

Electronic Thesis and Dissertation Repository

---

4-13-2018 1:00 PM

## Esquisse d'une grammaire du plaisir

Alexandre Sophie Frantz Sannen  
*The University of Western Ontario*

Supervisor  
Daniel Vaillancourt  
*The University of Western Ontario*

Graduate Program in French

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree in Doctor of  
Philosophy

© Alexandre Sophie Frantz Sannen 2018

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Sannen, Alexandre Sophie Frantz, "Esquisse d'une grammaire du plaisir" (2018). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 5318.

<https://ir.lib.uwo.ca/etd/5318>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact [wlsadmin@uwo.ca](mailto:wlsadmin@uwo.ca).

## Résumé

Traditionnellement la recherche sur le plaisir en littérature est placée dans deux orientations. Une première, historique, fondée sur le regroupement thématique. Elle donne lieu à la constitution de corpus où le plaisir est considéré par des préoccupations sociocritiques. Une deuxième, en réception où, sous l'impulsion d'une phénoménologie, l'acte de lecture est déconstruit au détriment du texte et de la singularité de ses plaisirs. Impulsées par un logos moderne, ces approches ont circonscrit les analyses dans l'héritage d'un discours historique et d'un éthos appréhendé comme universel. Il importe de dépasser ces paradigmes et d'aborder le plaisir selon une orientation morphologique.

Cette posture mène à formuler deux questions. En quoi le plaisir est-il un signe dont la circulation déploie le récit ? Quelle structure, spécifique au signe, peut-on conceptualiser à partir de ses usages ?

Pour y répondre, ce travail est divisé en trois parties. La première, *Du plaisir en littérature*, est scindée en deux chapitres. Dans une visée épistémologique, le premier chapitre, *Vers la genèse du discours*, retrace l'histoire tumultueuse entre plaisir et littérature afin de justifier l'orientation générale de la thèse. Dans le deuxième chapitre, *La structure du plaisir*, on observe les usages et la circulation du signe dans un corpus contemporain. L'analyse se conclut sur la formulation d'une structure centrée sur un différend où, d'une part, la pulsion de vie tente d'être satisfaite, de l'autre des dispositifs s'y opposent.

Dans la deuxième partie, *Des dispositifs désublimants*, l'analyse porte sur des médiums qui orientent la libération libidinale selon les exigences d'un pouvoir. Dans le troisième chapitre, je montre comment *La médiasphère* s'approprie et manipule les représentations du plaisir. Il en résulte une circulation accrue du signe et, pour les (télé)spectateurs, une altération du principe de plaisir. Dans le quatrième chapitre, *L'arène*, l'analyse immersive démontre que le spectacle est le lieu d'une libération pulsionnelle forcée afin de préserver un ordre culturel d'un débordement libidinal.

Dans la troisième partie, *Petit manuel d'érotologie*, par un recours à une figure conceptuelle, Eros, il est démontré que le plaisir est omniprésent dans le récit. Dans le cinquième chapitre, *De l'érotographie*, l'analyse progresse d'une sociologie du livre vers des techniques narratologiques qui préfigurent l'arrivée d'Eros. Dans le sixième chapitre, *Eros Figuré*, l'on répertorie ses figurations montrant que la pulsion de vie circule selon des heurts avec les

dispositifs. Et dans le septième chapitre, *De la thanatographie*, l'analyse porte sur la mutation d'Eros en une pulsion de mort causée par une pénurie et une répression libidinale.

Enfin, dans la conclusion, au regard du développement général, j'introduis un nouveau concept, le *sur-ça*, un principe de transgression qui serait au centre du geste esthétique littéraire.

### **Mots-clefs**

Usage – Circulation – Plaisir – Emotion – Pulsion de vie – Pulsion de mort – Libido – Economie libidinale – Herméneutique – Sociocritique – Epistémologie – Généalogie – Déplaisir – Libertinage – Extra-réception – Intra-réception – Hédonisme – Hédonocratie – Hedon – Ataraxie – Logos – Sémimorphologie – Dénouement – Nouemen – Répression – Surrépression – Spectralité – Principe de plaisir – Libération libidinale – Désublimation (répressive) – Sublimation (non répressive) – Différend – Contre-culture – Refoulé – Surmoi-de-la-culture – Souffrance – Phénoménologie – Médiasphère – Métaplaisir – Pornodémocratie – Subjectivation – Cinétisme – Procès de personnalisation – Naturalité – Cosmétologie – Neutralisation – Actualisation – Présentisme – Hétérotopie – Textosphère – Amnésie – Déterritorialisation – Cruauté – Principe de cruauté – Théâtre de la cruauté – Indifférenciation – Symbolisation – Sacrifice – Configuration libidinale – Désimulacrisation – Plus-de-jouir – Erotologie – Erotographie – Préfiguration – Figuration – Figure – Défiguration – Lecture érotographe – Bande libidinale – Panoptique libidinal – Rituel – Fascinus – Ex-stase – Perversion – Puritanisme – Pulsion scopique – Non-lieu-de-la-culture – Psychopathie – Pédophilie – Capital – Capitalisme – Onirisme – Manustupratio – Masturbation – Animalité – Thanatos – Thanatographie – Thanatologie – Inquiétante étrangeté – Anthropophagie – Objectification – Sadisme – Masochisme – Automutilation – Posthumain – Sadomasochisme – Principe de transgression – Sur-ça.

## Abstract

Traditionally, scientific research about pleasure in French literature has been conducted along two paths. The first being historical and based on a thematic uniting. This has led to the development of research which has taken pleasure to be considered a socio-critical preoccupation. The second path has been through the field of literary reception. Under the will of a phenomenological perspective, the act of reading is deconstructed to the detriment of the narrative text and its pleasures. Boosted by a modern logos, these approaches have confined their analysis to a heritage of historic speech and an ethos considered to be universal. It is now time to examine these paradigms and to analyse pleasure from a morphological perspective.

From this standpoint, two questions can be raised. Why is pleasure a sign whose circulation activates the operability of fiction? Which structure, specific to this sign, may we conceptualize from the functions of pleasure?

To answer these questions, my thesis is divided into three parts. The first part, *From pleasure to literature*, is divided in two chapters. In an epistemological perspective, the chapter *Towards genesis of the discourse* redraws the turbulent history between pleasure and literature to justify the general approach of the thesis. In the second chapter *The structure of pleasure*, we observe the circulation and the functions of the sign in contemporary French literature. The analysis ends by the formulation of a structure centred on a disagreement where, from one side, we face a sexual drive that aims to be satisfied, and from the other side, some factors that contest this drive.

In the second part, the *Desublimative Presences*, the analysis is focused on the mediums that direct the libido in accordance with the power requirement. The third chapter shows how the *Mediasphere* takes over and manipulates the presentation of pleasure. Resulting from this is an increase of the circulation of the sign. And for the audience, a deterioration of the pleasure principle. In the fourth chapter, the *Arena*, an immersive analysis shows that the spectacle is a special place for a libidinal liberation in order to preserve a cultural order from an overflowing libido.

In the third part, *Small Handbook of Erotology*, by aid of a conceptual figure, Eros, it is demonstrated that pleasure in narrative fiction is omnipresent. In the fifth chapter *Towards an Erotography*, the analysis progresses from a sociology of the book to several narrative

technics that prefigure the arrival of Eros. In the sixth chapter *Eros Figured*, we index its figurations showing that the life drive circulates in accordance with frictions from the presentations of pleasure. And in the seventh chapter on *Thanatography*, the analysis is about Eros's mutation into a death drive caused by a libidinal lack and repression.

Finally, in the conclusion, in accordance with the general essay, I introduce the *on-id*, a principle of transgression that would be at the base of the aesthetic and literary gesture.

### **Keywords**

Use – Circulation – Pleasure – Emotion – Life drive – Dead drive – Libido – Libidinal economy – Hermeneutic – Sociocritic – Epistemology – Genealogy – Displeasure – Libertinage – Extra-reception – Intra-reception – Hedonism – Hédonocratie – Hedon – Ataraxic – Logos – Morphology – Semiomorphology – Denouement – Nouemen – Repression – Onrepression – Spectrality – Principle of pleasure – Libidinal liberation – (Repressive) Desublimation – (Non repressive) Sublimation – Disagreement – Counterculture – Repressed – Superego-of-a-culture – Sufferance – Phenomenology – Mediasphere – Meta-pleasure – Pornodemocracy – Subjectivities – Kinetism – Process of personalisation – Naturality – Cosmetology – Neutralisation – Actualisation – Presentism – Heterotopia – Textsphaera – Amnesia – Deterritorialization – Cruelty – Principle of cruelty – Theatre of cruelty – Lack of differentiation – Symbolisation – Sacrifice – Libidinal configuration – Lack of simulacralisation – On-of-orgasm – Erotology – Erotography – Prefiguration – Figuration – Figure – Disfiguration – Erotographic reading – Libidinal band – Libidinal panoptic – Ritual – Fascinus – Ex-stasis – Perversion – Puritanism – Scopic drive – Non-space-of-the-culture – Psychopathy – Paedophilia – Capital – Capitalism – Oneirism – Manustupratio – Masturbation – Animalism – Thanatos – Thanatography – Thanatology – Troubling strangeness – Anthropophagy – Objectification – Sadism – Masochism – Self-mutilation – Posthuman – Sodomasochism – Principle of transgression – On-id.

*Ce travail est dédié à Kim.*

## Remerciements

L'accomplissement d'une thèse de doctorat ne peut se passer uniquement dans la rigueur d'une solitude anachorétique. Entre les nuits blanches et les jours noirs, la pensée navigue au gré des rencontres. Parfois un geste, parfois une parole vient éclairer d'une étincelle le brouillard qui farde la réflexion.

Pour ces instants éclairés, je tiens à remercier mes Camarades : Olga, Sacha, Sergei, Vitaly, Bulat ; Grete, Pina, Eli, Sasha, Antonina, Vincent, Iliona, Elias, Philip, Katia ; Félix, Loubna, Jérémie, Christophe, Amine, Thibault, David, Pierre, Olivier, Lora, Vivien, Benjamin, Ivana, Guillaume ; Peter, Ben, Charlène, Teagan, Maryse, O'Neal et Helen.

Je tiens aussi à exprimer mes remerciements à ma famille. D'abord à mes Parents, Andréa et Alain, pour leur écoute et leur encouragement. A Roman, Maud et Nicolas pour leur accueil et leur tendresse. A Claire et Clément pour m'avoir guidé dans Paris. Enfin, à Caramel, Sneg et Tolstoï, fidèles compagnons dont le doux pelage m'a tant apaisé.

Mais derrière tous ces visages, ce travail n'aurait pu aboutir sans Kim dont la bienveillance et la tempérance m'ont éloigné des tempêtes quand l'inquiétude et l'angoisse retiraient à l'esprit sa raison.

Kim, je te remercie.

Toute ma gratitude va aussi à la Fondation Vanier qui a subventionné ce travail, au Département d'Etudes françaises de l'Université Western, enfin à mes collègues, Serge Agnessan, David Burty, Moustapha Diop, Jean Leclerc, Dominic Marion, François Poiré ainsi qu'à Barbara Roland pour ses lectures et commentaires.

Ces remerciements sont aussi et surtout destinés à celui dont la parole se trouve derrière chaque ligne de ce travail, gravée en filigrane sur toutes les pages, maintenant inscrite au cœur de ma pensée.

Cher Directeur, cher Daniel, permets-moi de te remercier pour nos longues conversations, l'originalité de ta lecture et la pertinence de tes commentaires, enfin pour ta bonté naturelle, pour avoir donné à ma pensée une liberté jusqu'alors inconnue.

## Table des matières

<b>Résumé</b> .....	<b>i</b>
<b>Mots-clefs</b> .....	<b>ii</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>iii</b>
<b>Keywords</b> .....	<b>iv</b>
<b>Remerciements</b> .....	<b>vi</b>
<b>Introduction : Esquisse d'une grammaire du plaisir - Usages et circulation d'un signe dans le récit à la fin du XXe siècle</b> .....	<b>1</b>
<b>Première partie : Du plaisir en littérature</b> .....	<b>12</b>
<b>Chapitre I : Vers la genèse du discours</b> .....	<b>13</b>
1.1. Le dédale du plaisir .....	14
1.2. <i>Pagina</i> .....	17
1.3. <i>Placeo</i> .....	20
1.4. Du (dé)plaisir jeté en <i>enfer</i> .....	21
1.5. Le corps du libertinage .....	24
1.6. Le plaisir en réception .....	26
1.7. Le plaisir en intra-réception .....	28
1.8. Vers le plaisir dans le récit .....	28
1.9. De l'hédonocratie .....	30
1.10. Les récits (in)décidables .....	36
1.11. Extraction du logos du plaisir .....	44
1.12. La tradition discursive .....	48
1.13. Conclusion .....	53
<b>Chapitre II : La structure du plaisir</b> .....	<b>54</b>
2.1. De la sémiomorphologie .....	55
2.2. La posture terminale initiale .....	60
2.3. <i>Le nouemen</i> .....	62
2.4. Le principe de variation .....	64
2.5. Les ouvertures .....	66
2.6. Le principe de plaisir .....	69
2.7. De la (sur)répression à la libération libidinale .....	70
2.8. L'exil .....	72
2.9. Le pharmakon .....	74
2.10. Au-delà de la constance .....	76
2.11. La discontinuité continue .....	77
2.12. L'hypothèse répressive .....	80
2.13. Les dispositifs répressifs et désublimants .....	84
2.14. <i>Le différend</i> .....	87
2.15. La tyrannie du plaisir .....	91
2.16. Le retour du refoulé .....	94
2.17. Les surmois-de-la-culture .....	96
2.18. L'entropie .....	98
2.19. Le champ des fins .....	99
2.20. Le triple de la souffrance .....	102
2.21. Déchéance et dissolution .....	103
2.22. Les forces du monde extérieure .....	105
2.23. La sociabilité nocive .....	106
2.24. Conclusion : Le phénomène épisodique .....	109
<b>Deuxième partie : Des dispositifs désublimants</b> .....	<b>111</b>



Introduction : La désublimation répressive.....	112
<b>Chapitre III : La mediasphère .....</b>	<b>124</b>
3.1. La sphère des médias .....	125
3.2. Le <i>métaplaisir</i> .....	127
3.3. Subjectivation et économie des univers.....	129
3.4. La porno(démo)cratie .....	132
3.5. De la monnaie vivante .....	138
3.6. Du cinétisme.....	140
3.7. Association et dépendance au cinétisme .....	143
3.8. Le procès de personnalisation .....	148
3.9. La naturalité.....	153
3.10. La cosmétologie.....	156
3.11. La masse neutrale.....	160
3.12. Actualisation et présentisme.....	163
3.13. De l'hétérotopie à l'utopie.....	169
3.14. Au-delà du texte : La textosphère .....	173
3.15. Conclusion : Les médias désublimants.....	176
<b>Chapitre IV : L'arène .....</b>	<b>179</b>
4.1. L'événement spectaculaire .....	180
4.2. Amnésie et déterritorialisation .....	182
4.3. La distinction.....	186
4.4. Le principe de cruauté et son théâtre.....	189
4.5. L'indifférenciation .....	191
4.6. La symbolisation .....	193
4.7. Le corps sacrificiel.....	200
4.8. De la configuration libidinale au (dé)voilement .....	206
4.9. La désimulacrisation .....	208
4.10. L'accès à l'arène .....	210
4.11. Le plus-de-jour .....	213
4.12. Au-delà du texte II : le signe événementiel .....	215
4.13. Conclusion : L'arène désublimante.....	218
<b>Troisième partie : Petit manuel d'érotologie .....</b>	<b>221</b>
Introduction : L'érotologie .....	222
<b>Chapitre V : De l'érotographie .....</b>	<b>231</b>
5.1. Préfiguration d'Eros .....	232
5.2. Le livre, signe de plaisir.....	234
5.3. La lecture érotographe .....	239
5.4. Economie libidinale du narrant .....	241
5.5. Economie libidinale du lecteur.....	245
5.6. La bande libidinale.....	249
5.7. Le panoptique libidinal .....	254
5.8. Le rituel libidinal .....	259
5.9. Ex-tases.....	264
5.10. La dialectique transgressive.....	267
5.11. Conclusion : L'écrit d'Eros.....	271
<b>Chapitre VI : Eros Figuré.....</b>	<b>273</b>
6.1. Les marionnettes pulsionnelles.....	274
6.2. Eros-Sémioticien, ou le pervers puritain .....	282
6.3. Erososcopie, ou le plaisir des excréments.....	287
6.4. Eros-Déchet, ou les non-lieux-de-la-culture.....	291
6.5. Eros-Enfant, ou de l'@genre psychopathe.....	296

6.6. Eros-Pédophile, ou des mœurs relativisées.....	300
6.7. Chryso-Eros, ou l'enfant du capital.....	307
6.8. Erosônirique, ou du rétablissement psychique.....	315
6.9. Eros-Manustupratio, ou la misère libidinale.....	319
6.10. Eros-Anima, ou la déstructuration.....	323
6.11. Conclusion : Les figurations d'Eros.....	332
<b>Chapitre VII : De la thanatographie .....</b>	<b>334</b>
7.1. Le paradis perdu .....	335
7.2. Eros et Thanatos .....	338
7.3. La figure de Thanatos .....	341
7.4. Le dispositif défigurant.....	343
7.5. D'une inquiétante anthropophagie.....	348
7.6. L'objectification.....	352
7.7. Le sadisme, ou l'abandon de la névrose.....	356
7.8. Le masochisme, ou le retour de la névrose .....	360
7.9. De l'automutilation à l' <i>ex-être</i> .....	363
7.10. Le posthumain.....	365
7.11. Le SM, du <i>désaffecté</i> au <i>réaffecté</i> .....	369
7.12. Conclusion : L'écrit de Thanatos.....	376
<b>Conclusion : Le principe de transgression, ou le <i>sur-ça</i> du récit.....</b>	<b>379</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>385</b>
Corpus primaire .....	385
Corpus Secondaire .....	385
Articles et essais .....	387
Textes romanesques, dramaturgiques, poétiques .....	410
Catalogues d'expositions, monographies, anthologies des beaux-arts .....	413
Pratiques cinématographiques .....	413
Sites Internet .....	414
Enregistrements audio et séminaires virtuels .....	415
<b>Curriculum vitae .....</b>	<b>416</b>

Un sens qu'il faut défendre  
est un sens déjà défaillant devant l'insensé.

Vincent Descombes

## Introduction

### Esquisse d'une grammaire du plaisir

#### Usages et circulation d'un signe dans le récit à la fin du XXe siècle

Hier soir vous vous êtes couché dans votre lit. Sur votre table de chevet se trouvait un roman que vous avez ouvert pour la première fois. Vous avez lu une page, une deuxième. Et de votre lecture vous est venu du plaisir. Après une heure, vous aviez déjà lu cent pages. Vous savez qu'il vous faut dormir mais vous voulez absolument continuer votre lecture. Vers trois heures du matin, vous avez terminé de lire le roman. Et vous vous endormez de bonne humeur. Le lendemain, à votre réveil, vous pensez au roman que vous aimeriez relire. Vous vous dites « ce roman est un "roman majeur". »

Pourquoi jugez-vous ce roman comme « majeur » ?

Avant que vous ne le lisiez, est-ce que ce roman était déjà un « roman majeur » ?

Bien sûr que non.

Par conséquent, le roman que vous jugez comme « majeur », ne l'est pas.

D'ailleurs il n'a aucune qualité.

Mais alors, où se trouve la qualité ?

Elle provient de la relation que vous entretenez avec le roman et, plus largement, avec tous les *objets* qui vous entourent. Tous *existent* avant qu'ils n'entrent dans votre champ perceptif. Mais ils n'existent *humainement* que lorsque votre champ perceptif y accorde de l'attention. L'éveil de ce champ est donc la démarche qui permet la formation d'une réalité. Pour l'instant, cette réalité est encore asociale, car elle n'est issue que d'une relation entre vous et l'objet.

Mais quelle est la relation que vous entretenez avec le roman ?

Pour le qualifier de « majeur », vous n'avez pas seulement tenu le livre entre vos mains, vous n'avez pas seulement regardé sa couverture. Vous avez lu le roman. Mais surtout, vous avez « apprécié » le roman. Et c'est pourquoi vous l'avez lu toute la nuit et qu'au réveil vous lui avez attribué ce qualificatif, « majeur ».

Par conséquent la relation que vous entretenez avec le roman est une relation affective. C'est parce qu'il y a l'apparition d'un affect que se concrétise une relation entre un roman

et un lecteur. Ultérieurement cette relation peut donner lieu à la formation d'une réalité sociale, c'est-à-dire à un partage du sensible qui porte sur un « référent réel ».

\*

Ce raisonnement vient de nous montrer que la relation entretenue avec un roman est dépendante de l'affect qu'il procure. Cet affect, peut-on lui donner pour cause l'acte de lecture indépendamment du texte ? En l'absence de fond, de contenu, il semble difficile d'imaginer que l'on puisse être affecté par une activité sans prendre en considération *ce* qui la cause.

Par conséquent l'appréciation est dépendante du texte. L'on imagine que si un texte a été plaisant, ce n'est pas parce qu'il comprend des lettres, des mots, des phrases mais parce que les lettres dans les mots et les mots dans les phrases transmettent un ou plusieurs sens. Il en résulte que la relation que l'on entretient avec un texte dépend de sa capacité sémantique à éveiller notre affect. Dans un tel cas, on en déduit que le texte comprend quelques signes que nous associons à des émotions et, notamment, au plaisir.

Mais quel plaisir ?

Si vous avez apprécié ce roman, c'est qu'il s'y trouve des plaisirs charnels, obscènes, osés, voluptueux, vulgaires. Il peut s'agir d'un roman érotique, pornographique ou de descriptions qui portent sur un acte sexuel. Mais il se peut aussi que le roman ne contienne pas de dimension charnelle. Votre satisfaction provient alors du sublime des phrases, de la justesse des termes choisis, de la composition en général. Alors que vous en parlez à un ami, il dénigre votre plaisir qu'il juge naïf. Par contre il vous dit que, derrière une esthétique pesante car trop classique, trop abondante en détails, il a aimé ce personnage, cet événement, cette intrigue.

Face à ce commentaire, vous comprenez que le texte comprend deux types de plaisirs. D'une part, les plaisirs dans le texte, ceux qui sont (d)écrits, d'autre part, ceux qui relèvent de sa réception. De toute évidence, l'on ne peut dire que les deuxièmes sont *vraiment* des plaisirs. Car, pensant à vos discussions au sujet d'un roman, vous vous rappelez que certains de vos amis adorent lire le Marquis de Sade et que d'autres le détestent et vous vantent *Cinquante nuances de gris* d'E. L. James. Vous comprenez alors qu'il est difficile d'affirmer que les romans de l'un sont plus plaisants que ceux de l'autre. « Les goûts et les couleurs, ça ne

se discute pas. » Le plaisir lié à la réception est une affaire dans laquelle vous ne tenez pas à vous aventurer car, de toute évidence, cela donnera lieu à d'interminables discussions.

Ce plaisir mis de côté, revenons-en vers le plaisir dans le texte.

Qu'est-ce que cela signifie ?

D'une manière concrète, c'est un ensemble de signes parmi lesquels se trouve le signe /plaisir/ ou un champ sémantique associé. Mais peut-on envisager un texte qui comprend de tels signes sans un cadre énonciatif ? Il va sans dire qu'un plaisir dans le texte, c'est avant tout un plaisir dans un récit. Il est inscrit dans un événement parmi d'autres. Et cet événement donne des *informations* sur un univers comme sur un ou plusieurs objets ou des personnages. Ce plaisir ne peut donc être considéré indépendamment de l'économie du récit, c'est-à-dire que son usage relève d'une fonction morphologique. J'ajouterai qu'après observation, le plaisir n'est pas circonscrit à un événement. Il est fréquent d'en trouver plusieurs au cours d'un récit. C'est pourquoi à l'usage, il faut additionner la circulation du plaisir. Cette circulation renforce l'idée selon laquelle l'usage occupe une fonction morphologique. Parce que le plaisir circule dans le récit, il s'impose comme une structure dans son économie.

Bien sûr, vous vous demandez quels sont les plaisirs qui participent à cette économie. Si l'on remonte les siècles, qu'on lit *l'Odyssée* ou *Les Métamorphoses*, il va sans dire que les plaisirs sont différents de ceux *Du côté de chez Swann* ou de *Belle du Seigneur*. Plutôt que de s'interroger d'une manière exhaustive sur tous les types de plaisirs en littérature, vous comprenez qu'un plaisir, c'est un ensemble de signes dont la reconnaissance provient d'un conditionnement.

Au cours de votre enfance, de votre éducation, dans votre famille ou à l'école, à l'université, avec des amis, on vous a montré et inculqué des équations telles que  $X = \text{Plaisir}$  et  $Y = \text{Déplaisir}$ . Par conséquent  $X$  et  $Y$  ne sont pas des signes qui intrinsèquement relèvent du plaisir ou du déplaisir. C'est parce qu'un conditionnement culturel vous a appris à établir un tel rapport d'équivalence qu'aujourd'hui vous associez  $X$  au plaisir. En était-il de même par le passé ? Bien sûr que non. Si l'on prend l'exemple de la lecture, pensez-vous qu'avant l'invention de l'imprimerie la lecture aurait pu être présentée comme une activité plaisante ? La majorité de la population étant analphabète, cette hypothèse semble impossible. Les exemples en ce sens sont nombreux. Un parcours de l'histoire centré sur les plaisirs d'une

communauté vous renseignera sur diverses activités qui étaient jadis considérées comme plaisantes alors qu'aujourd'hui elles ne le sont aucunement.

Selon les cultures et les générations le plaisir et ses signes sont donc variables. C'est pourquoi mon titre réfère à une « grammaire du plaisir ». Il s'agit d'un ensemble de règles qui portent sur le plaisir et ses usages. Ceux-ci renvoient à une sorte de logique spécifique à une époque culturelle, que l'on peut entrevoir à travers ses productions. Elles sont multiples comme protéiformes. Il peut s'agir d'articles de périodiques, de discours politiques comme de films, d'émissions de télévision ou, dans notre cas, de compositions romanesques. Bien sûr, à cette grammaire, je fais précéder le terme « esquisse », c'est-à-dire « l'étude d'une composition » ou un « plan sommaire ». Il va sans dire que ces règles qui portent sur le plaisir, on ne pourrait toutes les « découvrir » à travers l'analyse de quelques textes. L'« esquisse » relativise donc mon propos qui entend présenter les usages du plaisir et sa circulation dans l'économie du récit.

\*

Jusqu'à ce jour, la grammaire du plaisir en études littéraires n'a pas fait l'objet d'une recherche précise. C'est pourquoi j'ai décidé de démontrer sa présence et d'exposer ses spécificités. Ma réflexion est séparée en trois parties intitulées *Du plaisir en littérature*, *Des dispositifs désublimentants* et *Petit manuel d'érotologie*. Avant de les aborder plus en détails, j'en donne dans la suite de cette introduction un panorama. Il reprend d'une manière très succincte le plan du travail avant de conclure par deux remarques sur sa position dans notre discipline et son assise théorique.

\*

La première partie est divisée en deux chapitres. Dans le premier, *Vers la genèse du discours*, le propos débute par un recours à l'étymologie de la « page », *pagina*, et du « plaisir », *placeo*, lesquels entretiennent une relation sémantique intimement liée à la satisfaction. A partir de cette convergence, l'on aborde l'histoire commune entre plaisir et littérature. Chronologiquement trois périodes se font jour. A l'antiquité la tradition socratique bannit le plaisir de la fiction. La littérature détournerait les âmes de leurs devoirs envers les dieux et la cité. Sous l'ère chrétienne, seul est accepté le texte qui met l'âme en communion avec Dieu. Quant à la (post)modernité, suite à l'avènement des sciences exactes et humaines au XIXe siècle, le plaisir est libéré des discours moralisateurs.

Dépendantes de l'imaginaire collectif, les études littéraires intègrent le plaisir en histoire des lettres et en réception. Face à ces orientations, l'on est confronté à un aveu. Quels que soient le territoire et l'époque, la littérature est source de plaisir. Par conséquent, dans ce travail, il ne s'agit pas d'analyser le plaisir dans un corpus du libertinage, ni d'en expliquer les étapes lors d'un acte de lecture.

La thèse est inscrite dans une transdisciplinarité. A la fois sémiologique, car elle s'intéresse à la logique d'usage d'un signe ; morphologique en tant qu'elle interroge la circulation du signe dans l'économie du récit. Pour ce faire, il s'est imposé d'élaborer un corpus selon deux critères, sociologique et esthétique. En raison de la relation intime entre le texte et sa contemporanéité, plus une société connaît une circulation du plaisir, plus ses objets esthétiques sont susceptibles de reproduire cette circulation. Il s'imposait donc de trouver une époque où le plaisir circule abondamment. C'est pourquoi l'on a opté pour la fin du XXe siècle où la société du loisir se mue en ce qu'on appellera une « hédonocratie », une société fondée sur le pouvoir de l'« hedon » qui en grec ancien signifie le « plaisir ».

Quant au champ esthétique, la littérature à la fin du siècle est dominée par une hétérogénéité stylistique (autofictionnelle, maximaliste, minimaliste, réaliste, etc.). Plutôt que d'établir une synthèse qui rapporte des récits indécidables sous une même orientation, le corpus a privilégié une diversité de romans afin de bénéficier d'une pluralité d'usages du plaisir. Il en résulte un corpus principal composé de J. Echenoz, H. Guibert, M. Houellebecq, P. Quignard et M. Redonnet ainsi qu'un secondaire dont les romans montrent l'envergure du propos défendu. Pour en extraire un logos du plaisir, la méthode s'éloigne des paratextes et de la singularité des œuvres. Elle se réfère à une géocritique. L'on réunit des « particules textuelles » qui établissent la carte d'un signe sur un territoire littéraire. Ensuite ces particules sont confrontées et comparées les unes aux autres ainsi que soumises à l'apport conceptuel hérité d'une tradition discursive spécifique au plaisir.

Dans le deuxième chapitre, *La structure du plaisir*, le propos est développé par un recours à la sémiomorphologie. Il s'agit d'une discipline qui a pour objectif de conceptualiser la structure d'un signe à travers des formes romanesques et de décrire son apport pour le récit. Cette discipline introduite, l'analyse débute par un recours au *nouemen*, un paradigme analytique qui serait l'instant où les signes du récit sont en figurations. Dans les ouvertures



des romans, on constate que le nouemen est dépendant d'un principe de variation. Les personnages apparaissent comme affectés, soumis à diverses tensions émotionnelles. Regardant la circulation du plaisir au-delà des ouvertures, on remarque la récurrence de ce principe, de la première à la dernière page. Après une observation détaillée, ce deuxième chapitre démontre que l'émotion, lorsqu'elle est en usage et en circulation dans un récit, révèle une structure spécifique. D'une part, nous avons des plaisirs, de l'autre, des dispositifs qui s'y opposent. La rencontre entre plaisir et dispositifs donne alors lieu à un différend.

Pour défendre cette structure, le reste du travail est divisé en deux parties. *Des dispositifs désublimants* démontre qu'à la fin du siècle, les univers sociétaux accumulent des dispositifs qui orientent l'énergie érotique selon les exigences de pouvoirs. Dans le *Petit manuel d'érotologie*, on prouve que le plaisir, à la fois préfiguré, figuré et défiguré, est omniprésent dans le récit. Ces parties ont donc pour avantage d'aborder la thèse selon ses deux dominantes, les dispositifs qui s'opposent au plaisir, et l'omniprésence de ses usages qui enclenchent l'action des dispositifs.

\*

La deuxième partie est divisée en deux chapitres. Dans le troisième, *La médiasphère*, on s'intéresse au pouvoir marchand qui s'accapare la représentation du plaisir qu'il reproduit d'une manière idéalisée. Les métaplaisirs circulent abondamment sur les murs de l'hédonocratie. Il en résulte une subjectivation des univers, ce qui donne lieu à une réflexion sur un modèle politique, une pornodémocratie fondée sur la prostitution de toute chose. Cette politique est mise en évidence par des corps présentés dans des postures obscènes dont l'image est affichée sur des panneaux publicitaires et sur des écrans. Ils s'apparentent à des monnaies vivantes qui éveillent la libido et influencent ultérieurement sa satisfaction.

Cette influence est illustrée par un procès de personnalisation où l'abondance de signes marchands érotiques contamine l'identité libidinale. Cette contamination est sujet à une naturalité. Des personnages imitent des modèles culturels libidinaux façonnés par l'industrie marchande comme ils en reproduisent les signes sur leur corps, ce qui donne lieu à une réflexion sur la cosmétologie, une discipline qui s'intéresse à l'influence de normes esthétiques d'un pouvoir sur une population.

Mais, à la fin du siècle, la désublimation répressive n'est pas circonscrite à un personnage central ou secondaire. Les textes présentent des masses populaires à l'énergie

érotique neutralisée en raison de leur continuelle exposition à une sphère des médias. Dans une dimension phénoménologique, on s'intéresse alors aux conséquences de cette exposition sur le principe de plaisir. La désublimation est manifeste dans l'actualisation libidinale proposée par la sphère des médias et par le présentisme auquel elle donne lieu. Il en résulte des individus narcissiques et jouissifs qui incessamment passent des hétérotopies de la médiasphère vers des utopies libidinales.

Quant à *L'arène* qui donne son titre au quatrième chapitre, elle requiert diverses conditions. Elle se situe en dehors de l'espace culturel, dans une déterritorialisation, et les souvenirs de l'événement sont soumis à une amnésie. Avant qu'ils ne se transforment en une foule, les spectateurs y sont compartimentés selon des signes distinctifs. Regardant des classes antagonistes, se font jour des comportements violents. A la violence s'additionne une double cruauté. D'abord en tant que principe, car le spectacle reproduit un environnement sémiotique fictif provenant d'une « réalité ». Son observation la relativise donnant à voir qu'il s'agit d'une construction culturelle. Confronté à sa facticité, le spectateur comprend que son environnement, appréhendé d'habitude comme naturel, n'est qu'un leurre. Ensuite se fait jour un théâtre de la cruauté. Le spectacle, parce qu'il reproduit des passions refoulées, éveille des plaisirs interdits qui, exigeant d'outrepasser les contraintes culturelles, motivent des comportements frénétiques. Les spectateurs deviennent alors les acteurs d'un théâtre livré à leurs plaisirs les plus cruels.

Sublimés par le spectacle, ils se transforment en une foule compacte. L'indifférenciation qui en résulte a pour effet de laisser au spectacle l'opportunité de placer dans l'inconscient des plaisirs liés à un pouvoir culturel. Pour ce faire, les objets de sa mise en scène, des corps dénudés de femmes et d'enfants, passent par une symbolisation, c'est-à-dire qu'ils sont présentés comme des symboles dont le point commun repose sur leur dimension libidinale. Mais pour que le plaisir s'éveille, ces corps ne sont pas seulement prostrés dans une posture sensuelle. Ils sont présentés à la foule haletante comme des corps sacrificiels, sanguinolents, en proie à tous les sévices pulsionnels.

Dans la dernière partie, on s'intéresse plus précisément au spectacle de maisons closes et aux mises en scènes de corps prostitués. S'y trouve une configuration libidinale déterminée par un mouvement de (dé)voilement. Mais au-delà de cette configuration, pour

que le corps prostitué soit consommé, il se manifeste une désimulacrisation, un processus où, quittant son statut d'objet-désir, le corps intègre une réalité identique à celle du client. Enfin, la désublimation répressive n'est pas uniquement dépendante d'une configuration spécifique, de mises en scène et de corps sacrificiels. L'accès à l'arène n'est pas gratuit. Elle dépend d'un rapport économique, ce qui renseigne sur la relation entre le plaisir et une capitalisation monétaire reconvertie en un plus-de-jour, signe d'une pénurie libidinale.

\*

Dans la troisième partie, *Petit manuel d'érotologie*, le propos démontre par un recours à la figure conceptuelle d'Eros, que le plaisir est à la fois préfiguré, figuré et défiguré dans le récit. Dans *De l'érotographie*, le cinquième chapitre, l'on débute par une observation sociologique. A la fin du XXe siècle, la perception du roman dépend de discours marchands qui vantent le plaisir qu'il procure. Cette satisfaction, on la trouve aussi dans l'acte de lecture. Suite à une analyse phénoménologique, on remarque que cet acte est associé au plaisir car il établit une séparation entre réel et imaginaire. Pour prouver cette hypothèse, l'on se réfère à deux types d'économies libidinales, celle du narrateur et du lecteur, deux figures qui, d'un texte à l'autre, sont mues par divers plaisirs. Ceci démontré, l'analyse s'intéresse plus précisément aux descriptions spatiales et lumineuses. Eros y est en préfiguration dans des spatialités dominées par un panoptique libidinal. La pulsion de vie est aussi préfigurée dans un rituel libidinal. Passant de la clarté à l'obscurité, elle en vient peu à peu à émerger. Enfin l'érotographie est manifeste dans des ex-stases, des sorties d'une retenue libidinale. Trop pressé par ses pulsions, Eros s'empare du corps et de la parole jusqu'à transgresser des interdits.

Dans *Eros Figuré*, l'on esquisse les contours de la figure. Partant des théories sur le champ littéraire à la fin du XXe siècle, il semble que les personnages sont moins façonnés par un « retour » à des ambitions romanesques antérieures que par une dominante jouissive. Ces marionnettes pulsionnelles sont intrinsèquement soumises aux plaisirs d'Eros. C'est ainsi que, jusque dans son appréhension du réel, il se mue en un sémioticien obsédé par le repérage de signes libidinaux. Ce penchant sémiotique mène à considérer sa perversion. Mu par une scopophilie, Eros observe des déchets excrémentiels dans des non-lieux-de-la-culture. Toutefois la satisfaction n'est pleinement figurée que lorsqu'Eros revêt

les traits d'un enfant. Eros-Enfant apparaît comme une entité qui ignore la division des genres et témoigne d'une psychopathie. Cette figuration mène à considérer Eros-Pédophile qui, en cette fin de siècle, apparaît comme une entité convoquée pour critiquer le déterminisme des mœurs sexuelles, et Chryso-Eros, une figure pour laquelle le plaisir n'est envisageable que dans une association avec la monnaie. Enfin, dans la dernière partie, l'on se penche sur Erosonirique. Il se manifeste dans les rêves moins pour satisfaire une pulsion que pour diminuer une tension déplaisante liée au quotidien. Cette tension est mise en évidence à travers Eros-Manustupratio qui satisfait le corps prisonnier d'une pénurie libidinale. Pour conclure, l'on s'intéresse à Eros-Anima, l'animalité d'Eros qui exige, pour jouir, de revenir à une condition préculturelle.

Revenant sur l'impossible d'une existence hédoniste, le dernier chapitre, *De la thanatographie*, aborde le paradis perdu qu'illustre le plaisir lié à une pulsion de mort. Il est analysé en trois temps. D'abord l'on revient vers la structure du plaisir pour montrer que, derrière les satisfactions, se trouve aussi une souffrance. Ceci conduit vers une appréhension du récit selon une relation dialectique entre Eros et Thanatos, une relation reproduite lors d'événements charnels où du plaisir à la jouissance l'on passe à une petite mort, la figure de Thanatos. Ensuite l'on aborde les dispositifs défigurants avant de s'intéresser au penchant anthropophage de la pulsion de mort. Inscrit dans une inquiétante anthropophagie, Thanatos éructe sous les traits de vampires et cannibales, ce qui renseigne sur la relation entre mort et pénurie libidinale, enfin sur sa capacité à sonder son environnement selon une objectification de toute chose. Pour clore ce chapitre, l'on s'intéresse au sadisme, au masochisme et au sadomasochisme. Trois perversions qui témoignent d'un refoulement et d'autocontraintes. Pour jouir, le personnage doit détruire les barrières d'une conscience emprisonnée par des règles culturelles. Il s'agit d'une violence faite à soi-même ou reproduite sur l'objet du plaisir, que l'on retrouve sur des scènes SM, où dominés et dominants s'échangent leur manque : des émotions.

\*

Au terme de ce panorama, reste à ajouter deux précisions. La réflexion qui suit a été formulée à partir d'un ensemble de textes romanesques. Prenant pour centre de la recherche le /plaisir/, le développement n'est que partiellement agencé en référence aux

discours formulés sur la littérature à la fin du XXe siècle. Ceci ne signifie pas que ces discours manquent en pertinence. Au contraire. Mais à force de s'interroger sur les spécificités d'une hétérogénéité, l'on a, me semble-t-il, omis d'interroger la mutation du langage littéraire. On ne pourrait dire qu'il est inscrit dans une séparation totale d'avec les générations précédentes. Au-delà des utopies des manifestes, des *tabula rasa* ou d'une appréhension de l'histoire selon une logique de rupture, toute pratique culturelle s'inscrit dans une dialectique entre un passé et un présent.

