'œuvre littéraire de Pierre Klossowski », *Cygne noir*, no 8, 2020. En ligne : <<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/levesque-sign-unique-klossowski>> (consulté le xx/xx/xxxx).



Cet article de *Revue Cygne noir* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons : Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 2.5 Canada.

## L'ÉCONOMIE SÉMIOTIQUE DU FANTASME ET LE SIGNE UNIQUE DANS L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE PIERRE KLOSSOWSKI

En inventant ce signe, la pensée m'éviterait-elle  
l'aliénation de moi-même, sans mémoire aucune?  
Pour qui donc le signe, sinon pour moi? N'étions-  
nous point l'un pour l'autre? Ou bien le signe, pour  
lui-même, m'empêcherait-il d'être encore moi?

Pierre Klossowski<sup>1</sup>

En 1956 paraît *Le bain de Diane* de Pierre Klossowski. Dans ce livre court mais fulgurant, l'auteur réinterprète le mythe antique de Diane et Actéon transmis aux modernes par Ovide dans ses *Métamorphoses*. Si Ovide faisait tenir le récit sur quelques pages, Klossowski, lui, déploie dans la durée le moment extraordinaire où Actéon voit la déesse nue au bain, qui le transforme en cerf, l'aveugle et le fait dévorer par ses chiens. Klossowski modifie cependant un paramètre important du récit : la rencontre entre Actéon et Diane n'est pas fortuite ; l'Actéon de Klossowski *veut* surprendre la déesse nue. D'après Hervé Castanet, grand commentateur de Klossowski s'il en est,

Diane et Actéon sont l'emblème de l'excellence du fantasme dans sa fixité, sa monotonie, sa résistance à l'interprétation signifiante – le fantasme en tant qu'il est l'unique fenêtre sur le réel de la cause. C'est parce qu'il chiffre, en silence, la jouissance de celui qui se fait regard, pur objet regard, que ce fantasme est fascination<sup>2</sup>.

Le mythe de Diane et Actéon constitue le modèle sur lequel Klossowski a bâti nombre de variations à travers son œuvre littéraire, et en particulier toutes les scènes érotiques que comporte *Les lois de l'hospitalité*, volume paru en 1965 dans la collection Le Chemin chez Gallimard et qui rassemble les trois récits formant ce qu'on pourrait appeler « la trilogie de Roberte » : *Roberte, ce soir* (1954), *La révocation de l'Édit de Nantes* (1959) et *Le souffleur* (1960). Dans ces textes, le personnage de Roberte reprend en quelque sorte le rôle de Diane, devenue mortelle. L'époux de Roberte, Octave/Théodore, joue le rôle d'Actéon, voyeur jouissant de révéler une part secrète de Roberte en l'humiliant. C'est à Roberte que nous nous intéresserons plus particulièrement dans cet article (mais sa signification n'est jamais donnée qu'à travers le regard

porté sur elle), en tant qu'elle est le « signe unique » et le symbole organisateur de la scène fantasmagorique dans l'œuvre littéraire klossowskienne.

Nous profitons de la parution récente de feuillets inédits de l'écrivain rassemblés sous le titre *Du signe unique* (2018) pour revisiter sa pensée et tâcher de cerner les propriétés singulières du « signe unique » et le rôle que tient celui-ci dans l'économie du fantasme klossowskien, tel qu'il nous est donné à lire en particulier dans *Les lois de l'hospitalité*. Avant d'aller plus loin, il faut sans doute dire que le personnage de Roberte est fortement inspiré de l'épouse de l'écrivain, Denise Morin (leur mariage a lieu en 1947). La transposition est confirmée après 1970, alors que Klossowski n'écrit plus, mais peint, suivant toujours le même motif obsessionnel, celui de Roberte, à qui il donne la physionomie explicite de sa femme Denise<sup>3</sup>. C'est donc à une pensée du couple monogame que nous avons affaire, et plus particulièrement aux modalités de représentation du fantasme obsessionnel de la « femme unique ». Au seuil de ce fantasme existe une règle morale, que figure inlassablement les *Lois de l'hospitalité* : le don (ou le « prêt »), par Octave/Théodore, de son épouse Roberte à d'autres hommes afin de mieux la posséder. Indépendamment de ce que veut bien en croire l'époux, cette soumission rituelle à l'adultération et au viol se fait toujours au détriment de l'épouse qui, pour sexuellement émue qu'elle puisse être, s'en trouve humiliée, pervertie et même travestie. La transgression orchestrée par l'époux ne vise donc pas à susciter un sentiment de compersion, mais au contraire à problématiser un rapport de possession obsessionnel.

Dans ses notes, Klossowski écrit : « J'ai rencontré Roberte et j'ai pu surprendre en elle Artémis [Diane]. Entre ces deux noms il y a tout le labyrinthe qui conduit de la vie de l'épouse adultérable, sans légitimation possible, à un état culturel disparu depuis des millénaires<sup>4</sup>. » En tant qu'épouse mortelle, Roberte est adultérable ; en tant que femme unique, exclusive à l'homme, elle est l'incarnation universelle d'une féminité interdite, d'où l'image d'Artémis-Diane, symbole de la femme interdite parmi toutes. De cet acte d'adultération de la femme-propriété voulu par l'homme, il faut tâcher de comprendre la motivation sous-jacente : qu'un échange ait lieu et que, par cet échange, une valeur puisse être attribuée au bien par définition inaliénable (ou inéchangeable) de l'époux (d'après la règle maritale), à savoir sa femme<sup>5</sup> ; que par cette transaction le corps acquière une valeur d'usage et qu'il s'érige *en même temps* en valeur d'échange. Ainsi s'énonce, en raccourci, l'utopie klossowskienne de la « monnaie vivante » dans laquelle culmine toute son œuvre.

C'est aux aspects proprement sémiotiques de cette œuvre que nous voudrions accorder une attention particulière, notamment à la notion de « signe unique » dans son rapport au fantasme et à sa représentation. Cependant, la pensée klossowskienne est

d'une telle densité, et ses différentes ramifications tellement intriquées, qu'il nous apparaît inévitable de l'approcher plus largement d'abord, et de rétrécir ensuite la focale pour y pénétrer plus en profondeur. En suivant de près la pensée de Klossowski, il apparaît sans surprise que *penser le signe, c'est nécessairement penser la valeur*. Ce qui est plus surprenant, en revanche, est la voie d'intellection singulière et fort provocatrice dont s'est saisi l'écrivain pour penser ces problèmes proprement sémiotiques.

Cet article est divisé en six sections. Dans la première section, nous nous intéressons aux fondements de la pensée klossowskienne du signe. Dans la deuxième, nous nous intéressons au fantasme comme écran, puis, dans la troisième, au fantasme comme événement. Ces deux dernières sections culminent dans la quatrième, qui tâche de rendre raison de l'économie du fantasme à partir des représentations que nous offre la trilogie de Roberte. Dans la cinquième section, nous tâchons de définir le signe unique dans son rapport au fantasme. Enfin, c'est à l'idée de monnaie vivante qu'est consacrée la sixième et dernière section.

Il n'est pas évident de se poser avec clarté dans l'œuvre de Klossowski et plusieurs commentateurs nous ont servi de guide dans cette aventure. Les travaux d'Anne-Marie Dardigna, de Gilles Deleuze, d'Hervé Castanet, de Thierry Tremblay et d'Alain Arnaud, tous cités à de nombreuses reprises ici, nous auront été salutaires. À travers nos lectures, nous avons bien sûr veillé à dégager une interprétation qui nous est propre. En nous intéressant tout particulièrement à la notion de signe dans la pensée klossowskienne, nous pensons contribuer à une mise en rapport productive entre les écrits « fictionnels » et les écrits « notionnels » de l'écrivain, dont la connexion n'est pas toujours aisée.

### **Une pensée théologique et pulsionnelle du signe**

Avant toute chose, il est nécessaire de dire de la pensée klossowskienne qu'elle est fortement empreinte de théologie chrétienne et des subtilités de docteurs de la scolastique médiévale. Klossowski a d'abord voulu devenir prêtre, mais il connaît au milieu des années 1940 une importante crise spirituelle qui le fait dévier de sa vocation cléricale. La complexité de sa pensée n'est pas sans présenter un intérêt tout particulier pour nous puisqu'elle s'organise autour de la question du signe, de son statut et de ce qu'il peut contenir ou conduire. Tout l'enjeu du signe est la communication, et nous verrons bientôt que la possibilité même d'une *communication véritable* constitue la principale obsession de l'écrivain.

La théologie klossowskienne compte trois niveaux ontologiques : celui des corps matériels et pulsionnels, celui des esprits immatériels et spirituels, celui, enfin, des forces

intermédiaires qui organisent les rapports qu'entretiennent entre eux les deux premiers et qui donnent lieu à « un monde entièrement construit sur des signes<sup>6</sup> ». Le fantasme n'échappe bien sûr pas à cette tripartition fondamentale, mais il conjoint à lui seul les trois niveaux sémiotiques identifiés : toute la difficulté est d'établir comment, précisément. Nous verrons que le fantasme s'organise en fonction d'un signe unique, lequel ne saurait coïncider, d'après Klossowski, « qu'avec un événement ou un objet dénommé dans la pensée, indépendamment du fait que l'objet existe ou que l'événement se soit produit dans le monde<sup>7</sup> ». Il nous faudra donc interroger la nature d'un certain nombre de concepts sur lesquels repose le signe unique lui-même, à commencer par l'événement énoncé, dont Klossowski affirme la discontinuité par rapport au monde. Proche de Benveniste pour qui l'énoncé élicite la réalité linguistique qu'il désigne<sup>8</sup>, Klossowski écrit :

Par lui-même le signe donne lieu à un énoncé de l'événement ou de l'objet, sans nulle référence au monde ni au souvenir du monde, puisque le *lieu* donné aux énoncés tient ici *lieu* de monde, donc de mémoire. L'énoncé est discontinu par rapport au monde. Il est en soi ce que le signe désigne<sup>9</sup>.

Inspiré par les « écrits de folie » de Nietzsche, Klossowski développe, à partir de 1969, une sémiotique pulsionnelle<sup>10</sup>. Selon cette conception, le signe désigne toujours une intensité, et le signe unique cherche à désigner une intensité première, soit la « chose » la plus importante pour un sujet, qui détermine toute sa pensée, car, écrit Klossowski, « nous ne vivons pas *tout ce qui arrive* dans l'univers sinon que *par une seule chose* qui nous affecte plus que d'autres choses, en vertu d'une intensité, proprement la nôtre<sup>11</sup> ». Autrement dit, chacun organise sa réalité d'après un « signe unique » qui lui est propre, et ce signe unique est tributaire de sa vie pulsionnelle singulière. Mais ce signe unique est-il seulement communicable? C'est bien là tout l'enjeu du fantasme, qui voudrait être un échange, mais qui, nous le verrons, s'avère le plus souvent une répétition du même, sans différence, donc sans communication véritable.

### **Le fantasme comme écran**

Dans *Les châteaux d'Éros*, Anne-Marie Dardigna parle du travail d'optique valorisé par Klossowski dans la construction des scènes imaginaires organisées autour du fantasme de Roberte (le fantasme dont Roberte est le nom)<sup>12</sup>. Elle souligne le caractère légiférant du regard sur l'autre féminin ; savoir bien *voir* l'autre (Roberte) permet de le maîtriser, d'où l'insistance de Klossowski à travailler la focalisation pour conduire précisément le

regard de son lecteur, dont il veut faire son complice dans l'énonciation du fantasme. Les lois du regard seraient ainsi « la métaphore complexe du comportement du narrateur masculin face à l'être féminin imaginaire<sup>13</sup> ». Dardigna nous rappelle la façon dont Lacan définit le regard comme vecteur de construction de notre rapport aux choses : « dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré éludé – c'est ça qui s'appelle le regard<sup>14</sup>. » Cependant, dans ce premier ouvrage, Dardigna semble mésestimer par moments la valeur proprement poétique des scènes imaginaires des *Lois de l'hospitalité* au profit d'une posture de dénonciation des représentations et de leur organisation (posture en soi tout à fait valable au demeurant)<sup>15</sup> :

La scène imaginaire, sous l'alibi de la représentation libertine, qu'est-ce d'autre, finalement, sinon le moyen de faire admettre au lecteur potentiel (homme ou femme) les ratiocinations séniles d'un collabo réactionnaire (Octave) comme le comble du raffinement érotique, le renoncement au rapport sexuel comme la quintessence de la perversion libératrice et la peur des femmes comme l'attitude exemplaire de la virilité<sup>16</sup>?

Nous pensons pour notre part que la scène imaginaire, comme écran du désir, est l'occasion d'éprouver un modèle sémiotique du fantasme ; le modèle klossowskien. Nous nous rallions cependant à la pensée de Dardigna lorsqu'elle écrit que « le phallus [y] fonctionne comme le garant du sens<sup>17</sup> » et que, ce faisant, Klossowski reconduit « ce vieux rêve de symétrie sur le corps de la femme qui occulte précisément le féminin en elle<sup>18</sup> ».

Le fantasme klossowskien représente la femme désirant malgré elle le désir masculin et qui s'humilie du fait qu'elle nie sa subjectivité et son désir propres :

Il fallait que Roberte prît goût à elle-même, qu'elle fût curieuse de se retrouver dans celle que j'élaborais avec ses éléments et que peu à peu elle voulût, par une sorte d'émulation avec son propre double, surpasser même les aspects qui s'ébauchaient dans mon esprit : il importait donc qu'elle fût constamment entourée de jeunes gens en quête de facilités, d'hommes désœuvrés<sup>19</sup>.

La pornographie klossowskienne fonctionne par malléabilité des corps, qui voudrait entraîner une malléabilité de l'esprit : que Roberte peu à peu accepte son sort, et qu'elle reconnaisse en celui-ci la valeur de sa dépossession au profit de la jouissance de l'homme, tel est ce qu'espère Octave/Théodore de sa femme. Klossowski l'écrit lui-même : « Obsession du signe (R) [Roberte] : le besoin de soumettre autrui à sa contrainte<sup>20</sup>. » En laissant libre cours aux manipulations les plus perverses de l'érotisme masculin, c'est ni plus ni moins un geste d'abolition du féminin qu'accomplit la poétique klossowskienne.

Thierry Tremblay parle de « sémiologie négative » pour qualifier l'écriture de Klossowski<sup>21</sup>. Nous voudrions pour notre part montrer quelle positivité portent les schémas relationnels mobilisés par le fantasme klossowskien, à commencer par le fantasme du signe unique. En poursuivant un tel projet, notre intérêt n'est bien sûr pas de légitimer l'imaginaire misogyne des *Lois de l'hospitalité*, mais d'en analyser les ressorts fantasmatiques afin d'en tirer une compréhension générale qui puisse rejaillir au dehors de la littérature – dont nous ne nous contenterons pas, à l'instar de Bataille, de consacrer l'irresponsabilité (vis-à-vis de l'ordre social, politique et historique), non plus que la culpabilité imputable au devoir de transgression qui serait le sien<sup>22</sup>. La prise en charge du fantasme par le discours confère sa condition de simulacre à celui-ci et occasionne du même coup sa communicabilité, qui en fait un objet relationnel sujet à l'échange et à la dispute. Contrairement à Barthes, pour qui « "ce qui se passe" dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : rien<sup>23</sup> » (Barthes réduit l'œuvre au langage et, dans le même temps, relaie le langage à un « ordre supérieur » autonome), nous refusons pour notre part d'abstraire péremptoirement la logique du récit de l'ordre social plus général qui la détermine. La continuité sémiotique entre le discours social et le discours littéraire est évidente ; la communication de l'œuvre littéraire en dépend. Ainsi que l'écrit Castanet, « le fait d'écrire suppose l'appartenance à une généralité. En parlant, en écrivant, un sujet singulier entre dans la généralité qui fait lien social parce qu'elle est commune et donc partageable<sup>24</sup> ». Nous voudrions donc interroger la fantasmatique klossowskienne telle que son œuvre littéraire l'actualise, et ce, afin de mieux comprendre le partage qu'elle occasionne.

### **Le fantasme comme événement**

Les tableaux érotiques décrits dans la trilogie de Roberte sont des variantes occultes du signe unique « Roberte ». À travers eux chaque fois un même événement est rejoué, qui rattache imaginairement le narrateur à l'être primordial platonicien : quelque chose comme une substance parfaite et immuable, consubstantielle à l'esprit et que l'intellect voudrait naturellement rechercher. Klossowski pense le fantasme sous le régime de la fantaisie, ou plus exactement du *simulacre*, qui n'est jamais qu'une image (corrompue) de la vérité essentielle, un signe celant son objet à l'intérieur d'un système complexe de reflets<sup>25</sup>. À cet effet, Tremblay avance que Klossowski

reprend une conception qui voit dans l'icône une reproduction résiduelle d'un original introuvable. D'où justement le caractère scénique des événements décrits dans les

romans comme celui des figures dans les tableaux. Il s'agit pour lui d'événements et donc de moments qui sont par nature inimitables<sup>26</sup>.

Acquérant le statut d'*événement*, ces tableaux littéraires gagnent une dimension mémorielle qui leur est constitutive et qui dissimule une part absolument incommunicable, car comme l'écrit Gilles Deleuze, dans le fantasme, « tous les événements communiquent en un<sup>27</sup> ». D'après Klossowski,

[i]l est dans la nature même de la re-présentation « érotique » de substituer le signe à la fonction du souvenir. Les détails « voluptueux » ne le sont en réalité qu'autant qu'ils sont des *signes* se renvoyant un contenu de signification dont aucun n'est jamais réellement rempli. À telle enseigne que le plaisir sourd qui en fait l'attrait prétendu ne fournit en vérité que le *prétexte* aux modalités spécifiques de la pensée<sup>28</sup>.