Bien qu'elle semble éparpillée en genres et en styles, polymorphe ou inédite, la littérature de la fin du siècle n'en porte pas moins un héritage esthétique et des préoccupations liées à sa contemporanéité. Plutôt que d'interroger sa validité, ses changements, de créer des catégories pour la circonscrire à un discours rationnel ou de repérer et définir des variations narratologiques, j'ai préféré interroger la manière dont son langage s'approprie un signe en forte circulation dans une époque. Ceci ne signifie pas que le plaisir apparaît comme un signe inédit. Il est inscrit au cœur du récit depuis des millénaires. Mais, bien qu'on le trouve déjà chez les antiques, on ne peut affirmer que les usages sont similaires. Ce sont ces usages qui m'ont intéressé afin de comprendre ce qu'il en était non seulement du plaisir en littérature mais aussi de notre relation au plaisir dans une époque encore récente.

Enfin il va sans dire que travailler sur le plaisir, c'est faire face à une formation discursive qui vient des siècles les plus lointains. D'ailleurs, à ce jour, elle ne cesse d'attirer l'attention tel qu'en témoigne l'engouement analytique pour ce qu'on serait tenté d'appeler la « théorie des émotions ». Le travail de recherche parallèle à cette formation a donc exigé de s'intéresser aux textes antiques, médiévaux, modernes et postmodernes, à toutes les humeurs qui se sont exprimées de loin ou de près soit sur ce mal soit sur ce bien. Arrivé au XIXe siècle et dans la société du loisir, le plaisir est devenu un sujet central de recherches en philosophie, en psychanalyse, en sociologie. Face à l'usage récurrent en littérature d'un plaisir contré par des dispositifs, ma réflexion a trouvé des explications pertinentes chez certains théoriciens plutôt que chez d'autres. Qu'ils soient anciens ou contemporains, n'a en rien déterminé ni orienté le discours qui suit. Seul m'importait de trouver, dans un vaste

champ théorique, les moyens pour définir ce que j'ai entraperçu comme l'une des structures du langage romanesque.

## **Première partie**

Du plaisir en littérature

## Chapitre I

### Vers la genèse du discours

Il faut donc apparemment que nous exercions un contrôle sur ceux qui entreprennent de composer sur ces sujets mythiques et que nous les priions de ne pas dénigrer de la sorte les choses de l'Hadès en les décrivant sans nuance, mais plutôt d'en faire l'éloge, compte tenu du fait qu'ils n'en parlent pas de manière véridique et que leurs histoires ne sont d'aucune utilité à ceux qui s'appêtent à devenir des hommes de guerres. [...]. Nous effacerons donc, dis-je, en commençant par ce morceau épique, tous les passages du genre de celui-ci :

*Je préférerais être un assistant aux labours, au  
[service d'un autre homme,  
fût-il dépourvu de terre et menant une existence  
[de rien,  
que de commander à tous les morts qui ont péri,  
[...]*

*La République*  
Platon

Le plaisir d'incendier !  
Quel plaisir extraordinaire c'était de voir les choses se faire dévorer, de les voir noircir et *se transformer*.  
Les poings serrés sur l'embout de cuivre, armé de ce python géant qui crachait son venin de pétrole sur le monde, il sentait le sang battre à ses tempes, et ses mains devenaient celles d'un prodigieux chef d'orchestre dirigeant toutes les symphonies en feu majeur pour abattre les guenilles et les ruines carbonisées de l'Histoire.

*Fahrenheit 451*  
Ray Bradbury



### 1.1. Le dédale du plaisir

Raconter une *histoire* du plaisir, tracer une ligne droite, sinueuse ou cassée qui, d'une origine vers une fin inconnue, laisserait entrevoir une continuité de discours sur l'agréable, la satisfaction, la jouissance, l'orgasme et toute chose qui s'y rapporte, manquerait de pertinence. Premièrement, car l'on part d'un postulat ontologique hédoniste : ni femme ni homme, et ce depuis les origines, n'a pu vivre sans chercher ni éprouver du plaisir<sup>1</sup>. Son histoire est donc celle de l'humanité. C'est pourquoi, en raison du manque de témoignages et de documents, il ne sert à rien d'élaborer ce qui serait une fiction historique spéculative<sup>2</sup>.

Deuxièmement, à regarder la circulation du plaisir à travers les âges, l'on observe une carte parcellaire et une ligne temporelle discontinue. Certaines époques lui donnent une visibilité déterminée soit par des discours élogieux soit par des incriminations. Tel est le cas de Sybaris, une ville antique réputée pour ses plaisirs, et de sectes proto-chrétiennes telles que les gnostiques combattus par Saint Epiphane<sup>3</sup>. A d'autres époques, le plaisir est plus difficile à observer. Dans certaines sociétés, fautes de médias, de perte de documents, on ne trouve pas de discours. L'on peut postuler plusieurs causes. Soit elles le taisent sous peine d'une répression. Soit d'autres, menues de plaisirs, ne produisent pas de discours qui vanteraient un bien considéré comme naturel<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Par ontologie, il est entendu une appréhension « de l'être de l'étant » ou de tous les étants d'un être, variable selon les personnalités, les époques, les territoires. Dans cette recherche, l'on postule que l'être de l'étant serait le plaisir, c'est-à-dire que toute démarche s'inscrit dans un projet, conscient ou inconscient, volontaire ou involontaire, qui relève d'un hédonisme. Mais que l'on ne se méprenne pas sur une telle assertion. Le plaisir, et c'est que nous allons voir, s'il est inscrit au cœur de l'être de l'étant ou des étants, n'en est pas moins soumis à un regard relativiste qui tend à montrer que, si le plaisir perdure, son usage, sa circulation et sa fonction au sein de la chose sociale et des productions esthétiques, sont bien sûr variables selon les lieux et les époques. De plus, si l'on affirme que l'être est mu par le plaisir, il n'en est pas moins évident que cette ontologie comprend aussi d'autres valeurs qui, selon les cas, les espaces, les périodes, s'y adjoignent et s'en séparent. Pour l'ontologie : Vincent Descombes, *Grammaire d'objets en tous genres*, Paris, Editions de Minuit, 2008, p. 146. Pour un propos philosophique contemporain placé dans un même paradigme, voir par exemple : Anne Dufourmantelle, « Bricolage », in : *Blind Date*, Paris, Editions Calmann-Lévy, 2003, pp. 75-77.

<sup>2</sup> L'histoire n'est rien d'autre qu'un récit qui occupe désormais la fonction ancestrale des mythes. Et par l'apport d'une prose rationnelle, elle se donne les airs d'une vérité pensant « rejoindre le vécu, exhumé grâce à la connaissance du passé ». Dans le cas du plaisir, on ne pourrait prétendre revenir à ce type de discours tant l'effort serait plus du côté de la fabulation et de la narration. Au sujet du discours historique : Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Editions Gallimard, 1975, p. 57.

<sup>3</sup> Pour Sybaris : Athenée, *Les deipnosophistes*, Paris, Editions Les belles lettres, 1956. Pour les Gnostiques et Saint Epiphane : Philippe Camby, *L'érotisme et le sacré*, Paris, Editions Albin Michel, 1989, p. 165.

<sup>4</sup> Ce dernier argument signifie que le processus de naturalisation, c'est-à-dire la capacité adaptative des individus à appréhender leur environnement social, politique, etc., comme étant naturel, induit qu'ils ne s'interrogent pas sur des conditions qui sont plus le résultat d'un travail historique civilisationnel que des conditions initiales qui seraient celles de l'espèce. L'interrogation semble plus déterminée par un bien qui désormais pose problème. Dès lors apparaît un ensemble de réflexions sur ce bien qui serait en déficit ou qui aurait disparu. Pour illustrer ce propos, l'on peut faire référence aux discours contemporains, par exemple en

Observer le plaisir revient à évoluer dans un labyrinthe sans ligne tracée ni brisée. On ne peut ni s’y perdre ni en sortir tant son centre est en déplacement perpétuel. Au fil des époques, les sentiers se déplacent et s’allongent, les murs grandissent et disparaissent, les portes s’ouvrent et se referment. Aucune continuité n’est à envisager. On en garde une carte parfois précise, parfois au parcours effacé. Face à l’utopique projet de dire et décrire ce que serait le plaisir, seul reste la possibilité d’observer les zones, les quartiers et les parcelles du labyrinthe où il se meut. Nous sommes comme le voyageur qui tire, suit et perd un fil d’Ariane. C’est pourquoi, à la généalogie, on privilégie une archéologie : une histoire qui ne raconte pas mais qui délie, c’est-à-dire l’histoire morcelée d’un dédale où notre condition hédoniste nous rapporte de manière compulsive sans pouvoir s’en échapper sans parvenir à toujours y rester<sup>5</sup>.

Ce chapitre privilégie donc une posture épistémologique et archéologique. Pour la première, il s’agit de réunir les diverses théories qui ont été formulées sur le plaisir. Elles sont présentées selon une dimension historique discontinue et principalement à partir de l’avènement des sciences humaines au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. De la sorte on aura une vue plus large de cette formation discursive et l’on comprendra plus précisément les raisons qui ont motivé l’orientation générale de la thèse.

Pour la recherche archéologique, elle est définie selon trois axes. D’abord elle s’intéresse à des discours qu’elle fait passer au statut de *monument*. Ensuite elle repousse l’approche doxologique. Elle ne loue pas des figures historiques ni les *gestes* d’une communauté. Elle s’occupe d’analyser l’appréhension du plaisir selon certains contextes historiques. Enfin l’archéologie s’écarte de tout principe d’unité, elle s’intéresse aux contraintes qui portent sur le plaisir tel que défini par une communauté<sup>6</sup>.

---

politique, qui portent sur la liberté dans un système démocratique représentationnel. Est-ce le signe d’une liberté plus présente ou, plutôt, une interrogation suscitée par une liberté rappécisée ou encore l’aveu d’un programme idéologique qui entend limiter le spectre d’une liberté ? Pour la naturalisation : Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population*, Paris, Editions EHESS, Gallimard, Seuil, 2004, p. 59. Pour les discours politiques chargés de /liberté/ : Marc Augé, *Non-Lieux*, Paris, Editions Seuil, 1992, p. 51.

<sup>5</sup> Pour une approche généalogique : Michel Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Editions Gallimard, 1976. Robert Muchembled, *L’orgasme et l’Occident*, Paris, Editions Seuil, 2005.

<sup>6</sup> Michel Foucault, *L’archéologie du savoir*, Paris, Editions Gallimard, 1969, p. 187-190. Le projet d’une archéologie du plaisir n’est pas inédit. Patrick Pharo en a fait une tentative. Toutefois, son archéologie ne repose pas sur une analyse de discours mais sur des recherches en sciences exactes qui, depuis un demi-siècle, ont par le biais d’expériences sur des rats démontré la présence dans le cerveau d’un « système du plaisir », partiellement repérable selon l’observation de neurotransmetteurs. Revenant vers la théorie de l’évolution darwinienne à laquelle il additionne les recherches en sciences exactes, son archéologie, très succincte, est dénuée d’une approche critique privilégiant les résultats d’expériences en laboratoires selon une logique

Reste à préciser qu'une émotion ne peut se passer d'un *objet* et d'un environnement. Elle s'inscrit dans un *phénomène* qui l'enclenche et la conditionne. Et le phénomène ne peut être soumis à la répétition. Qu'il porte sur des objets réels, irréels, matériels ou immatériels, il est imprévisible et infini, toujours dépendant d'un environnement physique et doxique, de la position d'un individu dans des coordonnées socio-historiques et conditionné, voire aliéné, par une éducation familiale, culturelle et toute chose, même inconsciente, qui constitue son identité et sa labilité.

Qu'il s'agisse du plaisir ou de la souffrance, de la peur ou du calme, les émotions se déploient selon un principe de causalité. Par l'affect qu'il cause, l'événement provoque une (ré)action comme une onde émotionnelle définie par la réception sensible de l'individu. Cette onde donne une visibilité à l'objet désormais intégré dans un rapport dialectique avec l'affect de l'*affecté*. Par conséquent l'archéologie d'une émotion ne peut se passer d'un élément qui l'impulse et l'oriente. Dans ce chapitre, il va de soi que l'observation est formulée à partir des discours qui placent le plaisir dans un contexte littéraire.

Ici l'on s'intéresse aux modalités de discours qui portent et sur le plaisir et sur la littérature, c'est-à-dire sur les disciplines qui, depuis un demi-siècle, se sont penchées sur la relation inavouée, cachée ou tacite entre la satisfaction et le texte. Face à ce portrait la deuxième partie décrit l'orientation analytique d'une thèse qui se dégage d'analyses empêtrées dans un paradigme moderne. Il s'agit de se détacher d'une réception et d'une histoire des lettres françaises. Une nouvelle orientation est alors proposée. Elle entend s'intéresser au /plaisir/ en tant que signe en usages et en circulation dans des textes littéraires. Cette assise exige quelques précisions sur le choix d'une époque et sur un corpus propice à la défense de la thèse selon laquelle l'émotion agréable joue un rôle central dans la morphologie du récit. Enfin dans la dernière partie, s'ajoutent au choix d'une époque, à l'élaboration d'un corpus, des précisions sur les apports conceptuels hérités de disciplines

---

cumulative. Ce type d'archéologie me semble manquer en pertinence. D'abord reporter les résultats d'expériences sur des animaux aux qualités humaines est discutable. Ensuite le plaisir (et c'est ce qu'admet l'auteur ailleurs) n'est pas envisageable sans prendre en compte les conditions de sa manifestation. Enfin, à force de privilégier le système biologique, le propos s'écarte d'un conditionnement culturel, des coordonnées socio-historiques où se situe l'individu. J'aimerais donc rappeler que ce type de recherche en sciences exactes, aussi passionnant peut-il être, reste dans le cas du plaisir lacunaire tant qu'il ne prendra pas en considération les conditions sociologiques, nombreuses, qui suscitent l'émotion. Patrick Pharo, « Archéologie du plaisir », in : *Plaisirs et dépendances dans les sociétés marchandes*, Bruxelles, Editions de l'Université libre de Bruxelles, 2012, pp. 31-40.

connexes qui depuis plus d'un siècle formulent des réflexions majeures sur le plaisir. Ces concepts mènent à élaborer une théorie qui sera approfondie dans le chapitre suivant et défendue dans les deuxième et troisième parties.

### 1.2. *Pagina*

Avant d'aborder la relation entre littérature et plaisir, débutons par quelques précisions étymologiques. Car faire jouer le signifiant selon les signifiés hérités d'une origine linguistique autre que la langue française révèle dans notre cas une relation intrinsèque avec le propos défendu. En effet, que signifie la « pagina » ? Hérité du latin, le terme qui en français donne la « page » provient à l'origine d'un produit agricole : « vigne plantée, dessinant un rectangle, une treille ». Elle désigne aussi ce que nous appelons « un page », c'est-à-dire un « enfant » ou un « jeune valet », deux termes qui proviennent du « pathicus dei » lequel renvoie à la pédérasie antique, au « sodomite passif ». D'autres expressions s'y ajoutent : « tourner la page », « écrire la page », ou encore « dormir », « (se) mettre au lit », « (se) coucher »<sup>7</sup>.

Etrangement on a là un terme, la « page », une histoire et des expressions qui concentrent ce qui sera démontré dans le reste du travail. D'abord la référence agricole à la vigne, à une pratique qui, depuis des millénaires, cultive des fruits pour en produire du vin. Cette boisson, on la trouve depuis les premiers écrits de la raison. Dans le *Banquet*, Socrate prend pour exemple du mouvement de la connaissance une coupe de vin. Remplie, bue seule, le vin ou le savoir ne peut être partagé. Si l'on partage la boisson, voilà que la connaissance circule<sup>8</sup>. De plus, bien avant la tradition philosophique, ce vin est inscrit dans les fêtes païennes, notamment sous la figure de Dionysos et, plus tard, de Bacchus<sup>9</sup>. L'abus de l'ivresse n'est pas sans s'inscrire dans une contre-histoire de la représentation où, enfermés dans des tavernes, des caves, à l'abri des regards, l'on boit jusqu'à en perdre la raison<sup>10</sup>. Il s'agit là d'une tradition en histoire de l'art. Mais on la retrouve aussi en

---

<sup>7</sup> « Plaisir », dans CNRTL, [en ligne]. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/page>, (page consultée le 20/06/2017). Toutes les références étymologiques proviennent de ce site internet. C'est pourquoi elles ne font plus l'objet de notes de bas de page dans le reste du travail.

<sup>8</sup> Platon, *Banquet*, Paris, Editions Flammarion, 2007, p. 92.

<sup>9</sup> Louis Gernet, « Dionysos et la religion dionysiaque : éléments hérités et traits originaux » in : *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, Editions Flammarion, 1999, pp. 83-119. Voir aussi l'interprétation de Dionysos et sa place dans notre contemporanéité par : Anne Dufourmantelle, « La vie dionysiaque », in : *Blind Date, op. cit.*, 2003, pp. 99-103.

<sup>10</sup> Jean-Marie Pailler, *Les mots de Bacchus*, Toulouse, Editions Presses universitaires du Mirail, 2009, pp 3-7.

littérature, dans le *Sturm und Drang* avec *Faust* et la taverne d'Auerbach ainsi que dans des romans du libertinage tel que *L'histoire de Juliette* de D.A.F. de Sade. Ce vin est aussi vanté dans *Les paradis artificiels* et par les poètes maudits qui, enivrés par ses charmes, louent les plaisirs des chairs<sup>11</sup>.

Et qu'en est-il de la référence à l'enfance ? Au regard de la psychanalyse, la « pagina » en tant que « jeune enfant » ou « valet » renvoie à une période définie comme celle d'un plaisir sans limite<sup>12</sup>. Selon une orientation ontogénétique, le plaisir domine dans les premières jouissances liées à l'expulsion des excréments ainsi que dans la volonté de satisfaction immédiate des pulsions<sup>13</sup>. Comme l'écrit J.-F. Lyotard, l'enfant, c'est le « fantasme de l'Occident<sup>14</sup> ». Ceci signifie que tout plaisir tend à revenir à cette origine dénuée de contraintes morales. Quant au « sodomite passif », voilà que l'expression qui découle de la « pagina », le « pathicus dei » réfère à une pratique sexuelle plaisante pratiquée dans l'antiquité<sup>15</sup>. Face à ces références, ne pourrait-on pas dire que la page est le signe d'un plaisir similaire à celui de l'enfant lorsqu'il se décharge d'une tension déplaisante liée aux excréments qui, expulsés, provoquent une satisfaction ?

Quant aux expressions « écrire la page », « tourner la page », elles renvoient à une double *histoire*. Pour la première, l'Histoire (avec une majuscule), la page s'inscrit dans les faits et gestes répertoriés, listés, vantés ou désapprouvés par une communauté. Regardant son passé, elle opère un tri, elle « écrit une page d'histoire », sa « geste » qu'elle laisse parfois blanche ou qu'il lui arrive de noircir de faits d'aïeux, d'exploits sportifs qu'elle s'empresse d'encenser pour sa postérité. A la manière des philosophes idéalistes tel que G. W. F. Hegel, l'on peut dire qu'« écrire la page », « tourner la page », c'est revenir vers l'objet qui donne son identité à une communauté. Par le biais de l'écrit, elle s'invente une mémoire légitimante dont l'usage sert à poser au sein de la chose sociale une reconnaissance identitaire<sup>16</sup>. Mais, suite à l'émergence d'une pensée postmoderne, les dernières décennies ont montré que cette « Histoire » n'est qu'un langage parmi d'autres<sup>17</sup>. « Ecrire la page »,

---

<sup>11</sup> Jean-Marie Pallier, « L'âme du vin », in : *Bacchus, figures et pouvoirs*, Paris, Editions Les belles lettres, 1995, pp. 23-47.

<sup>12</sup> Sigmund Freud, *L'homme aux loups*, Paris, Editions PUF, 2009, p. 7.

<sup>13</sup> Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Editions Gallimard, 1987, p. 67

<sup>14</sup> Jean-François Lyotard, *L'économie libidinale*, Paris, Editions de Minuit, 1974, p. 32.

<sup>15</sup> Claude Calame, *L'Eros dans la Grèce antique*, Paris, Editions Belin, 1996, pp. 187-189.

<sup>16</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La philosophie de l'histoire*, Paris, Editions Le livre de poche, 2009, p. 105.

<sup>17</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Editions de Minuit, 2005, pp. 20-24.

« tourner la page », c'est aussi signifier le début, la continuité, la fin d'une histoire qui est celle d'un individu.

Enfin qu'en est-il de la « pagina » qui donne l'expression « se mettre au lit », « se coucher » ? Voilà que la création d'un terme où est posé l'écrit renvoie à une position intimement liée au plaisir. Dans l'idée de se coucher, l'on trouve une opposition avec le labeur, une activité qui se détache des contingences d'une société agricole, industrielle et post-industrielle. Il s'agit d'apaiser son corps (et sûrement son esprit) afin de reprendre quelques forces. A n'en pas douter se reposer, c'est pratiquer par la détente une activité plaisante. A la différence d'Aristippe de Cyrène, de son école cyrénaïque, il revient à leur dernier représentant, Epicure, d'introduire le repos comme plaisir tant il signifie pour le penseur de la *prudentia* une suppression des douleurs et une absence de troubles<sup>18</sup>. Et si l'on en revient au début du monothéisme. Qu'en dit Saint Augustin ? Voilà que, malgré sa foi, lui viennent tant d'images sensuelles déplaisantes quand, dans le repos, il parvient au sommeil<sup>19</sup>. Cet assaut de vices qui donnent tant de satisfaction à son corps, la psychanalyse le définit comme le rétablissement d'une constance psychique ou le retour d'un refoulé<sup>20</sup>. L'afflux d'images sensuelles serait un plaisir qu'offre le sommeil afin de revivre des événements plaisants ou de rétablir une psyché déséquilibrée par des contraintes culturelles.

Déjà, dans cette brève analyse de la « page », de son histoire, de ses expressions, peut-être faut-il se résigner à l'évidence. A regarder cette étymologie, voilà que l'on remonte bien loin. Dans les traditions païennes et ses bacchanales, dans le partage de la connaissance et du sensible, dans les tavernes luisantes d'excès, dans l'histoire de tout individu ou encore celle que s'est choisie une communauté, enfin dans le repos qui éloigne de contingences physiologiques et culturelles.

---

<sup>18</sup> Pour une comparaison entre les cyrénaïques et les épicuriens : Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, Paris, Editions Livre de poche, 1999, p. 293.

<sup>19</sup> Saint Augustin, *Les confessions*, Paris, Editions Gallimard, 1998, p. 1008-1009.

<sup>20</sup> Pour le rétablissement : Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, Paris, Editions Robert Laffont, 1964, p. 49. Pour le retour du refoulé : Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Editions Payot, 1990, p. 38.

### 1.3. *Placeo*

Quant au /plaisir/ il vient du latin « placere » qui signifie « plaire », « être agréable » et qui se rapproche sémantiquement du « désir »<sup>21</sup>. En français le terme donne naissance au verbe « plaire ». Mais ce n'est qu'au XVe et le XVIe siècle qu'apparaît le substantif. Au Moyen-Âge tardif, il s'agit d'un « amusement, divertissement », d'une « activité à laquelle on s'adonne pour son bien-être. » Le terme est rapidement intégré en littérature. Molière en fait usage dans *L'Ecole des maris* et dans *Tartuffe*. On y trouve deux expressions « par plaisir » entendu comme « se divertir » et « pour plaisir » qui signifie « afin d'être agréable ». Quant à J. de la Fontaine, ses contes en font un usage contemporain : le plaisir s'écarte de son caractère récréatif pour désigner plus grivoisement les « joies de la chair ». Suivent d'autres expressions telles que « les plaisirs du Roy » qui signifie l'« étendue du pays où la chasse était réservée au roi ».

Qu'il s'agisse de la langue orale ou littéraire, c'est rapidement que le terme s'impose dans l'usage courant gardant avec constance la définition qu'on lui connaît : un « état affectif agréable, durable, que procure la satisfaction d'un besoin, d'un désir ou l'accomplissement d'une activité gratifiante. »

Etrangement cette étymologie renvoie vers les racines de la modernité au XVIIIe siècle. Non seulement le « plaisir » apparaît à une période où se mettent en place des conditions

---

<sup>21</sup> Pour qui s'intéresse aux divers discours portant sur les émotions, l'on remarque qu'actuellement nombreux sont les travaux qui portent sur le « désir ». Par exemple, s'inspirant du *conatus* de B. Spinoza, F. Lordon défend, dans une assise plus sociologique que philosophique, que le désir est : « 1) la force motrice fondamentale des comportements individuels – [...] ; [et que] 2) les causes de premières instance [...] ce sont les affects. » Ce propos ontologique doit être précisé. Premièrement, d'un point de vue ontogénétique, le désir est une conséquence du plaisir. Si l'on se réfère au discours freudien, le nourrisson connaît de premières jouissances suite à l'expulsion d'excréments. Par conséquent la genèse du plaisir précède celle du désir qui suit la rencontre avec le plaisir. Deuxièmement, l'*Ethique* de B. Spinoza que tente d'appliquer F. Lordon dans son structuralisme de l'affect, est un texte issu des racines de la modernité. Ce qui implique que le sujet ontologique universel semble répondre à des préoccupations philosophiques dépendantes d'un conditionnement sociétal qui continuent à ce jour. Utiliser le « désir » pour « lire » l'ontologie, c'est donc rapporter l'ontologie à une universalité moderne, ce qui limite la portée critique et la confine à un conditionnement sociologique. Enfin, et troisièmement, en dehors de toutes considérations ontogénétiques et historico-doxiques, le désir peut bien être inscrit dans une démarche qui révèle une ontologie ou l'une de ses composantes. Toutefois le désir n'est qu'un mouvement (de la pensée, ensuite et potentiellement du corps), mouvement qui repose sur un postulat (obtenir une réalisation du désir qui tend avec l'obtention d'un plaisir), enfin un mouvement qui est une « dérive négative de la réalité », en ce sens que désirer, c'est nier les conditions d'une réalité ou en projeter des fantasmagories sur un phénomène à venir dont la réalisation sera toujours différente, inégale à celle prévue ou vécue. Frédéric Lordon, *La société des affects*, Paris, Editions Seuil, 2013, pp. 7. Pour une ontogénétique fondée sur le discours freudien où le désir apparaît comme une conséquence du plaisir : Norman O. Brown, *Eros et Thanatos*, Paris, Editions Denoël, 1971, p. 41. Pour une critique de l'importance accordée au « désir » et son adéquation avec la société contemporaine : Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Editions Denoël, 2012, p. 280-281.

culturelles qui perdurent jusqu'à ce jour mais son usage réfère à trois dominantes qui traversent les chapitres suivant. D'abord il émerge dans une proto-société du divertissement qui, au XXe siècle, se mue en une *société du spectacle* ou de *l'entertainment*<sup>22</sup>. Ensuite, distancié de son usage latin centré sur le « désir », le plaisir est focalisé sur le bien-être personnel, c'est-à-dire sur une activité qui émancipe un individu, ce qui renvoie à une certaine *culture du narcissisme*<sup>23</sup>. Enfin quand on aborde le plaisir, il est moins souvent convoqué dans son sens le plus banal au profit des joies de la chair, c'est-à-dire vers des corps en recherche de jouissances, d'orgasmes.

#### **1.4. Du (dé)plaisir jeté en enfer**

Si l'on réunit les deux réflexions étymologiques, le truisme se fait clairement jour. La page, en tant que territoire historique, renvoie à la période de l'enfance. Elle exige une position proche du sommeil, il s'agit de se coucher pour se reposer. Quant au plaisir, il se rapproche sémantiquement de la pagina. Il renvoie à son amusement, à son divertissement, au fait d'être agréable, à une détente qui passe par les joies de la chair. A réunir plaisir et page, que trouve-t-on ? Une convergence qui n'est pas anodine. L'une renvoie à un moment hors des contraintes liées à la culture, l'autre aux sensations et émotions qui motivent l'acte de lecture.

Pour l'instant, précisons que le plaisir et la littérature ne sont pas uniquement liés selon une convergence d'ordre étymologique. Une esquisse épistémologique démontre que les deux sont indissociables. Si l'on remonte jusqu'à l'antiquité, on observe une histoire qui serait celle de la répression portée sur le plaisir de la lecture et une contre-histoire, moins visible, portant sur la jouissance qu'elle procure. Autrement dit il y a derrière l'histoire des lettres un penchant ascétique qui opère un tri dans l'ensemble des discours. Ce mouvement n'est pas rectiligne. Il évolue au fil des siècles dans plusieurs directions. Ainsi en est-il de la condamnation des écrits du Marquis de Sade passés à la célébrité au cours du XXe siècle et d'*Eden Eden Eden* de P. Guyotat qui, par une pétition signée par maints intellectuels, sera finalement publié.

---

<sup>22</sup> Pour la société du spectacle : Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Editions Gallimard, 1992. Pour la société de l'entertainment : Neil Postman, *Se distraire à en mourir*, Paris, Editions Fayard, 2011.

<sup>23</sup> Christopher Lasch, *La culture du narcissisme*, Paris, Editions Flammarion, 2010.



Ce qui est certain, c'est qu'à se pencher sur l'histoire des lettres et la réception des textes, il en ressort un mouvement qui s'est adonné à sculpter l'histoire d'une littérature par un jeu d'intégration et d'expulsion. Que les textes aient procurés plus ou moins de plaisirs n'est pas un critère sélectif déterminant. La liberté d'expression a moins d'importance que la respectabilité des mœurs d'une classe morale dominante.

La méfiance à l'égard de la littérature, de ses plaisirs, ne relève pas seulement d'une histoire politique. Elle renvoie aussi aux discours philosophiques. Déjà dans la *République*, Socrate s'en prend à Homère et ces poètes dont les vers entravent l'accès au monde « suprasensible des idées ». La fiction rabaisse l'individu à un univers de simulacres. Elle le détournerait de ses devoirs envers la  *cité*  et elle lui inspire des idées contre-productives<sup>24</sup>. Avec l'avènement du christianisme deux tendances se font jour. Une première qui serait celle de l'extase, non pas celle de G. Bataille, de l'érotisme et du sacré, voire du sadisme<sup>25</sup>. Quand Saint Augustin s'empare des dieux antiques, il plie l'échine d'Eros et le place au rang de « moyen » pour atteindre le « Fruitoi Dei », la jouissance de Dieu<sup>26</sup>. De là divers discours médiévaux qui vantent la littérature pour sa capacité à placer l'âme dans une  *communion*  avec Dieu<sup>27</sup>.

Derrière ce plaisir spirituel se trouve une bibliothèque de l'enfer où la jouissance n'est pas avec le  *ciel*  mais ici-bas, dans le corps<sup>28</sup>. Pourtant écrire les passions censurées n'est pas sans risque. Ainsi en est-il de Claude Le Petit, auteur du  *Bordel des Muses*  qui en 1662 est immolé à 23 ans pour son ouvrage pornographique<sup>29</sup>. Mais malgré les condamnations, les autodafés, les châtiments, les écrivains persistent. Durant les Lumières, quelques éclairés continuent de répandre les plaisirs réprimés sur les pages. Leibniz place sur un même plan moral la polygamie chinoise et la monogamie européenne ; J. Milton attribue à Dieu une tendance à la bigamie ; et D. Diderot en bon libertin résiste à la campagne de calomnie contre la masturbation favorisant avec G.-L. L. Buffon la libération de la « liqueur de

---

<sup>24</sup> Platon, « Livre III », in :  *La république* , Paris, Editions Flammarion, 2008, pp. 135-217. Voir le commentaire de : Hans Robert Jauss, « Petite apologie de l'expérience esthétique », in :  *Pour une esthétique de la réception* , Paris, Editions Gallimard, 2013, p. 145.

<sup>25</sup> Georges Bataille,  *Les larmes d'Eros* , Paris, Editions 10/18, 2006, pp. 120-122.

<sup>26</sup> Nathalie Nabert, « Une poétique de la fusion », in : Jean Greisch (sous la dir.),  *Philosophie, poésie, mystique* , Paris, Editions Beauchesne, 1999, p. 150.

<sup>27</sup> Hans Robert Jauss,  *op. cit.* , p. 138.

<sup>28</sup> Philippe Camby,  *op. cit.* , p. 179.

<sup>29</sup>  *Ibid.* , p. 154.

vie »<sup>30</sup>. Enfin, Epicure est réintroduit et vanté par *L'Art de jouir* de J. Offray de la Mettrie. Mais malgré toute son éloquence, la résistance reste une résistance de salon. Le pouvoir traque le plaisir de la littérature comme en atteste J.-B. Bossuet dans son *Traité de la concupiscence* :

Il y a une autre sorte de curiosité, qui est une curiosité dependante : on ne scauroit avoir trop de raretez, trop de bijoux precieux, trop de pierreries, trop de tableaux, trop de livres curieux, sans avoir mesme le plus souvent envie de les lire. Ce n'est qu'amusement et ostentation : malheureuse curiosité, qui pousse a bout la depense et saiche la source des aumosnes ! (p. 27.)

Quant au tournant des lumières et l'enracinement d'une société industrielle, les libertins de mœurs continuent de voir leurs œuvres censurées. L'exemple le plus connu est bien sûr celui du Marquis de Sade, emprisonné à maintes reprises, et de son homologue Restif de la Bretonne, un autre libertin tout aussi critiqué pour ses écrits pervers<sup>31</sup>. Aussi novateur qu'est le XIXe siècle pour les sciences humaines et exactes, il n'est pas dénué d'une assise puritaine provenant de l'oligarchie entreprenante. Les écrits de Sade et consorts ne cessent de circuler sous les manteaux même si les discours officiels scellent les portes d'une bibliothèque de l'enfer où s'amoncellent quelques écrits (sauve)gardés du plaisir<sup>32</sup>.

Malgré toutes les atteintes portées à la jouissance et l'orgasme, les corps haletants, pénétrés et pénétrants ne peuvent être évacués des pages. C'est ainsi qu'au cours du XXe siècle, l'assouplissement des mœurs suite à la démocratisation de l'éducation, du savoir et des genres joue en faveur d'une littérature redécouverte sous le signe du plaisir. Bien qu'encore présente, la censure est plus diffuse. Derrière les airs bienveillants et les hymnes à la liberté d'expression s'orchestrent les moyens pour ne pas laisser trop de plaisirs dans le texte. Plus difficile à cerner car exprimée indirectement, la censure revient aux journalistes contempteurs de mœurs, aux coups de téléphone de politiciens et à ces organisations moralistes dont le travail est d'intenter des procès à toute page sortant d'une bienpensance<sup>33</sup>. L'exemple le plus récent revient à *Rose Bonbon* de N. Jones-Gorlin. A la demande expresse du ministre de l'Intérieur, demande impulsée par une Commission

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 183-184.

<sup>31</sup> Maurice Blanchot, *Sade et Restif de la Bretonne*, Paris, Editions Gallimard, 1986.

<sup>32</sup> Au sujet de la bibliothèque de l'enfer : Pascal Pia, *Les livres de l'enfer*, Paris, Editions Fayard, 1998.

<sup>33</sup> Pierre Hébert, Yves Lever, Kenneth Landry, *Dictionnaire de la censure au Québec*, Montréal, Editions Fides, 2006, pp. 16-17. Je fais aussi référence au colloque « Censures au contemporain » organisé par Bianca Laliberté et Dominic Marion qui s'est tenu à Montréal le 19-20 mai 2016. Pour la bienpensance : Claude Javeau, *La bienpensance*, Bruxelles, Editions Labor, 2006.

chargée de surveiller les publications destinées à l'enfance et l'adolescence, A. Gallimard refusa de retirer des ventes le récit burlesque d'un pédophile superstar<sup>34</sup>. Toutefois le plaisir n'en est pas moins présent, peut-être même davantage que dans les siècles précédents tant la pensée démocrate et libertaire désormais massifiée fleurit en oppositions diverses contre les atteintes portées aux écrivains.

Mais là où le plaisir connaît une visibilité sans précédent, ce n'est pas seulement en littérature mais aussi dans les sciences. A la fin du XIXe siècle se met en place une série de discours qui portent sur les mœurs sexuelles telle que la psychologie, la métapsychologie, la psychanalyse, la sexologie, etc<sup>35</sup>. Ces disciplines interrogent par le biais d'entretiens, d'interrogatoires les abîmes de l'(in)conscient et ses fantasmes. De là une percée significative. Comme l'affirme M. Blanchot : « On encourage ce qu'on cherche à décourager. On donne la parole à tout ce qui jusque-là restait silencieux<sup>36</sup>.» Le sexe tambourine aux portes de l'ancien ascétisme. Et malgré deux guerres mondiales, rien n'y résiste. Il perdure.

### **1.5. Le corps du libertinage**

Dans la société du loisir, il n'est pas étonnant que les études littéraires, dépendantes de disciplines connexes et de l'imaginaire collectif, s'accaparent le plaisir qu'elles intègrent dans trois orientations. La première n'appartient pas à la science mais aux « hommes de lettres ». Le surréalisme déterre le démon de Sade et glorifie *Les chants de Maldoror* de Lautréamont<sup>37</sup>. De son côté G. Bataille fournit des réflexions denses sur les larmes d'Eros, la littérature et le mal, inscrivant son œuvre dans l'extase que procurent le religieux et l'érotisme en littérature. Après deux guerres mondiales, une boucherie de tranchées et une industrialisation de la mort, les libertins de Sade vantés par les surréalistes et décortiqués par G. Bataille semblent désormais plus contemporains des mœurs. Ce paradigme perce dans les études littéraires, ce qui donne lieu à une deuxième période : l'intégration du plaisir dans la recherche en littérature. Principalement l'on observe trois tendances analytiques.

---

<sup>34</sup> Claire Devarieux, « Rose Bonbon » *Censure à l'horizon*, », dans *Libération* [en ligne]. [http://next.liberation.fr/culture/2002/10/03/rose-bonbon-censure-a-l-horizon\\_41736](http://next.liberation.fr/culture/2002/10/03/rose-bonbon-censure-a-l-horizon_41736), (page consultée le 09/08/2017).

<sup>35</sup> Michel Foucault, *La volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>36</sup> Maurice Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Editions Gallimard, 2002, p. 147.

<sup>37</sup> Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme* Paris, Editions Seuil, 1964, p. 22, p. 41.

Les deux premières sont en histoire des lettres et en réception, la troisième dans une réception évolutive.

Pour l'histoire des lettres, la redécouverte du Marquis de Sade impulse une réflexion sur le plaisir et la littérature dans une perspective socio-historico-critique. On valorise largement ce qu'il est commun d'appeler le « corpus du libertinage ». Il met en lumière l'importance du plaisir sexuel dans une époque de terreur. A titre d'exemples, l'on peut citer *Libertinage et figure du savoir* de M. A. Bernier et les excellents ouvrages de M. Delon dont *Le Savoir-vivre libertin*. S'y additionnent divers recueils d'articles qui moins portés vers les lumières et la modernité entreprennent de redécouvrir des auteurs sous le signe du plaisir tel que *Hédonismes : penser et dire le plaisir à l'Antiquité et à la Renaissance* dirigé par L. Boulègue et C. Lévy.

Avec cet intérêt pour des corpus libertins, on voit émerger deux tendances. Premièrement, se fait jour une découpe historique moderne qui prend pour référent le plaisir. Il en est ainsi du tournant des lumières, une période à cheval entre le XVIII<sup>e</sup> siècle et les prémisses d'une société industrielle. Le corpus du plaisir, ses tendances et les synthèses théoriques induisent une sorte de découpe historique dans la modernité. Il s'agit d'une grille de lecture de certaines périodes, affirme-t-on, plus enclines à parler du plaisir. Deuxièmement, et plus récemment, des projets sociocritiques à visée bakhtinienne interprètent l'histoire des sociétés industrielle et post-industrielle à la lumière d'écrits dominés par des jouissances. Il s'agit d'un retournement où, inspiré par les écrits de Sade, des chercheurs tels que D.-R. Dufour et D. Marion reconfigurent une histoire selon une circulation des plaisirs<sup>38</sup>.

Ce que l'on voit dans ces histoires, c'est que le plaisir n'est pas seulement intégré dans les sciences. Il devient un point nodal des recherches en histoire de la littérature. Elles ne s'appliquent plus à le circonscrire à une période historique ou un corpus. Elles transposent son usage dans l'ensemble de l'histoire moderne. A la manière dont M. Foucault le formule pour les sciences, l'on peut dire que, dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le plaisir envahit l'histoire des lettres, qu'il en devient un pôle central.

---

<sup>38</sup> Dany-Robert Dufour, *La cité perverse*, Paris, Editions Denoël, 2009. Voir la préface de Dominic Marion in : *Ouverture du cadavre de Sade*, Montréal, Editions Possibles, 2016, pp. 5-16.

Toutefois l'intérêt accru pour ce type de recherches exige une critique. A force de répertorier par corpus, souvent limités à une époque précise, on circonscrit le plaisir et la littérature à l'héritage d'un discours historique moderne et monolithique dénué d'un relativisme inculqué par le postmoderne. Ce relativisme voulant que, derrière les grandes lignes d'une histoire construite de toute pièce, les événements et les époques sont plus fluctuants, plus larges, plus complexes, moins arrêtés et soumis à l'interprétation d'une logique radicale issue d'une contemporanéité<sup>39</sup>. Dans un tel cas, ceci laisse penser que de part et d'autre de la période du libertinage, l'on trouve d'autres époques tout aussi florissantes sur le sujet. A la différence qu'elles n'ont pas fait l'objet de recherches aussi médiatisées ou que, tout simplement, les textes n'ont pas été sauvegardés, qu'ils ont été expulsés, brûlés, qu'ils ont disparu pour des raisons que nous découvrirons un jour, ou jamais.

### **1.6. Le plaisir en réception**

Parallèlement aux recherches en histoire de la littérature, fleurit de part et d'autre du Rhin une nouvelle discipline, l'esthétique de la réception. L'inclusion du plaisir dans l'étude de l'expérience esthétique se trouve principalement dans l'Ecole de Constance, chez W. Iser et H. R. Jauss ainsi qu'en France chez R. Barthes.

En Allemagne, H. R. Jauss prononce en 1972 une conférence qui fera date : la *Petite apologie de l'expérience esthétique*<sup>40</sup>. S'opposant à la doxa scientifique qui dénigre les études de lettres car ses objets d'analyse appartiennent à la part ludique de l'existence, il revient sur l'histoire d'une relation tumultueuse entre lecteur, livre et jouissance. Prenant l'exemple de son collègue L. Spitzer jouissant d'une lecture dans son bureau, il décrit la relation historique entre plaisir et littérature démontrant que la réception ne peut faire l'économie d'une réflexion sérieuse sur le sujet. Chez W. Iser, l'on sort d'une dominante historique pour s'intéresser plus précisément à l'acte de lecture. Partant d'un lecteur indéfini, il propose une réflexion phénoménologique dense où il décortique rationnellement les étapes de la lecture sans omettre quelques considérations sur le plaisir<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Perry Anderson, *Les origines de la postmodernité*, Paris, Editions Les Prairies Ordinaires, 2010, p. 40.

<sup>40</sup> Hans Robert Jauss, *op. cit.*, pp. 135-173.

<sup>41</sup> Wolfgang Iser, *L'acte de lecture*, Bruxelles, Editions Pierre Mardaga, 1985.

En France, dans les années 70, un même intérêt pour cette problématique se fait jour. Se détachant d'une assise sémiologique, R. Barthes renoue avec ses premiers écrits tels que *Plaisir aux classiques*. Dans cette deuxième topique qu'A. Gefen nomme un « structuralisme post-phénoménologique », le sémiologue publie *Sade, Fourier, Loyola* et *Le plaisir du texte*<sup>42</sup>. Deux opus essentiels où l'auteur se prend pour « sujet-lecteur » et ausculte rationnellement et amoureuxment le plaisir ressenti dans ses lectures-écritures<sup>43</sup>.

Malgré la pertinence de ces recherches, il m'importe de formuler une double critique. Premièrement, pour l'Ecole de Constance, le postulat repose sur le paradigme moderne du lecteur universel. Si l'on reste sur ce socle, on en arrive à des affirmations qui ne rejoignent pas la réalité empirique. Bien sûr on ne doute pas que la lecture transmet ou génère du plaisir. Mais il ne s'agit pas d'une pratique monolithique identique d'un siècle à l'autre. Selon les époques, elle varie au même titre que le matériau livre et parchemin<sup>44</sup>.

Une simple comparaison sert à illustrer cette assertion : imaginez un lecteur du XVIIe siècle et du XXIe. On ne peut sérieusement envisager des actes de lecture similaires<sup>45</sup>. Ils divergent en raison de leur éducation, de leur appartenance à une classe sociale, des moyens économiques, des supports matériels<sup>46</sup>. Parce que les modalités de lecture sont forgées par des conditions sociétales qui les relativisent, on en conclut qu'un lecteur n'est pas identique à un autre. Par conséquent le plaisir de la lecture ne peut être pareil à toutes les époques. Autrement dit, les recherches de l'Ecole de Constance reposent sur le postulat d'un éthos universel alors que le lecteur, sa lecture et les émotions sont déterminés par des coordonnées socio-historiques et individualisantes.

Deuxièmement, au sujet des lectures-écritures de R. Barthes, la deuxième topique tend effectivement à s'éloigner d'une assise moderne ou d'un « monocentrisme »<sup>47</sup>. Il n'opte pas à la manière de H. R. Jauss et W. Iser pour un modèle universel. Il se place, ou plutôt, il place ses lectures-écritures comme fondement de ses théories. Ceci signifie qu'il s'ausculte

<sup>42</sup> Pour la deuxième topique : Alexandre Gefen, « Le jardin d'hiver », in : Marielle Macé, Alexandre Gefen (sous la dir.), *Barthes, au lieu du roman*, Paris, Editions Desjonquères, 2002, p. 167.

<sup>43</sup> Pour les lectures-écritures, on se réfère à : Roland Barthes, « Comment est fait ce livre », in : *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Editions Seuil, 1977, p. 7. Pour une synthèse des théories sur la lecture de R. Barthes : Nicolas Carpentiers, *La lecture selon Barthes*, Paris, Editions L'Harmattan, 1998.

<sup>44</sup> Guglielmo Cavallo, Roger Chartier (sous la dir.), *Histoire de la lecture*, Paris, Editions Seuil, 1997, pp. 7-47.

<sup>45</sup> Voir en général : Anne-Marie Chartier, Jean Hébrard (sous la dir.), *Discours sur la lecture 1880-1980*, Paris, Editions Fayard, 2000.

<sup>46</sup> Richard Saint Gelais, *Châteaux de pages*, Montréal, Editions Hurtubise HMH, 1994.

<sup>47</sup> Nicolas Carpentiers, *op. cit.*, p. 14.

dans sa pratique pour édifier une théorie de la lecture et du plaisir. Dans un tel cas, et malgré toute la pertinence de ses conclusions, on reste dans une démarche méthodologique où le plaisir n'est pas dans le texte mais dans la réception du lecteur. Ceci porte le risque de circonscrire les conclusions à sa seule personne, voire à un lectorat spécifique et contemporain de ses écrits.

### **1.7. Le plaisir en intra-réception**

Passons désormais à des recherches plus récentes. La dernière génération du XXe siècle introduit une évolution notable dans ce que j'appelle une « intra-réception ». Prenant appui sur des disciplines connexes telles que la psychanalyse, apparaît la volonté de transposer des concepts associés au plaisir dans le texte. On voit une reprise des *libidos sciendi, dominandi, sentiendi* sur lesquelles je reviendrai plus loin. R. Barthes en fait un usage restreint dans les *Fragments d'un discours amoureux* et V. Jouve établit une transposition dans un corpus hétérogène qui regroupe G. Flaubert et F. Dostoïevski<sup>48</sup>.

A ne considérer que V. Jouve, le problème, c'est que l'analyse se situe dans une sorte d'entre-deux. Il applique à la fois ses libidos dans la réception et dans le texte. Il se réfère donc à une instance comparable à celle de l'École de Constance, à un lecteur universel. Et, dans un même temps, son analyse s'inscrit dans une intra-réception, c'est-à-dire une réception interne au texte où le plaisir est analysé chez des personnages. On ne sait pas très bien où se situe le plaisir. Est-il à la fois dans le texte, dans sa réception, entre les deux ? De plus le corpus auquel il fait référence est très hétérogène. Malgré une concordance historique, analyser les libidos chez des écrivains français et russes, en dehors d'une perspective comparatiste, n'est guère propice à établir une théorie valide au risque de verser dans l'universalisme. Il y a ici une sorte d'ambiguïté à la fois dans le corpus et la méthode qui repousse un usage optimal et pertinent des libidos.

### **1.8. Vers le plaisir dans le récit**

Si l'on se penche sur l'histoire du plaisir et de la littérature, que l'on s'intéresse aux diverses orientations scientifiques ci-dessus, qu'observe-t-on ? Premièrement, nous sommes confronté à un aveu : la littérature est indissociable du plaisir. Deuxièmement, le texte est

---

<sup>48</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 228. Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Editions PUF, 1992, pp. 156-167.

source de plaisir pour ses lecteurs. Troisièmement, que ce soit chez R. Barthes et sa relation aux auteurs « classiques », chez V. Jouve ou le corpus du libertinage, le plaisir n'est pas restreint à une époque. Il est affirmé à chaque période, dans des textes éloignés lesquels appartiennent tant à la littérature française qu'à d'autres. Si la lecture d'un roman est source de plaisir, c'est que le roman comprend des plaisirs qu'il transmet à la lecture. Par conséquent le texte, pour être source de plaisir, doit contenir des plaisirs qui déterminent le plaisir de la lecture. Dans un tel cas, il s'impose d'aller à rebours des recherches précédentes et d'analyser son usage par le romanesque.

La thèse qui suit ne se préoccupe donc pas de démontrer qu'à telle ou telle période le plaisir est effectif en littérature. En guise d'exemples, et des plus simples, revenons un temps vers des textes fondateurs. Si l'on remonte jusqu'à Hésiode et sa *Théogonie*, que remarque-t-on ? Que les Titans qui précèdent les dieux de l'Olympe sont pour la plupart mus par des plaisirs charnels. Si l'on se tourne vers Homère et l'*Iliade*, quelle est la cause du conflit si ce n'est la passion de Paris pour Hélène, épouse volée à Ménélas ? Allons vers *Les métamorphoses* d'Ovide, quelles sont les causes qui transforment les protagonistes en diverses espèces ? Le plaisir de la chair où Jupiter métamorphosé en taureau s'empare d'Europe ; le plaisir de la domination pour Phaéton qui subtilise à son père, le Soleil, son char, pour répandre la lumière sur la terre ; ou encore le plaisir de la curiosité et de la vue qui mène Narcisse, tombé amoureux de son reflet, à se défigurer. Passons au Moyen-Âge, aux branches du *Roman de Renart*, quelle est la cause du conflit entre le goupil et Isengrin ? Dame Hersent la louve fait de son loup un cocu en couchant avec le rusé. Quant à *Tristan et Yseut*, voilà qu'un philtre lie leur cœur d'une passion inaltérable qui impulse les récits. Pour la modernité, quelle est la cause du drame dans *La Princesse de Clèves* ? L'amour non consommé entre la Princesse et M. de Nemours. Dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, on retrouve encore l'amour entre Julie et Saint-Preux. Pour *Jacques le Fataliste et son maître*, quelle est la promesse faite par Jacques à son maître pour combler son ennui ? Lui raconter ses aventures charnelles. Quant au XIXe siècle, *Adolphe* repose sur le plaisir d'une relation interdite par les mœurs. *Madame Bovary*, pleine de désirs, recherche les plaisirs auxquels elle n'aura jamais accès. Enfin dans *L'Assommoir*, Gervaise qui repousse le lieu de débauche, y revient, y meurt le corps emplit des plaisirs de l'alcool.



C'est avec une certaine évidence que le plaisir est inscrit dans la morphologie des textes. Ceci signifie que d'une époque à l'autre, on trouve du plaisir non pas uniquement dans la réception esthétique mais dans le texte. C'est pourquoi, dans le chapitre suivant, j'introduis une « sémiomorphologie ». Il ne s'agit pas d'un « retour » à la morphologie héritée de l'École formaliste, de V. Propp et de leurs descendants où, dominé par le désir surmoïque d'une rationalité scientifique, le texte disséqué et dépiauté est soumis à d'hypothétiques catégories qui lui sont étrangères<sup>49</sup>. Ce que j'entends par une sémiomorphologie, c'est la morphologie d'un « signe-thématique » que le récit intègre sous la forme d'une *structure* qui, selon les régimes historiques, est potentiellement utilisée par le besoin de fabulation, lequel occupe bien sûr une fonction différente selon les contextes.

Pour défendre cette thèse, je ne propose pas une démonstration qui porte sur « l'histoire de la littérature française ». Premièrement, ceci n'aurait pas de sens tant le travail serait long et fastidieux. Deuxièmement, comme je viens d'en faire la démonstration ci-dessus, l'on sait que cette histoire est quelque peu biaisée, arbitraire dans ses choix, ses découpes. Ceci signifie qu'il a fallu s'intéresser précisément à une ère restreinte à un corpus.

### **1.9. De l'hédonocratie**

Ci-dessus il a été mis en évidence que le plaisir est souvent circonscrit à une étude de corpus tel que celui du libertinage. Par conséquent il m'a semblé plus pertinent d'aborder un corpus étranger à cette catégorisation. En dehors des études antérieures, la tâche a donc été de répertorier des critères afin d'élaborer un territoire de textes. L'élaboration a pris en compte deux axes : un sociologique et un esthétique.

---

<sup>49</sup> Vladimir Propp, *La morphologie du conte*, Paris, Editions Seuil, 1965. Par ailleurs, la lecture d'une morphologie à travers une émotion n'est pas un projet inédit. Inspiré par la pulsion de vie et la pulsion de mort, F. Berthelot tente de les transposer non pas dans le texte, dans les réactions d'un ou plusieurs personnages mais sur la morphologie de divers récits dont par exemples *Anna Karénine* et *La nouvelle Héloïse*. Bien qu'originale, sa lecture reste centrée sur une démonstration manichéiste. D'une part, le récit contient une pulsion de mort, de l'autre, une pulsion de vie. Malgré l'intérêt de cette tentative analytique, il importe de rappeler que le récit ne peut être aussi simplement décliné selon des tensions plaisantes ou déplaisantes entre un personnage A et un personnage B. Plutôt que de lire la morphologie à travers une pulsion comprise dans un rapport antagoniste avec l'autre et d'établir une typologie cartésienne, il s'impose de comprendre la force centrifuge et centripète du signe au sein de la morphologie, d'observer la manière dont il pose une tension qui, selon les projets, exige une pulsion de mort afin d'amplifier l'amplitude d'une jouissance. De plus, l'analyse de F. Berthelot s'arrête à la morphologie héritée de V. Propp qui ne met pas en équation le texte et sa contemporanéité, ce qui ne rend pas compte du langage romanesque d'une époque ou d'une autre, et tend à placer son effort dans une volonté universaliste. Francis Berthelot, *Le corps du héros*, Paris, Editions Nathan, 1997, pp. 129-138.

Pour le premier, c'est avec une certaine évidence que le choix s'est porté sur la fin du XXe siècle. Je l'ai brièvement expliqué, à l'avènement du christianisme se met en place une communauté discursive qui réprime et condamne le plaisir. L'entrée dans le XIXe siècle ébranle les dispositifs qui, jadis, s'occupaient de le blâmer. Les sciences humaines assouplissent l'ascétisme spirituel et les mœurs d'un pouvoir peu enclin à parler de sexualité<sup>50</sup>. C'est d'ailleurs en ce début d'ère industrielle que le plaisir se dote d'une doctrine philosophique dont l'importance ne cesse de croître, l'hédonisme<sup>51</sup>. Objet d'interrogation, il circule d'abord en Angleterre sous l'impulsion de l'*utilitarisme* de J. Bentham et J. S. Mill<sup>52</sup>. Mais ce n'est réellement qu'à la fin du siècle que le vocable s'impose, notamment en psychologie expérimentale et en esthétique sous la plume de G. Fechner auquel S. Freud emprunte son *principe de plaisir*<sup>53</sup>. On le trouve aussi en économie politique où G. Laplante entend supprimer le *chryso-hédonisme* qui donne à l'or la valeur de la richesse et le *ctésio-hédonisme* qui propose la propriété privée comme source d'enrichissement<sup>54</sup>.

Au-delà des discours formulés sur le plaisir et sa prolifération en sciences humaines, l'apparition d'une *hédonocratie*, d'une société fondée sur le « pouvoir du plaisir », s'inscrit dans des changements sociologiques et économiques<sup>55</sup>. Bien qu'il serait trop long de présenter précisément les mutations qui concourent à sa formation, l'on peut en donner un panorama en remontant jusqu'à l'avènement des sociétés industrielles.

---

<sup>50</sup> Michel Foucault, *La volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>51</sup> Jusqu'à ce jour, je n'ai pas trouvé de recherches sur la formation discursive qu'est l'hédonisme. J'ai donc entrepris ce travail qui sera publié ultérieurement. Le terme date de 1829, il nous vient de l'Allemagne et de la traduction du *Manuel de l'histoire de la philosophie* de W. G. Tenneman. L'on peut alors retracer trois périodes : une première de 1850 à 1890 où l'hédonisme se déploie dans les terminologies en sciences humaines, une deuxième qui est celle de sa prolifération avant qu'il ne s'impose dans l'usage commun au XXe siècle. Pour la première mention : Wilhem Gottlieb Tenneman, *Manuel de l'histoire de la philosophie*, Paris, Editions Pichon et Didier, 1829, p. 148. Au sujet de l'importance croissante de l'hédonisme, l'on peut faire référence à M. Onfray dont les nombreux essais de vulgarisation depuis les années quatre-vingt-dix portent principalement sur une accapuration de la pensée soit épicurienne soit cyrénaïque laquelle, au fil des années, semblent réunir un lectorat toujours plus ample. Voir par exemple : Michel Onfray, *L'art de jouir*, Paris, Editions Grasset, 1991.

<sup>52</sup> Jeremy Bentham, *An introduction to the Principles of Morals and Legislation*, Kitchener, Batoche Books, 2000. John Stuart Mill, *L'utilitarisme*, Paris, Editions Flammarion, 1998.

<sup>53</sup> Voir le commentaire de : Renée Bouveresse, *L'expérience esthétique*, Paris, Editions Armand-Colin, 1998, p. 88.

<sup>54</sup> Georges Laplante, « Les gaspillages des sociétés modernes », in : *La revue philosophique de France et de l'étranger*, Paris, Editions Félix Alcan, 1895, p. 450.

<sup>55</sup> Le néologisme « hédonocratie » a été composé en référence aux substantifs grecs : « ἡδονή » (plaisir, agrément, jouissance) et « Κράτος » (pouvoir). Voir l'article : Alexandre Sannen, « De l'hédonocratie, ou de la désublimation répressive chez Marie Darrieussecq, Iegor Gran et Michel Houellebecq », in : Daniel Vaillancourt (textes réunis par), *Police et savoir*, Paris, Editions Herman, 2017.

Au cours du XIXe siècle se met en place un modèle économique fondé sur la production et la consommation de marchandises. Il en résulte trois changements fondamentaux. Premièrement, le temps de travail n'est plus soumis aux cycles naturels. Il est rationalisé, partagé, compté. De là apparaissent les notions d'instant et d'événement<sup>56</sup>. Deuxièmement, on voit émerger des centres urbains dont l'infrastructure est déterminée par la rentabilité des industries. Autour de l'usine, l'on construit des logements, des lieux de loisirs afin que les ouvriers puissent « se détendre »<sup>57</sup>. Troisièmement, le matérialisme fondé sur la jouissance d'objet jusqu'alors sous-jacent s'impose comme une philosophie de vie encore circonscrite à une part infime de la population mais dotée d'une visibilité sans précédent en raison du regroupement urbain<sup>58</sup>.

Avec ces trois changements, l'on est face à des conditions bénéfiques pour la formation d'une hédonocratie. Le temps, limité au présent de l'instant, se resserre sur une dimension émotionnelle. L'environnement où évoluent les populations est scindé entre un pôle dédié au labeur et un autre aux loisirs. Enfin la circulation de marchandises restreinte à une classe « élevée » entraîne le désir d'une consommation dans les classes populaires. On peut penser en ce sens aux socialistes utopiques tels que C. Fourier<sup>59</sup>. Ses phalanstères ne sont rien d'autres que des concentrés industriels. Le temps est limité aux heures de travail et de détente. Quant à l'architecture, elle comprend un espace dédié au labeur, un autre, privé, pour les familles et divers plaisirs. Enfin la production ne tend plus à procurer les aliments primaires pour la survie des habitants, elle est interprétée comme un moyen pour élever le niveau de vie.

Mais ces changements, bien qu'ils ont des implications fondamentales, ne sont que des prérequis. Ce n'est réellement qu'au XXe siècle que leurs effets se font sentir par l'introduction d'un mouvement qui ne cessera de gagner en ampleur : la démocratisation.

---

<sup>56</sup> Joffre Dumazedier, *Sociologie empirique du loisir*, Paris, Editions Seuil, 1988, p. 25. Edward P. Thompson, *Temps, discipline du travail et capitalisme industriel*, Paris, Editions la Fabrique, 1991.

<sup>57</sup> Michel Foucault, *La société punitive*, Paris, Editions EHESS, Gallimard, Seuil, 2013, p. 216.

<sup>58</sup> Cet argument provient de G. Lipovetsky pour lequel le matérialisme du XIXe siècle reste sous-jacent jusqu'au déploiement, à partir de 1920, d'une consommation en Amérique du Nord qui se répand plus tard en Europe. Il me semble que cet argument doit être replacé dans le système industriel du XIXe siècle, sur le territoire européen. Suite à la dissolution d'un modèle féodal, l'exode rural entraîne la formation de centres urbains denses en population. Son travail est alors orienté non plus vers la terre mais vers la production d'objets. Par conséquent il en résulte une appréhension de la réalité fondée sur un matérialisme observable dans le milieu du travail mais aussi dans la circulation et la consommation des marchandises. Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Paris, Editions Gallimard, 2012, p. 152.

<sup>59</sup> Charles Fourier, *Le nouveau monde industriel et sociétaire*, Paris, Editions Flammarion, 1973.

Suite à la Grande dépression et sa déflagration sur l'Europe, l'économie capitaliste est régulée et démocratisée. Il en résulte une classe moyenne, un intérêt accru pour un modèle économique ainsi que tout un appareil de consommation que vante un système médiatique<sup>60</sup>. D'abord par le biais d'affiches et d'émissions radiophoniques, ensuite par l'implantation de télévision dans les espaces publics et privés. Cet appareil ne repose que sur une dimension émotionnelle. Par le biais de discours et d'images, il suscite des émotions plaisantes afin de vendre des marchandises. Il en résulte une forte circulation du plaisir.

Parallèlement tous les niveaux de l'éducation nationale sont eux aussi démocratisés. On voit l'émergence d'une pensée critique massive laquelle donne lieu à des mouvements politiques et culturels qui influencent et s'approprient les arcanes du pouvoir, et redéfinissent les rapports de forces sociaux et économiques<sup>61</sup>. L'exemple le plus connu revient à Mai 68. Ce mouvement s'oppose à la prédominance d'une économie monétaire, aux mœurs sexuels hérités d'un puritanisme religieux et à la coercition d'une civilisation responsable de guerres mondiales. Suite aux heurts avec les responsables politiques, on voit se mettre en place une démocratisation favorable aux classes laborieuses. On compte principalement deux effets significatifs. Tout d'abord les salaires sont rehaussés, ce qui donne la possibilité d'accéder à un confort matériel comme de s'élancer dans le ravissement procuré par la consommation. Ensuite toute une législation en faveur des employés est déployée, ce qui a pour conséquence de former une sécurité sociale plus innovante<sup>62</sup>. Ces conditions font basculer la société de production du XIX<sup>e</sup> siècle vers une société de loisir où, d'une part, le temps est réservé à des activités professionnelles, de l'autre, où l'on incite les individus à jouir parmi une vaste gamme de loisirs<sup>63</sup>.

Regardant de près les mœurs de ses consommateurs, l'industrie marchande relaie la révolution culturelle. Non pas celle qui s'oppose à la circulation et la concentration de capitaux mais la révolution qui libère la génération des carcans posés jadis sur les mœurs. Réorienté selon les exigences de la mode, elle produit des marchandises et des campagnes publicitaires centrées sur le corps. Il s'agit de le soigner et le farder avec tel produit, de le

---

<sup>60</sup> Frédéric Lordon, *op. cit.*, p. 82.

<sup>61</sup> Lionel Ruffel, « Qu'est-ce que le contemporain », in : Lionel Ruffel (textes réunis par.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Editions Cécile Defaut, 2010, p. 22.

<sup>62</sup> Jean-Jacques Becker, Serge Berstein, *Nouvelle histoire de la France contemporaine : 2. L'apogée Pompidou 1969 – 1974*, Paris, Editions Seuil, 1995, pp. 211-212.

<sup>63</sup> Joffre Dumazedier, *op. cit.*, 1988. Theodor Adorno, Max Horkheimer, « La production industrielle des biens culturels », in : *La dialectique de la raison*, Paris, Editions Gallimard, 1974, p. 130.

vêtir d'une jupe courte et de l'*augmenter* par quelques coups de bistouri. Cet envahissement du corps entraîne une focalisation non seulement sur son hygiène mais aussi sur son capital libidinal<sup>64</sup>. C'est ainsi que se met en place une société (néo)libérale dont l'idéologie dominante est prise en charge par un corps jouissif tel que sculpté par les dispositifs médicaux et médiatiques<sup>65</sup>.

A ceci s'ajoute l'introduction du corps féminin. Alors que le deuxième sexe n'avait aucun pouvoir décisionnel officiel, il gagne en droit, de vote, de profession<sup>66</sup>. Parallèlement apparaît un progrès pharmaceutique. L'on commercialise massivement la pilule contraceptive. Le plaisir est *enfin* libéré de sa tare : la reproduction, ce qui a pour effet de rompre l'équilibre traditionnel ancré sur le dogme de la sensualité honteuse. Apparaît un nouvel héros sur la scène publique comme privée, l'orgasme<sup>67</sup>.

Quant aux mœurs, elles prennent un sérieux tournant. Le lien conjugal consacré par le mariage qui était jusqu'alors une forme de contrat social, se délite au profit de séparations, de divorces, ce qui entraîne une implosion de la famille nucléaire et une circulation du sujet libidinal<sup>68</sup>. Emerge aussi une tendance sexuelle jusqu'alors dénigrée, condamnée ou passée sous silence : l'homosexualité<sup>69</sup>. A ceci s'ajoute un engouement scientifique sans précédent pour la sexualité au niveau sociologique tel qu'en atteste la mutation radicale enclenchée par A. Kinsey qui entreprend une enquête sans précédent sur le comportement sexuel humain<sup>70</sup>.

A ces mutations démocratiques, il faut ajouter des conditions externes favorables à l'hédonocratie. L'Occident en tant qu'oasis de prospérité et d'abondance vit allégrement en dehors d'une misère qu'il (re)pousse à ses frontières<sup>71</sup>. L'Ex-URSS, jadis garant d'un équilibre politique international, voit à la fin du siècle le Mur de Berlin s'écrouler. Il en résulte une prolifération et une domination mondiale du modèle capitaliste et de son esprit

---

<sup>64</sup> Marie Bénilde, *On achète bien les cerveaux*, Paris, Editions Raisons d'agir, 2008, p. 37.

<sup>65</sup> François Cusset, *La décennie*, Paris, Editions la Découverte, 2008, p. 262.

<sup>66</sup> L'un des exemples les plus manifestes provient de la publication du *Deuxième sexe* et de l'intérêt porté au féminisme qui, au cours de la deuxième moitié du siècle, ne cesse de gagner en importance, comme en atteste *Trouble dans le genre*. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Editions Gallimard, 1949. Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, Editions La découverte, 2006.

<sup>67</sup> Robert Muchembled, *op. cit.*, p. 19.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 54.

jouissif. Quant à la spiritualité, l'Église perd en fidèles et les sectes prolifèrent. Mais force est de constater qu'à la fin du XXe siècle, les dogmes ascétiques sont peu recherchés en comparaison aux joies immédiates procurées par le progrès matériel et assurées par les droits de l'homme et la défense de sa liberté matérialiste<sup>72</sup>.

Ces ruptures d'avec un ordre ancien convergent vers les nombreux discours philosophiques qui, en cette fin du XXe siècle, affirment qu'on est face à des sociétés marchandes où le plaisir et la jouissance sont tant vantés qu'ils déterminent l'éthos engouffré dans des préoccupations existentielles dépendantes d'un hédonisme<sup>73</sup>. Dans la dernière décennie toutes les répressions portées à l'encontre du plaisir s'effritent. C'est à cette période qu'on discute librement sur le bienfait de l'orgasme, que le modèle hédoniste, européen et californien, se diffuse un peu partout, que l'homosexualité bénéficie d'une vaste reconnaissance<sup>74</sup>.

Mais que l'on ne se méprenne pas. Dans l'Eden occidental, tout n'est pas rose. Que les mutations aient été multiples et sans conteste bénéfiques pour une partie de la population est indéniable. Toutefois il faut ajouter que la société occidentale s'est évertuée à fabriquer une vitrine hédoniste qui cache dans l'arrière-boutique un nombre élevé d'âmes incapables de parvenir aux félicités marchandes. Il en ressort des formes nouvelles de frustrations, une sorte d'errance identitaire où jadis les rôles conventionnels attribués aux sexes se voient révolutionnés, forcés de jouir alors que certains n'en ont aucunement le moyen<sup>75</sup>. A ceci s'ajoute que la permissivité causée par Mai 68 se voit peu à peu resserrée dans les années suivantes<sup>76</sup>. Faute au modèle commercial en proie à toute récupération idéologique mais aussi aux diverses maladies sexuellement transmissibles qui, avec l'apparition du HIV, jettent un froid sur la liberté des corps en recherche de jouissance<sup>77</sup>. De plus, suite aux excès

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>73</sup> Il va sans dire que les auteurs qui ont formulé un tel constat sont nombreux. On ne pourrait tous les répertorier ici. A titre indicatif, je réfère à trois auteurs aux analyses pertinentes tant au niveau philosophique, historique que sociologique. Alain Badiou, *Le siècle*, Paris, Editions du Seuil, 2005. Jean-Claude Milner, *Le triple du plaisir*, Paris, Editions Verdier, 1997. Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*, Paris, Editions La fabrique, 2005.

<sup>74</sup> Robert Muchembled, *op. cit.*, p. 24.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 63. Voir aussi les premières études statistiques sur la consommation qui, malgré une réception positive, entraîne une inquiétude sociale sans précédent : Jean-Jacques Becker, Serge Berstein, *op. cit.*, pp. 215-217.

<sup>76</sup> Robert Muchembled, *op. cit.*, p. 295.

<sup>77</sup> Voir la recherche de : Nathalie Bajos, Michel Bozon, Michel Ferrand, Alain Giami, Alfred Spira, *La sexualité au temps du sida*, Paris, Editions PUF, 1998.

d'une mondialisation et la montée du chômage, il apparaît un effet de génération pour les héritiers des parents permissifs et individualistes confrontés avec brutalité au monde d'un travail intégré dans un modèle compétitif et exigeant<sup>78</sup>.

Au regard de ce panorama, quatre arguments jouent en faveur de l'élaboration d'un corpus dans une période hédonocrate. Premièrement, les événements convergent vers un paradigme éthique qui témoigne d'une importance accrue vis-à-vis du corps et ses plaisirs. Deuxièmement, le plaisir est inscrit dans ce modèle qu'est la société du loisir. Il bénéficie d'une visibilité publique et on le promulgue par le biais de dispositifs, médiatiques et autres. Troisièmement, qu'il s'agisse d'événements politiques, sociaux ou d'une société du spectacle, à la fin du XXe siècle, l'on trouve une grande quantité de discours sur le plaisir sûrement plus qu'à d'autres époques dominées par exemple par des guerres. Quatrièmement, l'importance accordée au plaisir sous-entend qu'il devient un signe représentatif, voire un critère définitoire de ce que serait « une bonne société ».

En prenant compte de ces paramètres, j'ai privilégié un corpus qui porte sur la fin du XXe siècle. Que le plaisir soit plus présent que par le passé, on peut bien sûr en douter. Toutefois la circulation de l'appareil sémiotique du plaisir est telle qu'il est largement susceptible d'être intégré dans les récits avec une forte visibilité.

### **1.10. Les récits (in)décidables**

Reste à préciser le corpus, son approche et le traitement des textes. Face à l'esquisse historique, il couvre la fin du XXe siècle. Plus précisément il débute aux environs des années quatre-vingt-dix jusqu'à 2001. Mais que l'on n'interprète pas cette date comme si l'Attentat du 11 septembre mettait un terme aux tendances d'un champ esthétique<sup>79</sup>. Toutefois on ne peut nier que l'entrée dans le XXIe siècle a été marquée par divers événements internationaux considérables tels que des actes terroristes, des guerres et des crises économiques. Il en résulte une certaine turbulence. D'une manière générale, après 2001, l'étau du pouvoir semble se resserrer, inspirant des craintes légitimes dans les âmes du *monde*

---

<sup>78</sup> Robert Muchembled, *op. cit.*, p. 345.

<sup>79</sup> Cependant son impact sur la littérature est non négligeable comme en atteste le recueil d'articles : Bertrand Gervais, Alice van der Klei, Annie Dulong, *L'imaginaire du 11 septembre 2001*, Québec, Editions Nota Bene, 2014. Michael C. Frank, Eva Gruber, *Literature and Terrorisme*, Amsterdam/New York, Editions Rodopi, 2012.

*libre* et en dehors de ses frontières, ce qui est notamment repérable dans la production romanesque<sup>80</sup>.

Touchant au champ esthétique de la fin du siècle, on remarque qu'il est atomisé. C'est vers les années quatre-vingt que ce que G. Scarpetta nomme l'*impureté* gagne en visibilité<sup>81</sup>. Les causes sont plurielles. Et d'une manière non exhaustive, l'on peut dire qu'elles proviennent d'une génération d'écrivains élevée dans l'effacement des frontières nationales et culturelles<sup>82</sup>. Elles reviennent aussi à notre discipline. Désormais internationalisée, ses acteurs constatent que, derrière les classifications d'une histoire moderne rythmée par le paradigme de l'avant-garde, chaque génération esthétique est plus diversifiée que ne le laisse entrevoir un discours historique dont la contingence première revient à expulser la différence au profit d'une unité<sup>83</sup>.

Les discours sur l'hétérogénéité fleurissent donc depuis une trentaine d'années<sup>84</sup>. Qu'il s'agisse de l'Amérique du Nord ou de la francophonie, les essais et les recueils d'articles sur

---

<sup>80</sup> Deux romans me semblent particulièrement bien représenter les préoccupations et les angoisses de la société française après les attentats de 2001 : Eric Reinhardt, *Cendrillon*, Paris, Editions P.O.L., 2007 ; Michel Houellebecq, *Soumission*, Paris, Editions Flammarion, 2015.

<sup>81</sup> Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Edition Bernard Grasset, 1985, pp. 13-21.

<sup>82</sup> Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables*, Paris, Editions Presses universitaires du Septentrion, 2000, pp. 9-13.

<sup>83</sup> Ce propos ne signifie pas que l'histoire des avant-gardes se serait tarie à la fin du siècle. La tradition continue, notamment avec Oulipo. Toutefois, il semble que l'élaboration d'une histoire littéraire s'est vue contaminée par une tradition de rupture pareille aux avant-gardes, c'est-à-dire une découpe radicale de l'histoire selon des tendances esthétiques. Que l'avant-garde soit une tradition moderne, personne n'en doute. Mais que sa vision paradigmatique de l'histoire s'insère jusque dans la recherche pose problème. Car cette appréhension de l'histoire se fonde davantage sur l'exclusion que sur l'inclusion et la reconnaissance de textes qui témoignent d'une contemporanéité, de ses traditions et préoccupations.

Pour exemplifier ce propos, l'on peut faire référence à l'intérêt général qu'a soulevé ces dernières années l'idée d'une « spectralité » dans la littérature. Pour certains, cette spectralité n'est pas limitée à des figures, elle comporte aussi des moyens narratologiques qui en attestent, lesquels indéniablement dépassent le cadre étroit d'une littérature à la fin du XXe siècle. Ainsi, à la lecture des épopées antiques, l'on peut aisément affirmer que la spectralité est plus à l'oeuvre qu'au cours de la modernité. Le spectre en tant qu'« apparition fantastique, généralement effrayante d'un mort, d'un esprit » semble être le *modus operandi* par lequel les dieux de l'Olympe se manifestent auprès des mortels. Toutefois, pour certains théoriciens, la spectralité a été interprétée comme une sorte d'« étape » nouvelle dans l'histoire de la littérature française. Elle en devient donc un « marqueur » qui serait pareil à celui « dadaïste », « surréaliste », etc. On voit alors un engouement pour une nouvelle classification qui, sous l'étiquette « spectralité », intègre tel ou tel texte et ferme la porte à d'autres, non moins intéressants. Il va sans dire que ce travail d'inclusion/exclusion restreint la portée du geste analytique. Il semble donc plus pertinent d'élaborer des concepts et de les appliquer sur des objets esthétiques en dehors de contingences liées à l'autorité d'un discours historique.

Pour une analyse pertinente de l'histoire de l'avant-garde à travers l'Oulipo : Carole Bisenius-Penin, André Petitjean, *50 ans d'ouliipo*, Rennes, Editions La Licorne/Presses universitaires de Rennes, 2011.

<sup>84</sup> Au sujet de l'hétérogénéité en France, voir par exemple les diverses tendances répertoriées par : Dominique Viart, *Le roman français au XXe siècle*, Paris, Editions Armand Colin, 2011, pp. 149-204. Quant aux débats sur cette hétérogénéité, l'exemple le plus parlant revient au « postmodernisme », une esthétique déterminée par la postmodernité telle que définie par : Janet. M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa,



le contemporain ou l'extra-contemporain sont nombreux, non seulement dans les bibliothèques mais aussi sur les sites internet tels qu'Erudit, Fabula, Figura et bien d'autres<sup>85</sup>. Mais malgré la diversité des analyses et des propos, il est possible d'identifier certains théoriciens dont les travaux bénéficient d'une reconnaissance légitime.

Ainsi pour M. Gontard, la littérature à la fin du siècle est caractérisée par une *renarrativisation* qui revient vers des formes du passé, une *discontinuité* visible par la technique du collage, de la composition fragmentaire et une *hypertextualité* qui cite, pastiche, réécrit des génotextes<sup>86</sup>. Pour L. Ruffel qui s'inscrit dans une dimension politico-philosophique héritée de J. Derrida et J. Rancière, la littérature à la fin du XXe siècle est placée sous le dénouement des idéologies modernes, ce qui laisse place à une spectralité où les figures du passé cotoient un présent fragmentaire<sup>87</sup>. D. Viart, quant à lui, soutient que l'hétérogénéité domine à travers diverses tendances esthétiques inscrites dans un retour du sujet, du réel, de l'histoire, du récit sous un ton cynique ou ludique, volontairement intellectualisant ou

---

Editions Editions Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York/London, Editions Methuen, 1987. Ihab Hassan, *The Dismembment of Orpheus*, Paris, Editions Robert Laffont, 1985. Linda Hutcheon, *The Poetics of Postmodernism*, New-York, Routledge, 1988. Jameson Fredric, *Le postmodernisme*, Paris, Editions ENSBA, 2007. Varga Kibedi, « Le Récit postmoderne », in : *Littérature*, N°77, 1990.

Quant à ma position, il me semble difficile d'attribuer le terme de « postmodernisme » à un champ esthétique dominé par l'hétérogénéité. On peut bien sûr estimer que le « postmodernisme » serait déterminé par l'hétérogénéité mais réunir sous une appellation tant de différences semble réducteur ou plutôt une impasse pour l'analyse qui, à défaut de répertorier, catégoriser selon l'observation des similitudes et des différences, proposerait un concept « fourre-tout » qui invite plus à se contenter d'une appréhension générale, voire généralisante, d'un champ littéraire.