Deleuze s'est intéressé au fantasme klossowskien d'après le caractère d'événementialité que présentent les tableaux érotiques des *Lois de l'hospitalité*<sup>29</sup>. Dans la trentième série de sa *Logique du sens*, qui traite du fantasme (ou phantasme, selon sa préférence orthographique, qui est aussi celle de Klossowski), Deleuze écrit : « Ni actifs ni passifs, ni internes ni externes, ni imaginaires ni réels, les phantasmes ont bien l'impassibilité et l'idéalité de l'événement<sup>30</sup>. » Et il ajoute immédiatement après : « l'événement, c'est le sens lui-même<sup>31</sup> ». Si le sens du fantasme tient dans son caractère d'événement, alors il s'agit de feuilleter cet événement pour en découvrir toute l'épaisseur. Mais il convient d'éviter le piège d'une quête d'un sens qui se donnerait comme explication ou cause. La recherche prendra plutôt la forme de l'exploration et suivra les chaînes signifiantes que noue l'événement. Pour Deleuze, « [c]e qui apparaît dans le phantasme, c'est le mouvement par lequel le moi s'ouvre à la surface et libère les singularités acosmiques, impersonnelles et pré-individuelles qu'il emprisonnait. À la lettre, il les lâche comme des spores, et éclate dans ce délestage<sup>32</sup> ». C'est donc moins l'événement du fantasme lui-même qu'il s'agit de feuilleter que l'inscription du sujet dans cet événement.

Le sujet, en effet, présente une épaisseur particulière dans l'énonciation du fantasme, mais ce faisant, il ne fournit jamais ses coordonnées exactes par rapport à celui-ci. Tel qu'il se donne à interpréter, l'événement est porteur d'« une multiplicité d'effractions du singulier<sup>33</sup> » dont il faut pouvoir rendre compte. Selon Laplanche et Pontalis, dans l'énonciation du fantasme, le sujet peut être représenté participant à la scène sans qu'une place lui soit d'emblée assignée<sup>34</sup> ; il est présent dans l'épaisseur même de l'événement et s'y confond. Ainsi écrivent-ils encore : « Le fantasme n'est pas l'objet du désir, il est scène<sup>35</sup>. » Il convient alors d'interroger les paramètres poétiques de la scène – énonciation, focalisation, organisation de l'espace et du temps, rythme, etc. – en prenant soin d'interroger la présence du sujet dans l'organisation scénique. Pour

cette raison même, Catherine Clément avance que « le terme de *fantasme* relève bien d'une ultime confusion entre esthétique et psychologie<sup>36</sup> ». C'est pourquoi, selon elle, « une éventuelle sémiotique du fantasme, fondée sur la formalisation qui peut en être faite, se limite à une description partielle d'une certaine combinatoire<sup>37</sup> ». Toutefois, en envisageant différemment le travail de l'analyse sémiotique, soit en assignant à celle-ci une autre tâche que la formalisation des phénomènes ou des énoncés (qui demeure néanmoins une de ses prérogatives), nous croyons pouvoir dépasser le seuil de la simple description pour parvenir à une compréhension véritable. Nous voulons penser la sémiotique comme méthode d'enquête des temporalités suspendues caractéristiques de la scène fantasmatique. Puisque *l'arrêt sur sémiose*<sup>38</sup> pointe nécessairement dans toutes les directions du continuum dont l'image est issue et où elle se dégorge, il nous semble qu'une telle méthode permette précisément le genre d'exploration qu'appelle la scène fantasmatique.

Les scènes fantasmatiques de Klossowski sont des durées suspendues qui ne cessent de se déplier en un système complexe de reflets – Deleuze parle de « cascades figées<sup>39</sup> » – et d'indiquer leur épaisseur temporelle ; elles n'ont de cesse d'indiquer que leur sens est à chercher dans cette épaisseur même. Et cette épaisseur correspond au temps de la *réflexion*, faite de dilemmes et de paradoxes, de réfractions et de contrefaçons, comme en témoigne cette scène du *Bain de Diane* où Diane est sur le point de se montrer à Actéon : « Diane invisible considère Actéon imaginant la déesse nue. C'est au fur et à mesure qu'Actéon s'abîme dans sa méditation que Diane prend corps » ; mais le « corps dans lequel elle va se manifester à elle-même, c'est à l'imagination d'Actéon qu'elle l'emprunte<sup>40</sup> ». Ainsi en va-t-il de la fragmentation quasi infinie de l'instant fatidique où Actéon voit enfin la « vulve vermeille » de Diane, qui, au même moment, l'asperge d'un jet d'eau qui l'aveugle splendidement :

D'une main [Diane] venait de lui jeter l'onde à la face, mais alors qu'elle proférait la sentence, déjà elle retirait l'autre main du creux de ses cuisses et, soit qu'elle eût dès lors initié Actéon, soit que l'ayant initié elle l'admît à son rite ultime, soit enfin qu'elle mît fin à sa théophanie, par ce geste elle découvrait sa vulve vermeille, découvrait ses lèvres secrètes : Actéon voit ces lèvres infernales s'ouvrir à l'instant même où le jet d'eau lui ruisselle sur les yeux et l'aveugle [...] <sup>41</sup>.

Cette durée suspendue, cette épaisseur qui prend forme dans la réflexion est celle du fantasme lui-même, qui dissout le sujet dans l'image-événement. Celui-ci n'est jamais réduit au regard (celui d'Actéon-voyeur par exemple) ; sa présence est diffuse, dissolue dans l'énonciation. Selon Deleuze, « toute l'œuvre de Klossowski tend vers un but unique : assurer la perte de l'identité personnelle, dissoudre le moi<sup>42</sup> ». Le dis-

soudre, oui, ou le suspendre momentanément. Klossowski dirait : révoquer le corps ; un instant renvoyer le corps à l'oubli de sorte que l'esprit suspendu se ramifie à la scène pour que vive le fantasme. Mais « la scène, dirait-on, recommence par saccades<sup>43</sup> » : elle est répétition du même, obsessionnellement. Le signe, en suspendant la mémoire, « se retrouve toujours le même à la place de ce que le souvenir développerait. [...] Il n'y aurait donc pas de développement dans le signe, puisqu'il est à lui seul un instant de la mémoire suspendue<sup>44</sup> ». Vecteur de récursion, le signe unique (Roberte) est le motif sur lequel s'élabore une intensité qui ne fait jamais que se désigner elle-même. Nous développerons plus avant cette idée dans les sections suivantes.

### **L'économie du fantasme klossowskien**

D'après Dardigna, ce qui procure du plaisir dans la représentation érotique, c'est « le spectacle d'une femme réduite à l'impuissance<sup>45</sup> ». Est-ce bien cela qui procure du plaisir (à l'homme) et qui fait marcher l'économie fantasmagorique de l'érotisme littéraire, ou serait-ce plutôt d'imaginer une femme à qui cela plairait de se savoir réduite à l'impuissance (non sans résistance et velléités de censure de sa part, qui viennent confirmer le caractère essentiellement illicite du fantasme) ; d'imaginer une femme qui se saurait assujettie au regard expropriant de l'homme et qui, ultimement, se laisserait prendre aux jeux qui la réduiront inévitablement au statut d'objet sexuel? Il semble que cette précision soit nécessaire, car, comme le remarque d'ailleurs bien Dardigna, Roberte « se rend complice de la violence qui lui est faite, si ce n'est d'ailleurs qu'elle la sollicite et envisage avec complaisance ce qui devient sa propre chute<sup>46</sup> ». La subversion de la puissance de Roberte (puissance imputable à sa position de classe et à la moralité qu'elle se présume au vu de ses contemporains) et son humiliation feraient ainsi l'objet véritable du fantasme masculin.

Le désir surgit dans l'œuvre de Klossowski lorsqu'une figure féminine se voit attribuer des signes de pouvoir ; dès lors, écrit Dardigna, « il s'agit de transformer la souveraine en esclave<sup>47</sup> ». Toutefois, vouloir abolir le pouvoir de la femme, autrement dit vouloir réduire Roberte à sa chair, n'équivaut pas à nier sa valeur symbolique. C'est au contraire en vertu de cette valeur symbolique qui lui est reconnue que sa dégradation peut être conçue comme jouissive. Or, Octave/Théodore fait de cette dégradation (ou de ce maintien en position de subalterne) de Roberte une véritable obsession qui le mène en quelque sorte à devenir esclave de son fantasme<sup>48</sup>. Il en vient en effet à consacrer le plus clair de sa force intellectuelle à imaginer les variantes possibles de l'imagerie par laquelle son fantasme (Roberte adultérée) se perpétue, toujours même

dans sa structure mais renouvelé dans sa mise en scène. La leçon du *Bain de Diane* est bien celle-là au fond : la déesse doit être idolâtrée et profanée, et ainsi en va-t-il de la femme dont les atours sont tout à la fois menaçants parce que bestiaux, interdits parce que divins et, ultimement, irrésistiblement attirants précisément en vertu de ces deux premières qualités. L'attrait est corrélatif à la menace ; l'invitante Diane de Klossowski n'est-elle pas représentée gardée par ses cinquante chiens ?

Le corps – social et sexuel – de Roberte, inlassablement mis en scène par Klossowski dans son œuvre littéraire, est entièrement réductible au signe ; il est un corps fait de langage, corps malléable parce que déterminé par la volonté poétique de l'écrivain, qui en fait la matière ductile de son imagination. « Pour agir sur cette physionomie qui répondait au nom de Roberte, je l'avais décrite par ce signe qu'elle était devenue<sup>49</sup> », écrit Klossowski. Ce n'est pas Diane qu'Actéon voit au bain, mais une *idole*, un signe, un simulacre que porte son désir et qui fait écran à la divinité inaccessible. Maintes fois Klossowski précise comment Diane s'y prend pour « nous convaincre de la réalité théophanique de ses joues, de ses seins, de ses fesses<sup>50</sup> », qui n'est pourtant jamais qu'un leurre. La divinité ne saurait être vue : « la nudité de Diane n'est [...] qu'une image faisant barrage à l'essence inviolée<sup>51</sup>. »

Roberte est un succédané elle aussi, un régime de représentation substitué à un autre (ce qui est précisément la définition du leurre). À cet effet, Claire Moulène écrit : « chez Roberte cohabitent deux natures », et ces deux natures font d'elle un « personnage double<sup>52</sup> », à la fois femme et signe, essence de la féminité et incarnation féminine. En faisant d'elle le lieu d'incarnation du fantasme, Klossowski veut faire tenir en Roberte – dans le nom de Roberte – une impossibilité : l'incommunicable actualisé. Comme le signe tient lieu pour quelque chose d'autre, la langue s'accommode des mots pour dire la chair désirée, mais cette substitution de régime lie irrémédiablement l'imaginaire à la langue et l'accès véritable à la chair s'installe comme manque. Or, Octave rejette l'acte sexuel au profit du seul fantasme<sup>53</sup> : il se maintient ainsi dans l'écart que lui impose le signe, et s'il entend se rapprocher de Roberte elle-même, ce n'est jamais que par l'intermédiaire du « pur esprit », ou de forces créées subalternes, soit un « ange » ou quelque « démon intermédiaire »<sup>54</sup> qui lui garantissent une distance productive (sur le plan fantasmatique) et rassurante (au regard de la bestialité dérangeante des attributs féminins de Roberte). Car

entrer en contact avec le sexe d'une femme, c'est à la fois régresser jusqu'à l'animalité mais aussi risquer la plus grande des catastrophes, celle de sa propre mort. C'est autant d'ailleurs la mort rituelle de l'esprit qui est métaphorisée de la sorte, envisagée comme le prix à payer pour l'exercice de la sexualité. Prix énorme pour une sexualité maudite parce qu'elle est enlisement dans la matière, dans le corps de la femme, la « chair »<sup>55</sup>.

Ainsi nous demandons-nous : est-ce le signe même que l'écrivain cherche à dominer à travers ses variations sur le thème de la domination du corps féminin? Est-ce le simulacre du signe qu'il souhaite dénoncer? Le procès d'influence des « démons intermédiaires » dont est victime Actéon au moment de voir Diane nue figure bien cet assujettissement à la réalité fantasmatique qu'organise le signe récursif et que Klossowski s'emploie à décortiquer. Une telle hypothèse a le mérite d'éclairer l'obsession pour le signe unique qui travaille l'écrivain. Et il faut bien entendre comment ce *signe unique* dédouble en fait un désir de la *femme unique* et, peut-être surtout, le désir de son adultération<sup>56</sup>. Profaner Roberte incarnant la femme unique en qui Klossowski s'imagine faire tenir toutes les femmes possibles – « [c]ar la femme unique est en soi l'universelle féminité<sup>57</sup> » – revient alors à profaner le verbe même comme source de tous les simulacres.

Tremblay qualifie l'œuvre littéraire de Klossowski « de fictions dont les motifs et les intrigues sont à la fois de nature théologique et érotique<sup>58</sup> ». Maurice Blanchot y a vu pour sa part un savant « mélange d'austérité érotique et de débauche théologique<sup>59</sup> ». Castanet parle enfin d'une pensée du « *spéculaire* pornographique comme vérité théologique<sup>60</sup> ». Il nous semble que dans l'association monomaniaque du signe unique à la femme unique, Klossowski insuffle dans les scènes fantasmatiques et les poses érotiques de Roberte l'illusion d'une science universelle dont le modèle original (perversi par l'auteur) remonte au moins à Raymond Lulle et à ses conjectures théologiques sur l'Art général, dont le sujet « est de répondre à toutes les questions, en supposant que soit connu ce qu'indique le nom<sup>61</sup> ». Octave suppose en effet l'existence d'un langage secret des corps, d'une science de la pantomime qui lui permettrait de *désigner* la création même (dans son association matérielle-spirituelle) et d'ainsi atteindre à l'universel (Dieu étant le dépositaire de la substance originaire, et avec elle de toutes les possibilités). La scène fantasmatique klossowskienne, loin de n'être qu'une bête frivolité, voudrait conjindre la réminiscence des formes immuables (essentielles et inactuelles) à leur rémanence dans les corps (matériels et actuels) par l'intermédiaire de l'esprit (réfléchissant), lequel s'affirme comme un interprétant défini : le signe unique (Roberte)<sup>62</sup>. Tel serait le moteur proprement théologique de la vocation pornographique d'Octave.

### **Le signe unique en question**

Signe unique : « [u]n signe contient en puissance tous les autres sans jamais être aussi les autres<sup>63</sup> », écrit Klossowski. Roberte n'est jamais qu'un moyen de représenter le caractère absolu de ce signe unique et énigmatique, dont la suprématie essentielle fait

craindre et pour cette raison même se doit d'être défiée. Profaner Dieu s'avère alors le moyen de rejeter l'assujettissement impérieux qu'il impose à qui se réfléchit à travers lui. Mais profaner le signe ne permet aucune sortie hors du symbolique ; cette profanation ne fait au contraire que le reconduire. Klossowski semble en être tout à fait conscient, lui qui s'émeut de ce que le titre *Roberte, ce soir* comporte la marque implicite d'une prostitution du signe même : « *Roberte ce soir* énonce le signe prostitué<sup>64</sup> », écrit-il. Il s'agit donc bel et bien, à travers la prostitution de *Roberte*, de prostituer le langage, ce « double ultime qui exprime tous les doubles<sup>65</sup> », ce « simulacre princeps<sup>66</sup> » ; de le *dénoncer* comme simulacre, ainsi que le fait Octave de *Roberte* dans le chapitre intitulé « La dénonciation »<sup>67</sup>. Cette dénonciation est double, et par celle-ci s'ouvre un passage transgressif de la chair au langage et inversement.

*Dénoncer* quelque chose signifie porter cette chose à la connaissance publique (ou à une autorité détenant un pouvoir de répression). Dans *Roberte, ce soir*, la dénonciation s'effectue avec le concours du « pur esprit », auquel *Roberte* est « recommandée ». Octave dit bien : « Ce que j'ai dénoncé au pur esprit, [...] c'est d'abord l'inactualité même que le pur esprit partage avec *Roberte*<sup>68</sup>. » Il voudrait ainsi que *Roberte* acquière (ou regagne) la généralité de l'esprit, que son actualité corporelle soit entièrement révoquée dans l'Idéalité inactuelle des formes immuables platoniciennes – d'où les discussions d'Octave sur le mystère de l'union hypostatique (*communicatio idiomatum*) à l'origine de la conception chrétienne de la *personne*<sup>69</sup>. *Roberte* ne serait plus alors la femme d'Octave ni la tante d'Antoine – « Ne dis pas "ma tante". Dis : *Roberte*, et tu comprendras immédiatement<sup>70</sup> » –, mais l'image d'une femme désubjectivée, expropriée d'elle-même et remplie du désir masculin<sup>71</sup>. Le sujet fantasmant s'énonce ainsi à travers elle, qui conduit et fige l'objet du désir dans la scène dont elle est le *symbole organisateur*.

Mais Klossowski n'est évidemment pas dupe de l'inanité de cette opération. Il conçoit bien que *Roberte* est un signe et non une essence, qu'elle n'est qu'un simulacre qui à la fois autorise le désir d'Octave d'atteindre l'« essence inactuelle<sup>72</sup> » qui lui serait propre et rend cette atteinte proprement impossible. *Roberte*, de fait, agit surtout comme un écran. Qu'elle soit le symbole organisateur d'une répétition incessante du même, voilà ce qui devrait nous intéresser avant tout. *Signe unique, mais de quoi?* Signe unique d'un échange impliquant une différence, s'il a lieu<sup>73</sup> ; dans la sérialité du fantasme peut alors s'ouvrir une ligne de fuite salutaire. La répétition ne ressasse jamais que de l'identique, tandis que l'échange implique une différence – mais la communication véritable n'aura lieu que dans l'échange. C'est cette communication véritable que recherche Octave et qui explique ses penchants théologiques.

Rappelons-nous ce dialogue empreint de scolastique entre Octave et son neveu :

Réfléchis un peu à toutes ces subtilités des Docteurs que nous avons passées en revue pour expliquer cette union de la nature humaine et de la nature divine. Malgré leurs diverses interprétations, quelle était donc la condition sur laquelle tous s'accordaient pour concevoir cette union? — La perte de l'incommunicabilité propre à la nature humaine. — Et d'abord qu'est-ce que l'incommunicabilité? — C'est le principe selon lequel l'être d'un individu ne saurait s'attribuer à plusieurs individus, et qui constitue proprement la personne identique à elle-même. — Quelle est la fonction privative de la personne? — Celle de rendre notre substance inapte à être assumée par une nature soit inférieure, soit supérieure à la nôtre<sup>74</sup>.