<sup>85</sup> Distinguer la recherche qui porte sur un corpus contemporain d'une autre sur l'extra-contemporain relève d'une certaine difficulté car la différence entre un corpus et un autre dépend de paramètres qu'une recherche s'est donnée pour explorer un ensemble de textes. Si certaines recherches privilégient une dimension historique, par exemple, une période qui s'étend de Mai 68 à la chute de l'URSS, l'on sait qu'une telle détermination risque de manquer de fidélité ou de cohérence avec un champ esthétique. Quant à d'autres critères qui portent directement sur une avant-garde, on sait aussi que la fin du XXe siècle est difficile à saisir sous un tel paradigme. Enfin si l'on souhaite distinguer le contemporain de l'extra- par d'autres critères tels que le vécu de l'auteur ou s'il est toujours vivant, déjà mort, l'on se heurte d'emblée à des paramètres qui entretiennent peu de relation avec le texte.

Plutôt que d'additionner des critères sélectifs qui affirment que le corpus étudié est plus « contemporain » qu'« extra-contemporain » et vice-versa, l'on se limite ici à une période qui comprend la fin du XXe siècle sans affirmer d'une manière assertive qu'il s'agit d'un corpus qui provient d'un consensus généralisé dans notre discipline. On peut seulement dire qu'au regard d'autres corpus, le nôtre est intégré dans une distance temporelle relativement proche qui laisse penser que la relation entre le texte et sa contemporanéité manifeste quelques paradigmes que nous rencontrons encore aujourd'hui. Pour une réflexion sur le « contemporain », voire l'introduction de : Lionel Ruffel, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, pp. 10-31.

<sup>86</sup> Marc Gontard, *Ecrire la crise*, Rennes, Editions Presses Universitaires de Rennes, 2013.

<sup>87</sup> Lionel Ruffel, *Le dénouement*, Paris, Editions Verdier, 2005. Au sujet des influences : Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Editions Galilée, 1993. Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, Editions La fabrique, 2000.

au contraire dans une langue orale banale<sup>88</sup>. Et selon B. Blanckmeman, dans *Les récits indécidables*, la dernière génération du XXe siècle soumise au mouvement d'une crise de l'universel donne lieu à des « formes mutantes et hybrides, accordées à un univers dont le sens se recompose<sup>89</sup>. » De l'autre côté de l'Atlantique, reste le travail de B. Gervais dont la réflexion s'oriente vers les figures dans une assise à la fois philosophique et sociologique laquelle remet subtilement en cause la naturalité accordée aux idées reçues, notamment sur la fin et son imaginaire<sup>90</sup>. Enfin, un certain nombre de travaux valent d'être mentionnés. Celui de S. van Wesemael sur le roman transgressif qui, sous l'impulsion d'une beat génération étatsunienne, critique et dépiaute les prétentions existentielles d'une hégémonie<sup>91</sup>. Et plus récemment, le travail de S. Florey qui, revenant sur le thème moderne de l'engagement, démontre que, malgré l'absence de discours issus d'un manifeste, les textes à la fin du siècle décrivent une aliénation qui leur donne des airs engagés<sup>92</sup>.

Dès lors, il va sans dire qu'à la fin du siècle le roman a quelque chose d'indécidable tant les orientations stylistiques sont plurielles et les récits si diversifiés que les placer sous l'égide d'une appellation précise servirait plus le discours critique et théorique qu'elle ne représenterait la réalité d'un champ esthétique aussi fragmenté et aussi riche<sup>93</sup>. Afin d'affiner la recherche, la constitution du corpus s'est donc établie à partir d'autres contraintes. Premièrement, il était impératif de se pencher sur des textes issus du répertoire contemporain, mentionnés dans les travaux des auteurs ci-dessus et déjà soumis à diverses

---

<sup>88</sup> Dominique Viart, *op. cit.*, pp. 149-204.

<sup>89</sup> Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables, op. cit.*, p. 11.

<sup>90</sup> Bertrand Gervais, *Figures, lectures, I, La ligne brisée, II, L'imaginaire de la fin, III*, Montréal, Editions Le Quartanier, 2007, 2008, 2009.

<sup>91</sup> Sabine van Wesemael, *Le roman transgressif contemporain*, Paris, Editions L'Harmattan, 2010.

<sup>92</sup> Sonia Florey, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Villeneuve-D'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013.

<sup>93</sup> Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières*, Paris, Editions Prétexte, 2002, pp. 7-8. Lakis Proguidis, « Une Décennie romanesque », in : Michel Braudeau (sous la dir.), *Le roman français contemporain*, Paris, Editions Ministère des Affaires étrangères, 2002, p. 43-44. Il est à remarquer que cette richesse n'a pas toujours été considérée comme telle. Nombreux sont les universitaires qui ont livré des impressions mitigées à l'égard de cette génération, notamment en affirmant son côté « décadent » ou la participation de la littérature à la « décadence » d'un siècle en fin de course. La tendance à ressortir cette nomination propre à la fin du XIXe siècle est intéressante, sinon rigolote, pour trois raisons. D'abord elle montre que certains mouvements scientifiques tentent de replacer la littérature de la fin du XXe siècle dans une continuité historique propre à la pensée moderne. Ensuite elle atteste d'une pensée symétrique dans l'appréhension de l'histoire. Enfin elle montre une concordance entre le numéraire et une critique esthétique. Aurait-on parlé de « décadence » si cette littérature avait été publiée entre 2034 et 2045 ? Pour une critique plus développée : Jean-François Chassay, *Dérives de la fin*, Montréal, Editions Le quartanier, pp. 9-15.

analyses. Deuxièmement, sur le plan stylistique, il s'est imposé de choisir des oeuvres radicalement éloignées les unes des autres<sup>94</sup>. Troisièmement, il m'importait de trouver des textes « sérieux » mais popularisés. Circonscrire l'analyse à des objets trop étrangers à notre scène interdiscursive ou dotés d'une trop forte singularité aurait pu détourner l'attention du lecteur<sup>95</sup>. Il était donc essentiel de privilégier des romans connus afin que tout analyste déjà familiarisé avec les récits puisse plus librement pénétrer la réflexion<sup>96</sup>.

Si l'on synthétise les diverses tendances du champ esthétique à la fin du siècle, on remarque rapidement qu'il est dominé par de mêmes appellations et qu'on y trouve fréquemment les mêmes auteurs. Tel est le cas de l'autofiction qui, avec *Fils* de S. Doubrovski, donne lieu à de nombreuses recherches<sup>97</sup>. A la fin du siècle, l'auteur autofictionnel le plus étudié reste incontestablement H. Guibert<sup>98</sup>. Selon L. Ruffel, le champ esthétique contemporain est scindé en deux tendances. Une première minimaliste « dont les enjeux ont été fixés peu avant la défaite de la pensée marxiste et la victoire des pensées probablement sur la fin de l'histoire<sup>99</sup>. » On y retrouve M. Redonnet. Un deuxième courant est celui d'un maximalisme, « une tendance à l'excès, à l'ambition démesurée » qui manifeste la « volonté de toucher l'histoire du XXe siècle et ses régimes de représentation »

---

<sup>94</sup> Et pour cause, si l'on se réfère à un socle esthétique commun, des volontés créatives similaires, voire inter-influencées, il se peut que l'analyse soit faussée car un texte serait trop « proche » d'un autre, allant jusqu'à reproduire un même usage du plaisir.

<sup>95</sup> Plutôt que de définir la « scène interdiscursive » comme un espace déterminé par une analyse où se manifeste un « dialogisme montré », c'est-à-dire un espace où divers acteurs discursifs prennent place par des discours que l'analyste s'occupe de décortiquer, je transpose l'expression dans l'actualité de la recherche qui est déterminée par un échange de réflexions, de discours sur des thématiques communes ou différentes, ce qui permet aux études littéraires et d'autres disciplines de bénéficier d'une visibilité en dehors des publications de ses acteurs. Pour une définition dans une perspective analytique : Dominique Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Editions Hachette, 1987, p. 91.

<sup>96</sup> Il est à remarquer qu'avec de telles contraintes, l'on sort de la possibilité de voir son discours contaminé par un jugement évaluatif. Pour une critique de ce type de jugement : Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, Paris, Editions Seuil, 1996, pp. 14-19.

<sup>97</sup> Jacques Lecarme, « Origines et évolution de la notion d'autofiction », in : *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 14.

<sup>98</sup> En ce qui concerne la relation entre l'écriture autofictionnelle et la trilogie sur le sida d'Hervé Guibert, plusieurs chercheurs se sont interrogés sur le bien-fondé de placer ses textes dans le répertoire de l'autofiction argumentant que l'auteur ne s'est pas prononcé sur le sujet. Qu'il se soit ou non prononcé sur le sujet, n'implique pas qu'un chercheur doive respecter la volonté d'un auteur. Aussi hétérogène qu'est la production romanesque d'Hervé Guibert, elle reste inscrite dans des considérations esthétiques contemporaines aux textes. Depuis *La mort propagande* jusqu'à la trilogie sur le sida, certains de ses textes proposent une relation intime avec les orientations de l'écriture autofictionnelle. Et c'est pourquoi, ne prenant pas compte de ses discours, je lui attribue cette dominante esthétique. Pour une posture similaire : Arnaud Genon, *Roman, journal, autofiction*, Paris, Editions Mon petit éditeur, 2014.

<sup>99</sup> Lionel Ruffel, *Le dénouement, op. cit.*, p. 83.

dont le représentant par excellence, selon lui, serait J. Echenoz<sup>100</sup>. A la même époque apparaît un grand nombre de récits que les théoriciens regroupent sous l'appellation « réalisme », « post-naturalisme » ou encore « roman transgressif » dont l'oeuvre de M. Houellebecq semble représentative<sup>101</sup>. Enfin restent des oeuvres polymorphes qui subvertissent tous les codes telles que celles de P. Quignard dont la popularité ne cesse de croître<sup>102</sup>.

Bien que la réflexion qui suit a été édifiée à partir de ces auteurs, il importe de préciser que leur singularité stylistique occupe une place secondaire au regard de leur création. Il ne s'agit pas de s'intéresser à des auteurs, leurs oeuvres et leurs paratextes mais d'observer l'usage et la circulation du plaisir dans leurs textes. C'est pourquoi plutôt que de parler d'un corpus regroupant ces cinq auteurs, on parle d'un corpus primaire de textes qui entretient une relation avec le plaisir<sup>103</sup>. Ces textes sont les suivants :

- Pour J. Echenoz, comme le remarque L. Ruffel, le principe de plaisir est inscrit au coeur de sa création. Selon leurs désirs, les narrateurs subvertissent et parodient les codes de genres mineurs<sup>104</sup>. Ils déplacent les personnages d'un espace à l'autre leur donnant les airs de marionnettes pulsionnelles. C'est pourquoi ont été privilégiés *Les grandes blondes* [1992], *Nous Trois* [1995] et *Je m'en vais* [1999], trois oeuvres qui se jouent du roman policier, en prenant pour cadre une mondialisation décrite de manière absurde.

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, pp. 64-65.

<sup>101</sup> Pour le « réalisme » : Michel Biron, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », in : *Le personnage de roman*, vol. 41, n°1, 2005, p. 30. Pour le « post-naturalisme » : Frédéric Bardé, « Une nouvelle tendance en littérature », in : *Le Monde*, 03/10/1998. Pour le transgressif : Sabine van Wesemael, *op. cit.*, 2010.

<sup>102</sup> Voir en général : Dominique Rabaté, *Pascal Quignard*, Paris, Editions Bordas, 2008.

<sup>103</sup> Certains théoriciens ont pour habitude de convoquer les paratextes des auteurs sur lesquels ils travaillent. Si, dans certaines recherches (biographiques, stylistiques, etc.), cette tendance est totalement justifiée, dans ce travail, il était plus pertinent de ne pas se laisser influencer par le discours d'écrivains, ni d'observer les relations amicales ou conflictuelles des uns envers les autres. Qu'il s'agisse d'*Ennemis publics* de M. Houellebecq, d'*Une gêne technique à l'égard des fragments* de P. Quignard, du journal posthume (fictionnalisé), *Le mausolée des amants* de H. Guibert, des entretiens de J. Echenoz dans *Chroniques*, le magazine de la BNF, ou encore des conférences de M. Redonnet, tous ces paratextes n'ont pas semblé pertinents pour le cadre analytique de cette thèse. D'abord parce que les écrivains n'abordent qu'indirectement leur production. Ensuite parce que ces paratextes sont souvent « corrompus » par des enjeux économiques et médiatiques. Enfin parce que les commentaires d'un auteur n'ont pas à orienter la réception d'un texte dans le milieu de la recherche.

<sup>104</sup> Pour le plaisir : Lionel Ruffel, *Le dénouement*, *op. cit.*, p. 88. Pour les genres mineurs : Pierre Piret, « Le dispositif minimaliste et la dialectique du désir », in : Isabelle Ost, Pierre Piret, Laurent Van Eynde (textes réunis par.), *Représenter à l'époque contemporaine*, Bruxelles, Publications universitaires de l'Université de Saint-Louis, 2010, pp. 325-343.

- Pour H. Guibert, a été privilégiée la trilogie sur le sida : *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* [1990], *Le protocole compassionnel* [1991] et *L'homme au chapeau rouge* [1992], trois textes qui oscillent entre une thanatologie déterminée par la condition de malade du narrateur et une érotologie relatée par des anamnèses qui reviennent vers les plaisirs d'antan<sup>105</sup>.
- Pour M. Houellebecq, figure centrale de la littérature française depuis une vingtaine d'années, ses écrits dominés par un pastiche de l'écriture scientifique et axés sur une théorie de l'évolution singulière établissent une critique de la société du loisir à travers les lieux communs d'une classe moyenne en proie à la volonté de jouir et bien souvent incapable d'atteindre les ravissements proposés par un environnement médiatique<sup>106</sup>. Il s'est donc imposé d'étudier ses trois premiers romans : *Extension du domaine de la lutte* [1994], *Les particules élémentaires* [1998], *Plateforme* [2001].
- Quant à P. Quignard, l'oeuvre est plurielle. Elle regroupe à la fois des tendances héritées du XIXe siècle et des orientations contemporaines. Tous les codes semblent transgressés<sup>107</sup>. Devant l'hétérogénéité manifeste, l'on a privilégié deux textes historiques *Tous les matins du monde* [1991] et *Terrasse à Rome* [2000] qui, derrière des récits en apparence classique, subvertissent les codes narratifs par l'usage du fragment et de paradigmes sensuels contemporains. Le troisième texte est *Vie secrète* [1998], premier opus de la série du *Dernier Royaume*, dont le travail d'écriture revient allègrement sur la relation entre plaisir et création.
- Enfin, si les écrits de M. Redonnet ont été moins médiatisés que ceux des auteurs ci-dessus, reste que ses textes n'en sont pas moins pertinents au regard du siècle finissant. Sa trilogie, *Splendid Hotel* [1986], *Forever Valley* [1986] et *Rose Mélie Rose* [1987] établit sur le mode du conte le récit de jeunes narratrices en proie à des sociétés du loisir finissant et des lieux de plaisirs propres à notre contemporanéité<sup>108</sup>.

---

<sup>105</sup> Arnaud Genon, *Hervé Guibert*, Paris, Editions L'Harmattan, 2007.

<sup>106</sup> Pour la théorie de l'évolution : Stéphanie Posthumus, « Les enjeux des animaux (humains), du darwinisme au post-humanisme », in : *French Studies*, vol. LXVIII, n° 3, 2014, pp. 359-376. Pour le caractère scientifique et dystopique : Dominique Viart, *op. cit.*, pp. 204-205.

<sup>107</sup> Voir en général : Dominique Rabaté, *op. cit.*, 2008.

<sup>108</sup> Anne-Marie Picard, « Ecrire au bord du gouffre : Le *Splendid Hôtel* de Marie Redonnet », in : *Interférences littéraires*, n°5, novembre 2010, pp. 31-42.

Néanmoins l'analyse ne s'est pas bornée à ces quinze romans. D'autres textes sont présents, à la différence qu'ils occupent une place moins centrale. Par exemple, pour H. Guibert, sa trilogie fait écho à *La mort propagande* et, dans son projet autofictionnel, on trouve nombre de références à *Chiens*, *Des aveugles* et *Vous m'avez fait former des fantômes*. Pour J. Echenoz, l'oeuvre s'inscrit bel et bien dans une continuité où, malgré leurs variations, les narrations témoignent d'un style singulier. Selon les besoins de l'analyse, *L'équipée malaise* et *L'occupation des sols* viennent soutenir certaines affirmations. En ce qui concerne M. Houellebecq, les textes proposés sont les premiers de son oeuvre mais les thèmes exploités se retrouvent dans ses romans ultérieurs. C'est pourquoi on s'intéresse à *La possibilité d'une île* qui prolonge la réflexion sur le plaisir et la science dans une perspective d'anticipation dystopique. Pour P. Quignard, l'hétérogénéité de sa plume imposait de s'intéresser à d'autres textes, radicalement différents. De fait on se réfère aussi aux *Escaliers de Chambord* comme aux tomes ultérieurs du *Dernier Royaume*. Enfin, au sujet de M. Redonnet, si sa trilogie donne à son oeuvre une certaine visibilité dans le monde académique, on s'est aussi intéressé à d'autres textes moins étudiés et qui s'inscrivent dans une continuité avec les trois premiers dont *Nervermore*.

Cependant il serait injuste de résumer l'hétérogénéité du siècle finissant à ces quelques auteurs et leurs romans. Si la plupart bénéficie d'une visibilité médiatique et académique indéniable, ils sont inscrits dans un mouvement esthétique générationnel. C'est pourquoi le propos qui suit fait aussi référence à d'autres textes, moins étudiés, moins célèbres mais qui, selon le propos développé, viennent mettre en lumière certains arguments et ouvrir le champ des potentialités analytiques. Si, dans le deuxième chapitre, le propos est principalement développé en référence au corpus primaire, dans les chapitres suivants, l'analyse alterne entre les textes des corpus primaire et secondaire afin de montrer l'envergure du propos défendu.

Reste à ajouter qu'une thèse de doctorat ne peut se passer d'une réflexion qui serait exclusivement limitée à des objets inscrits dans une synchronie. Dans un souci diachronique, les chapitres suivants ne se privent pas de faire référence à des époques et des corpus antérieurs. Par ce recours à une histoire des lettres, le lecteur sera mieux à même de comprendre le propos défendu, de le replacer dans sa spatio-temporalité et de constater

qu'à la fin du siècle, dans l'hédonocratie française, la création littéraire se distingue des siècles antérieures sans pour autant rompre avec certaines de leurs spécificités.

### 1.11. Extraction du logos du plaisir

Considérant l'hétérogénéité stylistique, il a fallu opter pour une méthode se séparant des particularités de chaque création, c'est-à-dire ne pas se référer au logos d'une œuvre ni à son style, ni à son originalité pour privilégier le « logos du plaisir ». S'intéresser à un signe, ses usages et sa circulation signifie que le propos s'écartait d'une dimension restreinte à la seule analyse esthétique au profit d'une réflexion sur un « savoir » que véhicule le littéraire. Aussi intrigant que peut sembler ce « savoir », il est contenu de manière parcellaire dans chaque texte, il y est à la fois en *dehors* et en *dedans*. On l'observe par la mise en équation d'un texte avec ses *pairs*. La récurrence d'un signe, de situations, d'événements et de discours renseigne alors sur un imaginaire collectif et des préoccupations contemporaines qui, dans un même temps, peuvent précéder une contemporanéité jusqu'à s'inscrire dans les racines d'une pratique esthétique<sup>109</sup>. Ceci signifie qu'au-delà du plaisir logé dans un ensemble de textes, la récurrence du signe invitait la méthode à s'orienter vers des moyens susceptibles d'interroger plus amplement le geste esthétique. Il importait donc, en dehors de toute singularité, de privilégier une méthode capable d'extraire un logos du plaisir à la fois *parlant* dans le corpus mais renvoyant aussi vers un autre horizon, antérieur et philosophique, propre à la création littéraire.

Parmi les diverses options, l'on a choisi une méthode qui se rapproche de l'*isotropie*. Il s'agit d'une lecture qui ne se réfère pas à un ensemble homogène, déjà creusé. Dans le sens que lui donne B. Westphal, la méthode s'inscrit dans le *modus operandi* de la théorie géocritique : une analyse qui passe d'un fragment à un autre laquelle repousse l'homogénéité donnée d'avance. Elle fonde alors une hétérogénéité de fragments déterminée par l'observation de ce que j'ai appelé un « signe-thématique »<sup>110</sup>. Il s'agit d'un processus qui passe d'un champ appréhendé comme hétérogène vers une homogénéisation déterminée par le signe /plaisir/.

---

<sup>109</sup> Pour une réflexion sur ce « savoir » : Julia Kristeva, *Le polylogue*, Paris, Editions Seuil, 1977, pp. 30-31. Sur l'imaginaire collectif, voir par exemple : Richard Saint Gelais, « Le monde des théories possibles : observation sur les théories autochtones de la fiction », in : Françoise Lavocat (texte réunis par.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, Editions CNRS, 2010, p. 107.

<sup>110</sup> Bertrand Westphal, *La géocritique*, Paris, Editions de Minuit, 2007, p. 65 – 70.

Concrètement ceci implique de séparer, diviser les textes non pas en « séquences » mais en « particules textuelles ». L'intérêt du terme « particule » provient de la recherche en physique quantique. Au début du XXe siècle, elle découvre que les particules ne sont pas dotées d'une substance immuable et mesurable. Leurs quantum sont dépendants des conditions de leur observation<sup>111</sup>. Dans notre cas, c'est la partie d'un texte de longueur relative car elle est dépendante des informations qu'elle contient sur le plaisir. Contrairement à la « séquence », elle ne participe pas à une appréhension de l'objet textuel fondée sur une logique morphologique traditionnelle<sup>112</sup>. Elle participe à la conceptualisation d'une *structure* déterminée par un signe en circulation dans une pluralité de textes plutôt qu'à celle hypothétique projetée sur un texte<sup>113</sup>. La particule comporte donc des informations « variables » dont l'observation détermine l'importance en référence à une perspective thématique. Néanmoins il ne faut pas se méprendre. On ne dit pas qu'il est possible de repérer *ce* que l'on souhaite dans une particule. Elle reste composée d'unités linguistiques qui font sens et la recherche épistémologique comme la réflexion herméneutique au sujet du signe-thématique a pour but de relever *ce* qui dans la particule peut être rapporté à une autre ou à un concept<sup>114</sup>.

---

<sup>111</sup> Pour la physique quantique : Arthur March, *La physique moderne et ses théories*, Paris, Editions Gallimard, 1965, p. 205-208. Pour une esquisse de l'histoire de la physique quantique, de la découverte de la relativité jusqu'aux théories de Schrodinger et Bohr : Hervé Barreau, *L'épistémologie*, Paris, Editions PUF, 2010, p. 58-61. Sur la transposition d'une perspective relativiste en littérature : Alexandre Sannen, « De la désubstantialisation à la spectralité : dans *Splendid hôtel, Forever Valley, Rose Mélie Rose* de Marie Redonnet », in : Manon Delcour, Esthelle Mathey, Alice Richir (sous la dir.), *Les lettres romanes*, T. 70, n°1-2, Turnhout, Editions Brepols, 2016.

<sup>112</sup> Pour une définition de la « séquence » : Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale du récit », in : *Communications*, n°8, 1966, p. 13. Au sujet de la morphologie, voir par exemple : Vladimir Propp, *La morphologie du conte*, Paris, Editions Seuil, 1965. Ainsi que la critique de : Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, Paris, Editions Seuil, 1986, pp. 67-78.

<sup>113</sup> Pour une critique du structuralisme et de ses structures hypothétiques : Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Editions Seuil, 1988, p. 12-14.

<sup>114</sup> On ne peut nier que, malgré toute perspective relativiste et relativisante, notre travail reste inscrit dans des « sciences souples ». Comme le démontre T. Pavel, le qualificatif n'est pas péjoratif. Les sciences humaines, qu'elles soient philosophique, littéraire, historique ou autre, ne peuvent imposer sur un objet esthétique, discursif une sorte de grille de lecture qui serait comparable à celle des « sciences exactes » ou des « sciences dures ». En ce sens, les théories et les applications ont été plurielles. Par exemple, trouver un « carré sémiotique » dans des textes reste un travail intellectuel laborieux mais qui s'éloigne indéniablement de l'objet esthétique pour le conforter à l'appréhension subjective d'un discours rationnel qui le précède. Lire analytiquement la littérature pour la rapporter à un ensemble de catégories présumées qui proviendrait de son histoire, de sa tradition, reviendrait à circonscrire les résultats, la réflexion plutôt qu'à lui donner une force « humaine », c'est-à-dire montrer que les interprétations sont multiples et que, comme nos objets esthétiques, elles sont inscrites dans une réflexion ouverte sans affirmer naïvement et avec autorité que ce qui est présenté serait plus exact ou totalement démontré. La souplesse de notre discipline, c'est donc ce qui lui donne sa valeur, cette



La relativité de cette posture renvoie à ce que j'appelle « une théorie du sujet » pour laquelle l'individu est une entité inscrite dans un espace-temps et dépendante d'un fonctionnement physiologique. Face à ce sujet que nous sommes chacun, l'on est forcé de formuler cette question : quelle est la place de l'énoncé dans la réalité composée de sujets qui la fondent, la continuent et la font circuler ? Je dirais, et cela ne tient qu'à moi, que l'énoncé est « partie-de-monde » en ce qu'il participe à l'enrichissement ou à l'appauvrissement du monde d'un sujet singulier qui, par son existence, occupe une fonction sociale, non pas une fonction qui relève d'un modèle sociétal prétendu, spéculé ou effectif, mais une fonction en tant qu'entité existante qui investit malgré lui son espace social de l'énoncé, investissement protéiforme qui passe par exemple, comme ici, par un discours dans une scène interdiscursive mais qui peut aussi prendre la forme d'une conversation entre proches, d'un regard posé sur une personne, sur un objet ou, encore, d'une attitude, consciente ou inconsciente, qui serait le fait d'un énoncé couplé à d'autres.

Par ailleurs il apparaît important de formuler une petite précision terminologique au sujet du terme « structure » qui n'est pas pris dans l'acception héritée du structuralisme. Comme l'énonce T. Pavel, il est « illusoire de chercher la structure unique et bien définie des oeuvres littéraires, une telle structure découlant elle-même du travail de l'interprétation qui de par sa nature, est infini et contradictoire »<sup>115</sup>. La connaissance rationnelle de la littérature n'est pas astreinte à une méthode spécifique. Selon le sujet et les ambitions d'un chercheur, les méthodes varient et seule la pertinence de sa démonstration rationnelle octroie à l'essai sa validité<sup>116</sup>. Que cette validité soit accueillie positivement ou négativement importe peu tant l'avenir d'une scène interdiscursive, une fois détachée des contingences de sa contemporanéité, sera à même de formuler une critique plus objective, quoiqu'encore émanant de ses centres d'intérêt<sup>117</sup>. Par conséquent, la méthode qui repousse une pensée

---

capacité à analyser en dehors de présupposés réducteurs et de laisser la porte ouverte aux interprétations ultérieures. Thomas Pavel, *op. cit.*, p. 9.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>116</sup> Jean Starobinski, *La relation critique*, Paris, Editions Gallimard, 2001, p. 22.

<sup>117</sup> Ceci ne signifie pas qu'une critique contemporaine du texte n'aura aucune valeur. D'autant plus que le présent travail est inscrit dans un programme doctoral, c'est-à-dire qu'il est soumis à des exigences afin d'évaluer la maîtrise de certaines compétences. Quand je parle d'une critique, je fais référence non pas à un objet académique mais à la réception d'un essai ultérieure à la démonstration d'une thèse de doctorat. Bien sûr, cette critique contemporaine reste pertinente. Toutefois, et les cas sont nombreux, des recherches entreprises dans les décennies qui nous précèdent ont parfois soulevé des contestations telles que des chercheurs, aujourd'hui, considérés comme référentiels, se sont vus restreints à continuer leur travail dans le

catégorielle issue d'une valorisation surmoïque de la science telle que dans les « sciences exactes » repousse aussi toute orientation scientifique antérieure déterminée par une ambition universalisante. Mais que l'on ne se méprenne pas, repousser cette ambition ne revient pas à omettre les apports conceptuels hérités de l'histoire de notre discipline<sup>118</sup>. C'est pourquoi, en dehors d'une pensée structuraliste, le deuxième chapitre parle d'une « structure du plaisir » ; elle n'est pas universelle, elle n'est pas unique. Cette structure, tout simplement, semble, au regard de la méthode, sortir d'un territoire de textes circonscrits à une époque et un espace social. Elle n'est donc pas projetée sur les textes, ce sont les particules textuelles qui en donnent un reflet<sup>119</sup>.

Face à ce répertoire de particules, l'entreprise a été édifée dans un mouvement contraire à celui d'une « science de l'esprit ». Il ne s'agissait pas dans une portée hégélienne de considérer des concepts généraux et intuitifs mais de partir d'un territoire de particules, c'est-à-dire de phénomènes linguistiques singuliers et de remonter, selon une disposition déductive, vers des théories ou des concepts provenant de notre discipline ou d'autres, connexes<sup>120</sup>. A vrai dire, aussi simple que cela semble être le cas, cette élaboration a été fastidieuse. Non pas qu'il était difficile de répertorier des particules mais plutôt d'observer l'orientation générale qu'elles prenaient.

Par exemple, l'intérêt scientifique pour le plaisir faisait en sorte que l'analyse pouvait s'orienter aisément vers une dominante physiologique. Ceci aurait alors exigé d'élaborer

---

dénigrement et le dénuement le plus total jusqu'à ce qu'une nouvelle génération redécouvre leur travail, le valorise et qu'enfin il occupe une position égale à sa valeur.

<sup>118</sup> D'une manière plus souple que J. Dewey et J.-P. Cometti, cette recherche n'entend pas faire table rase des acquis conceptuels passés. Mais elle se défait d'une pratique courante durant la modernité, et qui semble encore persister jusqu'à ce jour. Cette pratique repose sur des « catégories prédéterminées ou sur une conception de l'art qui le "spiritualise" et, de fait, l'isole des objets de l'expérience concrète. » Plûtôt que d'en revenir à une forme de survalorisation de l'oeuvre d'art, littéraire ou autre, la présente thèse s'insère dans une perspective qui privilégie une appréhension sociocritique fondée sur « la façon dont [les] oeuvres idéalisent des qualités présentes dans l'expérience ordinaire ». Il ne s'agit pas d'interroger l'idéalisation du plaisir par le littéraire mais bien d'établir une relation entre l'attrait qu'exerce le plaisir dans le texte et ce qu'il révèle d'une expérience ou d'une condition ordinaire. John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Editions PUP/Farrago, 2005, p. 30.

<sup>119</sup> Contrairement à la relation structurelle affect/économie définie par F. Lordon, lorsqu'on parle de structure, l'on ne fait pas référence à un ensemble conceptuel séparé en catégories qui affectent une communauté ou un individu, mais à une structure qui émane d'un espace sensible qui est susceptible ou non de reproduire des structures provenant d'une économie mais aussi d'un modèle politique, juridique, etc. Pour un structuralisme de l'affect dans une société capitaliste : Frédéric Lordon, *op. cit.*

<sup>120</sup> Pour un exemple de méthode hégélienne : Georges Lukacs, *La théorie du roman*, Paris, Editions Gonthier, 1975, p. 7.

une théorie portant sur une sorte de « biologie en littérature<sup>121</sup>». Une autre orientation aurait été de nature juridique. L'observation du plaisir se serait limitée à des catégories conceptuelles issues du droit français. Mais ce projet comme le précédent étaient trop réducteurs. Ces assises ont du être abandonnées, dépassées qu'elles sont par une création qui interroge moins le phénomène biologique et juridique que celui social et sociétal à travers l'usage du plaisir<sup>122</sup>. Face à ce constat, les particules ont été regroupées selon diverses théories formulées sur le plaisir et selon l'intuition théorique qu'elles m'inspiraient<sup>123</sup>. Au-delà d'une enquête littéraire et d'une réflexion herméneutique, ceci a impliqué de plonger dans le langage du texte et d'observer l'apport du signifiant dans une particule comme sa participation dans l'économie du récit. Ce travail repose sur deux questions fondamentales pour mon propos :

En quoi le plaisir est-il un signe dont la circulation déploie le récit ?

Quelle structure, spécifique à ce signe, peut-on conceptualiser à partir de ses usages ?

### **1.12. La tradition discursive**

Pour y répondre, l'on a fait l'inventaire des théories et des concepts associés aux plaisirs. Pourtant le travail qui suit ne revient pas en détail vers les théories qui s'étendent d'Aristippe de Cyrène à J.-B. Bossuet. Cela ne signifie pas que de l'antiquité aux temps modernes, les

---

<sup>121</sup> Dans un tel cas, l'orientation de la thèse aurait été déterminée par des essais portant sur une compréhension de l'émotion selon un axe biologique dans le fait littéraire. Pour ce faire, il existe divers instruments conceptuels tels que chez : Fred Feldman, *Pleasure and the good life*, Oxford, Clarendon Press, 2004. Toutefois le propos de l'auteur porte sur une assise rationnelle qui, dans le champ littéraire, me semble manquer en pertinence. Proposer un calcul des « dolor » et des « hedon » aurait circonscrit le propos à établir des catégories peu fiables permettant d'évaluer si tel ou tel personnage obtenait plus ou moins de plaisir qu'un autre. Ce type de résultat aurait circonscrit le discours à une évaluation éloignée d'une réflexion plus large sur la place du plaisir dans l'économie et l'opérativité du récit à la fin du siècle.

<sup>122</sup> Par phénomène social, j'entends un événement qui réunit diverses singularités. Fréquemment le plaisir en littérature s'inscrit dans une dimension événementielle qui donne lieu à une certaine forme de sociabilité. Quant au phénomène sociétal, il ne s'agit pas d'un événement mais d'un ensemble d'événements. Quand on les observe, on obtient quelques renseignements sur un imaginaire collectif.

<sup>123</sup> Que dans un discours théorique, l'on affirme que le travail repose partiellement sur une intuition, peut sembler a priori être une atteinte au mythe de la raison, du moins à ses prétentions qui séparent en amont de toute entreprise « objectivité » et « subjectivité ». Mais cette intuition, j'aimerais qu'on s'y attarde. Notre travail ne repose pas uniquement sur une démonstration à partir d'un ensemble théorique. Avant que la « machine » ne se mette en place, il y a au coeur de la démarche rationnelle la volonté de rationaliser une intuition logée dans un phénomène qui pourrait être formulée comme ceci : « dans cet objet esthétique, dans ce territoire de textes, il se meut quelque chose d'intrigant qui échappe à la vue et qui l'appelle par quelques scintillements. » De plus, aussi objectif que l'on se pense, on ne peut nier l'influence du texte sur la recherche. Comme l'explique M. Bakhtine : « l'analyse du contenu est fort ardue, et on ne peut échapper à une certaine dose de subjectivité, déterminée par l'essence même de l'objet esthétique. » Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Editions Gallimard, 1978, pp. 55-56.

philosophes et les penseurs n'ont pas formulé des propos pertinents ou que ceux-ci auraient perdu en validité. Je l'ai expliqué plus haut, le plaisir est une formation discursive intrinsèquement liée à la modernité. Par conséquent qu'il s'agisse de la psychopathie du plaisir chez les Cyrénaïques et les Annicériens, de la *prudentia* chez Epicure, des concupiscences chez Saint-Augustin et Pascal, quiconque s'intéresse à ces écrits remarque que, depuis la fin du XIXe siècle, les sciences humaines se sont appropriées leurs discours pour les remodeler selon leurs orientations.

Par exemple, au début de l'ère chrétienne, dans son évangile, Saint Jean condamne trois types de plaisir : « Tout ce qui est au monde est concupiscence de la chair, ou concupiscence des yeux, ou orgueil de la vie : *concupiscentia carnis*, *concupiscentia oculorum* et *superbia vitae*, trois concupiscences que Saint Augustin traduit dans ses *Confessions* par « la passion de la chair, la passion des sens et l'orgueil de la vie » ; catégories qui sont reprises dans *La somme théologique* de saint Thomas d'Aquin, l'*Augustinus* de C. Jansen et que Pascal, dans ses *Pensées*, définit ainsi<sup>124</sup> : « Tout ce qui est au monde est concupiscence de la chair, ou concupiscence des yeux, ou orgueil de la vie : *libido sentiendi*, *libido sciendi*, *libido dominandi*. Malheureuse la terre de malédiction que ces trois fleuves de feu embrasent plus qu'ils n'arrosent ! » (p. 458.)

A la fin du XIXe siècle, la libido est intégrée dans les sciences humaines. L'inflexion de la courbe est déclenchée par la psychanalyse. Dans *Les trois essais*, S. Freud la théorise. La libido désigne la force avec laquelle se manifeste la pulsion sexuelle<sup>125</sup>. S'inspirant de Pascal, le père de la psychanalyse la compare « à un fleuve qui peut se diviser, qu'on peut arrêter et qui se déverse dans des lits collatéraux »<sup>126</sup>. Plus tard, on retrouve la déclinaison conceptuelle de la libido dans la philosophie de D.-R. Dufour<sup>127</sup>. De plus près de nous, V. Jouve distingue trois types de figures selon le plaisir de la domination, le plaisir de la curiosité et le plaisir charnel<sup>128</sup>.

---

<sup>124</sup> Pour une généalogie de la libido dans la tradition chrétienne : Caroline de Mulder, *Libido sciendi*, Paris, Editions Seuil, 2012, pp. 17-22.

<sup>125</sup> Pour une histoire de la libido chez S. Freud, voir la synthèse de : Fabien Lamouche, « Les destins de la pulsion sexuelle », in : *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Editions Points, 2012, pp. 7-24.

<sup>126</sup> Cité par C. G. Jung dans sa critique de la théorie de la libido freudienne : Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris, Editeur Geor, 2006, pp. 238-239.

<sup>127</sup> Dany-Robert Dufour, *op. cit.*

<sup>128</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, pp. 156-167.

Avec ces reprises de la libido dans le champ conceptuel du XXe siècle, on comprend aisément que l'apport théorique se réfère aux disciplines récentes et contemporaines qui l'ont intégrée. Ces disciplines sont nombreuses et, lorsqu'on se penche sur l'origine des théories portant sur le plaisir, il faut bien admettre qu'au-delà des discours moralisateurs, on en revient toujours vers la psychanalyse. C'est ainsi que S. Freud introduit au cours de ses premières et deuxième topiques des concepts qu'on retrouvera dans les chapitres qui suivent. Par exemple, dans *Au-delà du principe de plaisir*, il démontre que la psyché soumise à une *tension déplaisante* n'a d'autre choix pour retrouver un *principe de constance* que de recourir au *principe de plaisir* lequel diminue ou efface la souffrance<sup>129</sup>. La peine liée à l'existence prend de l'ampleur au fil de ses écrits. Ainsi, dans *Le malaise de la culture*, il affirme qu'elle est liée à l'âge, aux contraintes culturelles et sociales<sup>130</sup>. Dans sa deuxième topique, il crée une triade : le *ça* qui comprend les pulsions de vie ou Eros, le *moi* qui compose avec les contraintes d'une réalité, enfin le *surmoi* lequel contient les règles héritées d'une cellule familiale aujourd'hui quelque peu remodelée et d'une structure sociale (école, institution, milieu de travail, etc.)<sup>131</sup>. S'y ajoute aussi tout un ensemble de concepts sur la *stase* et l'*ex-stase*, la pression ressentie par la libido et sa libération, sur le sadomasochisme et le narcissisme, sur les surmois-de-la-culture, des figures patronales choisies par un pouvoir qui réprime les besoins libidinaux ainsi que d'autres discours qui portent sur le retour du refoulé, notamment lors du sommeil où de l'inconscient libéré viennent des images sensuelles qui ont pour but de rétablir un équilibre psychique<sup>132</sup>.

Plutôt que de parler d'une « influence », l'attention portée à la psychanalyse est telle qu'on peut parler d'un « impact ». Dans l'Ecole de Francfort, T. Adorno et M. Horkheimer font usage des théories psychanalytiques qu'ils transposent à la société du XXe siècle<sup>133</sup>. Dans cette même école, on trouve une orientation sociopsychanalytique, celle d'H. Marcuse et son *Eros et Civilisation* qui influence les philosophes à l'aube de Mai 68. L'auteur

---

<sup>129</sup> Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », in : *Essais de psychanalyse*, Paris, Editions Payot, 1981, p. 49.

<sup>130</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, Paris, Editions PUF, 2015, p. 18.

<sup>131</sup> Sigmund Freud, *Le moi et le ça*, Paris, Editions PUF, 2011.