*Communiquer* constitue au fond le désir profond d'Octave. Ainsi s'explique sa vocation pornographique, fondée dans l'ambition d'une « communication universelle authentique : *l'échange des corps par le langage secret des signes corporels*<sup>75</sup> ». Par cet échange, la dépersonnalisation peut advenir. La société pornographique définie par la loi d'hospitalité désignerait essentiellement ce lieu imaginaire où est rendue possible cette communication si particulière qui donne cours à la libre-immixtion des esprits dans les corps et entraîne la non-identité des personnes<sup>76</sup>. Dans le mythe klossowskien des souffles, les corps sont investis d'esprits multiples qui décloisonnent le moi<sup>77</sup>. Par eux est instauré l'ordre du fantasme que nous pouvons décrire, reprenant à Deleuze sa belle formulation, comme un « monde fascinant où l'identité du moi est perdue, non pas au bénéfice de l'identité de l'Un ou de l'unité du Tout, mais au profit d'une multiplicité intense et d'un pouvoir de métamorphose, où jouent les uns dans les autres des rapports de puissance<sup>78</sup> ».

Cela étant posé, il nous apparaît que la fantasmagorie klossowskienne donne corps à une *sémiotique contre-signifiante* au sens où Deleuze et Guattari définissent ce régime de signes : « le surcodage y est assuré par le Nombre comme forme d'expression ou d'énonciation, et par la Machine de guerre dont il dépend ; la déterritorialisation emprunte une ligne de destruction ou d'abolition active<sup>79</sup>. » La transgression envisagée par Octave est telle qu'elle constitue un affront direct au contrat moral qui détermine la société occidentale dans ses assises socio-anthropologiques. Cependant qu'Octave veut *faire société* – c'est bien ce qu'indique la loi d'hospitalité qu'il a conçue et qu'il pratique – cette société désirée échappe à l'État (à la morale d'État) en ce qu'elle travaille activement à détruire le moi qui fonde l'identité personnelle et le régime de sens commun. Pour faire société en marge de la morale d'État, un nouveau régime de sens commun doit donc être établi – d'où les réflexions de Klossowski sur le signe et la valeur.

Il faut bien voir que la loi d'hospitalité instaurée par Octave a pour unique visée d'accomplir cette vocation perverse qui est la sienne : réaliser la société pornographique. Or, elle requiert pour s'exécuter la mise en partage de Roberte, à qui l'on doit supposer la double compétence d'agir à titre de valeur d'usage et de valeur d'échange (comme

signe unique de la valeur). L'hôte aura plaisir à offrir ce signe par lequel la communication pourra avoir lieu. Il va de soi qu'un même langage (un même système de valeurs différentielles) doit être partagé pour qu'une communication prenne place. Mais dans le langage des corps communicants et de la chair mise en partage, point de différences sémantiques ; il n'y a que des différences d'intensité. La communication est strictement affective, ou émotionnelle. Le mouvement du sens est donné par la communication des esprits, par l'intensité « qui d'abord se désigne elle-même avant d'être désignante<sup>80</sup> » qu'insufflent les souffles dans les corps, où s'inscrivent leurs traces réfléchissantes.

« Le signe est trace, empreinte d'une intensité dans sa fluctuation<sup>81</sup> », écrit Castanet. Le sens serait donc à trouver dans l'anamnèse, marquée par les variations d'intensité qui font la pensée d'un sujet<sup>82</sup>. Or, Klossowski souligne que « rendre compte de la pensée en tant que fluctuation d'intensité revient à décrire la vie dans [son] incommunicabilité foncière<sup>83</sup> ». Le signe unique est le produit d'une recherche de cohérence de la pensée se désignant elle-même, car la pensée « n'a d'autre but que de se désigner par le *signe* de ce qui la porte à un suprême degré d'intensité : ainsi se prononce l'image de ce dont l'intensité est le besoin [...]»<sup>84</sup>. Le symbole organisateur du fantasme, dans sa récurrence, naîtrait ainsi du besoin de la pensée de se fixer dans un signe qui sache rendre compte des fluctuations d'intensité traversant le sujet. Seulement, cette genèse particulière qui caractérise le signe unique garantit aussi son incommunicabilité : « Pour que l'un pût rejoindre l'autre dans et par un *même* signe unique, il faudrait qu'ils admettent tous deux *leur commune aliénation* du monde et d'eux-mêmes en tant que tel et tel individu<sup>85</sup>. » Comment attribuer à un signe unique à soi une valeur en soi qui permette aussi d'introduire l'équivalence entre individus, et donc un échange véritable qui ne soit pas de l'ordre du simulacre? Pour tenter de répondre à cette question, la réflexion de Klossowski se déporte vers le concept de monnaie. La monnaie, en effet, est un signe auquel une certaine neutralité est supposée et qui, tout en agissant comme réserve de valeur, est censé permettre l'échange en vertu d'un principe d'équivalence, et ce, sans pour autant qu'un repère fixe le garantisse, sinon la monnaie elle-même.

### La monnaie vivante

D'après Klossowski, le fantasme présente une qualité inaliénable qui serait due à l'« émotion voluptueuse » qu'il procure, laquelle, bien que strictement privée, ne peut faire l'objet d'un échange en raison de « *l'immuabilité* de son usage<sup>86</sup> ». Il faut toutefois compter avec le « caractère proprement mercantile de la vie pulsionnelle au sein des individus », qui, « dès le moment où la fabrication des idoles fut jugée inutile », aurait

commencé d'être ignoré<sup>87</sup>. Partant de ces prémisses, Klossowski entrevoit toute une économie pulsionnelle, laquelle donne lieu à un combat de forces « pour et contre la formation du suppôt, pour et contre son unité psychique et corporelle<sup>88</sup> ».

Le suppôt désigne le sujet dans sa double nature pulsionnelle-affective et spirituelle : il est le lieu de rassemblement des forces qui le traversent et des pulsions qui l'animent autant que de l'énonciation autodésignante. Si « [l]a pensée ne se conçoit jamais sans suppôt<sup>89</sup> », le suppôt ne connaît pas pour autant la souveraineté du moi, car la pensée est « le verbe impersonnel absolument<sup>90</sup> ». En lui, écrit Klossowski, « vont s'élaborer les premiers schèmes d'une "production" et d'une "consommation", les premiers signes d'une compensation et d'un marchandage<sup>91</sup> ». Ainsi, d'après Castanet, « [l]a base de l'économie klossowskienne est celle qui, inauguralement, se met en scène, s'actualise, se représente [...] dans l'unité (provisoire) du suppôt<sup>92</sup> ». Les normes découlant de cette économie pulsionnelle détermineraient alors un code propre, dont la vie psychique et morale serait tributaire : « Tout vivant interprète selon un code de signes, répondant à des variations d'états *excités* ou *excitables*. De là les *images* : représentation, soit de ce qui a eu lieu, soit de ce qui pourrait avoir lieu – donc un *phantasme*<sup>93</sup>. »

Alain Arnaud nous rappelle que l'économie (*oikonomia*) a un sens théologique premier, qui désigne la gestion qu'opère Dieu sur sa création (notre maison, *oikos*). Gestion, donc, de l'ordre purement spirituel sur l'ordre temporel et matériel, dont on peine à déterminer le fonctionnement exact. On voit bien qu'il s'agit d'une économie domestique d'un genre assez particulier. Toutefois, ce terme d'« économie » désigne aussi « la formulation d'un mystère, celui qui associe en une seule personne, le Christ, deux natures, l'humaine et la divine. Dans les deux cas, une énigme et une tension<sup>94</sup> ». Le suppôt est le réceptacle de cette tension inaliénable dont il hérite par défaut et qui fait tout l'objet de l'économie du *pathos*. L'incommunicabilité propre au suppôt résulterait donc de ce conflit permanent des impulsions contradictoires qui se joue en lui à un niveau primitif et décisif.

La scène fantasmatique voudrait capturer un état du suppôt où le conflit intérieur se traduit en fascination parce qu'il se trouve à « la limite de l'intelligibilité [qui] est celle de l'inéchangeable<sup>95</sup> », de l'incommunicable. Arnaud parle d'« instantanés au sens photographique » :

des fragments prélevés sur le cercle qui emporte et ramène les identités successives du moi ; mais aussi des éclats de pensée ou de vision saisis dans leur « plus haute tonalité », celle des puissances en acte du *pathos*. À la fois une énergétique, une combinaison de forces et une cartographie, celle des moments temporairement arrêtés du moi<sup>96</sup>.

Traduisant poétiquement ces états suspendus du suppôt, l'écrivain soumet le fantasme au circuit de l'échange. Mais il faut bien voir que ce n'est qu'au prix de sa transformation en simulacre langagier, dont le lecteur pourra tirer une jouissance esthétique. « Le simulacre, écrit Klossowski, n'est pas le produit du phantasme, mais sa reproduction savante, à partir duquel l'homme peut se produire lui-même, donc à partir des forces ainsi exorcisées et dominées de l'impulsion<sup>97</sup>. » Remplissant la fonction cathartique de l'art, « [l]e simulacre est, par rapport à l'intellect, la licence que celui-ci accorde à l'art : une suspension *ludique* du principe de réalité<sup>98</sup> ».

La monnaie vivante, en tant que projet littéraire et intellectuel, désigne une utopie proche de la société pornographique souhaitée par la loi d'hospitalité : celle d'une société imaginaire où l'émotion voluptueuse aurait cours légal. Comme chacun le sait, la monnaie présente la propriété singulière d'agir comme équivalent sans pourtant ne jamais se confondre avec ce dont elle signale la valeur. Klossowski remarque que « toute l'industrie moderne repose sur un troc médiatisé par le signe de la monnaie inerte, neutralisant la nature des objets échangés<sup>99</sup> ». À la place, il propose de considérer la possibilité d'une monnaie vivante « susceptible de se substituer au rôle de l'étalon or, implanté dans les habitudes et institué dans les normes économiques<sup>100</sup> ». L'échange serait alors médiatisé par une valeur vivante, riche et complexe, et de fait « source de sensations », qui « ou bien supprimera les fonctions neutralisantes de l'argent ou bien fondera la valeur de l'échange à partir de l'émotion procurée<sup>101</sup> ».

Substituer la monnaie vivante à la monnaie inerte est une expérience de pensée qui, ultimement, échoue en s'abîmant dans un cercle vicieux, car, comme le remarque bien Klossowski, « l'intégrité de la personne [sur laquelle repose sa valeur] n'existe absolument pas ailleurs du point de vue industriel que dans et par le rendement évaluable en tant que monnaie<sup>102</sup> ». À cet effet, Castanet précise :

[...] si le corps vivant est pris comme la richesse même, comme substance seulement de ce qui se jouit, alors [...] la communication des êtres par l'échange de leurs corps devient réalisable, mais c'est une communication sans mot, sans distance, sans médiation – dans le réel. Il n'y a plus d'économie puisque la personne perd sa réduction à une unité repérable<sup>103</sup>.

L'expérience de pensée de la monnaie vivante échoue donc aussi parce qu'elle généralise la dépossession des personnes au profit d'événements par lesquels celles-ci se trafiqueraient elles-mêmes, les réduisant de fait à une série d'échanges sans valeur externe assignable dont dépendrait pourtant leur unité psychique. Or, de tels échanges, en plus d'être impossibles, consacraient précisément ce moment où le moi n'est plus identique à lui-même, mais dissolu absolument dans le fantasme. On voit bien alors en

quoi *La monnaie vivante* constitue un prolongement et un approfondissement de la même obsession klossowskienne du signe unique qui animait déjà l'écrivain à l'époque du *Bain de Diane*.

En dernière analyse, l'échec de la monnaie vivante en tant qu'expérience de pensée (mais cet échec était envisagé comme tel dès l'origine) montre aussi que, aussi intéressante soit-elle en tant que dispositif du « théâtre de société » que constitue la trilogie de *Roberte*, la loi d'hospitalité, dans les faits, est proprement impraticable. *Les lois de l'hospitalité* auront été l'occasion pour Klossowski d'« étendre la contrainte de [s]a folie à la réalité extérieure » en une série de tableaux destinés à la « leçon par l'image<sup>104</sup> ».

## Bibliographie

- ARNAUD, Alain, *Pierre Klossowski*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1990.
- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, no 8, 1966, p. 1-27.
- BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1957.
- BENVENISTE, Émile, « De la subjectivité dans le langage » (1958), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 258-266.
- BLANCHOT, Maurice, « Le rire des Dieux » (1965), *L'amitié*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, p. 192-207.
- BRUZY, Claude, Werner BURZLAFF, Robert MARTY & Joëlle RHÉTORÉ, « La sémiotique phanéroscopique de Charles S. Peirce », *Langages*, no 58, 1980, p. 29-59.
- CASTANET, Hervé, *Pierre Klossowski : corps théologiques et pratiques du simulacre*, préface de F. Régnauld, postface de J. Aubert, Bruxelles, La lettre volée, 2013.
- CLÉMENT, Catherine B., « De la méconnaissance : fantasme, texte, scène », *Langages*, no 31, 1973, p. 36-52.
- DARDIGNA, Anne-Marie, *Les châteaux d'Éros, ou les Infortunes du sexe des femmes*, Paris, La Découverte, 1980.
- DARRAS, Bernard, « L'enquête sémiotique appliquée à l'étude des images. Présentation des théories de C. S. Peirce sur la signification, la croyance et l'habitude », dans A. Beyaert-Geslin (dir.), *L'image entre sens et signification*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Esthétique », p. 15-32.

- DE TIENNE, André, « Le signe en personne chez Peirce, avec échos wittgensteiniens », *Recherches sémiotiques*, vol. 32, no 1-2-3, 2012, p. 203-223.
- DELEUZE, Gilles & Félix GUATTARI, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980.
- DELEUZE, Gilles, « Trentième série, du phantasme », *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969, p. 245-252.
- , « Phantasme et littérature moderne. I. Klossowski ou les corps-langage », *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969, p. 325-350.
- FARGE, Arlette, « L'instance de l'événement », dans D. Franche *et al.* (dir.), *Au risque de Foucault*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, coll. « Supplémentaires », 1997, p. 19-30.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *Le bain de Diane*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1980 [1956].
- , *Les lois de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1965.
- , *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1969.
- , *La monnaie vivante*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivage poche/Petite bibliothèque », 1997 [1970].
- , *Du signe unique : feuillets inédits*, éd. G. Perrier, Paris, Les petits matins, 2018.
- LACAN, Jacques, « Leçon du 19 février 1964 », *Les concepts fondamentaux de la psychanalyse. Séminaire 1964*, recueilli dans *Les séminaires (1952-1978)*, éd. numérique hors commerce, Association freudienne internationale, 1999, p. 77-87.
- LAPLANCHE, Jean & Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Dictionnaires Quadrige », 1967.
- LUGAN-DARDIGNA, Anne-Marie, *Klossowski : l'homme aux simulacres*, Paris, Navarin, 1986.
- LULLE, Raymond, *Ars brevis*, trad. du latin, Paris, Bibliothèque Chacornac, coll. « Bibliothèque rosicrucienne », 1901 [1308]. Disponible en ligne : <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30845823n>>.
- MOULÈNE, Claire, « Bas les masques », *Initiales*, no 9 : « Pierre Klossowski », 2017, p. 22-26.
- PEIRCE, Charles S., « Man's Glassy Essence », *The Monist*, vol. 3, no 1, 1892, p. 1-22.
- THIBAUD, Pierre, « La notion peircéenne d'interprétant », *Dialecta*, vol. 37, no 1, 1983, p. 3-33.
- TREMBLAY, Thierry, « Pierre Klossowski et la puérilité : de l'optique enfantine dans la littérature érotique », dans V. Bakešová (dir.), *De l'image à l'imaginaire : littérature de jeunesse*, Hradec Králové, Gaudeamus, 2011, p. 136-147.

- , *Anamnèses. Essai sur l'œuvre de Pierre Klossowski*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2012.
- , « La réserve, le singulier, l'excès », *Europe*, no 1034-1035 : Pierre Klossowski, 2015, p. 3-8.

## Notes

- 1 P. KLOSSOWSKI, « Postface », *Les lois de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1965, p. 345.
- 2 H. CASTANET, *Pierre Klossowski : corps théologiques et pratiques du simulacre*, Bruxelles, La lettre volée, 2013, p. 403.
- 3 « [...] j'avais fait coïncider le signe avec une physionomie extérieure [...] » P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique : feuillets inédits*, éd. G. Perrier, Paris, Les petits matins, 2018, p. 125.
- 4 *Ibid.*, p. 42.
- 5 « [...] l'épouse, prostituée par l'époux, n'en reste pas moins l'épouse, le bien inéchangeable de l'époux [...] » P. KLOSSOWSKI, *Les lois de l'hospitalité*, *op. cit.*, p. 304.
- 6 P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, *op. cit.*, p. 61.
- 7 *Ibid.*, p. 101.
- 8 Cf. É. BENVENISTE, « De la subjectivité dans le langage » (1958), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 258-266. Thierry Tremblay fait dialoguer Benveniste et Klossowski, voir : T. TREMBLAY, *Anamnèses. Essai sur l'œuvre de Pierre Klossowski*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2012, p. 176-178.
- 9 P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, *op. cit.*, p. 101.
- 10 Cf. P. KLOSSOWSKI, « Les états valétudinaires à l'origine d'une sémiotique pulsionnelle », *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1969, p. 37-87.
- 11 P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, *op. cit.*, p. 81.
- 12 A.-M. DARDIGNA, « La scène imaginaire », *Les châteaux d'Éros, ou les Infortunes du sexe des femmes*, Paris, La Découverte, 1980, p. 233-253.
- 13 *Ibid.*, p. 241.
- 14 J. LACAN, « Leçon du 19 février 1964 », *Les concepts fondamentaux de la psychanalyse. Séminaire 1964*, recueilli dans *Les séminaires (1952-1978)*, publication hors commerce, Association freudienne internationale, 1999, p. 83.
- 15 Un deuxième ouvrage est venu par la suite compléter et corriger certaines des analyses et des positions défendues dans le premier. Voir A.-M. LUGAN-DARDIGNA, *Klossowski : l'homme aux simulacres*, Paris, Navarin, 1986.
- 16 A.-M. DARDIGNA, *Les châteaux d'Éros*, *op. cit.*, p. 250.
- 17 *Ibid.*, p. 289.
- 18 *Ibid.*, p. 292.
- 19 P. KLOSSOWSKI, *Les lois de l'hospitalité*, *op. cit.*, p. 38.