<sup>132</sup> Pour la stase : Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Le vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Editions PUF, 1967, p. 463. Pour les surmois-de-la-culture : Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, *op. cit.*, p. 85. Pour le rêve : Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>133</sup> Theodor Adorno, Max Horkheimer, « La production industrielle des biens culturels », in: *La dialectique de la raison*, Paris, Editions Gallimard, 1974.

y introduit deux concepts importants pour ma problématique : la *désublimation répressive*, un processus qui, par le biais de dispositifs maniés par un pouvoir, contamine toute libération libidinale pour réorienter la libido vers les exigences culturelles, et la *sublimation non-répressive* qui serait la possibilité de jouir en dehors d'impératifs sociétaux<sup>134</sup>. Dans une perspective plus historique, on trouve *La civilisation des mœurs* de N. Elias. Revenant vers l'origine de la modernité, le sociologue introduit le concept d'*autocontrainte*, c'est-à-dire la capacité des individus à intégrer des contraintes liées à un pouvoir et à les respecter comme si elles allaient de soi<sup>135</sup>.

Au cours des années 70 paraît un texte encore peu (re)connu à ce jour : *L'économie libidinale* de J.-F. Lyotard. Revenant vers P. Klossowski et ses « esclaves industrielles », il introduit une réflexion dense sur la circulation de la libido au XXe siècle et sa relation avec le capitalisme<sup>136</sup>. Dans cette réunion entre plaisir et économie, après Mai 68, un certain nombre de philosophes français poursuivent sur cette voie, les plus représentatifs étant G. Deleuze et F. Guattari qui, dans *L'anti-Œdipe*, repoussent quelques certitudes freudiennes pour démontrer que la schizophrénie constitue le symptôme du capitalisme. Dans une dimension plus sociologique, *L'ère du vide* de G. Lipovetsky entend définir la société hédoniste fondée sur l'abondance de signes marchands qui entraîne chez les passants un *procès de personnalisation*. Soumis à des questionnements qui émanent d'un pouvoir marchand, la relation qu'un individu entretient avec son identité en est affaiblie car elle est désubstantialisée et resubstantialisée selon le mouvement des modes marchandes<sup>137</sup>. On

---

<sup>134</sup> Herbert Marcuse, *Eros et civilisation*, Paris, Editions de Minuit, 2012. Pour l'influence, voir le commentaire de : Olivier Penot-Lacassagne, « Herbert Marcuse : Le grand refus », in : Christophe Bourseiller, Olivier Penot-Lacassagne, *Contre-cultures !*, Paris, Editions CNRS, 2013, pp. 155-160. Par ailleurs, l'on peut s'étonner que je ne présente pas H. Marcuse à travers l'étiquette habituelle qui lui est attribuée, celle du « freudomarxisme ». Ce terme ne me semble pas tout à fait convenir à son travail. Il s'agit plus d'une analyse des mouvements civilisationnels et culturels à travers des concepts hérités du marxisme, de la psychanalyse ainsi que de la philosophie, que d'une tradition de pensée qui aurait pour origine les écrits de K. Marx et S. Freud. Je parle alors d'une sociopsychanalyse en ce sens qu'il s'agit d'une interprétation des mouvements sociaux d'époques diverses par le biais de certains concepts psychanalytiques.

<sup>135</sup> Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*, Paris, Editions Calmann-Levy, 2015, p. 422. C'est par commodité terminologique que, dans le reste du texte, j'utiliserai ce terme. N. Elias n'est pas le seul théoricien à proposer un tel paradigme. Pour C. Castoriadis, l'on peut envisager deux types de société : une première hétéronome où « l'intériorisation de toutes les lois » est soumise à une métaloi : « tu ne mettras pas en question les lois », et une deuxième autonome, consciente de ses lois, de leurs productions et, par-là, capable de les réorienter, les changer. Il est donc bien question d'une contrainte naturalisée qui, en dehors de toute autorité externe, s'emploie à censurer, limiter le spectre de la liberté individuelle. Cornelius Castoriadis, *Le monde morcelé*, Paris, Editions Seuil, 1990, p. 185.

<sup>136</sup> Pierre Klossowski, *La monnaie vivante*, Paris, Editions Losfeld, 1970.

<sup>137</sup> Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, pp. 12-13.

trouve un propos similaire chez J. Baudrillard qui s'occupe d'analyser la carte et le territoire des marchandises circulant dans la société de consommation émergentes<sup>138</sup>. Et plus récemment, chez D.-R. Dufour, on observe une reprise des trois libidos agrémentée du travail sur le signifiant lacanien, lequel démontre dans un style moins hermétique que la société néolibérale produit une perversion qu'il définit à partir du Marquis de Sade<sup>139</sup>.

Quant à la sociologie, il va sans dire que, face à l'importance croissante du plaisir au cours du XXe siècle, on dénombre une multitude d'essais. La société du loisir et ses révolutions sexuelles suscitent les travaux d'un W. Reich en Allemagne et d'un J. Dumazedier en France<sup>140</sup>. En Amérique du nord, c'est avec *La culture du narcissisme* de C. Lasch que l'hédonisme du siècle est décortiqué. Et dans ses dernières décennies, leurs propos sont relayés par des essayistes tels J.-C. Guillebaud. Dans *La tyrannie du plaisir*, il démontre que la société hédoniste est source d'un malaise existentiel. On retrouve une même opinion dans *L'orgasme et l'Occident* de R. Muchembled. Revenant vers les thèses foucaaldiennes, il retrace toute une histoire de la jouissance et de ses répressions au cours de la modernité.

Enfin, en épistémologie, il va sans dire que la référence par excellence revient au premier tome de *l'Histoire de la sexualité*. M. Foucault interroge les racines de la modernité et sa capacité à intégrer le plaisir, ce qui donne lieu à un biopouvoir, soit un pouvoir prenant en charge les phénomènes du vivant. Les deux autres tomes vont à rebours de cette première enquête allant analyser l'usage des plaisirs dans les sociétés précédents l'avènement du christianisme<sup>141</sup>.

Qu'il s'agisse de la psychanalyse, de la philosophie, de la sociologie, et de l'épistémologie, le plaisir occupe une place importante dans les sciences du XXe siècle. L'apport conceptuel s'est peu à peu détaché de la psychanalyse pour proliférer dans toutes les disciplines des sciences humaines. Cette tradition discursive comprend donc une multitude de concepts bénéfiques à l'analyse du plaisir en littérature.

---

<sup>138</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*

<sup>139</sup> Dany-Robert Dufour, *op. cit.*

<sup>140</sup> Joffre Dumazedier, *op. cit.*. Wilhelm Reich, *La révolution sexuelle*, Paris, Editions Christian Bourgeois Editeur, 1982.

<sup>141</sup> Michel Foucault, *La volonté de savoir, le souci de soi, l'usage des plaisirs*, Paris, Editions Gallimard, 1976, 1984.

### 1.13. Conclusion

Dans ce dédale qu'est l'histoire du plaisir, le rapprochement étymologique entre *pagina* et *placeo* a introduit un truisme. Depuis l'antiquité jusqu'à ce jour, la littérature est inscrite sous le signe du plaisir. Plutôt que de s'intéresser à l'acte de lecture, à l'histoire des lettres et des corpus déjà étudiés, la thèse démontre que la morphologie du récit est liée à une structure qu'introduit le plaisir.

Afin d'élucider cette problématique, il s'imposait d'abord de trouver une époque où le plaisir bénéficie sociologiquement d'une circulation accrue. Ceci a conduit à privilégier la fin du XXe siècle : une société hédonocrate où, suite à l'industrialisation et divers mouvements démocratiques émancipatoires, l'hédonisme gagne en ampleur jusqu'à s'inscrire dans les projets existentiels. Ensuite il importait d'élaborer un corpus pertinent. A bien regarder le champ esthétique du siècle finissant, il s'est imposé de créer un corpus primaire regroupant J. Echenoz, H. Guibert, M. Houellebecq, P. Quignard et M. Redonnet ; cinq oeuvres placées dans des orientations esthétiques radicalement différentes tel que l'autofiction, le minimalisme, le maximalisme, le roman réaliste, post-naturaliste, transgressif ou polymorphique. Un corpus secondaire a été élaboré afin de donner plus d'envergure à la thèse montrant que le propos est susceptible d'être modulé sur d'autres textes.

Enfin il s'est agi d'édifier une méthode spécifique afin de déterrer un « logos du plaisir ». Prenant appui sur certains éléments proposés par la géocritique, les corpus ont été conceptualisés comme un territoire de textes. Y ont été prélevées des particules textuelles qui, réunies, forment un nouveau territoire. Afin de renforcer cette homogénéité et de la faire concorder avec le propos principal, il a fallu étudier l'épistémologie du plaisir. Face aux théories et concepts issus de la psychanalyse, de la philosophie et de la sociologie, l'on s'est retrouvé avec un ensemble d'*instruments* transposables dans les textes afin de montrer que, de leur nouement à leur dénouement, les récits à la fin du XXe siècle reposent sur une structure du plaisir.



## Chapitre II

# La structure du plaisir

1. Eloignement ou Absence
31. Le héros épouse la princesse / monte sur le trône

*Morphologie du conte*  
Vladimir Propp

C'est l'enjeu d'une littérature, d'une philosophie, peut-être d'une politique, de témoigner des différends en leur trouvant des idiomes.

*Le différend*  
Jean-François Lyotard

On notera que c'est simplement le programme du principe du plaisir qui pose la finalité de la vie. Ce principe domine le fonctionnement de l'appareil animique dès le début ; de sa fonction au service d'une finalité, on ne saurait douter, et pourtant son programme est en désaccord avec le monde entier, avec le macrocosme tout aussi bien qu'avec le microcosme. De toute façon, il n'est pas réalisable, tous les dispositifs du Tout s'opposent à lui ; on aimerait dire que le dessein que l'homme soit « heureux » n'est pas contenu dans le plan de la « création ». Ce qu'on appelle bonheur au sens le plus strict découle de la satisfaction plutôt subite de besoins fortement mis en stase et, d'après sa nature, n'est possible que comme phénomène épisodique.

*Le malaise dans la culture*  
Sigmund Freud

## 2.1. De la sémiomorphologie

A partir du milieu du XXe siècle, la recherche en littérature connaît un développement discursif sans précédent. En France, la découverte de *La morphologie du conte* donne à la sémiologie saussurienne une impulsion<sup>1</sup>. Bien entendu la scène interdiscursive ne se limite pas à réceptionner sans conteste le travail de V. Propp. Les critiques adressées à l'ouvrage sont multiples. Elles portent sur la méthodologie de la recherche, sur le manque d'une orientation anthropologique et sur la fixité de catégories élaborées en référence à une « pensée de l'origine »<sup>2</sup>. Mais elles n'abordent pas la dimension universelle que présuppose la recherche morphologique : la volonté de disséquer le texte en *séquences*, d'écarter les unes ou les autres afin d'en extraire une *structure* selon le mouvement d'une situation vers une autre<sup>3</sup>. Parler de quête, d'actant, d'opposant, de destinataire, de destinataire, de fonctions, d'actions sans les rapporter à un signe référentiel, c'est réduire les potentialités morphologiques d'un texte et les soumettre à un ensemble de catégories théoriques posées de manière déductive<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Au sujet de l'impulsion, je fais référence à l'histoire du structuralisme en analyse littéraire et poétique qui, dans les années 60, intègre une réflexion sémiologique laquelle dépasse le cadre linguistique. Pour l'histoire du structuralisme : François Dosse, *Histoire du structuralisme*, Paris, Editions La découverte, 2012. Pour un exemple de sémiomorphologie spécifique aux années 60 : Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale du récit », in : *Communications*, n°8, 1966, pp. 01-27.

Par ailleurs, en ce qui concerne les références, vu le nombre de notes et d'essais cités précédemment, chaque chapitre reproduit d'une manière indépendante les notices bibliographiques. Quant aux concepts, ceux-ci ayant été expliqués, ce chapitre et les suivants en font un usage qui s'inscrit dans une même orientation conceptuelle. C'est pourquoi ils ne font plus l'objet de référence et d'explications.

<sup>2</sup> Pour la critique méthodologique : Jean Verrier, Claude Bremond, « Afanassiev et Propp », in : *Littérature*, 1982, vol. 45, n°1, pp. 61-78. Pour la critique anthropologique : Marina Guister, « Les études sur le conte merveilleux en Russie », in : *Féeries*, vol. 6, 2009, pp. 225-240. Pour la « pensée de l'origine » : Max Lüthi, *The European Folktale*, Indiana, Indiana University Press, 1986. Voir aussi les critiques de : Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, Paris, Editions Seuil, 1986, pp. 67-78. Claude Bremond, « Le message narratif », in : *Communications*, n°4, 1964.

<sup>3</sup> Bien sûr l'appréhension de ces situations varie selon les recherches. Par exemples, chez V. Propp, il s'agit de définir à travers nombre de fonctions l'intrigue du conte tandis que, chez C. Bremond, l'intérêt porte sur une table des postes possibles occupés « par les personnages éventuels de récits éventuels ». Voir la critique de : Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 82.

<sup>4</sup> T. Todorov affirme ainsi : « L'étude proprement littéraire, que nous appelons aujourd'hui structurale, se caractérise par le point de vue que choisit l'observateur et non par son objet qui, d'un autre point de vue, pourrait se prêter à une analyse psychologique, psychanalytique, linguistique, etc. » On comprend que cette méthode pose problème car supposer une structure au texte, c'est le conforter à une appréhension générale héritée d'une tradition scientifique. Ce qui est en jeu dans la remise en question de cette méthode, c'est justement de ne pas privilégier l'existence d'une structure immanente au texte mais de lui prêter la capacité de comprendre diverses structures dont chacune répond à un code spécifique déterminé par des conditions temporelles et spatiales qui traversent le texte et dont celui-ci rend compte de manière diversifiée. Autrement dit, là où la tradition tente de démontrer une structure à partir d'un ensemble de signes, ici, il est question d'un renversement. On *trouve* la structure qu'apporte un signe à partir d'un ensemble de textes. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Editions Seuil, 1971, p. 10.

Bien sûr les schémas et les terminologies peuvent varier mais leur fixité invite à s'épargner un travail plus spécifique : analyser un corpus selon ce que j'appelle « signe-thématique ». Il est entendu comme un signe porteur d'une *structure* qui, selon les époques, est utilisé par la fabulation<sup>5</sup>. Choisir l'un de ces signe-thématiques met en évidence le fait que ce signe est plus susceptible d'émerger en raison d'une contemporanéité et de devenir l'une des structures dans un ensemble de textes. Le signe-thématique rencontre donc une double contingence. Il est inscrit dans les textes d'une époque et son observation dépend de préoccupations heuristiques. Sa récurrence, sa visibilité et ses conditions d'émergence sont variables. Il peut s'agir comme ici du plaisir qui, depuis plus d'un siècle, est un objet d'étude dans les sciences humaines et exactes mais ce peut être aussi d'autres signes tels que la mort, la souffrance, le temps, la lumière, la nuit, les quatre éléments, etc.

Ce commentaire réoriente la morphologie en une sémiomorphologie. Une discipline qui observe l'usage d'un signe-thématique, les conditions de son émergence et sa circulation, celui-ci étant considéré comme une structure : une « partie d'un ensemble construit, qui donne à cet ensemble sa cohérence, son aspect spécifique et, généralement, sa rigidité ou sa résistance. » Dans la recherche qui suit, la *partie* est le plaisir, il est présent dans l'ensemble construit qu'est le corpus, il lui donne non pas « sa » cohérence » mais « une » cohérence, et il participe à son aspect, sa rigidité, sa résistance<sup>6</sup>.

La sémiomorphologie repose sur l'hypothèse que l'usage du signe a pour *fonction* de faire émerger une structure singulière dont dépend l'opérativité des récits<sup>7</sup>. Ainsi la circulation du plaisir rend apparents les contours d'une structure infra-textuelle enfouie dans l'abîme des textes occultés par un amas d'unités linguistiques, par une langue, un style et des schèmes narratifs. Cette perspective a pour intérêt de considérer le texte comme un langage

---

<sup>5</sup> Au sujet du « besoin de fabulation » ou de la dimension fabulatrice de l'espèce humaine : Jean Molino, Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator*, Paris, Editions Leméac, 2003, p. 340.

<sup>6</sup> Pour le signe-thématique, le /plaisir/ est entendu comme un mot « symbole » qui, selon Peirce, est un « signe arbitraire, dont le rapport avec son objet est défini par une convention » Il prend place dans une langue qui est « un système – c'est-à-dire une structure – susceptible d'être décrit de manière abstraite, et représentant un ensemble de relations. ». Il est considéré dans une perspective sémiotique, c'est-à-dire comme « un phénomène culturel, descriptible grâce à un système de relations que le code nous montre comme reçues par un groupe donné à un moment donné. » Pour le symbole selon Peirce, voir le résumé d' : Umberto Eco, *Le signe*, Paris, Editions Labor, 2013, pp. 74-76. Pour la sémiotique : *ibid.*, p. 100., p. 113.

<sup>7</sup> Au sujet du « récit » est entendu un « récit de fiction ». Dans cet ensemble, on trouve tout ce que la théorie des études littéraires place sous la rubrique du conte populaire, de l'épopée, de la tragédie et de la comédie, du roman. Quant à la « fiction », elle relève des créations littéraires qui ignorent l'ambition qu'a le récit historique de constituer un récit « vrai » ou « véridique ». Cette orientation s'inscrit d'une manière similaire à celle décrite dans l'introduction de : Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp. 11-12.

particulier qui, selon les conditions d'une contemporanéité, limitée à une période et un territoire, s'accapare un signe en circulation dans un espace social. D'une manière imagée, on peut représenter ce langage comme un espace fluide pareil aux eaux d'une mer soumise à un mouvement permanent ainsi qu'à des changements de températures, de couleurs, d'odeurs. Selon un principe d'assimilation emprunté à la théorie de la visibilité bakhtinienne, cet espace intègre des signes dont l'importance est attestée par un échange symbolique accru lequel témoigne de leur intégration dans la doxa<sup>8</sup>. Leur usage se repère dans les unités linguistiques, il peut s'agir d'un signifiant comme du champ lexico-sémantique qui s'y rapporte. Dans notre cas, il s'agit du plaisir comme de la satisfaction, de la jouissance, etc. Parce que ces unités rendent le signe visible, elles induisent que le langage littéraire se l'est approprié et qu'il l'a intégré parmi les structures qui participent à la visibilité des récits.

L'analyse selon une orientation sémiomorphologique ne postule pas seulement l'existence de cette structure. Elle la place dans la progression du récit qui part d'une situation initiale vers une situation terminale. La sémiomorphologie démontre donc que le signe participe à l'économie des récits, de leur début à leur toute fin. Il s'agit de *trouver* le récit d'une structure singulière et spécifique à un signe. On la repère dès sa manifestation, on en observe la progression tout au long du récit, enfin on l'abandonne quand le texte cesse d'en faire usage.

A terme la sémiomorphologie permet la construction d'une interprétation détachée d'un espace logique à prétention universelle qui affirmerait que telle ou telle structure serait permanente et identique ici ou là. Elle rend à notre discipline sa capacité à observer le jeu d'intégration ou de rejet du langage en conformité avec le mouvement des époques où il vague. Une telle pratique a donc pour avantage de nous séparer d'une tradition encline à

---

<sup>8</sup> Il n'est pas à proprement parler question d'une « théorie de la visibilité » chez M. Bakhtine. Ce que j'entends par cette expression, c'est la relation intrinsèque entre le texte et sa contemporanéité, c'est-à-dire que tout geste esthétique est précédé d'une réalité politique, sociale et autre qui est partie prenante du récit et qui le rend visible, intelligible pour un lecteur. En guise d'exemple, l'on se réfère à la *Théogonie* d'Hésiode dont la visibilité est lacunaire. Nous sommes en possession d'un texte dont nous ignorons la valeur, littéraire ou religieuse. Sa visibilité est donc occultée par la distance qui nous sépare de son origine et la doxa contemporaine. Si, par le passé, il a bénéficié d'une visibilité concomitante à sa contemporanéité, celle-ci est désormais inadéquate avec la nôtre, à tel point que les experts ont du mal à situer sa valeur comme sa fonction pour les communautés antiques. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Editions Gallimard, 1978, p. 44. Jean-Louis Backès, « Poésie religieuse archaïque de la Grèce antique », in : Hésiode, *Théogonie, Les travaux et les jours*, Bouquier, Paris, Editions Gallimard, 2000, pp. 07-30.

affirmer explicitement ou implicitement que « ce qui *est* » serait permanent alors que le langage littéraire mais aussi tout autre restent le fruit d'une inconstance dépendante de préoccupations politiques, sociales et philosophiques qui ont pour continuité l'impermanence<sup>9</sup>.

Cette approche renoue avec des tendances analytiques propres aux études littéraires et aux recherches philosophiques qui ont interrogé le plaisir. Alors que R. Barthes passe d'un sémiostucturalisme vers une phénoménologie post-structuraliste, il évoque un « imaginaire du langage » dont l'unité minimale et première serait le mot qu'il nomme une « monade magique »<sup>10</sup>. Bien sûr le caractère mystique est ici évacué au profit d'une appréhension du texte comme un *ensemble* composé d'une multitude de monades dont celle du plaisir. Elle ne peut être interprétée en dehors de ses relations avec d'autres, c'est-à-dire dans le rapport dialectique entre le singulier et le pluriel. Ce singulier serait le plaisir. Quant au pluriel, il peut s'agir du texte, sa forme, son agencement, sa langue, de l'image d'une satisfaction, de la description d'un membre dressé ou d'un sexe humide, bref d'autres monades qui, à la manière d'un miroir, reflètent partiellement la structure du plaisir jusqu'à ce qu'elle sombre dans une situation terminale.

Quant à la recherche en philosophie, dans *L'économie libidinale*, J.-F. Lyotard affirme qu'il n'y a pas de différence entre une formation libidinale et une formation discursive, que le plaisir est inscrit dans les réseaux du texte à la fois sous forme de stases ou groupe de stases énergétiques, ce qui laisse penser qu'il y appose une charge d'intensités propres qui participe à l'opérativité et la progression du récit. Il prend pour exemple J. Joyce, M. Proust, L. Sterne où le plaisir peut être lu, analysé et reconstitué en une structure<sup>11</sup>. Toutefois on ne peut affirmer que le développement suivant sert à valider ou invalider le propos de J.-F. Lyotard. Certes il s'inscrit dans l'héritage des discours formulés sur le plaisir mais reste que la structure dont il est ici question est décrite et définie en référence aux textes d'un corpus

---

<sup>9</sup> Au sujet des interprétations à dimension universelle et de l'impasse qu'elles représentent : Dominique Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Editions Hachette, 1987, p. 6.

<sup>10</sup> Pour la deuxième topique de R. Barthes : Alexandre Gefen, « Le jardin d'hiver », in : Marielle Macé, Alexandre Gefen (textes réunis par.), *Barthes, au lieu du roman*, Paris, Editions Desjonquères, 2002, p. 167. Pour la « monade magique » : Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions Seuil, 1973, p. 54.

<sup>11</sup> Jean-François Lyotard, *L'économie libidinale*, Paris, Editions de Minuit, 2009, pp. 35-43. Ainsi que : Jean-François Lyotard, « Petite économie libidinale d'un dispositif narratif : la régie Renault raconte le meurtre de P. Overney (étude présentée à l'Institut d'études romanes de l'Université Aarhus à l'occasion d'un colloque sur le récit, avril 1973) », in : *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Editions Galilée, 1994, pp. 151-187.

circonscrit à un espace-temps précis où, après avoir observé, répertorié, analysé les usages d'un signe et sa circulation, l'interprétation permet de retracer le rôle qu'il apporte à l'économie du récit.

Ce chapitre est donc concentré sur le récit qu'active la structure du plaisir. La brièveté synthétique, le résumé des textes du corpus et le ton pragmatique du développement sont volontaires. Il a semblé aller de soi que, dans un premier temps, le lecteur ait besoin de se familiariser avec les romans sur lesquels s'appuie la réflexion et qu'il prenne connaissance de mon approche et de mon interprétation, ne serait-ce que par la description et le résumé des œuvres<sup>12</sup>.

La structure est décrite en trois temps. Premièrement, à lire les théoriciens contemporains, une interrogation persiste sur ce que L. Ruffel nomme une « posture terminale initiale ». Je pars de ce constat pour montrer que cette posture n'est pas spécifique à la littérature de la fin du XX<sup>e</sup> siècle mais il se peut que les textes l'exhibent plus volontairement que par le passé. Lorsqu'on observe pragmatiquement les éléments textuels qui manifestent cette posture, on constate qu'elle est mise en évidence par des événements qui comprennent deux positions, une terminale et une initiale. La première résulte de la disparition d'une autorité morale et la deuxième est fondée sur divers usages du plaisir. Deuxièmement, la posture terminale initiale est repérable dans les premières pages d'un texte mais elle n'y est pas restreinte. Elle circule dans des particules textuelles qui sont identifiées et prélevées pour l'interprétation. Celles-ci montrent la fréquence du plaisir et ses usages, ce qui conduit l'analyse à observer l'émergence de conflits entre le plaisir et les normes d'un univers sociétal. Troisièmement, dans la dernière partie, l'on s'intéresse au champ des fins où les conflits sont résolus par une triple souffrance qui provient du corps, des forces de la culture et de relations sociales contraignantes.

---

<sup>12</sup> Cette orientation prend pour référence un penchant philosophique tel que pensé par Pierce lequel affirme que toute démarche et toute enquête sont indissociables d'un arrière-plan de croyances préalables qui, dans une démarche scientifique, doivent être pris en considération afin de le démontrer ou d'envisager une nouvelle interprétation. La démonstration entend donc s'écarter de croyances préétablies pour proposer une relecture de ce qui semble parfois rapidement « acquis » ou « aller de soi ». Pour une explication du pragmatisme selon Pierce : Jean-Pierre Cometti, *Qu'est-ce que le pragmatisme*, Paris, Editions Gallimard, 2010, p. 19-22.

## 2.2. La posture terminale initiale

Au cours de la dernière décennie, la recherche a manifesté un intérêt croissant pour les théories postmodernes de la fin du XXe siècle. Ainsi sont apparues diverses réflexions sur la fin des idéologies ou des métarécits, sur la dimension spectrale des textes ou d'esthétiques qui rompent avec le Nouveau roman sans s'inscrire dans une logique avant-gardiste héritée de la modernité<sup>13</sup>. Pour L. Ruffel le champ esthétique des années 80 et 90 peut être scindé en deux tendances : une « minimaliste » et une « maximaliste » qui, malgré leurs différences, partagent une caractéristique commune, soit la « posture terminale initiale » :

Ces romans, c'est là leur singularité, sont fin et début mêlés, après et avant superposés, proposant une conception de l'histoire qui s'accommode assez mal du futurisme volontariste caractérisant la subjectivité moderne mythique, sans toutefois la renier, sans toutefois la conjurer.<sup>14</sup>

Cette singularité ne semble pas spécifique aux corpus du dénouement, ni à la littérature des années quatre-vingt-dix. Comme l'explique P. Ricoeur qui place sur un même plan récit historique et récit fictionnel : « Que l'histoire devienne histoire de longue durée en devenant histoire sociale, économique, culturelle, elle reste liée au temps et rend compte des changements qui relient une situation terminale à une situation initiale<sup>15</sup>. » Autrement dit, tout récit ne peut se passer d'une position terminale qui est reliée à une position initiale<sup>16</sup>. Ceci signifie que le présent est *impossible* sans un passé. Que, malgré l'effort d'une séparation entre des temporalités, des époques, des périodes, elles dépendent toutes d'une visibilité qui comprend des *traces* antérieures. A la manière de F. Kermode, on affirme que l'histoire est en dehors du temps physique. Il s'agit d'un récit construit par un présent qui

---

<sup>13</sup> Voir par exemple le travail du « Groupe de recherche sur le dialogisme et l'invention littéraire » (D.I.L.) à l'Université catholique de Louvain-la-neuve, sous la direction de Pierre Piret.

<sup>14</sup> Lionel Ruffel, « Le début, la fin, le dénouement : comment nommer le postmoderne ? (France-Etats-Unis) », in : *Fabula*, [en ligne], dossier, Le début et la fin. Roman, théâtre, cinéma, B.D, (page consultée le 16 novembre 2016). Ce propos est développé plus amplement dans l'introduction de son essai : Lionel Ruffel, *Le dénouement*, Paris, Editions Verdier, 2005, pp. 8-18.

<sup>15</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 15. L'analogie entre le récit littéraire et le récit historique n'est pas nouvelle. Cette posture renvoie notamment à la théorie bakhtinienne où, si le roman est le genre qui représente le mieux l'homme parlant, on peut aussi en tirer une conséquence : « Le roman, parce qu'il possède une zone de contemporanéité avec le présent est le genre littéraire le mieux à même d'écrire l'histoire. » Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 463.

<sup>16</sup> Au sujet de la relation entre la posture terminale initiale et le développement d'un récit, cet argument peut être illustré par des travaux qui conseillent aux auteurs ou repèrent dans les récits dramaturgiques que rares sont les récits capables de se passer d'une telle posture. Par exemples : Aristote, *La poétique*, Paris, Editions Les belles lettres, 1990. Pierre Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, Editions Flammarion Garnier, 1999. Etienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Editions Flammarion, 1950.

révèle plus un conditionnement qu'une réalité passée. Cette appréhension n'est donc pas faite sur le mode d'un détachement objectif. Elle projette sur le « tic tac » d'une horloge imaginaire une continuité entre un passé et un présent, ce dernier ne pouvant *être sans ce* qui le précède<sup>17</sup>. Autrement dit : « C'est une particularité de l'imagination de se croire toujours à la fin d'une ère<sup>18</sup>. »

Quand L. Ruffel affirme que l'avant et l'après « sont superposés », il inscrit son analyse dans une référence au *logos* moderne fondé sur le changement ou la mode. Mais comme P. Ricoeur et F. Kermode nous l'ont enseigné, et malgré toutes les tentatives de *tabula rasa* des avant-gardes, aucune histoire ne peut se détacher d'une posture terminale initiale. La confluence et la superposition du passé et du présent sont inévitables<sup>19</sup>.

Cette posture n'est donc pas circonscrite à la littérature de la fin du XXe siècle. Elle correspond à la création de l'Histoire ou d'une histoire, c'est-à-dire au développement d'un récit. Par contre, il se peut, comme l'écrit L. Ruffel, que la posture y soit plus manifeste, ce qui servirait à exhiber des confusions idéologiques, postmarxistes, néomarxistes, (néo)libérales ou capitalistes d'une postmodernité soulevée par des événements politiques et sociaux qui précèdent de peu ou suivent de près la chute du Mur de Berlin et la démolition des statues de Moscou. Des événements singuliers et importants qui ont entraîné une réorientation de l'appréhension de l'histoire laquelle a donné lieu à diverses réflexions sur le champ des fins et l'avènement d'une démocratie libérale universelle<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Frank Kermode, *The sense of an ending*, Oxford, Oxford Unity press, 1967, p. 44-45. Pour un propos similaire : Gilles Deleuze, *La logique du sens*, Paris, Editions de Minuit, 1997, p. 14.

<sup>18</sup> Frank Kermode, *op. cit.*. Cité dans : Bertrand Gervais, *L'imaginaire de la fin*, Montréal, Le Quartanier, 2009, p. 9. On trouve un même propos chez M. Blanchot : « Nous sommes au bord du désastre sans que nous puissions le situer dans l'avenir : il est plutôt toujours déjà passé, et pourtant nous sommes au bord ou sous la menace, [...] ». « Le désastre n'appartient pas au cours du temps, il est l'effet d'un imaginaire doxique. Comme la rupture entre des générations, comme la fin d'une époque, le désastre relève d'une appréhension du réel fondée sur une conception du temps déterminée par une doxa spécifique qui spéculé sur son arrivée imminente, se pense en son bord, sous sa menace, alors que rien n'arrive. Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Editions Gallimard, 1981, p. 7.

<sup>19</sup> Au sujet de la *tabula rasa*, voir par exemple : Alain Touraine, *Critique de la modernité*, Paris, Editions Fayard, 1992, p. 22. Pour le changement et la mode dans le processus moderne, voir par exemple : Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Editions Klincksieck, 1995, p. 40.

<sup>20</sup> Le corpus des textes qui ont abordé philosophiquement ces événements selon des perspectives idéologiques similaires ou opposées est vaste. Toutefois l'on peut d'une manière non exhaustive renvoyer à plusieurs orientations qui, jusqu'à ce jour, continuent d'attirer l'intérêt des chercheurs tant leurs discours et leurs thèses semblent de plus en plus s'accorder avec le regard que nous portons rétrospectivement sur l'histoire de la fin du XXe siècle. Il s'agit de : Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Editions Galilée, 1993. Alain Badiou, *D'un désastre obscur*, Paris, Editions L'aube, 1991. Francis Fukuyama, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Editions Flammarion, 2009. Jean-Luc Nancy, Jean-Christophe Bailly, *La comparution*, Paris, Editions Christian Bourgeois, 2007.



Ces événements et les textes philosophiques qui les ont commentés concourent à former ce qu'il nomme le « dénouement » des idéologies modernes qui s'étaient appropriées une logique de l'*Histoire* centrée sur des métarécits socialistes, scientifiques, religieux et autres aux allures de vérités indéracinables car universelles<sup>21</sup>. En cette fin de siècle les grands récits et leurs dogmes se voient défaits par l'actualité. Ils tombent sous une incrédulité grandissante. Et c'est dans l'avènement d'un tel désarroi que des œuvres littéraires auraient tenté de penser l'écroulement par la transformation de paradigmes historiques, esthétiques et politiques où le dénouement s'exprime par une tendance à mêler et le passé et le présent, à placer le récit dans une temporalité spectrale, source de confusions et d'ambiguïtés<sup>22</sup>.

### 2.3. Le nouemen

Mais plutôt que d'affirmer et démontrer la thèse du dénouement où la littérature témoignerait de l'atomisation d'une logique moderne, mon propos entend revenir à une pragmatique où le texte est l'objet d'une analyse qui n'a pas pour finalité de le rapporter à de larges thèses émanant d'une contemporanéité. C'est pourquoi je parle d'un *nouemen*, à la fois « nouement » en tant qu'« action de nouer » et « noumène » qui est une « chose en soi » ne pouvant être l'objet que d'une connaissance sensible. Comme E. Kant l'a jadis démontré, nous avons une connaissance partielle du réel fondée sur un rapport empirique, phénoménologique. Les choses en soi qui nous entourent, nous n'en avons « absolument aucun concept, sinon simplement celui d'un objet d'une intuition sensible en général qui est, par conséquent, identique pour tous les phénomènes<sup>23</sup>. »

Par exemple, quand nous regardons un arbre, nous n'en voyons qu'une partie, il est impossible de voir entièrement son tronc, son écorce, ses branches, ses feuilles. J. Lacan évoque un même paradigme lorsqu'abordant des corps jouissants, il dit : « Comme le souligne admirablement cette sorte de kantien qu'était Sade, on ne peut jouir que d'une partie du corps de l'Autre, pour la simple raison qu'on n'a jamais vu un corps s'enrouler complètement, jusqu'à l'inclure et le phagocyter, autour du corps de l'Autre.<sup>24</sup> » Le réel est donc constitué de choses en soi que nous ne pouvons connaître totalement. Nous avons une

<sup>21</sup> Pour la notion de métarécit, voir par exemple : Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Editions Galilée, 2005, pp. 35-36.

<sup>22</sup> Voir l'introduction de : Lionel Ruffel, *Le dénouement*, *op. cit.*, pp. 8-14.

<sup>23</sup> Emmanuel Kant, « Du principe de la distinction de tous les objets en général en phénomènes et noumènes », in : *Critique de la raison pure*, Paris, Editions PUF, 2012, p. 227.

<sup>24</sup> Jacques Lacan, *Encore*, Paris, Editions Seuil, 1999, p. 33.

vue partielle relative à l'expérience que nous en faisons. A la manière dont le formule C. Rosset, c'est là toute la cruauté de notre condition : son incapacité à pénétrer un réel que nous expérimentons partiellement<sup>25</sup>. Nous sommes irrémédiablement livrés à vivre avec la carte d'un territoire impénétrable<sup>26</sup>.

Il en est de même dans la formation du nœud du récit. Le *nouemen* réunit des signes matériels (une couverture, des pages, des mains qui tiennent le livre, une lumière qui éclaire le texte, une ombre qui baille sur la page) et des signes typographiques aux tailles et chromatiques diverses, dispersés selon la mode qu'une culture rend logique mais qui, nous le savons, n'est pas plus logique qu'illogique<sup>27</sup>. L'ensemble de ces signes constituent une chose en soi dont nous n'avons qu'une vue partielle. Pourtant, de la lecture, de leur compréhension vient un récit, une chose en soi déterminée par le sensible que nous y projetons et que nous partageons par écrit et par l'oral<sup>28</sup>. Nous établissons donc face à une chose que nous ne pourrons jamais totalement ni connaître ni comprendre un discours qui porte sur ce qui est un nœud en perpétuel changement d'un lecteur à l'autre, d'une époque à l'autre<sup>29</sup>. Le *nouemen*, c'est donc l'action d'un récit se formant, l'instant où sont figurés les personnages et le temps et l'espace, où le chronotope prend forme<sup>30</sup>. C'est ce qui donne au récit une visibilité dans un espace culturel qui, variant inlassablement, le dénoue et le renoue incessamment.

Ceci signifie que l'analyse revient vers le langage littéraire et la manière dont ce langage intègre des signes contemporains qui forment un récit. Dans le développement qui suit nous

---

<sup>25</sup> Clément Rosset, *Le principe de cruauté*, Paris, Editions de Minuit, 2011, pp. 17-18.

<sup>26</sup> Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Editions Galilée, 1981, p. 9.

<sup>27</sup> Comme l'explique M. Riffaterre, « Les mots, en tant que formes physiques, n'ont aucune relation naturelle avec les référents : ce sont les conventions d'un groupe, arbitrairement liées à des ensembles de concepts sur les référents, à une mythologie du réel. » Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », in : *Littérature et réalité*, Paris, Editions Seuil, 1971, p. 93.

<sup>28</sup> Pour la circulation et la partage du sensible : Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, Editions La fabrique, 2012.

<sup>29</sup> Autrement dit : « Comprendre n'est jamais déchiffrer à l'aide d'un code – soit qu'on le possède d'avance, soit qu'on ait à le reconstituer –, c'est toujours interpréter des signes deux fois singuliers, par leur manière de signifier en chaque circonstance et par leur destinataire. » Vincent Descombes, *Grammaire d'objets en tous genres*, Paris, Editions de Minuit, 1983, pp. 18-19. On retrouve un même propos chez W. Iser. S'interrogeant sur notre relation phénoménologique au texte, il affirme que toute lecture est fondée sur une *indétermination* qui « pousse le lecteur à se mettre en quête du sens. Il a alors l'opportunité de prendre conscience de ses propres dispositions tout en constatant que les potentialités du texte ne sont jamais complètement réductibles au sens qu'il y projette. » Wolfgang Iser, *L'appel du texte*, Paris, Editions Allia, 2012, p. 52.

<sup>30</sup> Pour la formation du chronotope selon M. Bakhtine et un exemple de son application : Janice Best, « La définition du chronotope : l'exemple de *Notre-Dame de Paris* », in : *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°6, Paris, Editions PUF, 1989, pp. 969-979.

allons donc déconstruire la posture terminale initiale. La déconstruction n'est pas « destruction ». Elle interroge les éléments textuels qui la rendent visible. Elle n'a pas pour but de valider ou d'invalidier une recherche mais plutôt de *creuser* les textes en interprète à l'aide de concepts que L. Ruffel et d'autres nous ont légués.

#### **2.4. Le principe de variation**

La posture terminale initiale prend source dans le caractère événementiel du texte dont les conséquences ont des implications sur la progression du récit. Elle est visible dans des particules textuelles et elle s'établit selon un processus sommaire composé d'une position terminale qui serait la fin de *quelque chose* laquelle est suivie d'une position initiale qui serait le début d'une *autre chose*.

Ce processus s'établit selon ce qui a été nommé un « principe de variation ». On peut se le représenter sous l'image d'un moniteur cardiaque dont la courbe ascendante ou descendante selon le rythme des pulsations évolue continuellement sous l'effet de variations. Dans le corps textuel, les signes que sont les mots, les phrases, la ponctuation et toute chose qui participe à sa compréhension, déclenchent une variation perpétuelle. A la manière du rythme cardiaque, elle connaît une phase ascendante, une excitation, ou une phase descendante, un apaisement qui précède un nouveau coup, une nouvelle variation.