- 20 P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, *op. cit.*, p. 58.
- 21 T. TREMBLAY, « La réserve, le singulier, l'excès », *Europe*, no 1034-1035 : Pierre Klossowski, 2015, p. 3.
- 22 G. BATAILLE, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1957.
- 23 R. BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, no 8, 1966, p. 27.
- 24 H. CASTANET, *Pierre Klossowski : corps théologiques et pratiques du simulacre*, *op. cit.*, p. 74.
- 25 Klossowski se montre ainsi bien au fait des tenants et aboutissants de la querelle des images ayant marqué l'histoire de l'Église chrétienne. Son activité de peintre-dessinateur, qui remplace totalement son activité d'écrivain à partir de 1972, suggère une profanation de plus : s'adonnant désormais exclusivement à l'image plutôt qu'à l'écrit, étant ainsi passé du *spéculatif* au *spéculaire* comme il aimait à dire, Klossowski verse à un degré encore plus élevé dans l'*idolâtrie* du signe unique (Roberte) en embrassant de celui-ci la dominante iconique. Les œuvres visuelles de Klossowski représentent en effet, pour l'essentiel, des tableaux érotiques déjà imaginés dans les textes littéraires qui mettent en scène Roberte, le plus souvent aux prises avec un colosse ou un nain. Tremblay fait une remarque intéressante sur la figure du colosse, qui creuse encore le sillon du simulacre : « le kolossos grec, avant d'être colossal à Rhodes [...] signifiait d'abord un double qui se substitue à l'original ; quelle que soit sa forme, il représente un absent ». T. TREMBLAY, « Pierre Klossowski et la puérilité : de l'optique enfantine dans la littérature érotique », dans V. Bakešová (dir.), *De l'image à l'imaginaire : littérature de jeunesse*, Hradec Králové, Gaudeamus, 2011, p. 145.
- 26 *Ibid.*, p. 142.
- 27 G. DELEUZE, « Trentième série, du phantasme », *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969, p. 249.
- 28 P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, *op. cit.*, p. 76.
- 29 G. DELEUZE, « Phantasme et littérature moderne. I. Klossowski ou les corps-langage », *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 325-349.
- 30 G. DELEUZE, « Trentième série, du phantasme », *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 246.
- 31 *Ibid.*, p. 246.
- 32 *Ibid.*, p. 249.
- 33 A. FARGE, « L'instance de l'événement », dans D. Franche et al. (dir.), *Au risque de Foucault*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, coll. « Supplémentaires », 1997, p. 20. Farge précise encore : « La structure de l'événement est déjà en soi une mise en relation ; elle n'est pas donnée, et sa façon d'être vue, parlée, communiquée, différée, projetée, imaginée, fait partie de son essence en disséminant autour d'elle une infinité de sens. » *Ibid.*, p. 19.
- 34 J. LAPLANCHE & J.-B. PONTALIS, « Fantasma originaire, fantasme des origines, origine du fantasme », *Les temps modernes*, no 215, 1964 ; repris dans *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Dictionnaires Quadrige », 1967, p. 293.
- 35 *Ibid.*, p. 293.
- 36 C. B. CLÉMENT, « De la méconnaissance : fantasme, texte, scène », *Langages*, no 31, 1973, p. 38.
- 37 *Ibid.*, p. 37.
- 38 Nous définissons « l'arrêt sur sémiologie » comme *la suspension analytique de l'entre-engendrement régulier des signes au profit d'une enquête sur les modalités de leur intrication et de leur effectuaction*. Défendant ce même concept-méthode, Bernard Darras écrit : « Dans le vaste tourbillon des signes qu'impose la pratique quotidienne, l'arrêt sur sémiologie [...] crée toujours un environnement singulier où la sémiologie se dilate loin de son traitement routinier ou distrait de l'écho du télescopage des signes. » B. DARRAS, « L'enquête sémiotique appliquée à l'étude des images. Présentation des

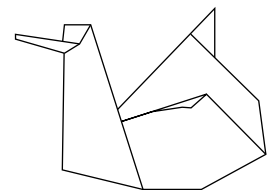
- théories de C. S. Peirce sur la signification, la croyance et l'habitude », dans A. Beyaert-Geslin (dir.), *L'image entre sens et signification*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Esthétique », p. 31.
- 39 G. DELEUZE, « Phantasme et littérature moderne. I. Klossowski ou les corps-langage », *Logique du sens*, op. cit., p. 332.
- 40 P. KLOSSOWSKI, *Le bain de Diane*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1980 [1956], p. 43.
- 41 *Ibid.*, p. 84.
- 42 G. DELEUZE, « Phantasme et littérature moderne. I. Klossowski ou les corps-langage », *Logique du sens*, op. cit., p. 329.
- 43 P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, op. cit., p. 37.
- 44 *Idem.*
- 45 A.-M. DARDIGNA, *Les châteaux d'Éros*, op. cit., p. 258.
- 46 *Ibid.*, p. 258.
- 47 *Ibid.*, p. 260.
- 48 « Le signe unique de la pensée, pour qu'il soit coïncidence d'une intensité, d'un nom et d'une physionomie est spécifiquement une *obsession* de la pensée par elle-même : *obsession* en laquelle la pensée se dépense et cumule – dans un retour constant sur elle-même. » P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, op. cit., p. 129.
- 49 *Ibid.*, p. 80.
- 50 P. KLOSSOWSKI, *Le bain de Diane*, op. cit., p. 11.
- 51 H. CASTANET, *Pierre Klossowski : corps théologiques et pratiques du simulacre*, op. cit., p. 398. Castanet commente cette vision d'Actéon qualifiée de *folle* par Klossowski : « La folie d'Actéon est d'avoir cru ou voulu croire que ce qui représentait la déesse : son corps, ses attitudes, etc., était la déesse, d'avoir confondu la divinité et sa théophanie [...] La nudité de Diane est la forme de ce qui révèle et recouvre ce qui cause le désir d'Actéon, le poussant à voir ce qui, à l'intérieur, l'agite. » *Ibid.*, p. 398-399.
- 52 C. MOULÈNE, « Bas les masques », *Initiales*, no 9 : « Pierre Klossowski », 2017, p. 23.
- 53 À cet effet, Dardigna remarque que l'intérêt de l'auteur pour la figure de Diane n'est pas anodin : « dans la société des dieux, elle est la seule à ne pas avoir accepté son destin sexuel, et ce que la chasseresse solitaire demande à son père divin c'est le privilège d'un comportement mâle, *inversé* par rapport à celui auquel elle aurait dû "normalement" prétendre. La chasteté à laquelle elle s'est volontairement soumise suppose deux refus : celui de la pénétration masculine et de la maternité. Quant à son goût pour la chasse, il correspond à une fonction historiquement réservée aux hommes et implique une agressivité à la fois concrète et symbolique : bander l'arc, tuer avec des flèches. » (A.-M. DARDIGNA, *Les châteaux d'Éros*, op. cit., p. 272.) Le désir pervers que met en scène Klossowski s'organise ainsi d'après la projection d'un désir *mâle* sur le corps féminin, et cette projection a pour effet de masquer le sujet féminin (de brimer le droit de la femme à une subjectivité proprement féminine) au profit d'une image travestie dont voudrait jouir en toute quiétude l'homme : « C'est un corps crédité d'une virilité imaginaire qui suscite le désir masculin, un corps de femme, soit, mais niant la castration... » (*Ibid.*, p. 275.) Roberte, ne l'oublions pas, est dotée d'un clitoris démesuré, lequel peut même éjaculer, et si elle est pénétrée, ce n'est jamais que par sodomie. Mais c'est aussi en raison de cette virilité imaginaire qui lui est attribuée bien malgré elle que la femme doit être punie ou dégradée (motif récurrent du fantasme klossowskien), pour s'être approprié ou pour avoir usurpé imaginairement une virilité masculine à laquelle l'homme ne saurait la laisser prétendre vraiment. Nul partage réel du pouvoir entre les sexes n'est envisageable dans l'ordre social klossowskien.
- 54 Pour s'organiser, la scène fantasmatique a besoin de référer à un principe capable de réfléchir le désir entre le sujet et l'objet. Dans l'économie fantasmatique klossowskienne, le « démon intermédiaire

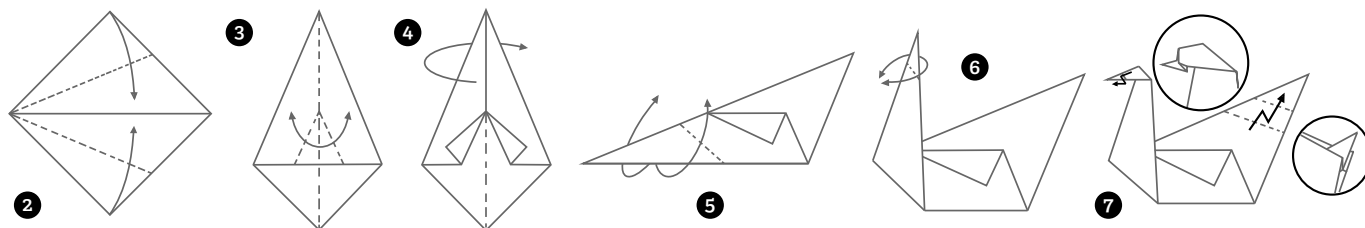
- qui pactise entre les hommes et les dieux » remplit ce rôle (P. KLOSSOWSKI, *Le bain de Diane*, *op. cit.*, p. 46). Se substituant à l'imaginaire du sujet, il réfléchit l'objet du désir sur la scène du fantasme et produit, dans les codes du quotidien, l'image attendue par ce sujet. Le démon fait barrage, car ce qui ne saurait être vu (la nudité de la déesse) ne peut être dit. Or, le fantasme est langagier.
- 55 A.-M. DARDIGNA, *Les châteaux d'Éros*, *op. cit.*, p. 294. Voir aussi G. BATAILLE, *La littérature et le mal*, *op. cit.*, p. 12 : « L'érotisme est, je crois, l'approbation de la vie jusque dans la mort. La sexualité implique la mort [...] »
- 56 « Il se peut que la polygamie ne se soit pas développée dans les sociétés qui l'interdisent, telle la nôtre, que pour prévenir ce penchant que notre société monogamique entretient sourdement : l'adultération de la femme unique. » P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, *op. cit.*, p. 33.
- 57 *Idem*.
- 58 T. TREMBLAY, « Pierre Klossowski et la puérité », *loc. cit.*, p. 137.
- 59 M. BLANCHOT, « Le rire des Dieux » (1965), *L'amitié*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, p. 193.
- 60 H. CASTANET, *Pierre Klossowski : corps théologiques et pratiques du simulacre*, *op. cit.*, p. 33.
- 61 R. LULLE, *Ars brevis*, trad. du latin, Paris, Bibliothèque Chacornac, coll. « Bibliothèque rosicrucienne », 1901 [1308], p. 16. Disponible en ligne : <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30845823n>>.
- 62 Nous entendons le terme d'« interprétant » au sens de Charles S. Peirce. Avec Robert Marty, on peut dire que « l'interprétant d'un signe est la valeur (ou l'ensemble des valeurs) que prend le representamen [le signe considéré d'après son aspectualité phénoménale], dès qu'il est perçu par un sujet – interprète en puissance – dans un (ou plusieurs) champ d'interprétation [où s'inscrivent les effets du signe] dont ce sujet est porteur (c'est-à-dire qu'il en est le lieu des déterminations). » R. BRUZY *et al.*, « La sémiotique phanéroscopique de Charles S. Peirce », *Langages*, no 58, 1980, p. 37. Voir aussi P. THIBAUD, « La notion peircéenne d'interprétant », *Dialectica*, vol. 37, no 1, 1983, p. 3-33.
- 63 P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, *op. cit.*, p. 37.
- 64 *Ibid.*, p. 42.
- 65 G. DELEUZE, « Phantasme et littérature moderne. I. Klossowski ou les corps-langage », *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 329.
- 66 H. CASTANET, *Pierre Klossowski : corps théologiques et pratiques du simulacre*, *op. cit.*, p. 147.
- 67 P. KLOSSOWSKI, *Les lois de l'hospitalité*, *op. cit.*, p. 114-136.
- 68 *Ibid.*, p. 122.
- 69 *Ibid.*, p. 126.
- 70 *Ibid.*, p. 120.
- 71 « Le signe n'est que de l'expropriation du corps de Roberte, que de la dénudation de ce corps dans le réel. » P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, *op. cit.*, p. 129-130.
- 72 P. KLOSSOWSKI, *Les lois de l'hospitalité*, *op. cit.*, p. 110.
- 73 « Le phantasme suppose l'usage de quelque chose ; son élaboration se confond avec l'usage de quelque jouissance ou souffrance : ce dont use ici l'individu, dans le phantasme, est le signe d'une contrainte, du fait de son unité. De la sorte aussi l'élaboration du phantasme donne lieu à un état de compensation continue : donc d'échanges. » P. KLOSSOWSKI, *La monnaie vivante*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivage poche/Petite bibliothèque », 1997 [1970], p. 43.
- 74 P. KLOSSOWSKI, *Les lois de l'hospitalité*, *op. cit.*, p. 126-127.
- 75 P. KLOSSOWSKI, *La monnaie vivante*, *op. cit.*, p. 61.

- 76 Deleuze fournit un commentaire remarquable à cet effet : « Voilà donc l'autre terme du dilemme, le système des souffles, l'ordre de l'antéchrist qui s'oppose point par point à l'ordre divin. Il est caractérisé par : la mort de Dieu ; la destruction du monde ; la dissolution de la personne ; la désintégration des corps ; le changement de fonction du langage qui n'exprime plus que des intensités. On dit fréquemment que la philosophie dans son histoire a changé de centre de perspective, substituant le point de vue du moi fini à celui de la substance divine infinie. Le tournant serait avec Kant. Ce changement toutefois est-il aussi important qu'on le dit? Est-ce là, la grande différence? Tant que l'on garde l'identité formelle du moi, ne demeure-t-il pas soumis à un ordre divin, à un Dieu unique qui le fonde? Klossowski insiste sur ceci : que Dieu est le seul garant de l'identité du moi, et de sa base substantielle, l'intégrité du corps. On ne conserve pas le moi sans garder aussi Dieu. La mort de Dieu signifie essentiellement, entraîne essentiellement la dissolution du moi : le tombeau de Dieu, c'est aussi la tombe du moi. » G. DELEUZE, « Phantasme et littérature moderne. I. Klossowski ou les corps-langage », *Logique du sens*, op. cit., p. 341.
- 77 « Singularités pré-individuelles et impersonnelles, splendeur du *On*, [les souffles sont des] singularités mobiles et communicantes qui pénètrent les unes dans les autres à travers une infinité de degrés, une infinité de modifications. » *Ibid.*, p. 345.
- 78 *Idem.*
- 79 G. DELEUZE & F. GUATTARI, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 168.
- 80 P. KLOSSOWSKI, « Postface », *Les lois de l'hospitalité*, op. cit., p. 338.
- 81 H. CASTANET, *Pierre Klossowski : corps théologiques et pratiques du simulacre*, op. cit., p. 151.
- 82 Il n'est pas inintéressant de rappeler que, dès 1892, Peirce formulait la métaphore de l'essence vitreuse de l'homme pour illustrer l'idée selon laquelle les individus humains ne sont jamais que le reflet des flux et des déterminations sociohistoriques qui s'amalgament dans la psyché comme autant de fragments d'un miroir éclaté. Cf. C. S. PEIRCE, « Man's Glassy Essence », *The Monist*, vol. 3, no 1, 1892, p. 1-22 ; A. DE TIENNE, « Le signe en personne chez Peirce, avec échos wittgensteiniens », *Recherches sémiotiques*, vol. 32, no 1-2-3, 2012, p. 203-223.
- 83 P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, op. cit., p. 81. Klossowski écrit encore : « C'est au moment de se désigner par un signe unique que la pensée trouve sa cohérence. Mais cette cohérence achève de confondre la pensée dans l'intensité dont le signe figure le point culminant. » *Ibid.*, p. 111.
- 84 *Ibid.*, p. 94.
- 85 *Ibid.*, p. 98.
- 86 P. KLOSSOWSKI, *La monnaie vivante*, op. cit., p. 14-15.
- 87 *Ibid.*, p. 16.
- 88 *Ibid.*, p. 17.
- 89 P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, op. cit., p. 104.
- 90 *Ibid.*, p. 84. Commentant les propositions nietzschéennes sur la cosmogonie de la conscience, Klossowski écrit : « Le corps est le résultat du fortuit : il n'est rien que le lieu de rencontre d'un ensemble d'impulsions individuées pour cet intervalle que forme une vie humaine, lesquelles n'aspirent qu'à se désindividualiser. » P. KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, op. cit., p. 52-53.
- 91 P. KLOSSOWSKI, *La monnaie vivante*, op. cit., p. 17.
- 92 H. CASTANET, *Pierre Klossowski : corps théologiques et pratiques du simulacre*, op. cit., p. 172.
- 93 P. KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, op. cit., p. 77. L'auteur précise : « L'attrait du phantasme se produit au gré d'un rapport de forces pulsionnelles plus ou moins intenses pour qu'une décharge soit nécessaire. Au niveau de la conscience ce rapport de forces subit des modifications, à partir d'impulsions contraires : des traces pulsionnelles qui valent pour des signes. » En ce qui concerne l'amarrage de cette sémiotique pulsionnelle à une éventuelle sémiologie lin-

guistique, Castanet suggère que « les signes du langage [...] constituent le système le plus évolué d'interprétation des jeux de forces. C'est la forme que prend la médiation – la forme qui subsume toutes les autres médiations ». (H. CASTANET, *Pierre Klossowski : corps théologiques et pratiques du simulacre*, op. cit., p. 148.) Le régime symbolique du langage offrirait au sujet le plan réflexif dont il a besoin pour se constituer unitairement et ainsi survivre. En fait, la contrainte pulsionnelle maintient le suppôt dans son fantasme, qui le dévore. « Rien n'existe en dehors des *impulsions* essentiellement *génératrices de phantasmes*. » P. KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, op. cit., p. 196.