Le principe de variation permet de comprendre la posture terminale initiale. Si on multiplie les variations, on accélère indéniablement le rythme d'un récit, ce qui a pour conséquence une confusion sémantique et temporelle, voire une ambivalence ou une ambiguïté propre à la spectralité. Ceci peut être exemplifié par un recours à la sociophilosophie<sup>31</sup>. G. Lipovetsky et B. Stiegler observent que l'introduction de nouvelles technologies dans notre quotidien déclenche une perturbation de l'éthos. Cette perturbation est d'ordre cognitif et temporel. Tel est le cas des écrans qui nous entourent et nous appellent à nous projeter dans des espaces et des temps virtuels. A long terme, la projection continue influence et désordonne les facultés cognitives dont dépend la stabilité de l'éthos. Il se voit déplacé incessamment dans divers lieux (réels, virtuels) et

---

<sup>31</sup> Le néologisme « sociophilosophie » provient d'un constat au sujet de l'histoire de la philosophie. Au fil du XXe siècle, il se développe chez certains penseurs francophones des réflexions qui proviennent de recherches en sociologie ou qui tendent à intégrer de telles recherches dans leur travail discursif à la manière de philosophes allemands dont ceux de L'école de Francfort tels que T. Adorno et H. Marcuse.

diverses temporalités (passées, présentes, futures)<sup>32</sup>. Autrement dit, et dans le sillage d'une philosophie analytique, les stimuli sont en si grand nombre et si récurrents qu'il en résulte une perturbation de la faculté cognitive<sup>33</sup>. Ceci donne lieu à une confusion et une ambiguïté dans la relation de l'éthos à son présent. Il s'inscrit dans un présentisme ou une atemporalité indépassable car réunissant une infinité d'époques et d'espaces.

Soumis à la récurrence du principe de variation, les récits à la fin du siècle s'inscriraient dans un même phénomène. Plus le principe de variation est fréquent, plus il en ressort un cinétisme qui donne lieu à une spectralité. Reste à s'interroger sur les éléments textuels dont use ce principe. La spectralité ou la posture initiale terminale sont liées à la dominante émotionnelle des textes. Ceci signifie que le cinétisme repose sur une variation de l'affect. Plus l'affect varie, plus nous pénétrons un univers spectral. La variation repose sur divers usages du plaisir lesquels laissent entrevoir sa structure infra-textuelle. On comprend donc qu'au regard des récentes publications sur l'hantologie proposée par J. Derrida et transposée dans l'univers des lettres, mon propos sur la posture terminale initiale ne repose pas sur de larges thèses philosophiques à l'accent hégélien<sup>34</sup>.

Pour démontrer la relation entre le principe de variation, le plaisir et la posture terminale initiale, les sections suivantes observent et analysent ce principe lors d'une ouverture, à quelques endroits que ce soit dans le texte ainsi qu'en sa fin. Il peut être inscrit dans un récit primaire, secondaire, etc. Et cette volatilité ne signifie pas que d'un bout à

---

<sup>32</sup> Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Paris, Editions Gallimard, 2012, p. 33. Bernard Stiegler, « I. Participer pour sentir ou l'art de passer à l'acte », in : *De la misère symbolique*, Paris, Editions Galilée, 2005, pp. 48-79.

<sup>33</sup> Au sujet des stimuli : Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Editions Mimésis, 2016, pp. 30-37.

<sup>34</sup> La spectralité que met en évidence la posture terminale initiale semble avoir été l'un des moyens pour des universitaires d'établir une continuité dans l'histoire de la littérature française. Comme l'affirme L. Ruffel, c'est notamment grâce aux écrits de D. Viart que cet héritage et filiation ont été relevés. A faire usage de tels termes, on inscrit son discours en dehors d'une dominante analytique pragmatique pour le mettre dans une généalogie qui relève d'une idéalisation de la chose nationale. C'est pourquoi il me semble que, dans cette généalogie, premièrement, on renoue avec un paradigme moderne, deuxièmement, avec l'idéalisme qui le caractérise. Parler d'héritage, de filiation, c'est rapporter des gestes esthétiques à l'histoire d'une civilisation et d'une nation, histoire qu'on serait bien en mal, dans une dimension analytique, de « raconter » car, de son origine à sa fonction, elle n'a de valeur scientifique que dans son analyse plutôt que dans sa valorisation au sein de la science. Il va sans dire que, lorsqu'on parle de spectralité, un vide se manifeste si cette spectralité est rapportée comme un héritage ou un signe filial d'un discours historique qu'il continuerait et, donc, valoriserait. Lionel Ruffel, « Hantise globale », in : Jutta Fortin, Jean-Bernard Vray, (travaux réunis par.), *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2012, p. 67.

l'autre d'un texte, il comporte de mêmes éléments. Au contraire il est reproduit mais toujours selon de nouvelles conditions<sup>35</sup>.

## 2.5. Les ouvertures

Pour qualifier une « ouverture » on bénéficie d'une vaste terminologie : commencement, prologue, incipit, etc. On préfère ici le terme d'« ouverture ». Elle est entendue comme une particule dont la fonction est d'agencer les éléments premiers d'un récit. A défaut de revenir sur tous les types compris dans le champ hétérogène de la littérature contemporaine, quatre sont privilégiées en raison de leur récurrence dans le corpus. Celles déterminées par un décès, par une rupture sentimentale, par un exil. La quatrième est différente en ce qu'elle est formelle. Il s'agit de la métalepse narrative que J. Paterson nomme une « métaphore scripturale », une « accumulation de procédés autoreprésentatifs » et que G. Genette définit comme la transmutation par l'écriture d'un narrateur qui « feint d'être, dans une sorte de délire inspiré, le *témoin* des événements qu'il invente ou qu'il rapporte<sup>36</sup>.»

1° Nombreux sont les textes qui s'ouvrent sur un décès mais ce décès n'est pas nécessairement celui d'un ami, d'une personne proche. Il se situe au sein d'une sphère plus ou moins précise : la famille. Par contre, la figure n'est pas celle du frère, de la sœur, d'un cousin mais il s'agit soit d'un père soit d'une mère tel qu'ici dans les premières phrases de *Plateforme*:

Mon père est mort il y a un an. Je ne crois pas à cette théorie selon laquelle on devient *réellement adulte* à la mort de ses parents ; on ne devient jamais *réellement adulte*.

Devant le cercueil du vieillard, des pensées déplaisantes me sont venues. Il avait profité de la vie, le vieux salaud ; il s'était démerdé comme un chef. « T'as eu des gosses, mon con... me dis-

---

<sup>35</sup> Qu'on ne s'étonne pas d'une approche qui porte sur un récit primaire et d'autres qui gravitent autour de ce qu'on pourrait appeler un noyau. Dans une portée proche de R. Saint Gelais sur les « fictions transfuges », l'on peut affirmer que les récits intègrent nombre de récits secondaires qui, d'une manière commune, participent au rendu du récit principal. Que la narration soit enchassée, qu'elle passe d'une histoire à une autre, elle participe d'une manière générale à la réception du récit. Par conséquent, que l'on s'intéresse à un personnage primaire ou secondaire, à un événement qui semble éloigné du récit principal, ne signifie pas qu'on « dénature » le texte mais plutôt qu'on accepte la richesse de son économie. Richard Saint Gelais, *Fictions transfuges*, Paris, Editions Seuil, 2011, p. 132.

<sup>36</sup> Janet. M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Canada, Editions Les presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 20. Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Editions Seuil, 1969, p. 216. Pour une analyse diversifiée de cette figure, voir par exemple : Marilyn Randall, « La métalepse incertaine et le lecteur comme victime. *Gros Mots* de Réjean Ducharme et *Hier* de Nicole Brossard », in : France Fortier, André Mercier (textes réunis par.), *La transmission narrative*, Montréal, Editions Nota Bene, 2011, pp. 143-157. Françoise Lavocat, *La théorie littéraire des mondes nouveaux*, Paris, Editions CNRS, 2010, p. 8. L'expression de « métaphore scripturale » sera plutôt utilisée par la suite.

je avec entrain ; t'as fourré ta grosse bite dans la chatte à ma mère. » Enfin j'étais un peu tendu, c'est certain ; ce n'est pas tous les jours qu'on a des morts dans sa famille. (p. 9.)

Les jours suivants, Michel passe la porte d'une agence de voyage et réserve une formule *All inclusive* en Thaïlande. Il y fait la rencontre de Valérie qui l'extrait d'une sexualité dépendante de *peep shows* pour le mener vers les aventures d'un couple libertin. Une telle ouverture est similaire à celle de *Rose Mélie Rose*. Mélie est élevée dans l'Ermitage où Rose, sa mère adoptive, décède dès les premières pages, ce qui force Mélie à commencer un parcours initiatique. Elle quitte l'Ermitage, traverse une forêt où un camionneur la dépucelle avant de la déposer dans la ville d'Oat. Son temps de loisir est alors rythmé par des visites dans des lieux échangistes.

Dans ces nouemens, la mort d'un parent n'a pas pour seul effet de supprimer un membre de la famille. Elle manifeste un changement. Les narrateurs quittent une stabilité familiale pour entrer dans une période instable inaugurée par divers plaisirs de types sensuels.

**2°** Un autre type de variation est à l'œuvre chez J. Echenoz où les ouvertures procèdent d'une rupture sentimentale. Dans *Nous trois*, le scientifique Louis Meyer est mené au divorce suite à des actes adultérins. Malgré l'exigence de son travail de recherche, il tente de rencontrer une nouvelle compagne. Quant à *Je m'en vais*, l'ouverture débute sur un claquement de porte :

Je m'en vais, dit Ferrer, je te quitte. Je te laisse tout mais je pars. Et comme les yeux de Suzanne, s'égarant vers le sol, s'arrêtaient sans raison sur une prise électrique, Félix Ferrer abandonna ses clés sur la console de l'entrée. Puis boutonna son manteau avant de sortir en refermant doucement la porte du pavillon. (p. 7.)

Ici le nouemen provient d'une variation fondée sur la rupture d'une relation charnelle dont le dénominateur commun repose sur une réciprocité sentimentale. Ceci signifie que le départ d'un amant rompt des liens. Il n'est plus astreint à respecter un engagement envers autrui.

**3°** Un autre type d'ouverture est celle de l'exil tel que dans *Terrasse à Rome* :

Je suis né l'année 1616 à Paris. J'ai été apprenti chez Follon à Prais. Chez Rhuyts le Réformé dans la cité de Toulouse. Chez Heemkers à Bruges. Après Bruges, j'ai vécu seul. À Bruges j'aimais une femme et mon visage fut entièrement brûlé. Pendant deux ans j'ai caché un visage

hideux dans la falaise qui est au-dessus de Ravello en Italie. Les hommes désespérés vivent accrochés dans l'espace à la manière des figures qui sont peintes sur les murs, ne respirant pas, sans parler, n'écouter personne. La falaise qui domine le golfe de Salerne était un mur qui donnait sur la mer. Je n'ai jamais plus trouvé de joie auprès d'autres femmes qu'elle. Ce n'est pas cette joie qui me manque. C'est elle. Aussi ai-je dessiné toute ma vie un même corps dans les gestes d'étreintes dont je rêvais toujours. (pp. 9-10.)

Forcé de rompre ses liens avec une amante, Meaume s'exile de Bruges. Au début de *L'équipée malaise*, on trouve un même changement. Courtisée par trois hommes, Nicole Fischer annonce à Jean-François Pons et Charles Pontiac qu'elle leur préfère un troisième prétendant. Ceci a pour effet que : « Pons et Pontiac s'étaient d'abord éloignés l'un de l'autre, puis du monde extérieur, leurs noms manquaient maintenant dans les annuaires, leur souvenir même était presque évanoui. (p.9.) »

D'une manière similaire à la deuxième ouverture, le nouemen de l'exil s'établit sur une situation terminale : la rupture d'un lien sentimental, mais à sa différence on ne voit pas de comportements libidinaux. Le personnage se retire dans un espace inconnu. Pour Meaume, il s'agit de quitter la ville de Bruges où vit Nanni Veet Jakobzs. Dans *L'équipée malaise*, Pons se rend en Malaisie tandis que Pontiac passe le reste de son existence dans la rue, éloigné de tout contact avec ses précédentes connaissances.

**4°** Enfin le quatrième nouemen vient d'une métaphore scripturale telle qu'ici dans *A l'amî qui ne m'a pas sauvé la vie* :

Ce jour où j'entreprends ce livre, le 26 décembre 1988, à Rome, où je suis venu seul, envers et contre tous, fuyant cette poignée d'amis qui ont tenté de me retenir, s'inquiétant de ma santé morale, en ce jour férié où tout est fermé et où chaque passant est un étranger, à Rome où je m'aperçois définitivement que je n'aime pas les hommes, où, prêt à tout pour les fuir comme la peste, je ne sais donc pas avec qui ni où aller manger, plusieurs mois après ces trois mois au cours desquels en toute conscience j'ai été assuré de ma condamnation, puis de ces autres mois qui ont suivi où j'ai pu, par ce hasard extraordinaire, m'en croire délivré, entre le doute et la lucidité, au bout du découragement tout autant que de l'espoir, je ne sais pas non plus à quoi m'en tenir sur rien de ces questions cruciales, sur cette alternative de la condamnation et de sa rémission, je ne sais si ce salut est un leurre qu'on a tendu devant moi comme une embuscade pour m'apaiser, ou s'il est pour de bon une science-fiction dont je serais un des héros, je ne sais s'il est ridiculement humain de croire à cette grâce et à ce miracle. J'entrevois l'architecture de ce nouveau livre que j'ai retenu en moi toutes ces dernières semaines mais j'en ignore le déroulement de bout en bout, je peux en imaginer plusieurs fins, qui sont toutes pour l'instant du ressort de la prémonition ou du vœu, mais l'ensemble de sa vérité m'est encore caché ; je me dis que ce livre n'a sa raison d'être que dans cette frange d'incertitude, qui est commune à tous les malades du monde. (pp. 10-11.)

Ici ni exil ni décès ni fin d'une relation sentimentale. Il s'agit de l'évanescence d'une réalité au profit de sa fictionnalisation, c'est-à-dire le passage d'une réalité qui est celle du *moment* de l'écriture au récit qu'elle « noueménise ». La transition, parce qu'elle met un terme à un univers et qu'elle fait basculer le récit vers une nouvelle orientation, indique une mise à distance. Cet éloignement implique un changement. Le sujet écrivain n'est plus placé dans un univers stable. La variation inscrit une perturbation de l'environnement reconditionné par l'effet de fabulation. La métaphore scripturale a donc pour implication une finalité similaire aux ouvertures précédentes. Le sujet écrivain passe d'un état stable à une fabulation qui place sa personne dans une instabilité affective.

## **2.6. Le principe de plaisir**

Ces nouemens sont agencés selon une situation terminale, la fin de *quelque chose*, et une situation initiale, le début d'une *autre chose*. La posture terminale initiale est donc actionnée dès le début d'un texte où l'on observe le passage d'une situation originale vers une deuxième qui ouvre le récit.

Malgré leurs différences, ces ouvertures ont en commun de mettre à mal ce que la psychanalyse nomme le « principe de constance ». Ce principe est perturbé lorsque la psyché comporte un trop grand nombre d'excitations. Il en résulte un déséquilibre. Elle passe d'une constance vers une instabilité émotionnelle, ce qui provoque une tension déplaisante. Pour contrebalancer la tension vient le principe de plaisir qui « prend une direction telle que son résultat final coïncide avec un abaissement de cette tension. » L'individu tend à trouver un plaisir. Une fois la satisfaction obtenue, il revient à un état antérieur – à un principe de constance<sup>37</sup>.

La présence du plaisir dès une ouverture illustre que le principe de variation repose sur une dominante affective. De plus il s'y établit une relation avec la posture terminale initiale car la variation met en évidence la séparation entre deux temporalités, celle passée qui connaît une perturbation, celle du présent où le principe de plaisir diminue la tension. Toutefois qu'il s'agisse de la mort d'un parent ou de la rupture d'un lien affectif, d'un exil ou d'une transition vers une fabulation, les moyens pour contrebalancer la tension ne sont pas identiques. Ils sont déclinés de trois manières qui font l'objet des sections suivantes.

---

<sup>37</sup> Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Editions Payot, 1981, pp. 49 -51.



## 2.7. De la (sur)répression à la libération libidinale

Dans *Plateforme* et *Rose Mélie Rose*, le père du narrateur et la mère adoptive de Mélie décèdent. S'ensuit une tension déplaisante. Le narrateur dit : « Devant le cercueil du vieillard, des pensées déplaisantes me sont venues ». Quant à Mélie, elle quitte l'Ermitage où elle a été élevée par Rose. Dans ces exemples, la constance est perturbée. C'est pourquoi les personnages manifestent la volonté de s'extraire de la tension par divers plaisirs. Dans *Plateforme*, le jour de l'enterrement, le narrateur se détend en regardant à la télévision l'émission *Questions pour un champion*. Quelques jours plus tard, il profite de son congé de deuil pour se rendre dans une agence de voyage. Dans *Rose Mélie Rose*, sur le chemin vers Oat, un camionneur dépuçelle la narratrice. Installée dans la ville, elle passe une partie de son temps libre dans des lieux échangistes.

Face à l'ébranlement du principe, les réactions sont identiques. Les personnages contentent leur libido. La cause semble provenir de la disparition du *surmoi* : une autorité parentale qui contraint le comportement pulsionnel de l'enfant par l'imposition de règles morales<sup>38</sup>. Jusqu'au décès du père ou de la mère, l'univers fictionnel comprend une structure morale originaire, soit une cellule familiale. La désagrégation du surmoi a pour effet de délier la relation enfant-parent. Les règles morales désincarnées, elles perdent de leur influence. L'enfant l'exprime par un comportement qui satisfait des besoins pulsionnels jadis impensables ou interdits. Dans *Plateforme* et *Rose Mélie Rose* cette libération passe par le contentement de l'énergie érotique. Cette hypothèse est confirmée par le narrateur qui, après avoir annoncé la mort de son père, affirme qu'« on ne devient jamais *réellement* un adulte », ce qui sous-entend une référence à l'enfance, une période encore dénuée de règles morales<sup>39</sup>.

Un même paradigme se retrouve dans les autres tomes de la trilogie de M. Redonnet. Dans *Splendid Hotel*, la mère est décédée. Si l'on s'en tient à l'interprétation de M. Lantelme

---

<sup>38</sup> Sigmund Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Editions Gallimard, 1989, p. 263. Comme l'explique C. Castoriadis, la description du surmoi par S. Freud remonte au début du XXe siècle. Depuis, la psychanalyse ainsi que les conditions sociétales, notamment celles de la « famille nucléaire », ont changé, ce qui revient à ne plus établir un lien direct et restreint entre le père en tant qu'incarnation du surmoi et sa progéniture mais à proposer un surmoi protéiforme qui provient tant de l'autorité paternelle que de l'autorité maternelle. Cornélius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Editions Seuil, 1999, p. 452.

<sup>39</sup> Sigmund Freud, *L'homme aux loups*, Paris, Editions PUF, 2009, p. 7. Pour une synthèse des « stades » psychanalytiques de la libido, de sa liberté et de ses contraintes selon S. Freud : Karl Abraham, *Les stades de la libido de l'enfant à l'adulte*, Paris, Editions T chou, 1978.

et d'A.-M. Picard, le corps de la narratrice serait une analogie de l'hôtel en ruine dont les canalisations ne cessent de fuir. Cet hôtel-corps représente une somatisation de son désir. Il cherche la satisfaction pulsionnelle auprès de clients qui « entrent et sortent » de la résidence-corps comme ils le font en « entrant et sortant » de la chambre des deux sœurs, Ada et Adel<sup>40</sup>. Dans *Forever Valley*, le village est dominé par un même paradigme. La narratrice a pour père adoptif un prêtre muet et paraplégique, un père qui, dans son agonie, laisse sa fille se prostituer dans le *Dancing* du hameau.

Dans cette trilogie, la figure surmoïque n'existe qu'en référence à sa mort ou son agonie. Les règles qu'elle incarnait sont affaiblies, ce qui a pour effet de délester la progéniture d'une morale contraignant le relâchement pulsionnel. Il en résulte des comportements d'un hédonisme sensuel<sup>41</sup>. L'absence d'une incarnation morale laisse donc la liberté de prendre plaisir à ce qui, par le passé, était interdit, impensable ou jusqu'alors inconnu. Comme l'explique H. Marcuse, cette mort serait un retour à une situation précédant le conflit oedipien<sup>42</sup>. Par la disparition de la mère ou du père, l'adulte retourne à un stade infantile. Il ignore momentanément les règles culturelles héritées de son éducation.

L'hypothèse d'un hédonisme introduit par le décès d'une figure surmoïque est confirmée par la deuxième ouverture. Dans *Nous trois* et *Je m'en vais*, Meyer et Ferrer ont pour point commun d'être confrontés à la rupture d'un lien affectif. Pour l'un il s'agit d'un divorce suite à des actes adultérins. Son épouse le quitte, il tente de faire des rencontres afin d'assouvir un besoin libidinal. Pour l'autre, il s'agit de se délier d'une amante pour une nouvelle.

Ici l'autorité surmoïque n'est pas présente. L'on ne pourrait interpréter ces particules selon une logique identique à la précédente. Mais que le père ou la mère soit absent ne signifie pas que Meyer et Ferrer ne sont pas contraints par d'autres règles. Plutôt que de

---

<sup>40</sup> Anne-Marie Picard, « Ecrire au bord du gouffre : Le *Splendid hotel* de Marie Redonnet », in : *Interférences littéraires*, n°5, novembre 2010, p. 35. Michel Lantelme, « La madone aux toilettes », in : *Revue des Sciences humaines*, n° 261, Editions Presses universitaires du Septentrion, 2001.

<sup>41</sup> Par « hédonisme » est entendu : une « doctrine philosophique qui considère le plaisir comme un bien essentiel, but de l'existence, et qui fait de sa recherche le mobile principal de l'activité humaine. » La définition ne donne pas de précision sur le type de plaisir. Il peut s'agir d'un plaisir lié à la gastronomie, à des relations sexuelles, à la contemplation, etc. Lorsque le terme est utilisé ainsi que le qualificatif « hédoniste », ils renvoient au « plaisir » en général.

<sup>42</sup> Herbert Marcuse, *Eros et civilisation*, Paris, Editions de Minuit, 2012, pp. 178-179.

revenir au renoncement pulsionnel forcé par la figure tutélaire, on suppose que le renoncement provient du caractère normé des relations sentimentales où des amants se jurent de respecter réciproquement une fidélité. Ce vœu n'est rien d'autre qu'une répression de la libido. Il exige une *réserve* de la part des conjoints, ce qui les force à enfouir ou cacher leurs besoins libidinaux. Ce respect de la monogamie est ce qu'H. Marcuse nomme une « sur-répression » de l'énergie sexuelle. Elle a pour conséquence de la faire dévier de ses buts instinctuels primaires<sup>43</sup>. Lorsqu'une séparation sentimentale a lieu, la répression est donc annulée.

Les deux positions terminales induisent un même constat. Elles sont déclinées selon une mort ou la disparition d'un lien dont l'importance réside dans l'effacement de règles jadis incarnées par une figure tutélaire ou une promesse morale. S'ensuit une position initiale dont le dénominateur commun repose sur la libération d'une libido réprimée ou surréprimée. La posture terminale initiale est donc liée à la perturbation du principe de constance, ce qui actionne le principe de plaisir.

## 2.8. L'exil

Dans la troisième ouverture, il a été vu que des amants se séparent. Dans *L'équipée malaise* et *Terrasse à Rome*, Jean-François Pons, Charles Pontiac et Meaume quittent le lieu où s'est concrétisée la séparation. Ici le principe de constance est rétabli par une fuite en dehors d'un espace où les personnages désiraient une femme qui n'a pu répondre à leur attente.

On parle alors d'exilés. Des personnages qui changent d'espace afin d'obtenir un dépaysement. L'exil semble provoqué par les normes morales d'une culture. Pour bien comprendre ceci, il importe de rappeler que la culture est une construction socio-historique. Elle est constituée de règles qui ne sont pas innées et qu'il importe, dans un discours critique, de relativiser. Par exemple, au Sénégal, la polygamie est une pratique légale contrairement à la France où elle est interdite. De même, en Allemagne et au Pays-Bas, la prostitution est une activité légale tandis qu'en France, prostitué(e)s et clients sont criminalisés<sup>44</sup>. On a ici des cultures différentes en matière de mœurs conjugales et sexuelles, ce qui signifie que la monogamie comme la polygamie, que la légalité ou l'illégalité de la prostitution sont des

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>44</sup> Pour la prostitution en France et une critique de sa criminalisation : Thierry Schaffäuser, *Les luttes des putes*, Paris, Editions La fabrique, 2014, pp. 7-11.

constructions socio-historiques défendues par un système juridique dont les règles ne sont pas innées mais dépendantes de mœurs et de leurs traditions.

Dans *L'équipée malaise* et *Terrasse à Rome*, l'exil semble provoqué par la norme culturelle dominante en Occident qui limite juridiquement les relations sentimentales à la monogamie et une fidélité réciproque. L'impossibilité de Charles Pontiac, Jean-François Pons et Meaume à se conformer au modèle monogame les conduit à s'exiler. Ceci ne signifie pas que, dans le reste du récit, ils jouissent de mœurs polygames. Au contraire ils s'éloignent de l'espace où ils n'ont pu concrétiser leur désir afin de pouvoir s'y (con)former ailleurs.

*Les grandes blondes* illustre cette hypothèse. Icône de l'industrie culturelle, Gloria Stella, nom d'emprunt de Gloire Abgrall, est inculpée pour homicide volontaire. Elle purge une peine de prison. Libérée, elle part vivre en province, dans un espace qui n'entretient aucune relation avec un passé désormais source de tension. Ceci se retrouve dans *Tous les matins du monde*. Suite au décès de son épouse, M. de Sainte Colombe se retire dans son domaine en périphérie parisienne. Il y passe son temps à perfectionner son maniement de la viole. Malgré les invitations, il refuse à se produire à la cour du roi. Il souhaite rester seul et ne plus prendre part à la vie culturelle.

Dans ces textes, de mêmes symptômes apparaissent. M. de Sainte Colombe voit dans sa cabane le spectre de sa défunte épouse. Gloire Abgrall est accompagnée dans sa solitude d'une schizophrénie similaire. Béliard, un petit être imaginaire, devient l'interlocuteur de dialogues impossibles. Cette tendance à se réfugier dans un monde intérieur et imaginaire délirant témoigne du trauma. Afin de s'extraire d'une réalité déplaisante, ils en arrivent, en retrait de toute culture, à évoluer dans une solitude et une altération profonde du psychisme.

L'exil serait le moyen de se subtiliser à une culture dont les normes procurent une tension déplaisante. D'ailleurs les exemples au sujet de la libération libidinale répondent aussi à cette hypothèse. Dans *Plateforme*, le narrateur part en Thaïlande profiter de salons de massage. Dans *Je m'en vais*, Ferrer quitte de nuit son appartement pour rejoindre une nouvelle conquête. On en conclut que le retour à la constance ne peut s'effectuer dans l'espace originel qui a vu la tension émergée.

Le principe de variation s'établit donc selon une position terminale qui provient d'une perturbation dans un cadre culturel et familial. S'ensuit une position initiale où les

personnages se retirent et s'éloignent du monde et de ses normes. Dans le cas de la libération libidinale, le départ brise les règles qui forcent au renoncement pulsionnel. Pour l'exil, il s'agit de trouver un projet de vie conforme aux attentes des dispositifs ou, pour d'autres, de revivre d'une manière schizophrénique les plaisirs de jadis ou d'en connaître d'inédits hors de toute contingence culturelle.

## 2.9. Le pharmakon

Quant à la métaphore scripturale, le nouemen est actionné par une figure d'écrivain. L'on suppose que son plaisir provient de l'écriture et de sa capacité à distancier des contingences culturelles. Car, comme l'affirme le narrateur du *Dernier royaume*, écrire revient à s'évader d'une réalité. Suivant son raisonnement, le regard quitte la main, le feuille peu à peu disparaît, la pensée se détache de toute contrainte, elle s'évade. Seul reste le travail de l'imagination où le narrateur *est* (dans) la fiction<sup>45</sup>. Cette fictionnalisation renoue avec une forme de liberté. Les contrariétés écartées, la pensée délestée de toute contrainte, l'écriture la peuple de plaisirs.

A ce délestage, s'en ajoute un autre qui porte sur un corps, une peau, un visage, un ensemble de membres et d'organes avec lesquels il nous faut composer au quotidien. Les maux qui contrarient nos pulsions et les forcent au renoncement sont multiples. Le corps, malgré toute *sa* volonté, ne peut (encore) se départir des conditions naturelles. La peau se cisaille, les rides craquèlent le visage, les articulations peinent. A chaque seconde nous ne cessons de mourir. Et la mort avançant, il en résulte une douleur que l'écriture dissout. Car, par le déplacement de la pensée vers des contrées autres, elle part au-delà du réel laissant à la fabulation la puissance de magnifier, de se sculpter un corps ou de l'oublier.

Ce plaisir lié à la transmutation s'effectue en deux temps. Dans un premier on découvre une variation qui comprend une réalité fictionnelle en tant qu'espace de contraintes. Il s'agit d'une réalité culturelle, familiale, d'une déficience physiologique. Dans le deuxième, la fabulation s'en distancie. Par l'imagination, le poids des afflictions est délaissé. Le plaisir serait donc inscrit dans ce mouvement de détachement vers une irréalité.

---

<sup>45</sup> Ce propos synthétise les commentaires qui traversent les tomes du *Dernier royaume* où le narrateur s'exprime de manière récurrente au sujet de l'effet de l'écriture et de la lecture sur sa personne, la capacité de ces deux activités à l'éloigner des contingences où il se situe. Pour l'écriture : Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Editions Gallimard, 1998, p. 28. Pour la lecture : Pascal Quignard, *Abîmes*, Paris, Editions Gallimard, 2002, p. 9-10.

L'hypothèse se confirme dans la trilogie sur le sida d'H. Guibert. Dans l'ouverture, le narrateur se plaint d'une condition humaine, de ses relations avec des hommes qu'il « n'aime pas », qui sont pour lui comme de la « peste ». C'est pourquoi il prend la plume, seul moyen afin de réaliser son « vœu », sortir d'une condition de malade qui le peine dans son corps, sa pensée, dans son quotidien. Tout le projet à venir oscille entre une érotographie et une thanatographie, entre des plaintes au sujet des métastases du HIV et des souvenirs anecdotiques qui portent sur les plaisirs d'antan<sup>46</sup>.

Ici le bienfait de l'écriture se situe dans sa capacité à écarter le corps malade circulant dans des zones de relégations sociales. Dans ce premier tome comme dans *Le protocole compassionnel* et *L'homme au chapeau rouge*, il s'agit de files d'attente devant les portes d'hôpitaux tapis au coin d'une rue, d'un cabinet médical sombre où les malades entrent avec réticence. Les descriptions du corps et de sa souffrance sont contrebalancées par des anamnèses que le narrateur, plume en main, se remémore. Dans cette oscillation, l'écriture apparaît comme un *pharmakon* qui diminue la douleur et un parcours contraignant. C'est un *remède* pour passer d'une réalité fictionnelle déplaisante à sa fictionnalisation dont le plaisir vient de réminiscences plaisantes jusqu'à ce que le narrateur quitte sa fabulation, retrouvant avec affliction l'envers du *pharmakon*, une réalité corporelle et sociale tel un poison dont il tente de se délivrer<sup>47</sup>.

Face à ce processus, une deuxième hypothèse est à soulever. Elle s'appuie sur une théorie proposée par H. R. Marshall à la fin du XIXe siècle. Le psychologue anglo-saxon interroge la satisfaction engendrée par le plaisir. Selon son étude, le caractère propre du plaisir est « d'être un plaisir relativement permanent, dont la durée s'obtient par des changements favorables de nos états de conscience, par une sorte de sommation des états agréables attachés à chacun des éléments de notre vie consciente<sup>48</sup>. » Il prend l'exemple

---

<sup>46</sup> Au sujet de l'érotographie et de la thanatographie : Christian Milat, « *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* : entre thanatographie et pathographie, la mort médicalisée d'Hervé Guibert », in : *@analyse*, vol 7, n°2, printemps-été 2012, pp. 165-183. Bruno Blanckeman, « Mourir en direct : le cas d'Hervé Guibert », in : Carole Dornier, Renaud Dulong (ouvrage coordonné par.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2005, p. 205.

<sup>47</sup> Par le *pharmakon*, je fais référence à l'ambivalence sémantique du terme en grec ancien tel que l'a analysé : Jacques Derrida, « *Pharmakon* », in : *La dissémination*, Paris, Editions Seuil, 1993, pp. 118-123.

<sup>48</sup> Henry Rutgers Marshall, *Pain, Pleasure and Aesthetics*, London, Editions Macmillan, 1894. Pour un compte rendu d'où provient la traduction et la citation : Lucien Arréat, « IV. Esthétique. », in : Théodore Ribot (sous la dir.), *La revue philosophique de France et à l'étranger*, Paris, Editions Félix Alcan, Juillet-Décembre 1895, pp. 653-

d'un spectacle pour démontrer que le plaisir est causé par sa capacité à proposer une spatio-temporalité inédite et variable au sein de laquelle se multiplient des scènes impossibles. Ceci a pour effet de placer la conscience dans un cinétisme qui est source de plaisir et de ravissement.

Adapté à la métaphore scripturale, l'hypothèse de Marshall éclaire le plaisir de l'écriture. Le contrebalancement de la tension est soumis au changement d'un univers fictionnel pour un second actionné par la fabulation où l'écrivain passe au statut de personnage. La transmutation est donc comprise dans le geste. Car, écrivain, il force un cinétisme capable de mettre en émulation la cognition. Le narrateur écrit, sa main trace des signes, elle les dispose selon un ordre (grammatical, poétique, rythmique, etc.). Ces signes décrivent des sentiments et des événements ressentis par le passé qui passent au statut de fiction par l'action du geste esthétique. L'écriture s'impose comme un processus cinétique dont le rythme à la fois physique et cognitif change « nos états de consciences », devenant par ce mouvement une source de ravissement.

La métaphore scripturale s'agence donc selon un principe de variation déterminée par une position terminale. Il s'agit d'un environnement dont les conditions sont si contraignantes que l'écriture apparaît comme un *pharmakon*, un remède. A cette position suit une initiale déclenchée par le moment où la fabulation s'actionne. Ceci signifie que l'écrivain redétermine selon sa propre volonté des conditions. Ce mouvement d'une position vers une autre s'effectue selon une variation phénoménologique. Par l'effet de sa fabulation, l'écrivain passe à un autre stade d'émulation affective dont il détermine l'orientation. Ce passage d'une physique vers une métaphysique entraîne une variation de l'état de conscience lequel est manifeste par l'écriture dont le cinétisme sert le plaisir de la fabulation.

## **2.10. Au-delà de la constance**

Transposé sur les ouvertures, le principe de variation permet d'observer la constitution d'un nouemen. Il est composé d'une position initiale et d'une position terminale. Dans la deuxième le plaisir provient d'une libération libidinale, de la possibilité de s'extraire de

---

655. Bien que peu connue, la théorie sur le plaisir de ce psychologue est à rapprocher de celle de W. Wundt. Pour une synthèse : Christine Sarramon, « Anhédonie et recherche de sensations », in : Marc-Louis Bourgeois (sous la dir.), *L'Anhédonie*, Paris, Editions Masson, 1999, pp. 61-62.

contingences culturelles et physiques, enfin il est manifeste dans la variation d'états de conscience. Ces déclinaisons ne sont pas restreintes à l'une ou l'autre ouverture. Elles s'inscrivent à divers degrés dans chacune et participent à agencer la position initiale.

Cette position est dépendante d'une perturbation du système surmoïque. Habituellement ce système fonctionne comme une barrière « destinée à fermer au refoulé l'accès du moi et de la conscience, de le tenir à distance des centres de la perception, de la sensibilité, ou de la motricité<sup>49</sup>. » Le cordon de police affaibli, il laisse libre le moi qu'il tend à réprimer. Il en résulte que les objets jadis condamnées entrent dans le champ de la perception sans dominante répressive. Leur consommation devient alors le signe d'un affaiblissement ou d'une disparition momentanée du surmoi incarné par des règles provenant d'une éducation familiale et culturelle.

Parallèlement à cette observation, une deuxième est à soulever. Le plaisir contribue à l'agencement d'une chronologie. La position terminale perturbe l'affect. Pour y remédier, les personnages ont recours à divers plaisirs. Ce passage agence une temporalité. D'une part, l'on trouve un ensemble temporel auquel un événement met un terme. De l'autre, apparaît un présent dont seul le passé est connu et l'avenir indéfini. Le plaisir place donc le récit dans un présent immédiat. Et il l'inscrit sous la dépendance d'une émotion épisodique. Autrement dit, il ancre le récit dans *son* présent.

Cet effet a une importance non négligeable car le principe de plaisir établit une discontinuité. Il ouvre le récit sur une chronologie inédite, un avenir que nul ne peut prévoir. Il devient le signe qui exhibe le retour impossible à un passé qu'il montre et dont il se détache. Sa présence marque donc l'au-delà de la constance qui fonde le récit à venir.

### **2.11. La discontinuité continue**

Toutefois l'impossible retour provient moins du plaisir que du récit dont l'économie ne pourrait s'épargner des événements. On peut imaginer un livre peuplé de feuilles vierges. Celles-ci ne contiendraient aucun signe. Ce vide serait ce qui fonde le récit. Face à l'absurdité de cet exemple, on en conclut que le récit est une mosaïque de signes et d'événements qui lui donnent une consistance, un mouvement<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Charles Odier, *Les deux sources consciente et inconsciente de la vie morale*, Boudry, Editions de la Baconnière, 1958, pp. 112-113.

<sup>50</sup> Au sujet du caractère événementiel du texte : Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale du récit », in : *op. cit.*, p. 2.



Sa capacité à compiler des événements lui confère un état de changement perpétuel qui provient autant de son caractère événementiel que de la formation du nouemen<sup>51</sup>. En dehors d'une réception, les événements sont esthétiquement infinis. Ils peuvent être radicaux, additionnant sur plusieurs pages une seule et même phrase ; abrupts, lorsque des fragments sont circonscrits à une page ; ou encore ils peuvent être fondés sur une orientation traditionnelle qui répond à la fixité de schémas narratifs qui ont fait leur preuve.

Mais toutes ces tendances ne relèvent que d'un style, d'une esthétique commune ou inédite. Elles appartiennent à une avant-garde ou à une personnalité singulière. Au-delà des différences, considérons que les récits ont tous en commun d'être fondés sur une progression. Il s'agit d'un mouvement ponctué d'événements qui répond à une logique du changement par « à coups ». D'une manière analogique à celle dont est appréhendée l'histoire, *ce* qu'exemplifie (en condensé) le récit, c'est le mouvement qui donne son cours à l'histoire. Là où l'on a cette tendance à penser selon une logique de rupture, « l'histoire proprement dite, l'histoire tout court, semble effacer, au profit des structures sans labilité

---

<sup>51</sup> Cette affirmation provient des diverses appréhensions que l'on peut avoir d'un objet textuel. Si l'on prend l'exemple de l'*Adolphe* de B. Constant, le texte est publié au début du XIXe siècle, il peut faire l'objet d'une étude sur le romantisme qui est un mouvement littéraire contemporain à l'époque de sa création mais il peut être objet d'une lecture psychanalytique fondée par exemple sur le complexe d'Oedipe. Ces deux manières d'appréhender un même objet renseignent sur la diversité des nouemens.

Il importe de replacer cet argument dans les tendances contemporaines de la recherche en littérature. Ces dernières années, le travail sur la « lecture actualisante » d'Y. Citton a incité de nouvelles analyses délestées d'une pensée traditionnelle où l'héritage discursif faisait office de bloc monolithique devant être étudié avant de se permettre une nouvelle analyse. Quand j'affirme qu'un texte peut être soumis à diverses appréhensions, je ne renvoie que partiellement à la « lecture actualisante ». Certes proposer une nouvelle lecture de l'*Adolphe* tend à l'actualiser mais cette actualisation reste dépendante de concepts forgés par des disciplines connexes. Il ne s'agit donc pas de s'appropriier selon une volonté toute personnelle un texte, d'en proposer une lecture originale et de le faire coïncider avec une contemporanéité relativement connue et évaluée mais plutôt de le considérer comme un champ d'expérimentation composé de diverses thématiques et structures qui, selon une orientation disciplinaire, montre qu'il détient des caractéristiques susceptibles de confirmer ou infirmer des présupposés provenant de disciplines connexes. Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser*, Paris, Editions Amsterdam, 2007, pp. 27-28.