- 94 A. ARNAUD, « L'économie du pathos », *Pierre Klossowski*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1990, p. 81.
- 95 P. KLOSSOWSKI, *La monnaie vivante*, op. cit., p. 58.
- 96 A. ARNAUD, « L'économie du pathos », *Pierre Klossowski*, op. cit., p. 108.
- 97 P. KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, op. cit., p. 196.
- 98 *Idem*.
- 99 P. KLOSSOWSKI, *La monnaie vivante*, op. cit., p. 70.
- 100 *Ibid.*, p. 72.
- 101 *Idem*.
- 102 *Ibid.*, p. 76.
- 103 H. CASTANET, *Pierre Klossowski : corps théologiques et pratiques du simulacre*, op. cit., p. 189.
- 104 P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, op. cit., p. 126.





## « Language was being » : à rebours du fantasme de l'être chez Kathy Acker

Laurence PELLETIER

*Cygne noir*, no 8, 2020 : « Quand ego signe : sémiotique, fantasme, fantaisie »

### Résumé

Dans cet article, je propose une analyse du fantasme ontologique comme objet du désir féminin dans *My Mother: Demonology* de Kathy Acker. En prenant comme prémisse le statut suspect de l'« être féminin », j'entends montrer comment Acker reprend et réinvestit les tropes des traditions philosophique et psychanalytique pour produire le possible ontologique du sujet féminin. Le phallus est considéré traditionnellement comme le signifiant privilégié de la différence sexuelle. Il détient un privilège épistémique masculin quant à l'« idéalisation originaire » de l'être. La nécessité de produire d'autres modes de subjectivation amène Acker à faire du sexe féminin le lieu de ce fantasme conceptuel. De fait, l'écrivaine parodie la prémisse psychanalytique qui lie la sexualité féminine au déni de son manque, reléguant l'être et l'énonciation du sujet féminin du côté de l'absence. Mettant en œuvre dans l'écriture un désir qui ne suit pas la logique métonymique et métaphorique phallogocentrique, mais convoquant plutôt un régime de sens qui obéit à la fonction littérale et matérielle du langage, Acker opère une transition de l'ordre symbolique à l'ordre sémiotique. L'être du sujet féminin devient ainsi l'objet d'un désir d'énonciation.

### Pour citer cet article

PELLETIER, Laurence, « “Language was being” : à rebours du fantasme de l'être chez Kathy Acker », *Cygne noir*, no 8, 2020. En ligne : <<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/pelletier-fantasme-acker>> (consulté le xx/xx/xxxx).



Cet article de *Revue Cygne noir* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons : Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 2.5 Canada.

## « LANGUAGE WAS BEING » : À REBOURS DU FANTASME DE L'ÊTRE CHEZ KATHY ACKER

Dans son livre *Changer de différence* (2009), Catherine Malabou s'attaque au sujet délicat, autant pour la théorie féministe que pour la philosophie, de l'être de la femme, de l'essence du féminin. À l'heure où l'on spéculé sur la fin de la déconstruction<sup>1</sup>, la philosophe interroge la fonction de cette catégorie ontologique au « soir de la philosophie<sup>2</sup> » et critique son usage et son appropriation par la théorie. Partant de son expérience personnelle et de sa relation avec Jacques Derrida qui fut son mentor, elle présente une posture et des sentiments contradictoires quant à l'héritage qu'il a légué aux femmes en philosophie. En effet, elle rappelle que Derrida, qui a fait du féminin l'instance opératoire de sa notion de *différance*, avait aussi un avis bien arrêté sur les mouvements féministes qui lui étaient contemporains. Ceux-ci présentaient selon lui une part d'absurde du fait qu'ils cherchaient à s'appropriier et à imiter le pouvoir et ses dynamiques. Malabou, devant ce « constat d'une condamnation à l'imitation<sup>3</sup> », s'interroge :

Comment aurais-je pu supporter qu'un homme, même parlant au nom des femmes, « en tant » que femme, puisse dire mieux qu'elles, pour elles, plus haut, plus fort qu'elles, leurs droits conceptuels autant que politiques, puisse reconnaître avec plus d'acuité, de sens critique qu'elles parfois, leur surexposition à la violence? Cette ambiguïté de la parole féministe de Derrida, en tant qu'elle libère le féminin en le privant de l'autorité de sa propre émancipation, est difficile à penser, à vivre. Celles et ceux qui ont connu Derrida savent de toute façon quelle ambivalence fut la sienne vis-à-vis des femmes. Respect, fraternité ou sororité d'un côté, machisme, rapport de séduction, parade sexuelle de l'autre<sup>4</sup>.

Pour les philosophies métaphysiques comme anti-métaphysiques, la femme et le féminin sont le support de l'absence, du non-être, de l'impossibilité ou de la suspicion quant à la vérité de l'être. Aux prises avec ce qui, de son corps et de sa condition, est évacué et récupéré par le geste théorique, Malabou avance que la déconstruction est une menace pour le féminisme dans la mesure où, lorsqu'elle théorise la catégorie ontologique du féminin, elle constitue un sujet féminin en le tuant<sup>5</sup>. C'est-à-dire que pour la déconstruction, ultimement, le féminin peut exister sans les femmes<sup>6</sup> ; cette aporie laissant croire par ailleurs qu'on a tout dit du féminin, arrêté et épuisé ses possibles définitions en philosophie<sup>7</sup>. Attendu qu'il est revenu aux hommes, historiquement, de dire ce qu'il en était du devenir ontologique du féminin, Malabou déclare que « le féminin doit bien quelque chose aux femmes<sup>8</sup> » et revendique ainsi un droit de dire et de penser, pour les femmes, l'*être féminin*. Elle réitère, à la suite de Luce Irigaray, l'impossibilité et

le refus conséquent de séparer l'ordre symbolique et l'ordre matériel<sup>9</sup> pour le penser – distinction qui justifie et fonde les différends entre la psychanalyse<sup>10</sup>, la philosophie et le féminisme<sup>11</sup>, et qui circonscrit la possibilité pour les femmes d'être dans la pensée, dans le langage. Elle fait le pont et fait coïncider le féminin et le corps de la philosophe, au « risque de l'essence » (pour reprendre l'expression de Diana Fuss<sup>12</sup>), pour remettre à l'usage des sujets féminins la possibilité de leur être.

Cette condition féminine, définie par l'exclusion structurelle des femmes des champs de la pensée, du langage, du désir, et par la délégitimation de leur propre savoir et du savoir sur leur être, fait jaillir chez celles qui entrent dans la philosophie et dans la théorie un *désir ontologique*, un *désir d'être*. Pour l'écrivaine étatsunienne Kathy Acker, l'impossibilité ontologique est à l'origine de son expérience et de la condition de son écriture :

I knew this as a child, before I had ever read Plato, Irigaray, Butler. That, as a girl, I was outside the world. I wasn't. I had no name. For me, language was being. There was no entry for me into language. As a receptacle, as a womb, [...] I could be entered, but I could not enter, and so I could neither have nor make meaning in the world. I was unspeakable so I ran into the language of others. [...] I ran into a book in order to find [my]self. I have found only the reiterations, the mimesis of patriarchy, or my inability to be No body anywhere. Who am I? Has anybody seen gender<sup>13</sup>?

Acker est une lectrice de philosophie, de psychanalyse, de théorie féministe. Son œuvre littéraire, profondément intellectuelle, engage une conversation avec des tropes théoriques, lesquels participent et fondent son imaginaire. *A contrario* du postulat structurel de l'impossibilité ontologique du féminin et de connivence avec le postulat d'Irigaray dans *Ce sexe qui n'en est pas un*, selon lequel le sexe de la femme constitue pour la psychanalyse « l'horreur du rien-à-voir », Acker est portée par le désir de voir son sexe, de voir son corps, puisque « I do not see for there is no I to see<sup>14</sup> ». La subjectivité, dans le système phallogocentrique qu'est celui de la philosophie traditionnelle et de la psychanalyse, est liée à et corollaire de la fondation du langage et de la sexualité. Ainsi, Acker se demande s'il est possible d'être femme dans le langage : « Is it possible that the girl can find her actual body, and so what gender might be in language? In a letter that, not yet language, has no discernible mimetic meaning<sup>15</sup>? » Si, dans une entrevue avec Laurence A. Rickels, elle argue que « you can't separate language and the body from the realm of the imagination<sup>16</sup> », dans son roman *My Mother: Demonology* (1993), elle fait du langage son royaume imaginaire. En effet, la traversée de la protagoniste, Laure, est une quête pour atteindre un lieu de coïncidence de son « je » avec son corps féminin. Ainsi lui faut-il remonter dans les labyrinthes de son récit comme on reviendrait au

moment de la naissance du langage, pour atteindre, *avant* l'inscription phallique, l'objet de son désir : l'être féminin.

Dans cet article, j'entends montrer comment Acker reprend et réinvestit les tropes des traditions philosophique et psychanalytique pour figurer la possibilité d'être pour son sexe, le sexe féminin – qui chez elle s'écrit/e « cunt ». Voulant sortir de la logique phallogocentrique par laquelle la signification advient par métonymie et métaphore, substituant à l'expérience une idée, une abstraction, Acker convoque plutôt un régime de sens qui obéit à la fonction littérale et matérielle du langage. Elle opère de la sorte une transition de l'ordre symbolique à l'ordre sémiotique et produit, selon l'expression de Julia Kristeva, une révolte poétique<sup>17</sup>. En effet, c'est en fonction de la théorie du sémiotique de Kristeva qu'il sera possible de considérer l'espace féminin que l'écriture d'Acker tend à rejoindre. Le sémiotique étant précurseur, préalable au symbolique<sup>18</sup>, il se présente comme un espace d'avant la signification, précurseur à l'arbitraire du signifiant<sup>19</sup>, et offre la possibilité de repenser l'origine du langage et de la différence sexuelle<sup>20</sup>. M'intéressant à ce que Kristeva nomme le « procès de la signifiante<sup>21</sup> », moment critique où le sujet se signifie et advient dans et par le langage, je suggère qu'Acker fait le procès de la signifiante comme partie prenante du phallogocentrisme. En remontant jusqu'à ce moment de la signification, et en imaginant un avant du phallus, Acker permet de penser les possibles ontologiques pour le sujet féminin, pour qui son sexe n'est pas le négatif, l'autre, n'est pas manque du pénis – manque structurel fondateur. Si, pour Judith Butler, dont je discuterai dans un premier temps, la critique du phallogocentrisme est l'occasion de penser les resignifications possibles du sexuel, nous verrons par la suite et à l'aide de la pensée de Kristeva comment Acker s'engage dans une désymbolisation et une resémiotisation pour penser, avant le moment différentiel, son sexe, sa « cunt ».

### **Un fantasme ontologique**

Butler, à l'instar de Malabou, est héritière de la déconstruction et s'inscrit à l'intérieur d'une tradition théorique et féministe, inaugurée par Irigaray, qui s'engage à déconstruire le privilège du phallus comme signifiant privilégié en mettant en lumière les implications matérielles, phénoménologiques et linguistiques de la logique structurelle qu'il maintient.

Le terme « phallogocentrisme » a été forgé par Derrida et apparaît pour la première fois en 1972 dans son texte « Tympan », dans *Marges de la philosophie*. Si Derrida ne s'arrête pas, à cette époque, à en détailler les spécificités, ce terme nous ramène toutefois à une conception à laquelle il a tôt fait de s'attaquer : le logocentrisme. Dans

*De la grammatologie* (1967), il reproche à la philosophie occidentale son asservissement au primat du logos, à la parole pleine, et souligne et questionne la reconduction de la logique du langage par laquelle celui-ci devient son propre modèle de référence<sup>22</sup>. Le logocentrisme repose ainsi sur l'assomption d'un pensé pur, d'un signifié transcendantal<sup>23</sup> qui ne renvoie qu'à lui-même et établit par le fait même la vérité dans le langage et du langage. Il suppose – impose – également une systématité qui s'exprime par oppositions binaires : signifiant/signifié, sensible/intelligible, présence/absence, nature/culture, écriture/parole, espace/temps, passivité/activité, etc. Ces oppositions conceptuelles, qui informent la pensée et le discours et qui s'enchaînent de façon nécessaire depuis l'impératif du logos, ne se rapportent pas à une « coexistence pacifique d'un *vis-à-vis*, mais à une hiérarchie violente. Un des deux termes commande l'autre (axiologiquement, logiquement, etc.), occupe la hauteur<sup>24</sup> ». Déterminant et constitutif de la tradition philosophique occidentale, ce système enferme le langage dans une logique dichotomisante et hiérarchisante que Derrida conteste. Il en vient à définir le phallogocentrisme en joignant au logocentrisme le phallogocentrisme, terme découlant de la notion de phallus telle qu'élaborée dans les théories psychanalytiques de Sigmund Freud et de Jacques Lacan. Derrida avait auparavant lié le logocentrisme au masculin, et ce, dès *L'écriture et la différence* (1967), lorsqu'il faisait remarquer la « virilité essentielle du langage métaphysique<sup>25</sup> ». Dans *La dissémination* (1972), il soutient que le logocentrisme se maintient par sa référence au père – « Le logos est un fils dont l'origine est son père, et qui se détruirait sans sa présence<sup>26</sup> » –, situant le langage dans une filiation où le père est présence, parole pleine, garant de la vérité du logos, et où le fils est la raison, la logique qui y revient et le confirme. Or, c'est dans *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà* (1980) qu'il définit les lois du système phallogocentrique. En s'appuyant sur la psychanalyse et particulièrement sur la théorie lacanienne du symbolique, Derrida associe le phallus au logos de la métaphysique en affirmant que « la voix [est] le lieu idéal du phallus<sup>27</sup> ». Avant lui, Lacan avait établi explicitement ce lien dans sa conférence « La signification du phallus » (1958), dans laquelle il affirme que « le phallus est le signifiant privilégié de cette marque où la part du logos se conjoint à l'avènement du désir<sup>28</sup> ». Ce que Derrida tend à démontrer, c'est que le phallus agit ici comme un signifiant transcendantal, comme le corrélat du signifié privilégié : le langage n'advient qu'en présence du phallus. Derrida parle ainsi d'un « transcendantalisme phallogocentrique<sup>29</sup> », d'un processus d'idéalisation de la parole à l'intérieur de l'économie du désir et de la sexualité ; économie qui, par ailleurs, dans la théorie psychanalytique, est marquée du signe masculin : « il n'y a qu'une libido, donc pas de différence, encore moins d'opposition en elle du masculin et du féminin, d'ailleurs elle est masculine par

nature<sup>30</sup>. » Le logos est ainsi un « phallogos », par lequel la femme se présente comme l'autre absolue : l'autre du langage et l'autre du désir.

Si la pensée derridienne du féminin s'articule d'après une *différance* et une dissémination des signifiants sexuels, de son côté, Judith Butler reprend à son compte le geste déconstructionniste derridien pour penser et repenser le genre. L'événement qu'a représenté la parution de *Trouble dans le genre* (*Gender Trouble*) au début des années 1990, et sa contribution à ce que l'on définit comme la « troisième vague » du féminisme et l'avènement du féminisme *queer*, sont venus redéfinir l'acceptation commune de la notion de genre. En stipulant que le genre est le produit d'une performance qui procède d'actes signifiants de répétition et de réitération, Butler nous a permis de penser, d'une part, l'articulation d'un système normatif – qu'elle nomme la « matrice hétérosexiste » – reposant sur l'adéquation du sexe (biologique) et du genre (culturel). D'autre part, en pointant vers la contingence sexe/genre et en défaisant la relation causale, elle a inauguré de nouvelles possibilités en ce qui a trait à la définition et à l'expression du genre :

Les genres « intelligibles » sont ceux qui, en quelque sorte, instaurent et maintiennent une cohérence et une continuité entre le sexe, le genre, la pratique sexuelle et le désir. Autrement dit, ces « lignes directes » sont hantées par la discontinuité et l'incohérence, notions qui ne deviennent elles-mêmes pensables qu'à partir des définitions normatives en vigueur pour la continuité et la cohérence ; la discontinuité et l'incohérence sont des spectres constamment proscrits et produits par ces mêmes lois visant à établir des rapports de cause à effet entre le sexe biologique, les genres socialement construits et leur « expression » ou « effet » conjoint dans le désir sexuel tel qu'il se manifeste dans la pratique sexuelle<sup>31</sup>.

L'identité de genre est l'effet d'une logique discursive dont Butler trouve les racines dans la théorie psychanalytique. En effet, en insistant sur la continuité systématique entre sexe, genre et désir, laquelle fait du sexe le lieu d'une vérité identitaire, elle montre comment le désir est devenu un constituant ontologique<sup>32</sup>. S'appuyant sur de fines lectures de Freud, Lacan, Kristeva et Irigaray, son travail consiste ainsi à montrer les implications de la structure phallique sur les identités et les désirs du sujet. Dans les pas d'Irigaray, elle fait de la psychanalyse le champ de bataille du féminisme et en appelle à réinvestir, à renouveler et à subvertir les usages des signifiants phalliques et féminins.

Catherine Malabou, qui entretient des affinités théoriques avec Butler, suggère que l'ontologie est le domaine du fantastique et du fantasmatique (« Être présent c'est entrer dans la *fantasia*<sup>33</sup> ») : l'*être* est le fantasme de la philosophie, l'objet, la manifestation (inconsciente) de son désir. Dans *Trouble dans le genre*, Butler pensait ce fantasme sous la locution (foucauldienne) de « fiction régulatrice ». Dans *Ces corps qui comptent*, elle s'appuie sur cette même prémisse pour s'intéresser au lien consubstantiel que pose la

psychanalyse entre *être* et *désir* en vertu duquel « [l]a formation du sujet requiert l'identification avec le fantasme normatif du "sexe"<sup>34</sup> ». Ce fantasme normatif est instauré et s'ancre depuis l'événement de la différence sexuelle, moment où il est confronté et se positionne par rapport au sexe de l'Autre<sup>35</sup>, selon la binarité homme/femme. C'est-à-dire que la différence sexuelle (anatomique) n'est pas qu'un fait contingent à l'élaboration du moi ; elle est fondatrice dans la mesure où elle concentre toute l'érogénité qui définit et délimite les contours du corps. En effet, si, selon la psychanalyse freudienne et lacanienne, le moi se forme depuis la projection externalisée que l'on se fait de son propre corps, alors « les parties du corps deviennent épistémologiquement accessibles à travers un investissement imaginaire<sup>36</sup> ». La conscience de soi se produit « à travers la délimitation fantasmatique d'un corps en position de maîtrise. Cet acte primordial d'attribution d'une forme est ensuite déplacé ou extrapolé au monde des autres corps et objets, et fournit la condition [...] de leur apparition<sup>37</sup> ». Cette logique, explique encore Butler, repose sur un « désir de comprendre les parties génitales comme une idéalisation originaire, c'est-à-dire comme l'inscription symbolique du phallus<sup>38</sup> ». Le phallus s'impose comme « signifiant privilégié<sup>39</sup> » à l'origine d'un « schème morphologique qui devient la condition épistémique de l'apparition du monde des objets et des autres [qui] est marqué comme masculin, et fonde ainsi un impérialisme épistémologique anthropocentrique<sup>40</sup> ». Dès lors, « les frontières et les divisions corporelles sont instituées au service des lois d'une hétérosexualité symbolique<sup>41</sup> », les êtres étant dans cette logique déterminés par la présence ou l'absence de phallus.