Par ailleurs, la lecture actualisante ne revient pas uniquement à Y. Citton, déjà dans son discours inaugural à l'Université de Constance, W. Iser explique que : « Jusqu'à l'arrivée de l'art moderne, on pouvait difficilement contester que les textes eussent des contenus et que ces contenus fussent eux-mêmes porteurs de signification – et c'est d'ailleurs pourquoi l'interprétation se trouvait légitimée quand elle réduisait les textes à des significations. Celles-ci étaient toutefois porteuses de conventions bien établies et, avec elles, un certain nombre de choses déjà vues, considérées comme acquises ou, du moins, comme compréhensibles. En règle générale, le zèle classificateur de ce genre d'interprétation ne s'apaisait que lorsque la signification du contenu était révélée, validée et ratifiée par des éléments déjà connus. Que les textes fussent finalement récupérés par un cadre de référence préexistant constituait une visée non négligeable de ce mode d'interprétation qui, de ce fait, les affadissait forcément. » Plus loin, il s'interroge : « Si l'on définit le processus de lecteur comme l'actualisation d'un texte, il faut se demander si l'on peut décrire une telle actualisation sans se réfugier aussitôt derrière la psychologie du lecteur. » Wolfgang Iser, *op. cit.*, pp. 7-9.

l'irruption des événements<sup>52</sup>. » C. Castoriadis et P. Ricoeur partagent le même point de vue que M. Foucault<sup>53</sup>. Si l'histoire connaît rarement une rupture radicale, elle n'en est pas moins traversée par des variations qui sont celles d'innovations techniques, politiques, culturelles, sociales et autres ; innovations qui n'ont pas pour conséquence de modifier une réalité mais d'y apposer des variations qui font changer par « à coup » ses fondements.

Dans notre cas, cette appréhension du mouvement historique a une importance non négligeable. Car, jusqu'à présent, l'analyse s'est concentrée sur des personnages à la constance ébranlée. Ils y remédient par la quête du plaisir. Toutefois leur capacité à satisfaire leur libido, à s'exiler et à s'extraire de contingences n'entraîne pas une rupture radicale mais un « à coup », un changement dans la relation qu'ils entretiennent avec un univers sociétal. C'est de ce mouvement qu'émerge un récit dont la progression est fondée sur la relation dialectique entre des personnages et les structures d'un environnement.

Par exemple, suite au décès de son père, le narrateur de *Plateforme* connaît une autonomie manifeste à travers des plaisirs libertins. Dans *Rose Mélie Rose*, le récit débute par une liberté illustrée par un dépucelage. Que les personnages se voient plus libres, que cette liberté indique l'affaiblissement de règles morales, ne signifient pas que l'univers ait changé. Le narrateur de *Plateforme* reste inscrit au sein d'une société du loisir. Dans *Rose Mélie Rose*, l'univers ne connaît qu'une variation graduelle, restent l'Ermitage, la forêt et la ville d'Oat. Il en est de même pour les autres textes. Dans *Nous Trois*, *Terrasse à Rome* et le travail autofictionnel d'H. Guibert, bien que le récit s'agence selon une nouvelle temporalité déclenchée par une satisfaction, les univers restent pareils. Seuls les personnages y connaissent une nouvelle orientation.

Le récit est donc fondé sur un parcours au sein d'une spatio-temporalité plus ou moins précise. Qu'un personnage connaisse diverses aventures ne signifie pas que l'environnement en soit affecté. Cette tendance laisse entrevoir une progression discontinue continue : un ensemble d'événements au sein d'un univers dont l'apport se situe dans la relation répressive qu'entretient un personnage avec des dispositifs.

---

<sup>52</sup> Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Editions Gallimard, 2012, p. 13.

<sup>53</sup> Paul Ricoeur, Cornelius Castoriadis, *Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social*, Paris, Editions EHESS, 2016.

## 2.12. L'hypothèse répressive

Pour bien comprendre cette relation, il faut revenir à un lieu commun des recherches sur le plaisir. Il est toujours observé selon la logique d'une « hypothèse répressive ». Dans la deuxième topique freudienne le renoncement à la pulsion est le dénominateur commun de la culture. Parce que la communauté admet, consciemment et inconsciemment, le besoin d'une répression, elle peut se constituer, se définir et s'octroyer une identité<sup>54</sup>. Cette réflexion, on la trouve chez N. Elias. Reprochant à ses contemporains de séparer « individu » et « société », il explique que la relation qui détermine l'un comme l'autre, est fondée sur le développement de contraintes que l'espèce naturalise. Il en résulte des comportements qui s'autocontraignent<sup>55</sup>. Ceci est aussi présent chez M. Foucault. Dans *La volonté de savoir*, il débute sa réflexion par l'« hypothèse répressive » où il retrace depuis le XVIIe siècle la répression portée à l'égard de la sexualité<sup>56</sup>.

S. Freud, N. Elias et M. Foucault défendent que rien ne pourrait émerger d'une communauté sans qu'elle n'accepte de se réprimer. C'est d'ailleurs la répression qui donne *matière* à l'histoire. Comme l'explique G. W. F. Hegel, son origine est intrinsèquement liée à l'élaboration de valeurs morales. La justice s'emploie à édicter des règles : ce qui est bien est *ceci*, ce qui est mal est *cela*. A partir de ces valeurs, se construit le récit, les grands faits d'une communauté, d'une nation, d'un empire. L'histoire et la répression sont donc interdépendantes<sup>57</sup>. On peut d'ailleurs postuler que, tombant sous la logique nietzschéenne du relativisme, si ces valeurs sont remises en cause, voire considérées comme fausses, l'histoire n'est plus possible. Elle risque de se fractionner, se multiplier et cette multiplication de donner tant d'identités historiques diverses qu'aucune ne semble « vraie », ce qui aurait pour conséquence d'effriter le lien social désormais abandonné à des jeux de langages<sup>58</sup>.

Quant à l'hypothèse répressive qui porte directement sur le plaisir, S. Freud explique qu'une « réduction de l'écart entre les revendications de la pulsion sexuelle et les exigences de la culture n'est absolument pas possible.<sup>59</sup> » ou encore que le programme du principe de plaisir « est en désaccord avec le monde entier », que « tous les dispositifs du

---

<sup>54</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>55</sup> Voir l'avant-propos de Roger Chartier dans : Norbert Elias, *La société des individus*, Paris, Editions Fayard, 1991, pp. 7-30

<sup>56</sup> Michel Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Editions Gallimard, 2014, pp. 23-50.

<sup>57</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La philosophie de l'histoire*, Paris, Editions Le livre de poche, 2009, p. 105.

<sup>58</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Editions de Minuit, 2005, pp. 102-103.

<sup>59</sup> Sigmund Freud, *Contribution à la psychologie de la vie amoureuse*, Paris, Editions PUF, 2011, p. 19.

Tout s'apposent à lui.<sup>60</sup> » Dans un même mouvement, H. Marcuse s'empare de la réflexion freudienne qu'il transpose dans une histoire de la civilisation, ce qui le conduit à proposer le tableau suivant :

<b>De l'animal</b>	<b>au civilisé</b>
Satisfaction immédiate	Satisfaction remise
Plaisir	Restriction du plaisir
Joie (jeu)	Peine (travail)
Réceptivité	Productivité
Absence de refoulement	Sécurité <sup>61</sup>

Quand H. Marcuse présente les caractéristiques de l'« animal », il fait moins référence à l'ensemble des espèces qu'à des réactions instinctives dénuées d'une assise rationnelle. Il s'agit plus d'une réflexion sur le caractère raisonné et irraisonné de notre condition. On pourrait dès lors établir une ligne de démarcation plus nette en remplaçant l'« animal » par l'« irraison » et le « civilisé » par la « raison ». Ou encore, à la manière de M. de Certeau, proposer un tableau similaire inspiré par le voyage en littérature qui, dans les racines de la modernité, intègre le « sauvage » comme *corps de plaisir*<sup>62</sup> :

<b>Sauvage</b>	<b>civilisé</b>
Nudité	Vêtement
(fête) ornement	Parure ( <i>coquetterie</i> )
<i>Passe-temps, loisir, fête</i>	Travail, <i>métier</i>
<i>Unanimité, proximité, cohésion</i>	Division, <i>distance</i>
Plaisir	Ethique <sup>63</sup>

Le passage de l'« irraisonné », « sauvage » au « raisonné », « civilisé » s'établit selon une même hypothèse répressive. Pour que l'entité primaire devienne membre d'une culture, elle passe par un mouvement répressif. La peine, le labeur remplace la joie, la fête, le loisir. La restriction porte à la fois sur le corps nu que la répression revêt à la manière d'Adam et

<sup>60</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>61</sup> Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 24.

<sup>62</sup> Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 268.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 270.

Eve et sur l'inconscient que le travail, la productivité remplissent d'un refoulé. Les plaisirs jusqu'alors consommés deviennent des souvenirs muets, enterrés dans les abîmes d'un passé édénique comme les traces de maux que le travail de la culture tente d'abattre. Mais plutôt que d'en rester à un développement schématique, on peut exemplifier l'effectivité du mouvement répressif par un double recours à l'histoire.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle apparaissent les acteurs d'une mouvance idéologique que F. Engels nomme les « socialistes utopiques »<sup>64</sup>. On compte parmi ceux-ci C. Fourier et son phalanstère : un « édifice qu'habite une phalange agricole » dont l'originalité est de dépasser toutes contraintes de classes, toutes hiérarchies du labeur au profit de la création d'une « industrie sociétaire, véridique, attrayante » qui « s'étendra subitement et spontanément au genre humain tout entier, par la seule influence du bénéfice, du plaisir [...] »<sup>65</sup>. Il en ressort une réflexion méticuleuse où les travailleurs vivent sous un même toit, respectent un même horaire, participent à de mêmes activités, jouissent ensemble de mêmes spectacles.

Néanmoins le projet se rapproche de la catégorie « civilisé ». Si l'on regarde les plans du proto-socialiste et les horaires préconisés pour la production, la restriction se trouve dans une dimension spatiale et temporelle<sup>66</sup>. En l'absence de telles contraintes, on ne pourrait imaginer l'efficacité du projet. Il n'aurait aucun espace défini et le travail requis pour la survie de la communauté serait livré à un tel désordre que les vivres viendraient à manquer. Chacun aurait selon son envie pris plaisir à travailler tel ou tel jour, d'autres n'auraient aucunement participé au labeur. La culture n'aurait pu en émerger et la sécurité de la communauté aurait été mise à mal.

D'ailleurs cette restriction est omniprésente dans les autres projets des socialistes utopiques. Chez A. Cabet, dans *Icarie*, on trouve la volonté d'offrir aux icariens une vie continuellement contentée par divers plaisirs. Toutefois, pour y parvenir : « Nous nous sommes sagement imposés trois règles fondamentales : la première, que toutes nos jouissances soient autorisées par la *loi* ou par le *Peuple* ; la seconde que *l'agréable* ne soit recherché que quand on a le *nécessaire* et *l'utile* ; la troisième, qu'on n'admette d'autres plaisirs que ceux dont chaque Icarien peut jouir *également*<sup>67</sup>. »

---

<sup>64</sup> Friedrich Engels, *Socialisme utopique et socialisme scientifique*, Chicoutimi, Editions électronique, 2002, p. 35.

<sup>65</sup> Charles Fourier, *Le monde industriel et sociétaire*, Paris, Editions Flammarion, 1973, p. 13.

<sup>66</sup> *Ibid.*, pp. 116-118.

<sup>67</sup> Etienne Cabet, *Voyage en Icarie*, New Jersey, Editions August M. Kelley, 1973, p. 272.

Ce qu'exemplifient le phalanstère et l'Icarie, c'est qu'aucune communauté ne pourrait émerger sans s'imposer quelques règles qui répriment les pulsions. L'utopie d'une existence sans refoulement induit un retour vers un état pré-culturel dénué d'impératifs sociaux ; retour qui n'est rien d'autre qu'un mythe vantant le désir d'une condition pré-sociale, impossible<sup>68</sup>. Cette réflexion n'est bien sûr pas restreinte à ces entreprises. Il faut lui donner un peu plus de hauteur. Par exemple, on sait bien que la société du spectacle a cette tendance à être désignée par des sociologues comme un parc d'attractions. Les populations apparaissant comme infantilisées par un environnement médiatique et une consommation qui les « gâtent » à la manière de parents<sup>69</sup>. Mais les friandises ne pourraient être produites sans la *part* prise sur le corps social qui, pour se réjouir de regarder un film, pour être satisfait d'un nouvel achat, doit composer avec une culture qui, pour être effective et continuelle, exige de tout un chacun sa participation, c'est-à-dire de se réprimer.

Quant au deuxième exemple, il provient des mouvements d'une contre-culture qui, après la Seconde Guerre mondiale, fleurissent en Amérique du Nord et en Europe<sup>70</sup>. Les diverses mouvances me semblent pour la plupart entretenir une relation similaire fondée sur « un retour à la nature », c'est-à-dire une distance prise avec la civilité moderne au profit d'une vie éloignée d'un pouvoir aux dérives totalitaires qui porte tant sur la place de l'individu dans une économie source d'inégalités sociales que sur sa capacité à dicter au corps et à l'esprit la manière de se comporter.

Dans les revendications de ces mouvements, on observe une volonté manifeste de déconstruire la civilité au profit d'existences dont au centre on trouve pour préoccupation un plaisir détaché d'un puritanisme qui « cache le sexe » et restreint les relations sexuelles à la monogamie. Mais, en même temps, la satisfaction reste réprimée par un ensemble de règles. Pour certains il s'agit de dogmes relevant d'un ésotérisme tel que dans l'Aumisme où

---

<sup>68</sup> Pour replacer ce propos dans notre contemporanéité, on peut s'intéresser à la communauté de Tarnac. Par le biais de publications et de réunions intellectuelles, elle tente de mettre en place une communauté villageoise dénuée des conditions modernes. Toutefois la réalisation du projet exige une part prise sur chacun, les résidents étant obligés de participer à diverses activités qui permettent à la communauté de survivre à elle-même (agriculture, préparation des repas, réparation des maisons, etc.). Pour un aperçu de l'idéologie dominante à Tarnac, voir par exemple : Comité invisible, *L'insurrection qui vient*, Paris, Editions La fabrique, 2007.

<sup>69</sup> Voir par exemple : Neil Postman, *Se distraire à en mourir*, Paris, Editions Fayard, 2011.

<sup>70</sup> Pour un panorama : Christophe Bourseiller, Olivier Penot-Lacassagne (sous la dir.), *Contre-cultures !*, Paris, Editions CNRS, 2013.

la vie des fidèles se voit encadrée par des rituels religieux<sup>71</sup>. Pour d'autres, adeptes de la Théorie Gaïa, il s'agit de préserver une écosphère où chaque organisme participe à un équilibre général. Ces communautés n'en sont pas moins atteintes par un besoin d'établir des règles qui forcent un report du plaisir, une restriction des joies. De même il leur est impératif de mettre en place les conditions pour produire des biens ainsi que d'énoncer des règles qui les préservent de comportements libres de toutes contraintes pulsionnelles.

### **2.13. Les dispositifs répressifs et désublimants**

L'hypothèse répressive met en évidence que les pulsions ne pourraient être laissées pour libres. Toute communauté et civilisation a pour vocation de les réprimer au risque de sombrer dans le chaos. Cette hypothèse me semble devoir être replacée dans le récit. Car, comme l'affirme M. Bakhtine dans *La théorie esthétique* : « la vie ne se trouve pas seulement hors de l'art, mais en lui, à l'intérieur, dans toute la plénitude, de son poids axiologique – social, politique, théorique et autre. » (p. 44.) Cette affirmation induit que le récit comprend les signes d'une contemporanéité. Il ne peut être intelligible que si ne s'y trouvent intégrés les éléments d'une culture qui le précède, ce qui laisse penser que l'hypothèse répressive y est présente.

Pour défendre cet argument, j'emprunte à J.-F. Lyotard un micro-récit pragmatique du *Différend*. Un lecteur passionné se rend chez un éditeur. Hier soir il a lu un roman qu'il considère comme « majeur ». Que répond l'éditeur ? Que c'est absolument impossible. Pourquoi ? « La réalité n'est pas ce qui est "donné" à tel ou tel "sujet", elle est un éclat du référent (ce dont on parle) qui résulte de l'effectuation de procédures d'établissement définies par un protocole unanimement agréé, et de la possibilité offerte à quiconque de recommencer cette effectuation autant qu'il veut. » (p. 17.) Autrement dit, la réalité est essentiellement fondée sur un partage de référents provenant d'une éducation familiale, publique, d'expériences, etc. Par conséquent, si seul le lecteur a lu ce texte, il est inexistant car il n'a pas circulé, il n'a pas été partagé.

Ce micro-récit induit que *ce* que nous considérons comme normal, naturel ou vrai n'est qu'une construction socio-historique fondée sur le partage d'un sensible et l'acceptation de règles. Il en est de même pour la création littéraire. Si elle n'intègre pas les signes d'une

---

<sup>71</sup> Pour une analyse détaillée du mouvement : Maurice Duval, *Un ethnologue au Mandarom*, Paris, Editions PUF, 2002. Ainsi que le site Internet : aumisme.org, (page consultée le 18 septembre 2017).

réalité qui la précède, son seuil de visibilité est mis à mal. Dans un tel cas, nos textes sont *forcés* de composer avec les contingences d'une réalité. C'est pourquoi l'on postule que les textes à la fin du XXe siècle comprennent des plaisirs et une opposition de la part de dispositifs, lesquels ont pour but de préserver et protéger un ordre.

Ceci signifie que la relation bakhtinienne entre le texte et sa contemporanéité induit la présence de règles. Elles interdisent les pulsions qui mèneraient les personnages vers un penchant irraisonné, et donc la destruction d'un univers sociétal. La dichotomie où, d'une part, l'on aperçoit l'*être* en tant qu'espèce réduite à son instinct et, de l'autre, les moyens de sa régulation en espèce civilisée est ce qui constitue la structure qu'apporte le plaisir. Elle repose sur un antagonisme entre un hédonisme et un univers civilisé qui interdit les pulsions afin de préserver son ordre et les membres de sa communauté.

La régulation est repérable par une série de dispositifs sur lesquels je reviendrai précisément dans la deuxième partie. Pour l'instant, contentons-nous d'une simple définition : le dispositif est un ensemble de moyens, de mesures, disposés en vue d'une fin stratégique qui appartient à un pouvoir<sup>72</sup>. Il va sans dire que, d'un point de vue historique, les dispositifs sont nombreux et diversifiés. Bien qu'on ne pourrait en donner une liste exhaustive tant leur présence et leur degré d'importance sont variables, à la fin du XXe siècle, on peut toutefois les répartir en deux classes : les dispositifs répressifs et les dispositifs désublimants.

Les premiers ont pour but d'interdire ou de domestiquer certains relâchements pulsionnels. Dans la littérature à la fin du siècle, les dispositifs répressifs sont bien sûr nombreux et les modalités de répression sont plurielles. Il peut s'agir d'un personnage à la fonction sociale dominante. Par son discours et ses gestes, il réprime, régule ou ordonne des « dominés ». Ce peut être aussi des institutions incarnant un pouvoir qui, pour préserver un ordre, forcent les comportements à respecter une série de règles. Il peut aussi s'agir d'un espace urbain dont l'agencement organise une circulation des corps selon les attentes d'un pouvoir<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> Cette définition minimale provient de G. Agamben et M. Foucault qui voient les dispositifs comme émanant d'un pouvoir dont la légitimité repose sur une répression. Pour une synthèse : Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le dispositif ?*, Paris, Editions Rivage, 2014, pp. 19-21.

<sup>73</sup> Au sujet du dispositif urbain, l'on peut revenir vers les analyses littéraires qui portent sur l'urbanité, notamment celle sur l'apparition du trottoir au XVIIe siècles de : Daniel Vaillancourt, *Les urbanités parisiennes*, Paris, Editions Herman, 2013. Ainsi que le travail anthropologique sur ces lieux de transit contemporains tels que définit par : Marc Augé, *Non-Lieux*, Paris, Editions Seuil, 1992.



En guise d'exemples, on peut citer le *dispositif éducatif*. Il force les enfants et les adolescents à adopter des comportements conformes aux normes d'une culture. On le repère dans l'école et l'internat. Dans *Des aveugles*, les pulsions sadiques des personnages font l'objet de réprimandes. Une autre forme de répression provient du *dispositif juridique*. Dans *Les grandes blondes*, suite à une condamnation pour meurtre, Gloire Abgrall est privée de liberté. Il y a aussi le *dispositif religieux*. Par une série de dogmes, il canalise les pulsions des fidèles. Tel est le cas du prêtre Jean-Pierre Buvet dans *Extension du domaine de la lutte*. Malgré son vœu de chasteté, il ne parvient pas à repousser les avances d'une jeune infirmière. On peut ajouter le *dispositif social*. Il répartit l'espace en diverses classes et communautés. A la manière dont T. Veblen les sépare, certaines sont caractérisées par leurs loisirs et d'autres par leur labeur<sup>74</sup>. Cette répartition du champ social domine *Tous les matins du monde*. L'accès aux concerts de viole de M. de Sainte Colombe et de ses deux filles est réservé à un groupe privilégié. Enfin on peut citer le *dispositif économique*. Dans nos textes, il relève souvent d'un capitalisme. Selon le poids de sa bourse, un personnage prend du plaisir à consommer certains biens. Ainsi dans *Forever Valley*, les « douaniers » ont un salaire supérieur aux « bergers ». Ils s'octroient plus de plaisirs lorsqu'ils se rendent dans une maison close tandis que les bergers sont limités dans leur accès à la prostitution.

Le deuxième type est le « dispositif désublimant ». L'expression a été élaborée à partir du concept de *désublimation répressive* d'H. Marcuse. Il s'agit d'« une libération de la sexualité dans des modes et sous des formes qui diminuent et affaiblissent l'énergie érotique<sup>75</sup>. » Il démontre sa présence dans la société de consommation laquelle est agencée selon des dispositifs spectaculaires et virtuels dont l'ambition est de procurer du plaisir à des (télé)spectateurs-consommateurs. La répression ne se situe plus dans l'injonction des dispositifs répressifs. Par le biais de décors et d'écrans, les dispositifs désublimants réunissent des foules afin de les sublimer. Toutefois, parce que les émissions, les films et les événements spectaculaires sont organisés par un pouvoir, la satisfaction qui en résulte, y est rapportée. Les dispositifs désublimants orientent donc la libido vers les exigences d'une autorité culturelle.

---

<sup>74</sup> Pour la « classe de loisir » : Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Editions Gallimard, 1970.

<sup>75</sup> Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 63.

Ces dispositifs s'actualisent principalement dans deux manifestations. La première serait le *dispositif spectaculaire*. Il s'agit d'événements culturels organisés par un pouvoir. Tel est le cas de *Vous m'avez fait former des fantômes* dont le récit gravite autour d'une arène où s'entretient de jeunes enfants sous les yeux d'un public aux comportements cruels. Le deuxième est le *dispositif médiatique*. Il s'agit d'une sphère des médias dont le dénominateur commun est d'exhiber des plaisirs dans des environnements idéalisés ou par des personnages magnifiés. On le trouve dans une majorité de textes. Notamment dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* où Marine est l'une des actrices d'un star-système fondé sur l'adulation de spectateurs.

Bien sûr les dispositifs éducationnels, juridiques, religieux, sociaux, économiques, spectaculaires et médiatiques ne sont pas réservés à l'un ou l'autre texte. Par exemple, dans *Les particules élémentaires*, subsistent un dispositif juridique qui valide le divorce entre Bruno et son (ex-)épouse ; un religieux où Bruno tente de renoncer à ses pulsions avant son divorce ; un dispositif socioéconomique où, en raison de son capital, il a accès à divers plaisirs tels que la prostitution ; enfin un dispositif qui provient de la médiasphère dont les métaplaisirs l'incitent à en trouver des similaires dans son quotidien. D'une manière générale, les textes comprennent plusieurs dispositifs dont l'importance est relative. La relation proposée par M. Bakhtine entre les conditions d'une contemporanéité et le texte a pour conséquence que chaque projet esthétique se les approprie selon ses besoins. Les dispositifs participent donc d'une manière générale à l'agencement de la structure du plaisir qui, selon les projets, mise plus sur l'un que sur l'autre.

#### **2.14. Le différend**

Jusqu'à présent la structure du plaisir repose sur une tension qui provient d'une satisfaction pulsionnelle et de dispositifs. Mais il ne s'agit là que d'une partie. Si l'on s'en tient à ces deux opposés, l'on a un moyen de lire analytiquement le texte. Toutefois l'analyse perd en cohérence. Elle risque de se limiter à une dichotomie primaire déclinée selon l'opposition banale nature/culture. La tension que provoque le plaisir ne peut être uniquement déterminée par deux opposés. Le récit s'homogénéise lorsqu'il agence une actionnalité dépendante des pulsions et des dispositifs, c'est-à-dire que la tension dépend d'une progression parallèle et conflictuelle entre deux pôles antinomiques, ce qui donne lieu

à un *différend* tel que le définit J.-F. Lyotard : « un cas de conflit entre deux parties (au moins) qui ne pourrait pas être tranché équitablement faute d'une règle de jugement applicable aux deux argumentations. Que l'une soit légitime n'impliquerait pas que l'autre ne le soit pas. Si l'on applique cependant la même règle de jugement à l'une et l'autre pour trancher leur différend comme si celui-ci était un litige, on cause un tort à l'une d'elles (au moins, et aux deux si aucune n'admet cette règle). » (p. 9.)

En ce qui nous concerne, le différend est soulevé par deux parties. D'une part, le plaisir, de l'autre, l'univers sociétal agencé selon des dispositifs répressifs et désublimants. Les parties ont des motivations légitimes. La satisfaction est inhérente à l'espèce car elle régule la psyché. Quant aux dispositifs, ils garantissent la paix sociale et le fonctionnement des structures culturelles. Si, enfin, on applique une règle de jugement, on cause un tort soit à la pulsion qui ne peut être satisfaite, soit aux dispositifs qui veillent à préserver l'ordre.

Pour illustrer ce propos, l'on peut imaginer deux cas extrêmes. Dans le premier, l'impossibilité d'obtenir la satisfaction des pulsions introduit une tension déplaisante omniprésente. Il en résulte un dysfonctionnement de la psyché tel qu'il en devient dangereux pour l'environnement. Ainsi à force de réprimer, l'individu évolue dans la crainte perpétuelle d'un retour du refoulé, ce qui aurait pour conséquence de faire apparaître des comportements hypernormatifs et émotionnellement indifférents. Dans un tel cas, face à la possibilité d'éprouver un plaisir, on peut imaginer que la libération pulsionnelle serait bien plus violente, soudaine, directe, voire dangereuse que c'eût été le cas dans une régulation constante.

Deuxièmement, laisser au plaisir toute sa liberté provoquerait une atteinte à l'ordre. Toute contrainte morale serait levée. L'inceste, la pédophilie, la polygamie, le viol seraient légitimés. Ceci aurait pour conséquence de briser les structures normatives d'une civilisation comme sa pérennité ainsi que la capacité de l'espèce à se reproduire sans porter atteinte à ses spécificités<sup>76</sup>. Illustrer un tel argument relève d'une certaine difficulté car les récits et les

---

<sup>76</sup> Pour des exemples de règles qui régulent les sociétés, l'on peut aisément constater à travers la lecture de *Totem et tabou* de S. Freud et *L'Enquête* d'Hérodote que les sociétés les plus anciennes, ne sont pas dotées d'une sauvagerie telle qu'on a pu longtemps le penser et l'affirmer. Chacune, aussi petite soit-elle, contient nombre de règles qui veillent à les préserver de relations sexuelles incestueuses qui mettraient non seulement à mal le lien familial et communautaire mais aussi la reproduction de l'espèce. Dans une perspective plus contemporaine, C. Castoriadis inscrit son propos sur un même postulat : « Seule l'institution de la société, procédant de l'imaginaire social, peut limiter l'imagination radicale de la psyché et faire être pour celle-ci une réalité en faisant être une société. Seule l'institution de la société peut sortir la psyché de sa folie [...]. » La

documents historiques n'offrent pas d'exemples anthropologiques où, imaginons, un chercheur aurait été en contact avec une communauté dénuée de toutes règles. Aussi loin que nous remontons, c'est-à-dire dans les textes d'Hérodote, dans les recherches historico-anthropologiques telles qu'en propose S. Freud dans *Totem et Tabou*, nous manquons d'exemples pour affirmer que laisser libre la pulsion entraînerait le chaos. Toutefois, l'on peut retourner l'argument. Car si nous n'avons jusqu'à ce jour aucun exemple permettant de confirmer ce propos, c'est peut-être parce qu'une communauté sans dispositif est tout simplement impensable ; car pour qu'elle existe et s'identifie comme telle, il faut impérativement que les individus se répriment.

Il en est sûrement de même dans le récit. Selon mes lectures, jusqu'à ce jour, je n'ai pas trouvé de textes qui décrivent l'existence d'une communauté ou d'éthos qui seraient privés de dispositifs. Des tentatives ont sûrement été proposées<sup>77</sup>. Mais le problème ne semble pas se situer dans les qualités d'un projet littéraire mais plutôt dans la morphologie du récit. Il semble impensable d'en trouver qui ferait fi de contraintes. Penser que l'on puisse raconter sans réprimer semble tout simplement impossible.

Dans nos textes, le différend trouve diverses illustrations. Par exemple dans *Plateforme*, le narrateur vit selon un hédonisme. Accompagné de Valérie, il se rend dans des lieux échangistes. Lors d'un voyage dans un club Aphrodite en Thaïlande, des djihadistes massacrent une partie des vacanciers. Rentré en France, le narrateur lit les titres des journaux :

Le premier article, tiré du *Nouvel Observateur*, était intitulé : « UN CLUB TRES SPECIAL » ; long de deux pages, très détaillé, il était illustré par une photographie tirée de la publicité allemande. Le journaliste y accusait carrément le groupe Aurore de promouvoir le tourisme

---

folie étant entendue ici comme une condition pré-culturelle déterminée par le plaisir, le désir. Cornélius Castoriadis, *op. cit.*, p. 450. Pour l'inceste : Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, Editions PUF, 2015, pp. 9-31. Pour des exemples de communautés dans l'antiquité occidentale, voir en général le récit proto-historique en deux tomes de : Hérodote, *L'Enquête*, Paris, Editions Gallimard, 2009. Au sujet des préjugés qui ont longtemps plané sur les sociétés dites jadis « sauvages », « primitives », « barbares », voir en général : Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Paris, Editions Denoël, 1987.

<sup>77</sup> L'exemple qui me semble le plus convaincant revient au *Voyage de Gulliver* de J. Swift. Après maints périple, Gulliver arrivé chez les Houyhnhnns. Race supérieure, ces chevaux sont l'incarnation de l'intelligence et d'une communauté vivant en harmonie, éloignée de dispositifs. Toutefois, même dans cette perfection, les chevaux restent contraints d'utiliser la violence à l'égard des Yahoos, des animaux répugnants, inférieurs qui ne sont autres que des humains. C'est peut-être là un exemple abouti d'une société presque dénuée de dispositifs, société bien sûr paradoxale qui, par un renversement, sous-entend que seul l'ordre naturel est source de félicité, contrairement à l'ordre civilisationnel construit par les hommes. Ce texte n'est pas sans renvoyer au foisonnement des récits utopiques au XVIIIe siècle dont la majorité, et ce déjà chez les humanistes tels que T. More et son *Utopie*, reposent sur une répression omniprésente. Pour une synthèse des récits utopiques : Raymond Trousson, *D'utopie et d'utopistes*, Paris, Editions L'Harmattan, 1998.

sexuel dans les pays du tiers-monde, et ajoutait que, dans ces conditions, on pouvait comprendre la réaction des musulmans. [...]. Interrogé par téléphone, Jean-Luc Espitalier avait déclaré : « Le groupe Aurore, signataire de la charte mondiale du tourisme éthique, ne peut en aucun cas cautionner de telles dérives ; les responsables seront sanctionnés ». Le dossier se poursuivait par un article d'Isabelle Alonso dans le *Journal du dimanche*, véhément mais peu documenté, intitulé : « LE RETOUR DE L'ESCLAVAGE ». Françoise Giroud reprenait le terme dans son bloc-note hebdomadaire : « Face, écrivait-elle, aux centaines de milliers de femmes souillées, humiliées, réduites en esclavage partout dans le monde, que pèse – c'est regrettable à dire – la mort de quelques nantis ? » [...]. *Libération* publiait en première page une photo des survivants déjà rapatriés à leur arrivée à l'aéroport de Roissy, et titrait en une : « DES VICTIMES AMBIGUËS ». (p. 328.)

Le différend réunit d'une part le narrateur et les résidents du « club très spécial », d'autre part, un certain ordre religieux qui motive l'acte terroriste et l'ordre juridique que relaie une industrie journalistique. Pour cause du conflit : la satisfaction pulsionnelle. Elle est recherchée par les touristes victimes d'une société du loisir qui ne laissent que peu de plaisirs entre les heures de travail et ses exigences administratives. Pour remédier à la pénurie, ils s'exilent momentanément dans les clubs Aphrodite. Par la présence d'accompagnatrices, de prostituées, de spectacles érotiques et d'une liberté accordée aux relations échangistes, leurs pulsions libidinales sont satisfaites. Deux dispositifs s'y opposent : un dispositif religieux dont les dogmes condamnent les plaisirs sensuels des vacanciers ; un dispositif juridique dont les lois interdisent la prostitution.

Qu'il s'agisse des dispositifs ou du plaisir des vacanciers, on ne peut appliquer une règle de jugement. Dans la société du loisir, les vacanciers vivent dans un renoncement à la pulsion. Il est légitime qu'ils s'octroient une satisfaction. Quant à l'action terroriste, elle s'inscrit dans un droit similaire à celui de la Sharia où l'infidèle est fermement condamné. Au sujet du discours journalistique, il renvoie au dispositif juridique qui, en France, rend passible d'amende ou d'enfermement toute personne qui entretient une relation avec la prostitution<sup>78</sup>. Si l'on tient à résoudre le différend, on cause un tort à l'un des partis. Ici, le tort est porté au plaisir des vacanciers. Certains décèdent, d'autres sont blâmés lors du retour en Europe.

La présence du différend reste inscrite dans l'abîme du récit et elle est contrainte par la singularité du style et de la forme. Par exemple, dans *Vie secrète* le narrateur revient sur une

---

<sup>78</sup> Thierry Schaffauser, *op. cit.*, pp. 7-11.

passion de jeunesse avec sa maîtresse de piano. Dans cet adultère qui réunit un jeune apprenti et une femme mariée, l'immoralité est incarnée par la conscience des amants. D'une part, une passion, de l'autre, des mœurs qui interdisent l'adultère et des relations sentimentales entre des générations distantes. Dès les premières pages, le narrateur fait l'aveu de l'échec de sa relation. La culture finit par l'emporter. Les amants se séparent. Quelques années plus tard, il raconte son histoire. Ici le différend est annoncé au début du récit et, malgré le fait que nous en prenons connaissance, il ne cesse d'alimenter de sa tension toute la suite du texte qui repose sur la satisfaction pulsionnelle des deux amants et les dispositifs moraux qui s'y opposent.

Dans la trilogie sur le sida de H. Guibert, deux différends se font jour. Premièrement, le conflit réunit d'une part une tendance homosexuelle, de l'autre une hétéronormativité<sup>79</sup>. La première tend à assouvir ses besoins libidinaux, la deuxième entend garantir la permanence de son ordre par la reproduction. Enfin la norme hétérosexuelle gagne, l'homosexuel vit ses plaisirs d'une manière cachée, dans des souterrains et des exoterritoires de l'Occident. Deuxièmement, le différend confronte le narrateur malade et les normes hygiéniques de l'univers sociétal. Il se voit privé d'une liberté par l'obligation de circuler dans des hôpitaux placés dans des zones de relégation. Il rencontre des médecins et subit des opérations qui lui rappellent son mal et le forcent au renoncement pulsionnel. Ce différend est résolu par l'action impérieuse de la culture hospitalière et de ses normes hygiéniques qui placent le narrateur malade en dehors d'une économie sociale. Qu'il s'agisse du premier ou du deuxième différend, ceux-ci ne sont pas explicitement décrits au cours du récit. Il s'agit d'une tension qui traverse la trilogie du premier au dernier tome.

Comme en attestent ces exemples, qu'un différend soit inscrit dans chaque texte, qu'il apporte la structure du plaisir au récit, ne signifie pas qu'il est toujours exprimé d'une même manière. Toutefois, à la fin du XXe siècle, le récit semble s'accommoder de quatre types que je présente brièvement dans les sections suivantes.

### **2.15. La tyrannie du plaisir**

Arrivé dans l'hédonocratie, l'on observe en littérature que les descriptions de l'espace urbain comme rural dépendent de dispositifs désublimants émanant d'une industrie

---

<sup>79</sup> Pour l'hétéronormativité : Michael Warner, « Introduction : Fear of Queer Planet », in : *Social text*, n°3, 1991, pp. 3-17.

culturelle. Cette industrie parsème l'environnement visuel et sonore, privé et public, d'appels jouissifs à la consommation. Mais les sociologues n'hésitent pas à retourner les joies que les médias affichent. Là où l'industrie culturelle rayonne de plaisirs et s'enorgueillit de procurer un confort et une qualité de vie jouissive, il faudrait aussi parler d'une « tyrannie du plaisir » qui cache un champ de souffrance<sup>80</sup>.

En littérature cette tyrannie provoque un différend. Il a pour cause la circulation oppressante de représentations si idéalisées du plaisir que des personnages dénués de toute pensée critique les recherchent et tentent de les reproduire. Cette quête hédoniste impulse leurs aventures et déterminent leurs actions. Mais, en raison de leur origine sociale, de leur capital économique ou d'un physique disgracieux, ils ne peuvent obtenir les plaisirs vantés par les médias. Alors que d'autres, parvenus aux ravissements, sont forcés d'accepter le caractère éphémère de l'émotion. Plus ils jouissent, plus la tension déplaisante revient jusqu'à leur être fatale.

Ces différends sont au cœur des textes de M. Houellebecq. Que ce soit dans *Les particules élémentaires* ou *Plateforme*, Bruno et le narrateur Michel ont une préoccupation existentielle similaire : la volonté continuelle d'être contents par les plaisirs sexuels façonnés selon une éducation dont les référents proviennent de l'industrie culturelle. Incapables de renoncement pulsionnel, ils vivent dans la souffrance d'une frustration jusqu'à ce qu'ils rencontrent chacun une compagne qui les incite à vivre des expériences libertines. Les personnages sont heureux car contents jusqu'au jour où l'une se suicide et l'autre est victime d'un attentat terroriste dans un club de vacances. Désormais sans partenaire, Bruno se rend dans un hôpital psychiatrique tandis que Michel, exilé en Thaïlande, achève son récit sur la projection de son cadavre qui sera « enterré directement à la fosse commune. (p. 350.)» D'un texte à l'autre, le différend est le même : d'une part, les satisfactions pulsionnelles des personnages, d'autre part, des dispositifs religieux, médicaux et sociaux qui s'y opposent.

La tyrannie du plaisir est aussi illustrée par des tendances suicidaires. Confrontés à des choix pour obtenir plus de plaisirs ou parvenir à ceux exigés par l'industrie culturelle, les personnages optent pour une résolution radicale : la mort. Tel est le cas de Gérard Leverrier dans *Extension du domaine de la lutte*. Forcé de choisir entre un lit de 160, signe d'une vie

---

<sup>80</sup> Jean-Claude Guillebaud, *La tyrannie du plaisir*, Paris, Editions Seuil, 1998, p. 17.

sexuelle intense, ou un lit de 140 qui serait l'aveu d'un célibat, il décide de se suicider. Il en est de même pour Raphaël Tisserand, un jeune cadre au physique disgracieux. Puceau à la recherche d'une compagne capable de contenter ses désirs, il se refuse à aller voir des prostituées. Un soir, accompagné du narrateur, il se rend dans une discothèque. A la suite d'une rencontre avortée en raison de sa laideur, Raphaël suit la jeune fille désirée qui vient de rencontrer un nouvel amant. Le couple se rend sur une plage. Raphaël qui s'est emparé d'un couteau, décide de les assassiner. Incapable de passer à l'acte, il repart seul dans sa GTI 205 et meurt dans un accident sur une autoroute déserte. Comme l'explique le narrateur, Raphaël Tisserand : « se sera battu jusqu'au bout. Le club des jeunes, les vacances aux sports d'hiver... Au moins, il n'aura pas abdiqué, il n'aura pas baissé les bras. Jusqu'au bout et malgré les échecs successifs il aura cherché l'amour. (p. 121.) » On a ici un différend enclenché par des dispositifs socio-esthétiques qui luttent contre la satisfaction pulsionnelle de Raphaël tandis que le directeur Gérard se suicide en raison des exigences des dispositifs marchands auxquels il ne peut se soumettre.