Bien que Lacan affirme que le phallus n'est pas le pénis, mais qu'il en est le symbole, qu'il le symbolise, Butler rappelle que le phallus entretient néanmoins un rapport identitaire avec l'organe mâle. Pour symboliser, il doit nier, exclure le pénis – instaurant un rapport de nécessité négatif :

Si le phallus n'a de signification que dans la mesure où il n'est pas le pénis, et si le pénis est caractérisé comme cette partie du corps qu'il ne doit pas être en mesure de symboliser quoi que ce soit : le phallus ne serait rien sans le pénis. Et étant donné que le phallus a besoin du pénis pour sa propre constitution, l'identité du phallus inclut le pénis, c'est-à-dire qu'une relation d'identité existe entre eux<sup>42</sup>.

Critique de ce privilège épistémique qui est réitéré et institué par les tenants de la tradition, Butler soutient la nécessité d'échapper à cette schématisation :

Si le phallus opère comme un signifiant dont le privilège est contesté, si l'on peut montrer que sa position privilégiée est assurée précisément par la réification de relations logiques et structurelles au sein du symbolique, alors les structures au sein desquelles il est appelé à intervenir sont plus variées et susceptibles de révision que le schème lacanien ne l'affirme. « Avoir » le phallus peut en effet être symbolisé par un bras, une

langue, une main (ou deux), un genou, une cuisse, un os pelvien et tout un ensemble de choses similaires à des corps et instrumentalisés à dessein<sup>43</sup>.

Comme version révisée, Butler propose un *phallus lesbien* – qu'elle conçoit certes comme une fiction, mais qui met en lumière la plasticité même du phallus (sa capacité à changer de forme) et sa facticité comme signifiant privilégié. Elle imagine ainsi, depuis l'image chez Freud de la dent trouée, « cette cavité au sein d'une cavité<sup>44</sup> », « un instrument de pénétration perforé, l'inversion d'un *vagina dentata*, d'un anus, d'une bouche, et plus généralement d'un orifice, le spectre de la pénétration de l'instrument pénétrant<sup>45</sup> ». Le phallus lesbien est une fiction politique instrumentalisée afin d'ouvrir vers d'autres modes de symbolisation et pour répondre à l'exigence « de promouvoir un imaginaire alternatif contre un imaginaire hégémonique<sup>46</sup> » :

dans la mesure où il opère au site de l'anatomie, le phallus (re)produit le spectre du pénis uniquement pour réaliser sa disparition, pour réitérer et exploiter sa perpétuelle disparition comme occasion du phallus. Ainsi s'ouvre pour l'anatomie – et pour la différence sexuelle elle-même – la possibilité de devenir un site de resignifications proliférantes<sup>47</sup>.

Butler mise sur les déplacements et les effets de différence que suppose le processus de symbolisation pour créer, là où le pénis s'absente, le lieu d'un signifiant qui s'institue depuis cette défaillance (cette spectralité, cette disparition, pour reprendre le langage de la philosophe). Attendu que « toute référence à un phallus lesbien apparaît comme la représentation fantomatique d'un original masculin<sup>48</sup> », le phallus lesbien met en valeur sa « propriété plastique ou transférable [et] déstabilis[e] la distinction entre être et avoir le phallus<sup>49</sup> ». Ainsi, Butler ne tend pas à redonner à un organe le privilège de la signification, comme certaines ont pu le faire avec l'organe féminin<sup>50</sup>. Comme Butler le stipule :

ce dont nous avons besoin, ce n'est pas pour ainsi dire, d'une nouvelle partie du corps, mais d'un déplacement de la symbolique hégémonique de la différence sexuelle (hétérosexiste), et du développement critique de schémas imaginaires alternatifs permettant la constitution de nouveaux sites de plaisirs<sup>51</sup>.

### **Perdre le signifiant, retrouver le sens**

La démarche de Butler s'insère à l'intérieur des discours théoriques de la philosophie et de la psychanalyse et s'adresse au système hétérosexiste en misant sur ses manquements, ses excès, ses défaillances. Elle travaille et en appelle ainsi à la déstabilisation de ses fondements, à un réinvestissement imaginaire et à la création de nouveaux modes

de symbolisation afin de donner cours à d'autres significations du sexuel. Avant la formulation de ce « schéma imaginaire » de phallus lesbien, dans *Trouble dans le genre*, Butler proposait une critique de la pensée de Julia Kristeva pour mettre de l'avant les limites phallogocentriques de la Loi du père, telle que l'article Lacan et qu'elle cherche à déconstruire, de même que les possibilités subversives qu'offre sa conception du sémiotique.

Selon la théorie lacanienne, l'inconscient est structuré comme un langage. Kristeva introduit une sphère pré-linguistique à cette structure. Le sémiotique, dont elle va chercher la définition dans son étymologie grecque (« σημεῖον = marque distinctive, trace, indice, signe précurseur, preuve, signe gravé ou écrit, empreinte, trace, figuration<sup>52</sup> »), s'envisage comme l'une des deux modalités du langage, l'autre étant le symbolique. Le sémiotique est l'espace pré-symbolique, un espace libidinal chaotique, une réserve pulsionnelle de laquelle est séparé le sujet et qui le définit. Ce dernier passe nécessairement par une phase que Kristeva nomme « thétique » (la castration symbolique, l'Œdipe), pour entrer dans le symbolique : « Le sémiotique [est] pré-thétique et antérieur à la signification, parce qu'il est antérieur à la position du sujet. Il n'y a pas de Sens préalable à l'ego cogitant dans une proposition, mais il y a des articulations hétérogènes à la signification et au signe<sup>53</sup> ». Par ailleurs, Kristeva avance que la signification, et le processus de subjectivation qui est son corollaire, procèdent depuis le refoulement et la censure<sup>54</sup> de cet espace pulsionnel hétérogène et indifférencié qu'elle établit comme espace féminin, maternel :

Il s'agit donc de fonctions sémiotiques pré-œdipiennes, de décharges d'énergie qui lient et orientent le corps par rapport à la mère. [...] On dira donc que c'est ce corps maternel qui médiatise la loi symbolique organisatrice des rapports sociaux, et qui devient le principe d'ordonnement de la chora sémiotique, sur la voie de la destruction, de l'agressivité et de la mort<sup>55</sup>.

Les pulsions, ces « marques psychiques », bien que ne répondant pas d'un Sens, articulent néanmoins un principe combinatoire, ce que Kristeva nomme, après Platon, la *chora* : « une totalité non expressive constituée par ces pulsions et leurs stases en une motilité aussi mouvementée que réglementée. [...] L]a chora elle-même, en tant que rupture et articulations – rythme – est préalable à l'évidence, au vraisemblable, à la spatialité et à la temporalité<sup>56</sup>. » Concevant le langage dans l'interaction dialectique du sémiotique et du symbolique, qui caractérise ce qu'elle nomme le « procès de la signifiante », Kristeva admet que c'est par cette même dialectique que la chora sémiotique fait retour, « comme une négativité introduite dans l'ordre symbolique, comme sa transgression<sup>57</sup> ». Ainsi pense-t-elle la transgression du langage, la « révolution poétique » comme retour des

pulsions refoulées et non signifiées. Si la chora sémiotique vient « perturber la position théorique en redistribuant l'ordre signifiant, [...] la syntaxe peut d'un même geste être perturbée elle aussi. Enfin, quand la chora sémiotique éclate dans le symbolique, cet éclat ouvre le sens<sup>58</sup> ».

Kristeva pose ainsi une temporalité de la signification, une histoire interne à l'acquisition du langage et à l'entrée du sujet dans la culture : « Nous garderons pourtant le terme de sémiotique pour désigner ce fonctionnement logiquement et chronologiquement préalable à l'instauration du symbolique et de son sujet<sup>59</sup> ». Bien que « décelable avant le stade du miroir, avant la première esquisse du théorique<sup>60</sup> », le sémiotique demeure analytiquement impensable<sup>61</sup> et n'est accessible que par et dans le symbolique, à travers ce qui, de ce qui a été censuré, rejaillit, fait effraction : « ce sémiotique que nous repérons dans les pratiques signifiantes, nous revient toujours après la thèse symbolique : c'est donc un sémiotique postérieur à la coupure symbolique, qui se donne à analyser aussi bien dans le discours psychotique que dans la pratique dite de l'"art"<sup>62</sup>. » Ce rapport sémiotique et transgressif au langage est enfin lié au féminin en ce que, pour Kristeva, il en va d'un rapport au maternel. Attendu que « le symbolique se fonde sur le rejet de la mère, le sémiotique – à travers le rythme, l'assonance, les intonations, le jeu sonore et la répétition – représente ou réhabilite le corps maternel dans le langage poétique<sup>63</sup> ».

Comme le remarque Butler, pour Kristeva, « la poésie et la maternité représentent ainsi des pratiques privilégiées au sein de la culture structurée par la Loi paternelle, qui permettent une expérience non psychotique de l'hétérogénéité et de la dépendance caractéristiques du territoire maternel<sup>64</sup> ». C'est sur ce point que s'ancre principalement la critique de Butler, qui reproche à la théorie kristévienne de ne pas proposer d'autres possibilités au symbolique (qui est au fondement, pour Butler, du phallogocentrisme et de la matrice hétérosexuelle) autrement que sous les termes du refoulement poétique et de la psychose :

Kristeva accepte le postulat selon lequel la culture équivaut au Symbolique, que le Symbolique est pleinement subsumé sous la « Loi du père » et que les seuls modes d'activités non psychotiques sont ceux qui participent, dans une certaine mesure, au Symbolique. La *stratégie de Kristeva ne consiste ni à remplacer le Symbolique par le sémiotique ni à établir le sémiotique* comme une possibilité culturelle rivale, mais plutôt à valider les expériences qui, à l'intérieur du *Symbolique* donnent le mieux à voir les frontières qui séparent le *Symbolique* du *sémiotique*<sup>65</sup>.

Si Kristeva donne à cet espace féminin, maternel du sémiotique une fonction révolutionnaire dans le langage et la culture, pour Butler, qui voudrait repenser et renégocier le symbolique en dehors du récit familial, de la binarité maternel/paternel et d'une certaine naturalisation de ces deux termes, la proposition demeure insuffisante, insatisfaisante.

Bien que ce ne soit pas l'ambition de Kristeva de produire une « possibilité culturelle rivale », une « autre » symbolique ou une autre façon de symboliser (bref, de contester la notion même de symbolique), Butler demande (implicitement) à la théorie elle-même un travail de subversion, plutôt que de description ou de thématization de cette dernière. Elle invite à considérer l'impact, le rôle, et le pouvoir politique de la théorie, particulièrement en ce qui a trait à l'ontologie et aux identités sexuées. (À cet égard, il serait intéressant de se pencher sur la performativité identitaire à même le langage et les tropes théoriques, de la même manière qu'une Sarah Kofman ou une Avital Ronell « psychanalysent » la philosophie.)

Si, avec son concept de phallus lesbien, Butler propose un renouvellement et de possibles resignifications symboliques du sexuel, je m'intéresse à ce qu'il y a à penser avant le phallus, et d'autre que le phallus, pour les sujets féminins. Je m'intéresse à ce qui peut être revendiqué de leur possibilité ontologique une fois que l'arbitraire du signifiant phallique – en ce qu'il correspond à « l'ordonnance de la sexualité [et à] l'organisation des pulsions sous la domination du phallus<sup>66</sup> » – est disqualifié. Puisque le phallogocentrisme suppose que l'ontologie du féminin s'aligne avec un manque structurel et selon une logique d'un retour du refoulé, il importe d'imaginer d'autres logiques, d'autres origines du langage comme origine du sujet. C'est ce que permet à mon sens l'écriture de Kathy Acker, et en particulier dans son roman *My Mother: Demonology*. En fonction d'un mouvement interne d'inversion – ou d'éversion<sup>67</sup> –, sa narratrice va chercher, en aval et à rebours du geste de théorisation et de symbolisation, la question de son être féminin. En faisant de la structure du langage et de sa déconstruction son royaume imaginaire (« I'm discussing the realm known as the loss of language<sup>68</sup> »), Acker invite à considérer et à repenser la temporalité kristévienne de la signification, le sémiotique n'étant plus pour elle un point de départ ou un phénomène symptomatique, mais une ligne d'arrivée.

### **Le sexe à rebours**

*My Mother: Demonology* est un roman infiniment complexe, riche de ses influences et de ses références<sup>69</sup>. Acker, dont l'écriture s'inspire des techniques du *cut-up*, de l'intertextualité et du plagiat, remet constamment en question l'autorité de l'instance auctoriale. Plus qu'une démarche formelle, cela concerne chez Acker un besoin de contester l'origine de l'écriture, de l'œuvre d'art, pour repenser la place d'un sujet féminin dont l'existence et l'énonciation ont traditionnellement été renvoyées du côté du manque et de l'absence :

Father said, "For a moment, consider that Freud's model of female sexuality, that a woman and her desire are defined by lack of a penis, is true. Then, in a society in which phenomenal relations are as men say they are, women must radically contest reality just in order to exist. According to Freud, a fetish for a woman is one means by which she can deny she's lacking dick. A fetish is a disavowal." (p. 79)

Composé de sept histoires d'amour, le roman suit Laure dans ses rencontres où le sadisme et le masochisme, la violence et l'horreur deviennent les modes par lesquels elle éprouve son désir. Parodiant cette prémisse qui lie la sexualité féminine au déni de son manque et en vertu de laquelle le désir féminin obéit à la dyade être/avoir le phallus, Acker, dans un geste de révolte, énonce l'impératif qui conduit les pérégrinations sexuelles de sa protagoniste Laure : « If you can't be it, fuck it » (p. 38). Stipulant que le clitoris est « [t]he little organ that the cock imitates » (p. 44), elle propose un récit où le signifié privilégié serait le sexe féminin – un « sexe qui n'en est pas un » pour reprendre la formule irigarayenne, mais qui se décline, dans le roman, en autant de formes : *clit*, *cunt*, *flesh*, *skin*, *hair* –, lequel donne à penser un désir et une symbolique dont la logique métonymique serait hors phallisme et non fétichiste. En déniait l'écart métaphorique entre le sexe (anatomique) et le symbole (cet écart qu'il peut y avoir entre pénis et phallus) et en supposant un rapport immédiat, littéral entre signifiant et signifié, Acker ancre son écriture dans ce point critique, ce moment « thétique » kristévien, où se joue la dialectique de la signifiante. Refaisant le « procès de la signifiante », l'écrivaine enclenche un mouvement de rebours du processus de signification dominant et octroie à son sexe polymorphe (qui n'a pas une forme déterminée et qui ne se limite pas qu'à un organe) et à la matérialité de son corps le pouvoir de produire un autre sens du féminin.

Si selon Kristeva le rejet, la coupure de l'espace maternel sont garants de l'entrée du sujet dans le symbolique et le langage, pour la narratrice du roman d'Acker, cette séparation est le catalyseur d'une désymbolisation lui permettant de signifier son corps, son sexe et son genre. Le personnage de la mère, en tant qu'il est l'expression du maternel, est le médiateur de la culture, de sa sanction et de son pouvoir de maîtrise : « My mother wanted to command me to the point that I no longer existed » (p. 10) ; « [S]he was gravid with me. [...] The day after he pulled me, red, out of her vagina, the doctor informed my mother she had appendicitis. » (p. 53) La métaphore n'est plus au service de la signification du sujet, mais est ici au service de sa négation. Dans un chapitre intitulé « Period », Laure confie à Beatrice le récit de ses premières règles. À la vue du sang menstruel de sa fille, la mère le nomme « jus de carottes », ce que Laure considère comme une censure radicale :

The first time I got my period, I was standing in the porcelain bathtub in my bathroom. I saw drops of red-orange liquid, my memory says "orange," inside of my thighs. My

mother happened to walk into the bathroom and told me that this wet stuff was carrot juice. "Once a month," she said, "from now on, carrot juice is going to fall from between your legs." I became confused. "Because you're a woman." Since the carrot juice was unbearable, unmentionable, whenever it came out of me, I would have to walk around the house and everywhere else with a thick cotton pad between my legs. Whenever I went to the bathroom or if the pad became all orange on its own, I would bury it in wrappings of toilet paper, then in rolls of newspaper, then place the whole bundle down into the hidden recesses of the garbage can so no one would ever see it, me, again. I was now unmentionable. (p. 62)

Avec la disparition du sang, la disparition du moi vient signer l'impossibilité pour la narratrice d'être dans le langage. L'entrée dans la féminité (comme dans le système hétérosexuel de la culture) proclamée par la mère se double de, et coïncide paradoxalement avec, la censure du sexe et du corps féminin. Dans le roman, le maternel est le lieu décadent du symbolique dans la mesure où c'est par le maternel que la culture exclut les sujets féminins. Autrement dit, Acker suggère que l'entrée dans le symbolique et dans l'espace social, pour sa narratrice, coïncide avec un déni et un mépris du féminin, qu'on ne doit pas mentionner ni faire apparaître. Elle montre que la séparation d'avec la mère n'est pas garante du passage et de l'inclusion des sujets féminins dans la culture et dans la langue, mais de son exclusion.

Le premier chapitre du roman, intitulé « Into that Belly of Hell Whose Name Is the United States », et en particulier la première section de celui-ci, « My Mother », est à cet égard indicateur. Progressant dans le récit comme dans l'espace intérieur du corps féminin, la narratrice retourne sur les lieux d'avant l'interdit, d'avant la censure pour se trouver, se dire, se voir. De la sorte, l'écriture d'Acker peut être envisagée comme une de ces « possibilités culturelles rivales » tant désirées par Butler<sup>70</sup>, car elle convoque le pouvoir matériel de la langue en opérant, en contrepoint au récit et la temporalité kristéviennne de l'entrée du sujet dans le symbolique, son entrée dans le sémiotique. Dès lors, au moment où la narratrice déclare « I'm going back to the past » (p. 62), elle marque l'amorce de ce mouvement de rebours vers un autre langage apte à signifier l'expérience du féminin ; un langage qui n'opère plus selon les modalités de séparation, de distinction, d'interdit, mais en fonction d'un mélange, d'une indifférenciation entre les mots et le corps :

"Words are like the body?" I tried to explain. "I can't find who I am. I know nothing about my body. Whenever there's a chance of knowing, for any of us, the government, Bush if you like, reacts to knowledge about the female body by censoring." "Bush as in bush?" "Bush on bush, Bush as in blush." "The words are made flesh." (*Idem.*)

Ce glissement de sens mis en acte par les moyens du rythme, de l'assonance, d'un jeu sur la sonorité et la répétition, donne chair au nom propre (celui de l'homme, de l'homme d'État, plus généralement de la politique et de la culture étatsunienne). Cette sémiotisation met en lumière la qualité physique et matérielle du langage, le faisant résonner et même le rendant visible dans son rapport (« on ») et sa proximité (« as ») au sexe féminin.

Reprenant et réinvestissant les tropes de la psychanalyse, Acker produit un sujet foncièrement anti-œdipien. Tandis que la théorie de l'Œdipe stipule la formation d'un sujet dont la cohésion repose sur un récit familial et social fondé sur l'interdit de l'inceste, Acker refuse pour sa part cette médiation symbolique. Elle imagine un sujet retournant sur les lieux de cette différenciation fondatrice pour atteindre un espace potentiel qui préexisterait à la médiation de l'interdit et un temps où le signifiant n'aurait pas encore imposé sa marque. Il est impératif pour elle, et pour la possibilité ontologique du sujet féminin, de supposer une autre origine. Il lui faut défaire l'organisation familiale pour désactiver la Loi du père et détourner les prescriptions culturelles qui en découlent. C'est *avant* ce moment culturel fondateur et dans la réserve pulsionnelle sémiotique qu'elle retrouve les potentialités ontologiques comme autant de possibilités signifiantes. En ce sens, la scène finale où Laure parvient à l'ultime vision de son propre visage avant la création du monde est évocatrice : « It was a reflection of my face *before* the creation of the world. » (p. 268) Cette vision atteste de son existence comme sujet à l'issue de cette recherche du temps d'avant et hors d'un rapport d'exclusion et de censure.

Lorsque l'écriture reprend le récit originel (celui de Laure, celui du monde qu'elle habite), et lorsqu'elle conteste l'origine du langage, l'identité de celle qui s'énonce devient incertaine. Laure, dans ses corps à corps, phagocyte les noms, les rôles et les filiations, et déstructure du même souffle la logique référentielle et familiale. C'est ainsi que les identités des personnages se confondent à l'aune des initiales, où la lettre a fonction nominative : B., Beatrice, Bourénine, Bataille, Bush. La voix de « I », la narratrice, s'allie à d'autres voix, devient celle des autres personnages (Mother, Father, Heathcliff, Cathy), de sorte que l'énonciation s'envisage comme l'instance d'une désorganisation filiale. Ce brouillage pronominal et cette indétermination nominale, qui prennent la forme d'un labyrinthe (p. 122), remettent en question le désir de la narratrice de retrouver le sens de son être, lui intimant de repenser sa sexualité dans ce lieu non identitaire :

I (Isabelle) returned to the school [...]. Night after night when it was dark I crawled into I's bed. We held hands and told each other our stories of childhood. "The school," she said, "was burning down." No. Our cunts. I don't remember. Don't describe what can't be remembered. What will never be seen. What's between the legs, I and I. [...]

I transformed into the sex of a dog, red and unbearable to my own eyes. It has come.  
(For this reason women don't need Christ.) Our comings can't end. (p. 44-45)

Le livre met en scène un retour en enfance que guide le souvenir immémorial de l'origine du monde, là où le sexe féminin se substitue à l'école (« I enter the school's body », p. 51) et où le soi et l'autre se mêlent et se retrouvent dans cet « I » qui n'est plus le signe de la singularité, de l'individu, mais celui d'une multiplicité, d'un être affecté par l'autre, par d'autres voix et d'autres récits. Cet « I » est lié à la « cunt » et il est défini par celle-ci : « cut her hymen, or identity into two parts » (p. 47).

Cet « I » rejoint le « eye » de celle rendue aveugle par le rouge de sa jouissance. Alors, l'oculaire et le génital se confondent, mais l'équivalence ne participe pas d'un phallisme rond, comme Roland Barthes le lit chez Bataille<sup>71</sup>. L'œil n'est pas, par un procédé métonymique, le fétiche d'un phallus originaire. Il est plutôt renvoyé au sens de la vue, attendu que « [t]o see is to touch or become what is seen » (p. 103). Si l'organe est envisagé depuis le sens qui le porte, c'est qu'Acker produit une nouvelle logique signifiante, contre la logique phallogocentrique, selon laquelle « [o]nly emotion conceives in sensual forms that which isn't conceivable » (p. 50). La plasticité du sexe féminin produit chez Acker cette sensualité formelle, sémiotique qui, dans sa langue, concerne ce que le signifiant ne peut assurer : « The odor of *poisson* or *poison*, however it's spelled (smelled) » (p. 51, je souligne). Dans ce glissement de sens, au moment où l'équivalence est faite entre épellation et odorat, cette sensualité surgit dans le langage. Acker nous incite à envisager les mots dans leur qualité sensorielle, à considérer ce qui est mis entre parenthèses comme de nouvelles origines signifiantes. D'après Irigaray, la tradition a recours, pour parler des femmes, à « des signes graphiques, des suspens divers, des mises entre crochets, guillemets, parenthèses, des coupures dans le texte, des exclamations, des ...<sup>72</sup> ». Dans *My Mother: Demonology*, Acker resémiotise ces usages graphiques inclusifs-exclusifs pour en faire non seulement un symbole de contestation ou de subversion, mais aussi le recours féminin d'un autre mode d'expression. La protagoniste dont la conscience est *sécritée* (p. 168) est la représentante d'un sujet porté par une autre rationalité, misant sur la non-maîtrise du sens, sur la sensualité et la sensorialité, « [i]n order to know vertigo and enchantment » (p. 13).

### Rouge sexe

« I'm in love with red. I dream in red. [...] Red's the color of all the journeys which are interior, the color of hidden flesh, of the depths and recesses of the unconscious. »

(p. 7) Le sujet de l'écriture chez Acker appartient ainsi au royaume de l'indicible, de l'« unreadable », attendu que le « red » est cette part de « hidden flesh » qui conduit la lecture – « read » (le verbe anglais *to read* au passé et « red » sont des homophones). Si on suit le rouge dans le roman d'Acker, on se retrouve dans les entrelacs d'un désir dont l'ancrage se situe dans l'ailleurs de la raison, l'ailleurs du savoir et du sens, dans un milieu sauvage : « Red was the color of wilderness and of what is as yet unknown » (p. 10) ; « In me dead blood blushed crimson into the insides of roses and became a living color that's unnameable. » (p. 14) Si Laure affirme : « I was wild » (p. 10), alors Acker présente un sujet dont l'être est lié aux déterminations de la couleur rouge : « Red's the color of passion, of joy. [...] Above all, red is the color of rage and violence. » (p. 7) Le rouge s'étend au gré de cet état sauvage, se répandant dans le texte comme ce qui marque la mobilité d'un non-savoir originaire : « I no longer *know* who I am and I'm beginning to see what I am. So when you're observing me and know me and are guiding me, you're observing I-don't-know-who-anymore. » (p. 23, je souligne) Le rouge atteste de la matérialité d'un corps qui est le lieu d'un désir ontologique qui produit l'écriture : « I was wild to make my body's imagining actual. [...] As my body [...] grew, it grew into sexuality. As if sexuality can occur without touching. Masturbated not only before I knew what the word *masturbation* meant, but before I could come. » (p. 10)

Alors que le corps de Laure s'éprouve et se blesse dans les rencontres et les situations sexuelles, dans un temps d'avant la différenciation du sens, Acker donne à penser un autre rapport – sémiotique – au corps et à la subjectivité. En écho au travail de Butler, qui s'intéresse à l'investissement imaginaire et fantasmatique déterminant le corps dans la formation du moi, Acker produit un sujet qui jaillit dans l'espace-temps d'un désir et d'un sexe féminin :

Physical time became a movement toward orgasm. I became sexually wilder. I wanted a man to help escape my parents, but not for sexual reason. I didn't need another sexual object. Mine was my own skin. Longing equaled skin. Skin didn't belong to anyone in my kingdom of untouchability. (p. 10-11)

Dans un univers où il n'y a pas de différence entre « sex and no sex » (p. 42), où le rapport sexuel n'a pas de fin, de finalité (« masturbated [...] before I could come »), le temps a la consistance et la vitesse du désir. En effet, si Acker confie : « I was unspeakable so I *ran* into the language of others<sup>73</sup> », et si sa protagoniste affirme : « [I]oving B. was like *running* away » (p. 34, je souligne), c'est dire que le désir et l'écriture obéissent au même mouvement, celui d'une traversée qui met à distance le destin figé du phallogocentrisme.

Ce « physical time » dont parle la narratrice atteste d'une matérialité qui définit l'espace même où se meut le sujet, traversant le rouge de ces voyages intérieurs, où se déploie et se répandent les chairs dérobées. Le sexe d'Acker, la « cunt », devient l'élément à partir duquel l'univers du roman prend sa mesure. Si Laure « enters the school's body », comme l'inviterait le sexe féminin, on entre dans l'écriture d'Acker, dans « the smelly realms of the cunt », et l'on s'y meut – « [m]oving into the cunt » (p. 145). L'architecture du roman se compose de portes et de portails, de couloirs et de passages labyrinthiques qui sont autant de seuils renvoyant aux déplacements et aux aventures de la protagoniste, comme des gestes qui relèveraient d'une auto-érotique. Acker, qui rapporte que l'écriture est pour elle l'occasion d'explorer le lien entre la masturbation et le langage<sup>74</sup>, donne à penser un imaginaire fantasmatique où la pénétration n'est plus la prérogative phallique du sexe ou du corps masculin, mais celle d'un sujet féminin avançant dans le royaume étrange et inquiétant du langage. Ainsi, le récit de Laure débute avec le souvenir de ses cauchemars rouges, qui mettent en scène le passage que constitue le sommeil, et le chemin qu'il y a à faire pour se rendre au lit : « To reach my room, I'd have to walk down a long dark corridor that was lined with doors on either side. I was terrified. Each door half-opened to unexpected violence. » (p. 7) Chaque entrée, chaque sortie est une invitation au plaisir : « "Come while you're coming," he told her at the portals. » (p. 39) Lorsque « [t]he girl I had watched dart past the red door » (p. 46), un monde prend forme dans lequel les portes sont plus qu'une métaphore vulvaire, mais servent aussi de cadres et d'échafaudages à un désir qui ne s'exprime que lorsque quelque chose passe. Ainsi, la réalité de ce que peut être un désir féminin, et ce que ce désir peut laisser voir du sexe féminin, se manifestent : « Let your cunt come outside your body and crawl, like a snail, along the flesh. Slither down your legs until there are trails of blood over the skin. Blood has this unmistakable smell. Then the cunt will travel, a sailor, to foreign lands. » (p. 59) Que la « cunt » « come outside » et qu'elle voyage répond à la nécessité d'externaliser l'expression d'un corps et d'une sexualité relégués à l'invisible. En faisant du sexe féminin le signe structurant de l'écriture, « en dépliant [ainsi] le sens jusqu'aux sensations et aux pulsions », l'écriture d'Acker « atteint le non-sens et en dispose le battement dans un ordre non plus "symbolique" mais "sémiotique" »<sup>75</sup>.

En ramenant la représentation du corps et des organes sexuels à leur matérialité, et en donnant aux mots une fonction sensuelle, sensorielle, Acker sort le langage d'une structure symbolique dans laquelle, par un système différé de métaphores et d'abstractions, la signification est liée à la quête impossible du signifiant originaire, le phallus. « Once penetrated, Father had to close up » (p. 95) : en effet, si la fonction phallique du langage repose sur cette nécessité de « boucher le trou », Acker le ramène à sa béance, laissant « the cunt come outside your body ».

L'écriture d'Acker résiste à l'interprétation. Elle occupe ce champ « impensable analytiquement » du sémiotique, et pour cette raison même son œuvre propulse son lectorat à rebours du geste analytique. Rejoignant la déclaration de Malabou voulant que « le féminin doit bien quelque chose aux femmes », l'écriture d'Acker nous confronte à l'expérience immédiate d'un corps (féminin) où la signification procède par la matérialité d'une langue qui n'obéit qu'au désir de l'écrivaine de donner aux mots le sens qu'elle *désire* : « When I choose a word it means just what *I want* it to mean<sup>76</sup>. » Dans *My Mother: Demonology*, ce parti pris anti-herméneutique est illustré par une scène de nudité :

In a piece of literature, in accordance with her will and desire, a man takes off a woman's clothes. To make her more naked, he places a headdress of owl feathers, gray and black, over all of her head but her eyes and mouth. Trail down her back. Then he leads her out into the public. Father said, "My problem's that I'm not listening to myself, my intuition. I must see horror. I said that to see must be to touch or become what is seen." [...] Father said to me, "I love only to paint and you. To paint horror, I must violate both. In the center of my portrait, I'll paint the most horrible act possible being done to a fictive version of you. A fictive version of me will be part of the crowd around you, watcher and perpetrator. Vision, both in reference to the painter and to the viewer, will occur only for the purpose of murder." What Father didn't say, but Father knew and he wanted to escape this, was that in order to paint a young girl's torture, he had to see it. (p. 103)

La nudité, telle qu'elle est exposée et rendue visible au public par Father et par la tradition artistique, est liée à une recherche formelle où le corps dénudé de la femme sert de support et d'écran au désir de l'homme, à sa quête d'idéal et d'abstraction. La fille, assujettie à cette quête, pour incarner la vision de l'horreur de Father, doit être violée, torturée. Acker rend ici dans sa littéralité ce que la violence de la scopophilie masculine, de l'abstraction et de la symbolisation sous le signe du phallus fait au sujet féminin. C'est lorsque le réel et la fiction se confondent qu'est donnée à voir, à sentir, la matérialité d'un corps féminin qui se meut dans l'écriture, et que la quête du sujet féminin, par la nudité, tend à se rapprocher du non-sens : « Because I was seeking nothing, blackness, nakedness. » (p. 153)

Il est possible de penser l'écriture d'Acker comme ce qui participe d'une politique matérielle dirigée contre le signifiant phallique et s'élaborant *a contrario* de toute une tradition philosophique et psychanalytique qui pense le féminin en fonction d'une impossibilité ontologique. Être, chez Acker, implique une désorganisation symbolique et une élaboration sémiotique qui repose sur le pouvoir fantasmatique du sujet féminin. À l'instar de Butler qui croit en la « promesse critique du fantasme<sup>77</sup> », en ce que celui-ci recèle la possibilité de redéfinir les limites de ce que l'on conçoit comme étant le réel,

Acker se met à la recherche du possible de l'être féminin à travers la littéralité de la langue et son pouvoir sensoriel, sensuel, physique, corporel. Son sexe, sa « cunt », est le signe qui ramène à la présence le féminin relégué à l'absence par les logiques de symbolisation et de métaphorisation.

\*

Dans un texte intitulé *Kathy Goes to Hell*, écrit par Avital Ronell à la suite du décès tragique d'Acker, la philosophe parle de ce qu'il y a d'irréparable dans la disparition de celle qui fut sa grande amie. Ronell y raconte comment, après la mort d'Acker, le langage injurieux de celle-ci revenait se placer dans sa bouche, de manière inattendue, à son corps défendant : « the word "cunt" comes up, mid-sentence, in Kathy tonalities<sup>78</sup>. » De cette place – à la fois des tréfonds et de l'au-delà –, Acker continue de s'insérer, de contaminer la voix et l'écriture de Ronell, d'y faire effraction. Une phrase en particulier d'Acker, qui survient à la fin du texte de Ronell, fascine cette dernière : « My cunt, red, ugh<sup>79</sup>! » Elle y retrouve ce soupir de dégoût, ce grognement, cette ponctuation venant signifier le sexe insupportable d'Acker, à qui elle s'adresse :

It's all in this endless little phrase. The repugnance and desire, the unreadable "ugh" that blossoms forth from the red cunt [...] You wanted me to begin by reading the red "ugh", at once un-significatory and polysemic, but in the first place barely linguistic: a heave, a groan, a way of marking your beautiful, unmystifiable cunt. Ugh! [...] I am trying to hear you – in this nearly visceral moment, your sigh and your sign [...] Ugh. Your unbearable red cunt: how you were and weren't re(a)d<sup>80</sup>.

Le sexe d'Acker est convoqué par Ronell comme une citation. Il fait acte de mémoire, de hantise, d'obsession du signe féminin alors qu'il surgit dans le présent de l'écriture et en défait ainsi tout l'ordre de l'espace et du temps. Il fait effraction dans la langue de Ronell comme ce qu'il reste d'illisible et d'indicible (*red/read*), comme ce qui se dérobe irrémédiablement à la lecture, à la prise et à la capture de la logique du discours. Entre les blancs de l'écrit et les silences de la voix, si les espaces figurent les trous, Ronell, fidèle à l'écriture d'Acker, s'assure qu'ils ne signifient pas l'absence, l'oubli ou la négation. En mémoire d'Acker, elle enjoint à penser le féminin et son sexe comme un porte-voix, un transmetteur de l'indicible, depuis le non-lieu où se tiennent et où sont reléguées les femmes.

## Bibliographie

- ACKER, Kathy, *My Mother: Demonology*, New York, Grove Press, 1993.
- , « Seeing Gender », *Critical Quarterly*, vol. 37, no 4, 1995, p. 78-86.
- , « Body Bildung: Laurence A. Rickels talks with Kathy Acker » (1994), dans K. ACKER, *The Last Interview and Other Conversations*, éd. A. Scholder & D. A. Martin, Brooklyn/Londres, Melville House, 2018, p. 161-176.
- BARTHES, Roland, « La métaphore de l'œil », *Critique*, no 195-196, p. 770-777.
- BRAIDOTTI, Rosi, « Embodiment, Sexual Difference and the Nomadic Subject », *Hypatia*, vol. 8, no 1, 1993, p. 1-13.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais (États-Unis) par C. Kraus, préface d'E. Fassin, Paris, La Découverte, 2006.
- , *Défaire le genre*, trad. de l'anglais (États-Unis) par M. Cervulle, avec la collab. de J. Marelli, Paris, Éd. Amsterdam, 2006.
- , *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, trad. de l'anglais (États-Unis) par C. Nordmann, Paris, Éd. Amsterdam, 2009.
- CARRIÈRE, Marie, « Une jouissance trans-symbolique : la notion de sémiotique selon Julia Kristeva », *Semiotica*, no 141, 2002, p. 185-202.
- COLBY, Georgina, « Radical Interiors: Cindy Sherman's 'Sex Pictures' and Kathy Acker's *My Mother: Demonology* », *Women: A Cultural Review*, vol. 23, no 2, 2012, p. 182-200.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
- , *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- , *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- , *Positions*, Paris, Minuit, 1972.
- , *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1978.
- , *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1980.
- DOANE, Mary Ann, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory and Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1991.
- FUSS, Diana, *Essentially Speaking. Feminism, Nature & Difference*, New York, Routledge, 1989.
- GALLOP, Jane, *Thinking through the Body*, New York, Columbia University Press, 1988.
- IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977.

- , *Amante marine. De Friedrich Nietzsche*, Paris, Minuit, 1980.
- , *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit, 1984.
- JOHNSON, Barbara, *The Wake of Deconstruction*, Oxford, Blackwell, 1994.
- KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974.
- , *L'avenir d'une révolte*, Paris, Calmann-Lévy, 1998.
- LACAN, Jacques, « La signification du phallus » (1958), *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 685-695.
- , *Le séminaire de Jacques Lacan, livre XX : Encore (1972-1973)*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1975.
- LEGUIL, Clothilde, *L'être et le genre. Homme/Femme après Lacan*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.
- , « Les usages lacaniens de l'ontologie », *La cause du désir*, vol. 2, no 81, 2012, p. 121-129.
- MALABOU, Catherine, *La plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, Paris, Léo Scheer, coll. « Variations I », 2005.
- , *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*, Paris, Galilée, 2009.
- RONELL, Avital, « Kathy Goes to Hell: On the Irresolvable Stupidity of Acker's Death », dans A. Scholder, C. Harryman & A. Ronell (dir.), *Lust for Life: On the Writings of Kathy Acker*, Londres/New York, Verso, 2006, p. 12-34.
- , *The Complaint: Grievance among Friends*, Champaign, University of Illinois Press, 2018.

## Notes

- 1 Voir C. MALABOU, *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*, Paris, Galilée, 2009 ; A. RONELL, *The Complaint: Grievance among Friends*, Champaign, University of Illinois Press, 2018 ; B. JOHNSON, *The Wake of Deconstruction*, Oxford, Blackwell, 1994.
- 2 C. MALABOU, *La plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, Paris, Léo Scheer, coll. « Variations I », 2005.
- 3 C. MALABOU, *Changer de différence*, op. cit., p. 125.
- 4 *Ibid.*, p. 125-126.
- 5 *Ibid.*, p. 124.

- 6 La dissémination de la différence sexuelle vise, bien sûr, à dépasser la logique binaire d'un système de pensée, mais cela a pour conséquence une démultiplication des identités et donc l'évacuation et l'effacement des conditions sociohistoriques des femmes en tant que dominées, et des violences qu'elles subissent comme groupe social. À ce propos, Luce Irigaray s'interrogeait déjà sur cette construction théorique : « [Le féminin] ne tient-[il] pas lieu, pour eux, d'un être suprême, dont ils ont besoin narcissiquement, mais qui se dérobe, finalement, à leur savoir? N'occupe-t-[il] pas – pour eux – la fonction de Dieu? À charge, pour elles, d'être assez discrètes pour ne pas les perturber dans la logique de leur désir. » L. IRIGARAY, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977, p. 95.
- 7 Il est intéressant d'interroger, à la lumière de *Changer de différence* et *La plasticité au soir de l'écriture*, le rôle du féminin dans une pensée de la fin de la philosophie, en tant qu'il est venu figurer la limite de la pensée philosophique. Voir également à ce propos M. A. DOANE, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory and Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1991.
- 8 C. MALABOU, *Changer de différence*, op. cit., p. 23.
- 9 La matérialité dont il est question concerne à la fois l'expérience sensible du corps, de même que les déterminations empiriques, politiques et économiques sur le vécu des femmes et de celles qui s'identifient comme telles.
- 10 Clothilde Leguil soutient que c'est avec Lacan que l'ontologie se pense et se fonde à partir de la différence sexuelle. Bien qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, et avec l'apport de la théorie freudienne, la femme et la féminité soient considérées comme étant fondamentalement différentes de l'homme, elle constate qu'« il n'y a pas à proprement parler d'ontologie chez Freud. On pourrait dire en ce sens qu'à la métapsychologie freudienne Lacan a substitué une ontologie qui est sa marque propre ». C. LEGUIL, *L'être et le genre. Homme/Femme après Lacan*, Paris, Presses universitaires de France, 2015, p. 44-45.
- 11 Autrement dit, autant du côté du féminisme que de la psychanalyse on dit « ce n'est pas du même féminin dont il est question ». L'un parlerait des réalités matérielles qui fondent l'oppression (de la classe) des femmes et en parlent, tandis que l'autre parlerait d'une posture symbolique, psychique, qui se retrouverait chez tous les sujets et pourrait être assumée par tous. Irigaray refuse de faire cette distinction. C'est là le cœur de sa pensée et toute son œuvre travaille à interroger les conséquences théoriques, matérielles et psychiques d'une telle posture qui, pour elle, est un enjeu éthique. Voir à ce propos L. IRIGARAY, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit, 1984.
- 12 Voir à ce propos D. FUSS, *Essentially Speaking. Feminism, Nature & Difference*, New York, Routledge, 1989. Dans cet ouvrage, Fuss propose une analyse métathéorique des discours sur l'essentialisme en philosophie et au sein de la pensée féministe en rapport aux doctrines constructivistes. Elle déconstruit l'opposition essentialisme/constructivisme et montre en quoi l'essence est une notion nécessaire au constructivisme, qu'elle est le corollaire du système théorique dans lequel elle est convoquée et qu'elle est rejetée en raison du danger qu'il y aurait à naturaliser la catégorie « femme ». Or, affirme Fuss, ce genre de posture suppose que l'essence est « connaissable », qu'elle est toujours et déjà définie comme vérité. C'est ce faux présumé qui pousse Fuss à penser le « risque de l'essence », en tant qu'il permet l'utilisation stratégique de l'essentialisme afin de penser la possibilité de la femme comme sujet en philosophie.
- 13 K. ACKER, « Seeing Gender », *Critical Quarterly*, vol. 37, no 4, 1995, p. 80-84.
- 14 *Ibid.*, p. 79.
- 15 *Ibid.*, p. 82.
- 16 K. ACKER, « Body Bildung: Laurence A. Rickels talks with Kathy Acker » (1994), dans K. ACKER, *The Last Interview and Other Conversations*, éd. A. Scholder & D. A. Martin, Brooklyn/Londres, Melville House, 2018, p. 167.
- 17 J. KRISTEVA, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974.
- 18 *Ibid.*, p. 40.

- 19 *Ibid.*, p. 19.
- 20 Bien entendu, on ne peut penser le sémiotique que depuis le symbolique. Il demeure néanmoins pour la littérature ce qui insiste, demeure immaîtrisable et excède ce que peut contenir la signification ; ce qui conteste les limites et les possibles de la signification : « Le fonctionnement sémiotique, en tant que condition du symbolique – c'est-à-dire comme une combinatoire plus rudimentaire que ce qu'il devient après la coupure symbolique, mais déjà mise en place par un ordonnancement biologique, et toujours déjà social donc historique –, est décelable avant le stade du miroir, avant la première esquisse du thétique. Mais ce sémiotique que nous repérons dans les pratiques signifiantes, nous revient toujours après la thèse symbolique : c'est donc un sémiotique postérieur à la coupure symbolique, qui se donne à analyser aussi bien dans le discours psychotique que dans la pratique dite de l'"art" ». (*Ibid.*, p. 67.) En ce sens, il constitue un lieu fantasmatique pour Acker.
- 21 *Ibid.*, p. 17.
- 22 « [...] un certain modèle d'écriture s'est nécessairement mais provisoirement imposé [...] comme instrument et technique de représentation d'un système de langue. Et que ce mouvement, unique dans son style, a même été si profond qu'il a permis de penser, *dans la langue*, des concepts comme ceux de signe, de technique, de représentation, de langue. Le système de langue associé à l'écriture phonétique-alphabétique est celui dans lequel s'est produite la métaphysique logocentrique déterminant le sens de l'être comme présence. Ce logocentrisme, cette époque de la parole pleine a toujours mis entre parenthèses, *suspendu*, réprimé, pour des raisons essentielles, toute réflexion libre sur l'origine et le statut de l'écriture. » J. DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 63-64.
- 23 Derrida réfléchit à partir de la théorie linguistique de Ferdinand de Saussure qui affirme une structure du langage reposant sur la notion de signe, laquelle s'élabore à travers une différence correspondante entre signifiant (manifestation matérielle) et signifié (concept, représentation mentale). Cette théorie suppose, malgré un désir critique chez Saussure de s'en distancier, un signifié idéal duquel des signifiants (phoniques, graphiques) seraient dérivés. Cette différence rejoint, selon Derrida, la logique oppositionnelle métaphysique de l'intelligible et du sensible, et l'auteur va jusqu'à affirmer que la théorie linguistique saussurienne participe d'une métaphysique de la présence qui soutiendrait qu'une vérité (signifié) immédiate puisse exister *a priori*, « phonétiquement », dans la pensée : « La notion de signe implique toujours en elle-même la distinction du signifié et du signifiant, fût-ce à la limite, selon Saussure, comme les deux faces d'une seule et même feuille. Elle reste donc dans la descendance de ce logocentrisme qui est aussi un phonocentrisme : proximité absolue de la voix et de l'être, de la voix et du sens de l'être, de la voix et de l'idéalité du sens. » (*Ibid.*, p. 23.) Voir également J. DERRIDA, *Positions*, Paris, Minuit, 1972, p. 30-31.
- 24 J. DERRIDA, *Positions*, *op. cit.*, p. 56-57.
- 25 Note de bas de page dans J. DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 228.
- 26 J. DERRIDA, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 95.
- 27 J. DERRIDA, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1980, p. 506.
- 28 J. LACAN, « La signification du phallus », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 692.
- 29 J. DERRIDA, *La carte postale*, *op. cit.*, p. 506.
- 30 *Ibid.*, p. 510.
- 31 J. BUTLER, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais (États-Unis) par C. Kraus, préface d'E. Fassin, Paris, La Découverte, 2006, p. 84.
- 32 *Ibid.*, p. 93, 110, 168-178.
- 33 C. MALABOU, *La plasticité au soir de l'écriture*, *op. cit.*, p. 63.
- 34 J. BUTLER, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, trad. de l'anglais (États-Unis) par C. Nordmann, Paris, Éd. Amsterdam, 2009, p. 17.

- 35 Chez Freud, il s'agit du moment où l'enfant réalise l'absence du pénis chez l'Autre (la mère). Pour Lacan, le phallus n'est pas l'organe mâle, mais le signifiant privilégié du désir de l'Autre, génératif d'une chaîne de signifiants et de déterminants de l'entrée du sujet dans le langage. Il agit comme référent du sexuel dans le positionnement sexuel du sujet. L'entrée dans le langage découle de la marque de la différence sexuelle avec le corps de l'Autre.
- 36 J. BUTLER, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 72.
- 37 *Idem*.
- 38 *Idem*.
- 39 *Ibid.*, p. 92. L'expression est tirée de la conférence « La signification du phallus », où Lacan explique que « le phallus est le signifiant privilégié de cette marque où la part du logos se conjoint à l'avènement du désir ». L'être d'un sujet est ainsi défini par l'entrée dans le langage en tant que celle-ci coïncide avec l'événement, la reconnaissance de la différence sexuelle, qui, selon la théorie freudienne, advient lorsque l'on remarque chez l'autre l'absence ou la présence du pénis. L'organe masculin est l'étalon de mesure de la théorie du désir et du sujet telle que se pense la psychanalyse. Comme il est soutenu dans la suite de cet article, le phallus, tel que le pense et l'articule Lacan, ne se réduit pas à l'organe mâle. Il est utilisé pour définir le signifiant marquant la différence et qui vient à la place de cette béance lorsque l'enfant se sépare de l'espace indifférencié du maternel. Il signifie autre chose que le pénis. Ce que fait Butler, c'est souligner l'héritage sémantique. Même si le phallus ne signifie plus le pénis, il suppose malgré tout qu'il l'a *signifié*. Et que la logique de signification à l'origine de tout processus de subjectivation est hantée et garante de ce rapport phallique de signifiante. Elle offre une perspective métathéorique sur le travail, mais aussi sur le langage de la psychanalyse. Jane Gallop ira jusqu'à suggérer, non sans ironie, que la séparation entre « phallus » et « pénis » est une manière pour les théoriciens (hommes) de contrôler le sens, la signification : « The Lacanian's desire clearly to separate *phallus* from *penis*, to control the meaning of the signifier *phallus*, is precisely symptomatic of their desire to have the *phallus*, that is, their desire to be at the center of language, at its origin. And their inability to control the meaning of the word *phallus* is evidence of what Lacan calls symbolic castration. » J. GALLOP, *Thinking through the Body*, New York, Columbia University Press, 1988, p. 126.
- 40 J. BUTLER, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 84.
- 41 *Ibid.*, p. 99.
- 42 *Ibid.*, p. 95.
- 43 *Ibid.*, p. 100.
- 44 *Ibid.*, p. 70.
- 45 *Ibid.*, p. 73.
- 46 *Ibid.*, p. 102.
- 47 *Ibid.*, p. 101.
- 48 *Ibid.*, p. 75.
- 49 *Idem*.
- 50 À cet égard, si c'est en cela que consiste la critique essentialiste de la philosophie d'Irigaray, je soutiendrai, à l'instar de Braidotti, que chez Irigaray il en va d'une sortie du dogme de la signification, et que le sexe féminin est la promesse d'une échappée du système phallogocentrique. Voir R. BRAIDOTTI, « Embodiment, Sexual Difference and the Nomadic Subject », *Hypatia*, vol. 8, no 1, 1993, p. 1-13.
- 51 J. BUTLER, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 102.
- 52 J. KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, op. cit., p. 22.
- 53 *Ibid.*, p. 35.
- 54 *Ibid.*, p. 132.

- 55 *Ibid.*, p. 26.
- 56 *Ibid.*, p. 23.
- 57 *Ibid.*, p. 68.
- 58 M. CARRIÈRE, « Une jouissance trans-symbolique : la notion de sémiotique selon Julia Kristeva », *Semiotica*, no 141, 2002, p. 197.
- 59 J. KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, *op. cit.*, p. 40.
- 60 *Ibid.*, p. 67.
- 61 *Ibid.*, p. 48.
- 62 *Ibid.*, p. 67.
- 63 J. BUTLER, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 183.
- 64 *Ibid.*, p. 188.
- 65 *Ibid.*, p. 187.
- 66 M. CARRIÈRE, « Une jouissance trans-symbolique », *loc. cit.*, p. 188.
- 67 G. COLBY, « Radical Interiors: Cindy Sherman's 'Sex Pictures' and Kathy Acker's *My Mother: Demonology* », *Women: A Cultural Review*, vol. 23, no 2, 2012, p. 182-200.
- 68 K. ACKER, *My Mother: Demonology*, New York, Grove Press, 1993, p. 237. Pour cette citation comme pour toutes les suivantes issues de cet ouvrage, le folio sera donné entre parenthèses dans le corps du texte.
- 69 Ce roman est une réécriture de *Wuthering Heights* d'Emily Brontë, dans lequel sont insérées de multiples références aux œuvres de Georges Bataille et de son amante Laure (Colette Peignot), ainsi qu'à celles du Marquis de Sade, de Violette Leduc et au cinéma de Dario Argento et de Radley Metzger notamment.
- 70 À savoir si cette posture est actuellement possible ou tenable dans le social est contestable. Toutefois, elle est mobilisatrice d'une contestation, d'une révolte, d'une rébellion qui correspond peut-être à ce qu'attend Butler de la théorie.
- 71 R. BARTHES, « La métaphore de l'œil », *Critique*, no 195-196, p. 773.
- 72 L. IRIGARAY, *Amante marine. De Friedrich Nietzsche*, Paris, Minuit, 1980, p. 88.
- 73 K. ACKER, « Seeing Gender », *loc. cit.*, p. 80.
- 74 K. ACKER, « Body Bildung: Laurence A. Rickels talks with Kathy Acker », *loc. cit.*, p. 161-176.
- 75 J. KRISTEVA, *L'avenir d'une révolte*, Paris, Calmann-Lévy, 1998, p. 26.
- 76 K. ACKER, « Seeing Gender », *loc. cit.*, p. 83. Je souligne.
- 77 J. BUTLER, *Défaire le genre*, trad. de l'anglais (États-Unis) par M. Cervulle, avec la collab. de J. Marelli, Paris, Éd. Amsterdam, 2006, p. 43.
- 78 A. RONELL, « Kathy Goes to Hell: On the Irresolvable Stupidity of Acker's Death », dans A. Scholder et al. (dir.), *Lust for Life: On the Writings of Kathy Acker*, Londres/New York, Verso, 2006, p. 24.
- 79 *Ibid.*, p. 33.
- 80 *Idem.*