Cette tyrannie du plaisir, on la trouve aussi ailleurs. Notamment dans les textes de Jean Echenoz. Dans *Nous trois* et *L'équipée malaise*, les personnages cherchent à vivre des plaisirs liés à une relation sentimentale stéréotypée qui est celle du couple monogame et hétérosexuel à la fidélité réciproque. Cet idéal qu'est le *couple* n'est pas représenté comme un mal. Certes il lutte contre le plaisir car il appelle au renoncement pulsionnel mais ce qui l'envenime ne provient pas de la réserve sexuelle qu'il exige. Il est présenté comme un idéal si normé qu'aucun personnage n'est capable de l'atteindre. Tel est le cas de *L'équipée malaise*, Nicole Fischer ayant choisi un autre prétendant, Pons et Pontiac sont privés de toute relation sentimentale. Et quand bien même un personnage obtient satisfaction, il est confronté à une souffrance qui provient de l'éphémère du sentiment amoureux. Ceci est exemplifié à la fin de *Nous trois*. Le scientifique Meyer, qui vient d'emménager avec sa nouvelle compagne, se rend à une réunion de travail. Alors assise dans le salon, la compagne prend le téléphone et compose le numéro de son amant.

Dans ces textes, le différend est soulevé par des dispositifs désublimants et d'autres portant sur les relations sentimentales. Les personnages tentent d'obtenir les plaisirs présentés par les dispositifs mais, malgré leurs efforts, aucun n'y parvient. Il en résulte une



fin malheureuse incarnée par une maladie mentale, un suicide ou l'impossibilité de connaître une vie conforme aux valeurs de l'environnement culturel.

### 2.16. Le retour du refoulé

Que les textes exemplifient une tyrannie du plaisir ne signifie pas que tous les personnages s'inscrivent dans une réception positive des valeurs colportées par les dispositifs. Certains tentent de s'en dissocier tandis que d'autres n'y accordent aucune importance. Cette distance diverge des modèles critiques que la littérature a jadis véhiculés. Il ne s'agit plus de personnages qui, à la manière des naturalistes et des existentialistes, exploitent ou incarnent des valeurs révolutionnaires pour l'affranchissement des aliénés<sup>81</sup>. Les réticents vivent dans une retraite profitant d'une liberté limitée à des occupations scientifiques ou artistiques, sources d'une sublimation incomparable.

L'indifférence provient d'une rupture ou d'un écœurement avec les dispositifs. Tel est le cas de Gloria Stella ou Gloire Abgrall dans *Les grandes blondes*. L'ancienne égérie du « star system » français est inculpée pour homicide volontaire. Après avoir purgé une peine de prison, elle se retire incognito. Lorsque des détectives tentent de la retrouver pour une émission de divertissement sur sa carrière, elle fuit l'Europe. Un autre exemple, plus fréquent, revient aux personnages dont la vocation est vouée à une *libido sciendi*, à une volonté de voir, d'observer ou d'étudier leurs congénères, activités professionnelles qui sont sources de sublimation. Il s'agit d'artistes tel que M. de Sainte Colombe dans *Tous les matins du monde* qui repoussent les invitations à jouer à la cour du roi ; de scientifiques qui, à la manière de Michel Djerzinski dans *Les particules élémentaires*, analysent le code génétique de l'espèce humaine ; enfin d'intellectuels tel que Muzil dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* qui étudient les mœurs répressives d'une civilisation.

Les figures de la *libido sciendi* ou les *figures sciendi* ont toute en commun d'être passionnées par leurs occupations professionnelles. Elles ignorent la dichotomie d'une société séparée

---

<sup>81</sup> Au sujet de « l'engagement » en littérature : Emmanuelle Boujou (sous la dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Editions Presses universitaires de Rennes, 2005. Sonia Florey, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2013. Cet engagement qu'on prête à l'histoire des lettres moderne doit faire l'objet d'une réflexion qu'aborde brièvement S. Florey dans la conclusion de son essai (pp. 191-201). Si nombreux discours ont pointé qu'à la fin du XXe siècle, la littérature ne prolonge pas l'engagement politique hérité de la pensée moderne, ceci ne signifie pas que les textes ne montrent pas des personnages au comportement engagé ou, au contraire, qu'il s'y trouve une aliénation telle qu'elle invite à une réflexion critique sur la société où émerge le texte.

en un temps de travail et de loisir. Elles se défont aisément de leur famille et les relations humaines ne représentent ni un besoin ni un plaisir. Ce détachement provient de la satisfaction liée à leur occupation. A force d'œuvrer dans une discipline ou une autre, elles ressentent au fil des mélodies, des découvertes ou de leur écriture une sublimation non répressive : un contentement indépendant de discours formulés au préalable par un environnement culturel<sup>82</sup>. La sublimation les place en porte à faux avec les valeurs de leur environnement qui dictent ce qui est plaisant ainsi qu'avec leurs congénères qui valorisent leur plaisir en raison des valeurs transmises par l'industrie culturelle. Autrement dit, l'artiste, le scientifique et l'intellectuel vivent dans une satisfaction liée à leur travail qui les éloigne d'une réalité décrite comme normée et homogène.

Toutefois ce penchant hédoniste rappelle la répression à l'égard des plaisirs. D'une manière commune, les figures sciendi entretiennent une relation au plaisir sur le mode du *retour de ce qui a été refoulé*. Il y a ici une rencontre entre le microcosme qui serait la biographie de la figure et un macrocosme, l'œuvre artistique, scientifique ou philosophique qui témoigne d'un refoulement spécifique à la culture.

Dans *Terrasse à Rome*, Meaume le graveur entretient une relation sensuelle avec Nanni Veet Jakobz fiancée à Vanlacre. Informé de leur relation, le futur époux se rend dans l'atelier de Meaume. Une bagarre s'ensuit où Meaume, perdant, finit défiguré. Nanni rompt les liens et l'artiste est forcé à l'exil. Tout au long de sa carrière, il manifeste une distance avec ses contemporains. Son art est décrit comme une source de satisfaction centrée sur la représentation d'un seul et même corps, celui de Nanni. Incapable de vivre sa passion avec la brugeoise, il transpose les plaisirs sensuels de leur relation dans sa création artistique. Son œuvre devient le témoin d'un événement refoulé dont le retour par la création l'éloigne de ses contemporains et lui procure une satisfaction inégalable.

Mais ce retour n'est pas restreint à son seul vécu. Les gravures n'ont pas pour finalité de représenter Nanni. Son corps n'est qu'un « moyen » pour figurer des relations charnelles

---

<sup>82</sup> Au sujet de la sublimation, de la satisfaction liée aux activités artistiques et intellectuelles : Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, *op. cit.*, p. 22. Le terme de « sublimation » fait l'objet d'une précision dans le travail d'H. Marcuse qui dissocie la « sublimation non répressive » d'une « désublimation répressive » dont il a été question plus haut. La première relève d'une satisfaction « pure » qui ne connaît pas l'influence de l'environnement culturel désublimant, H. Marcuse la définit comme telle : « [...] j'entends par là que les pulsions sexuelles, sans rien perdre de leur énergie érotique, dépassent leur objet immédiat et érotisent les relations non-érotiques et anti-érotiques entre les individus, et entre eux et leur milieu. » Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 12.

afin d'éveiller les pulsions érotiques des clients. Ceci s'inscrit dans le propos d'H. Marcuse qui affirme que la création artistique « défie le principe essentiel de la raison : en représentant l'ordre de la sensibilité, [elle] fait appel à une logique taboue, la logique de la satisfaction qui s'oppose à la logique de la répression. » (p. 83.) Parce qu'elles représentent un corps dénudé dans une position charnelle, les gravures érotiques de Meaume témoignent de la logique tabou, de la satisfaction ressentie face à l'œuvre artistique laquelle s'oppose au travail répressif de la civilisation qui, par l'injonction ou la désublimation, enterre les pulsions.

La figure sciendi a donc pour origine un différend où son plaisir ne peut rencontrer l'assentiment de dispositifs. Il en résulte une souffrance telle qu'elle s'évade de son environnement social au profit d'une activité scientifique, intellectuelle ou artistique qui devient le moyen de revivre des plaisirs d'antan. Ces plaisirs ne lui sont pas uniquement réservés car ils sont véhiculés sur des médiums que s'approprient des clients. Ce passage de la sphère privée à celle publique témoigne du refoulement exigé par la norme culturelle et, donc, du différend qu'elle impose à tous.

### **2.17. Les surmois-de-la-culture**

Toutefois les dispositifs ne sont pas uniquement des ensembles de discours ou des moyens matériels. Ceux-ci trouvent aussi une incarnation dans une série de figures guidées par une *libido dominandi*. Dans nos textes, la *figure dominandi* trouve diverses incarnations. Il peut s'agir d'un médecin, d'un juge, d'un industriel, d'un politicien, d'un producteur d'émissions de divertissement, d'une vedette ou d'un prêtre. De par leurs activités et leurs discours, ces figures incarnent un dispositif répressif ou désublimant. Ils représentent une autorité en adéquation avec les valeurs morales d'une culture. Ce qui fait dire à S. Freud qu'au-delà de la figure tutélaire du surmoi, il existe dans la culture des « sur-mois d'une époque culturelle » ou des « surmois-de-la-culture<sup>83</sup> ».

Aussi sérieux ou doctrinal qu'il peut être, il n'en reste pas moins que le surmoi-de-la-culture s'incarne dans un individu qui, au même titre que celui tyrannisé par le plaisir ou

---

<sup>83</sup> S. Freud définit cette figure comme suit : « Le sur-moi d'une époque culturelle a une origine semblable à celui de l'homme individuel, il repose sur l'impression qu'ont laissé derrière elle de grandes personnalités meneurs, hommes d'une force d'esprit terrassante ou bien ceux chez qui une des tendances humaines a trouvé son extension la plus forte et la plus pure, par-là souvent aussi la plus unilatérale. » Pour simplifier le « sur-moi d'une époque culturelle », on utilise désormais l'expression « surmoi-de-la-culture ». Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, op. cit., p. 85.

la figure sciendi, ressent des pulsions qui luttent intérieurement contre les règles culturelles. Incarnation de la morale et pourtant tailladée par le besoin de satisfaction, cette figure est menée vers des comportements qui, en dehors de la sphère publique, versent dans les excès qu'elle refuse à leurs sujets. Ceci donne lieu à un relativisme moral où *ce* qu'elle condamne ici comme étant un *mal* devient ailleurs une source de ravissement.

Dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Bill est un médecin dont la recherche porte sur le HIV, une maladie incurable dont est atteint le narrateur. En raison de leur relation, le narrateur met tout en œuvre pour entrer dans un protocole dirigé par Bill qui expérimente un nouveau vaccin. S'ensuivent plusieurs rencontres, des promesses mais, jusqu'à la fin du texte, Bill dénie la promesse d'accès au protocole tandis qu'il y intègre d'autres proches qui le satisfont sexuellement. En parallèle à ses plaintes, le narrateur décrit la vie de Bill : un chercheur de renom dont le travail en laboratoire se passe en France et aux Etats-Unis, un homme âgé qui vit de maints plaisirs avec de jeunes hommes et dont les préoccupations se rapportent à des satisfactions sexuelles que lui procurent son capital économique.

Dans cet exemple, Bill incarne le dispositif qu'est la médecine dont le travail principal est de déterminer les corps sains et malsains. Bill manifeste une autorité sur le narrateur, celle de le laisser mourir d'une maladie peu connue ou de potentiellement le guérir. Cette position le place en un surmoi-de-la-culture : un personnage qui incarne un ensemble de règles morales adéquates aux normes d'un dispositif. Toutefois son comportement dans la sphère privée et publique ne répond pas à ces normes. Il se joue du malade et, selon la satisfaction obtenue par un compagnon, il l'intègre ou non dans le protocole.

Pour les surmois-de-la-culture, le différend ne relève plus d'un conflit entre un personnage qui entend satisfaire une pulsion et un dispositif. Il est déplacé dans sa personne qui, dans la sphère publique, incarne nombre de règles morales et, dans la sphère privée, les transgresse. Ce double visage lui confère un penchant psychopathique. Il est décrit par des actes qui relèvent d'un sadisme à la fois psychologique et matérialiste tant il se sert selon son pouvoir de corps pour contenter sa pulsion. Ici, le différend émane donc de la position du surmoi-de-la-culture dans un pouvoir et de sa capacité à satisfaire ce qu'il a pour fonction de réprimer.

### 2.18. L'entropie

Dans les cas précédents, les personnages sont marqués par un renoncement pulsionnel. Pour ceux conscients de l'impossible, la réalité s'épaissit, elle se farde d'un poids qui les mène à la dépression, au suicide, à se réfugier dans des créations qui en appellent au retour du refoulé tandis que, pour d'autres, dominants et gouvernants, les plaisirs sont obtenus par des pratiques qui s'opposent à leur fonction morale. Enfin certains personnages sont d'emblée contents par les plaisirs que les dispositifs mettent à leur disposition. Il s'agit de récits tels que *Splendid Hôtel*, *Forever Valley* et *Rose Mélie Rose*. Les personnages y sont indifférenciés. Ils portent les mêmes prénoms et pensent d'une manière identique, ils apparaissent comme des marionnettes qui reproduisent et circulent selon les valeurs de leur environnement sociétal.

Dans ce cas, les dispositifs ont atteint leur but : des êtres indifférenciés appréhendent le réel selon une même perspective. Ils ne sont plus dotés d'une personnalité, tous témoignent d'une même identité. A la différence des textes cités précédemment, aucune quête pour le plaisir n'est présente. Le différend qui réunit la volonté de satisfaire une pulsion et les normes morales d'un univers sociétal n'est plus effectif. C'est alors que se met en place une entropie. Les éléments de la nature envahissent peu à peu les univers minimalistes et hyperstructurés. Chez M. Redonnet, les fondations se brisent, une lagune ou un marais submergent les édifices d'une ville, peu à peu la nature à la force de l'air, de l'eau, de la terre et du feu reprend ses droits.

Le conflit nature/culture illustre la tension à l'œuvre dans toute civilisation. Comme nous l'avons vu, les chercheurs s'accordent sur une tendance intrinsèque à la constitution d'une communauté. Pour qu'elle puisse émerger et survivre, que ses habitants s'octroient une identité commune, il faut que tous cèdent au renoncement pulsionnel. Dans le cas contraire aucune relation ne pourrait naître car la pulsion laisserait à tout un chacun la liberté de jouir de n'importe quel corps, n'importe quel objet. Il en résulterait des relations incestueuses, des maladies génétiques, des conflits familiaux et interpersonnels tels que la communauté ne pourrait y survivre. Il importe donc de réglementer car laisser à chacun la liberté de ses pulsions entraîne inévitablement une régression ; un retour vers la nature qui, comme l'exemplifie l'œuvre du Marquis de Sade, ne connaît pour seul mouvement que

création et destruction, un mouvement qui brise toute morale au profit d'une cruauté illimitée<sup>84</sup>.

Les univers de *Splendid Hôtel*, *Forever Valley* et *Rose Mélie Rose* sont des exemples d'une société moderne aboutie. Tous les personnages ont intégré le renoncement à la pulsion. Ils s'autocontraignent selon les maximes diffusées par le pouvoir. Le plaisir est consommé selon des rituels spécifiques qui reposent sur la prostitution des femmes et le capital économique des clients. Aucun ne souffre d'un manque de plaisir, tous sont contents. Et pour cause : les passions impossibles et le caractère tant normé des univers leur donnent des airs si coercitifs que seule la nature serait capable d'y mettre un terme.

Dans cette trilogie, le différend ne provient plus d'une recherche de plaisir, les dispositifs en dispensent avec une telle abondance que la pulsion est rassasiée. Le récit bascule alors dans le fantastique car les personnages sont incapables d'ébranler les structures du pouvoir. Il en résulte un différend qui met en conflit la civilisation et ce qu'elle redoute le plus : le retour de la nature.

### **2.19. Le champ des fins**

Passons désormais à la troisième partie de ce chapitre ; il s'agit de quitter une analyse ample qui brasse les parcours auxquels mène le différend pour s'intéresser concrètement aux résolutions. A la fin des récits, le plaisir est contré par la mort et la souffrance, par le retour à une condition originelle ou la destruction d'un univers. La tension qu'il provoque est dissipée par des dispositifs, pour les uns répressifs, pour les autres désublimants. Il en résulte la fin d'un différend qui rejoint le propos de S. Freud dans *Le malaise de la culture* :

On notera que c'est simplement le programme du principe du plaisir qui pose la finalité de la vie. Ce principe domine le fonctionnement de l'appareil animique dès le début ; de sa fonction au service d'une finalité, on ne saurait douter, et pourtant son programme est en désaccord avec le monde entier, avec le macrocosme tout aussi bien qu'avec le microcosme. De toute façon, il n'est pas réalisable, tous les dispositifs du Tout s'opposent à lui ; on aimerait dire que le dessein que l'homme soit « heureux » n'est pas contenu dans le plan de la « création ». Ce qu'on appelle bonheur au sens le plus strict découle de la satisfaction plutôt subite de besoins fortement mis en stase et, d'après sa nature, n'est possible que comme phénomène épisodique. (p. 18.)

Dans nos textes, le plaisir suit un même parcours. Il apparaît dans les ouvertures. Il se heurte au « monde entier » ordonné par des dispositifs, ce qui a pour conséquence

---

<sup>84</sup> Par exemple : D.A.F. de Sade, *L'infortune de la vertu*, Paris, Editions Poche, 2014. *Les 120 journées de Sodome*, Paris, Editions Poche, 2010.

d'enclencher un différend dont la résolution porte un tort à l'une des deux parties. Mais il ne revient pas aux dispositifs de mettre un terme au récit. La résolution s'inscrit dans un paradigme phénoménologique. Le plaisir n'a d'autre choix que de disparaître en raison de son caractère épisodique. L'issue provient donc de l'éphémère du phénomène.

Cependant elle n'est pas identique d'un texte à l'autre. C'est pourquoi il est ici question de « champ des fins ». Différemment à l'usage en cours en philosophie, ce champ porte moins sur l'atomisation idéologique postmoderne que sur l'issue d'un différend qui revient à l'ordre sociétal originaire précédent le récit<sup>85</sup>. Pour illustrer ce retour, l'on se réfère d'une manière symétrique au développement sur les ouvertures où, à travers quatre cas, le principe de variation a soulevé divers usages du plaisir :

1° Dans *Plateforme*, la fin du récit est particulièrement éloquente si on se souvient de l'attaque meurtrière des djihadistes qui éliminent la compagne du narrateur. La campagne de calomnies qui attend les voyageurs épargnés pousse le narrateur à se retirer en Thaïlande pour y décéder.

Dans *Rose Mélie Rose*, la narratrice se rend dans la ville d'Oat. C'est dans un club échangiste qu'elle fait la rencontre de Yem, son futur mari. Enceinte, Mélie rentre à l'Ermitage et enfante une nouvelle Rose. L'enfant née, elle revient sur l'une des plages d'Oat :

J'ai mis quelques provisions dans mes poches, mais je ne peux rien avaler. Heureusement que le sentier descend, je n'ai qu'à me laisser descendre. Je ne sens plus mes jambes, je ne sens même plus mon corps. Je marche comme dans un rêve. Je ne reconnais plus le sentier ni la forêt. Le soir, je n'ai pas la force de chercher une cabane, alors je dors au bord du sentier. La nuit, je grelotte de froid au bord du sentier. Je me suis aperçue tout de suite en descendant que ma culotte est tachée de sang. Je perds du sang. Ce n'est pas le sang de mes règles. Les règles ne reviennent pas si vite après l'accouchement. [...]. La marche, c'est mauvais pour l'hémorragie. Le sang coule goutte à goutte sans s'arrêter. Ça doit se déchirer quelque part à l'intérieur. Il y a des gouttes de sang derrière moi sur le sentier. J'ai beau me sentir de plus en plus faible, je continue de descendre. (p. 134.)

Le parcours de Mélie est inversé. Elle revient vers l'Ermitage, elle enfante et repart dans la forêt. Alors que précédemment son passage par la forêt symbolisait l'accès à une

---

<sup>85</sup> Au sujet du champ des fins en philosophie, voir le résumé qu'en propose : Lionel Ruffel, *Le dénouement*, op. cit., pp. 8-18.

autonomie et les plaisirs qui s'en suivent. A la fin, le *ça* se déchire. Le corps meurtri, elle passe d'une situation initiale vers une terminale : les plaisirs consommés, Mélie décède.

Dans les deux cas, Michel et Mélie voient leur parcours prendre fin d'une manière similaire : le corps jusqu'alors source de plaisirs meurt.

**2°** Dans les premières pages de *Nous Trois*, à la suite de son divorce, Meyer tente de retrouver une compagne. Tout le récit est agencé autour de sa rencontre avec une intrigante Mercedes qui se dévoile être Lucie. Le couple formé, il emménage, enfin :

Aujourd'hui samedi, après un appel de Vuarcheix, Meyer doit s'en aller juste après le déjeuner. L'affaire a l'air chaude et Meyer craint de ne pouvoir être là pour dîner : mieux vaut que Lucie ne l'attende pas ce soir, sans doute rentrera-t-il tard. Il se penche vers elle qui lit un magazine dans le séjour, au fond du canapé. Il l'embrasse, elle ne se lève pas. Ils échangent des regards convalescents, sourires voilés, temps chaud mais légèrement couvert, puis il sort. Il a refermé la porte et Lucie ne lit plus le magazine. Elle fixe un point dans l'air puis se lève brusquement, traverse le séjour vers son sac à main, cherche un carnet dans le sac puis un numéro dans ce carnet. Elle revient s'asseoir sur le canapé, pose le téléphone sur une case du damier, tout près d'elle, avant de composer ce numéro. Je décroche. (pp. 182-183.)

Le narrateur homodiégétique n'est autre qu'un ancien amant de Lucie qui s'apprête à la retrouver. Dans *Je m'en vais*, la fin est similaire. Ferrer emménage avec Hélène. Prise d'un doute, elle décide de s'en aller le 31 décembre.

Tout au long de ces récits, les personnages connaissent divers plaisirs. Pour l'un il s'agit d'une rencontre avec une nouvelle compagne, pour l'autre de diverses relations charnelles. Mais à la fin Meyer et Ferrer sont rattrapés par un même dispositif. La relation sentimentale qu'ils avaient quittée, revient. Ils acceptent le renoncement à la pulsion.

**3°** Quant à *Terrasse à Rome*, après la rupture d'un triangle amoureux avec Nanni Veet Jabobsz, le graveur s'exile de Bruges. A sa mort, il est écrit :

Il aimait le vin noir, dont il abusait. Il se laissa mourir. Meaume naquit à Paris au printemps 1617. Il était Lorrain. Il disait : « Les faces des enfants sont incertaines. » Il était très maigre. Les yeux y brillaient encore comme ceux des nourrissons et des grenouilles. Globes gris très grands mais on ne savait ce qui y transparaissait. Ils vivaient leur vie dans une eau obscure. C'était très intense mais il était impossible de dire si la douleur, ou si l'angoisse, ou si la colère déchirante habitaient derrière ses yeux. La blessure sur son visage ajoutait à l'incertitude de ses expressions. (p. 128.)

Le conflit relatif au triangle amoureux prend fin. Le graveur s'est adonné toute sa vie à la reproduction d'un refoulé. Là où le principe de variation manifestait un retrait d'avec



une réalité pesante suite à un échec sentimental, Meaume se retire volontairement du monde où son œuvre continue d'éveiller le refoulé.

Ceci est similaire au *Grandes blondes*. Gloire Abgrall redevient Gloria Stella. Salvador, un producteur d'une émission de divertissement sur sa vie, retrouve l'ancienne égérie. Elle accepte de participer au biopic. Elle connaît une nouvelle célébrité qui, comme par le passé, accapare tout son temps. Acculée par les médias, elle disparaît à nouveau en province afin de ne plus avoir à subir le poids de sa renommée.

Dans le cas de l'exil, le principe de variation a mis en évidence que, suite à un trauma, le personnage souhaite s'extraire des conditions d'une réalité pesante en se réfugiant dans un espace éloigné des frustrations rencontrées. Chez Meaume, la fuite est double : à la fois dans son exil à travers l'Europe occidentale et dans ses figurations. Pour Gloria Stella, il s'agit de ne plus entretenir de relations avec son passé. A la fin l'exil revient, pour Meaume par une mort volontaire, pour Gloria Stella par un retour vers l'isolement.

4° Transposé sur la métaphore scripturale, le principe de variation a soulevé un plaisir lié à l'effacement de contingences physiques et culturelles. Dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, le narrateur décrit le projet de son roman. Il s'agit de fabuler des événements passés et de raconter son conflit avec Bill, un médecin qui ne l'intègre pas dans un protocole susceptible de le guérir du HIV. Dans son dernier fragment, il écrit :

La mise en abîme de mon livre se referme sur moi. Je suis dans la merde. Jusqu'où souhaites-tu me voir sombrer ? Pends-toi Bill ! Mes muscles ont fondu. J'ai enfin retrouvé mes jambes et mes bras d'enfant. (p. 283.)

Là où le principe de variation soulevait la transition d'une réalité fictionnelle vers sa fictionnalisation, celle-ci prend fin. Le narrateur arrête d'écrire, il revient à la réalité d'un corps malade mais délesté de ses maux par l'écriture.

## **2.20. Le triple de la souffrance**

Dans ces particules le principe de variation n'est plus restreint à une sphère privée où, à la suite d'un événement, un personnage se déleste du poids moral d'une autorité par l'accès à un plaisir. Il passe d'un environnement personnel à une opposition. Cette progression répond partiellement au constat porté par la psychanalyse qui affirme que le «

programme [du plaisir] est en désaccord avec le monde entier, avec le macrocosme tout aussi bien qu'avec le microcosme<sup>86</sup>. »

Toutefois en littérature, ce désaccord est progressif. Dans les ouvertures, les dispositifs microcosmiques tels qu'une autorité familiale, une relation sentimentale ou des contingences physiques comme morales, sont évoquées en raison de leur disparition, ce qui déleste le plaisir de toute contrainte. Ce n'est qu'à la suite de divers événements qu'il entre en conflit avec une sphère plus large qui regroupe les normes d'une culture. Ce changement induit que la structure du plaisir repose sur une progression. La satisfaction est déplacée d'un environnement vers un autre dont les dispositifs causent un différend qui, au fil du récit, gagne en ampleur jusqu'à se voir résolu dans les dernières pages. Les exemples ci-dessus indiquent aussi qu'il ne revient pas aux dispositifs de mettre impérieusement un terme au récit. A la manière dont le formule S. Freud dans *Le malaise dans la culture*, le champ des fins rend compte d'une réalité phénoménologique. La satisfaction éprouvée, « la souffrance menace de trois côtés, en provenance du corps propre qui, voué à la déchéance et à la dissolution, ne peut même pas se passer de la douleur et de l'angoisse comme signaux d'alarme, en provenance du monde extérieur qui peut faire rage contre nous avec des forces surpuissantes, inexorables et destructrices, et finalement à partir des relations avec d'autres hommes. (p. 18.) »

Ce triple de la souffrance, à la fois logée dans le corps, dans le monde extérieur et inscrite jusque dans les relations sociales, rythme le champ des fins. Dans l'un ou l'autre cas, on repère que le phénomène épisodique ne peut se passer d'une évanescence simple. Il est mené à terme ou contraint par des contingences dépendantes de conditions physiologiques, culturelles et sociales, un triple de la souffrance qui fait l'objet des sections suivantes.

### **2.21. Déchéance et dissolution**

Dans *Rose Mélie Rose* la disparition de Mélie résulte d'un parcours dont les aventures reflètent, à la manière d'un miroir, celui de la première Rose. Une fois la reproduction sociale achevée, la jeune mère est écartée du mouvement dialectique générationnel, écartement déclenché par le corps qui, après avoir *reproduit*, est rejeté dans un passé actionné

---

<sup>86</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, *op. cit.*, p. 18.

par la nouvelle Rose, sa fille, incarnation d'une génération qui enterre la précédente. A la fin du récit, le corps ancien disparaît, le souvenir prend forme.

Pour Michel dans *Plateforme* la projection du cadavre dans une fosse commune n'intègre pas une logique générationnelle. Le corps ressurgit par une souffrance déclenchée par l'action d'un dispositif. Il passe comme dans *Rose Mélie Rose* du statut d'objet de jouissance à celui d'accablement dont la volonté de s'en défaire émane de son existence en tant que signe d'un passé, les membres et la peau gardant des souvenirs auquel Michel n'aura plus accès. Le corps qu'il délaisse n'est plus qu'objet de douleurs peuplé de souvenirs dont l'impossible reproduction devient la cause de pensées morbides et suicidaires.

Dans ces exemples se manifeste une double souffrance. Elle provient et du corps et de l'esprit. Il en est de même dans *Extension du domaine de la lutte* et *Les particules élémentaires*. Après avoir pour l'un tenté d'obtenir du plaisir, pour l'autre avoir joui d'une relation libertine, les personnages plongent dans des troubles mentaux incurables. Dans *Extension*, le narrateur se rend en province, ses dernières phrases sont :

Le paysage est de plus en plus doux, amical, joyeux ; j'en ai mal à la peau. Je suis au centre du gouffre. Je ressens ma peau comme une frontière, et le monde extérieur comme un écrasement. L'impression de séparation est totale ; je suis désormais prisonnier en moi-même. Elle n'aura pas lieu, la fusion sublime ; le but de la vie est manqué. Il est deux heures de l'après-midi. (p. 156.)

Dans *Les particules élémentaires*, Bruno se trouve dans une situation similaire. Suite au décès de sa compagne, il plonge dans une deuxième dépression. Ses valises en mains, il se rend dans un asile psychiatrique. Son quotidien y est rythmé par une médication qui l'abrutit et le rend impotent. Désormais obligé par manque de partenaire de réintégrer les plaisirs mornes d'une société du loisir, il en ressent une affliction telle qu'il décide de s'annihiler en se rendant dans un asile.

Dans ces exemples, le différend n'est pas résolu par l'action unilatérale d'un dispositif. Bien que chez M. Redonnet et M. Houellebecq, les personnages éprouvent des contraintes provenant des normes culturelles, leur *fin* n'est pas directement dépendante de ces oppositions. Elle émane plus d'une contingence physiologique. Suite à divers événements déplorables, ils sont confrontés à une fragilité si forte qu'elle en vient à dépeupler de leur corps et de leur volonté toute capacité à ressentir du plaisir. Enfin quand l'affaiblissement

et l'apathie n'entraînent pas la psyché vers un état mental incurable, ils la soustraient à elle-même par la mort.

## 2.22. Les forces du monde extérieur

La deuxième souffrance provient de la relation entre le principe de plaisir et le « monde extérieur qui peut faire rage contre nous avec des forces surpuissantes<sup>87</sup>. » Acteurs d'une culture populaire et d'une culture sérieuse, Gloria Stella et Meaume sont des artistes au parcours similaire. La première connaît une célébrité jusqu'à une affaire de meurtre. S'ensuit un exil en province, une fuite en Australie, en Inde, enfin elle est retrouvée pour participer à un biopic sur le mythe des blondes. De nouveau célèbre, Gloria Stella redevient Gloire Abgrall mais retourne dans le monde rural. Quant à Meaume, suite à la rupture d'un triangle amoureux, l'artiste s'exile de Bruges, il se retire en France, en Italie jusqu'à son suicide dans les dernières pages.

L'analyse des ouvertures a montré que l'exil est motivé par une tension déplaisante qui provient de normes culturelles. A la fin, Gloire et Meaume qui ont été à nouveau insérés dans ces normes, s'écartent des forces surpuissantes de la culture. Pour l'un, il s'agit de reproduire un schéma déjà vécu, pour l'autre de s'en aller dans la mort. Le suicide et la disparition sont causés par la relation conflictuelle qu'impose la culture à leur plaisir. Gloire s'exile de son environnement médiatique en raison de la souffrance qu'il lui transmet. Elle est suivie par des photographes, elle est sollicitée pour des émissions, des films. La présence cinglante des demandes la fait fuir là où elle sera en paix. Pour Meaume, la fuite vient de sa pratique artistique. Le graveur participe à l'édification d'une culture tout en travaillant à exprimer son refoulé et celui de ses contemporains, c'est-à-dire des mœurs qui forcent au renoncement pulsionnel. Le suicide apparaît comme le seul moyen de se subtiliser aux forces d'une culture dont il est à la fois un acteur et une victime.

Cette tendance au suicide caractérise la figure sciendi. Dans *Les particules élémentaires*, Michel Djerzinski ne trouve de satisfaction émotionnelle que dans la recherche génétique. Toute relation humaine lui procure une souffrance telle que son comportement est voué à l'indifférence et l'apathie. Pour y remédier, il cherche à orienter le sort de l'humanité vers

---

<sup>87</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, op. cit., p. 18.

un posthumain dont la différence avec notre espèce réside dans l'absence de souffrance<sup>88</sup>. Arrivé au terme de sa recherche, le scientifique se suicide en Irlande. Dans *Tous les matins du monde*, on trouve une fin similaire. M. de Sainte Colombe vieillit seul dans sa cabane. Peu à peu il abandonne sa viole au profit de dialogues fictifs avec le spectre de sa défunte épouse. Enfin il décède dans la solitude.

Qu'il s'agisse de *Terrasse à Rome*, de *Tous les matins du monde* ou des *Particules élémentaires*, l'issue est identique. La figure sciendi se subtilise à un environnement sociétal pesant. L'acharnement au travail, artistique ou scientifique, provient pour l'un d'une relation sentimentale rompue, pour l'autre de la mort inopinée d'une épouse ou d'une incapacité à éprouver une empathie pour son prochain. Enfin la mort l'extrait d'un univers qui n'a cessé d'occuper ses créations, rappelant sans cesse un trauma, la perte de l'amant, de l'amour ou l'incapacité d'aimer, créations qui proposent un retour du refoulé plus large et applicable à toute la civilisation. Les récits se referment sur leur mort tandis que l'univers où ils ont pris place est laissé pareil, inchangé.

Toutefois cette souffrance n'épargne pas les autres textes. Elle participe d'une manière générale à leur économie. Qu'il s'agisse de *Plateforme* ou de *Rose Mélie Rose*, bien qu'aucun des personnages ne travaille au retour d'un refoulé, ils disparaissent et décèdent en raison d'un conflit avec les normes morales de leur environnement. La cause du différend et sa résolution proviennent donc aussi de la surpuissance des forces culturelles. Elle prend place à travers des expériences sensuelles plaisantes dont l'amplitude au fil du récit mène vers un différend achevé par une disparition du corps similaire à celle de Meaume, Michel Djerzinski et M. de Sainte Colombe.

### **2.23. La sociabilité nocive**

La troisième souffrance provient des relations qu'un individu, malgré lui, entretient avec autrui. Elle émane du caractère altruiste de l'espèce qui, au quotidien, est forcée de composer avec des règles sociales repérables notamment dans ses conversations et ses attitudes. Dans nos textes, cette souffrance est à considérer dans les conséquences qu'implique le parcours libidinal de Meyer dans *Nous trois* et Ferrer dans *Je m'en vais*. Le premier expérimente quelques relations avant de retrouver une situation sentimentale

---

<sup>88</sup> Pour une définition du « post-humain » : Dominique Lecourt, *Humain, post-humain*, Paris, Editions PUF, 2003, pp. 01-17.

similaire à celle qu'il entretenait avec sa précédente épouse. Quant au deuxième, le libertin passe d'une amante à une autre jusqu'à ce qu'il décide de se conformer au modèle qu'est le couple monogame et hétérosexuel à la fidélité réciproque.

Leur parcours est donc rythmé par des événements sensuels, ce qui les force à se positionner dans un environnement social. Prendre part à des conversations, jouer de leur charme, utiliser toute une série de stratégies susceptibles d'attirer une compagne afin de satisfaire leurs besoins pulsionnels. Diminuer la tension déplaisante revient donc à faire preuve de sociabilité. Dans le cas de Ferrer, ce mouvement est source de douleur. Son cœur est mis à mal tel que lui explique le docteur Feldman : « Pas brillant du tout, a insisté Feldman. Va de soi qu'il va falloir être prudent, à présent. Tu vas me respecter un peu plus ce régime alimentaire que je t'ai dit. Par ailleurs, pardon d'être un peu frontal, mais tu vas me faire le plaisir de ne pas trop baiser tout ces temps-ci. (pp. 116-117.) »

La fébrilité cardiaque émane de sa condition de célibataire. Recherchant à assouvir son besoin libidinal, Ferrer additionne les rencontres et joue de son charme pour obtenir les faveurs d'une amante, ce qui, l'âge avançant, fatigue le libertin jusqu'à l'épuiser. L'accablement se trouve d'une manière plus frontale dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Le narrateur convoque au gré de son plaisir et respectant son projet, divers événements, pour certains plaisants, pour d'autres fâcheux. Ceci implique nombre de personnages : Bill, Marine, Muzil, Vincent, des proches et des lecteurs. Le récit rend compte des contingences liées à la position sociale du narrateur où ses connaissances telles que Bill et Marine lui inspirent une souffrance tandis que d'autres, plus amicales et sincères, l'aident à surmonter sa peine. Le projet s'achève sur un échec, son impossible intégration dans un protocole. Inabouti, ce projet devient source d'une douleur que l'écriture jusqu'alors éloignait. Les événements racontés, l'écriture est arrêtée. Le narrateur revient à une condition initiale : celle d'une souffrance inchangée qu'il vit dans la solitude et dont il témoigne dans l'ouverture du *Protocole compassionnel* où son affliction empirée l'invite à reprendre la plume.

Dans *Vie secrète*, le texte fragmentaire se clôt d'une manière tout aussi abrupte :

La nature communique. Le temps communique. Les animaux communiquent. Les êtres humains aussi communiquent entre eux de façon singulière et qui n'est pas celle que leur propose le langage qu'ils parlent et qui les assujettit à l'ordre propre à chaque société, laquelle n'est pas un ordre mais un réflexe aussi fasciné que carnivore (que perpétuellement sanglant). Les femmes et les hommes ne communiquent pas par les points où ils le croient. Il est possible que notre souffrance ne se confonde jamais tout à fait avec la souffrance de ceux que nous aimons. Nos malheurs ne peuvent toucher entièrement l'autre. Nos douleurs ne peuvent toucher

directement l'autre. Nos mains le peuvent. La force traverse la paroi, la pensée la caisse caverneuse de la tête, la volupté le sac de la peau, l'eau les yeux. (p. 483.)

Qu'il s'agisse de relations sensuelles ou d'une activité plaisante, les fins témoignent d'une souffrance liée à l'environnement social. Meyer retrouve une situation terminale, il est de nouveau en couple. Ferrer abandonne son penchant libertin, il emménage avec Laurence. Le narrateur d'H. Guibert délaisse l'écriture qui l'a extrait de contingences physiques, il retourne dans la solitude. Quant à *Vie secrète*, le récit se clôt sur les modes de communication qui n'en sont pas et sur l'aveuglement de l'espèce à ignorer ceux effectifs, c'est-à-dire sur la souffrance d'un altruisme bancal. D'une manière générale, tous reviennent vers l'ordre d'un univers sociétal. Les premiers se conforment aux dispositifs surrépressifs. Les deuxièmes retournent à une retraite où les relations qu'ils ont vécues leur apparaissent comme nocives. A terme, revient une forme de solitude.

Mais cette souffrance n'est encore que l'un des visages de celle générale sur laquelle les textes s'achèvent. Elle traverse les autres récits d'une manière plus diffuse. Dans *Plateforme*, le narrateur éprouve une souffrance causée par des rencontres avec d'autres personnages qu'il juge trop normés, trop puritains et qui lui inspirent un dégoût, raison pour laquelle il se plaît à voyager en dehors de l'Europe et à achever ses derniers jours dans l'isolement le plus total. Il en est de même pour la figure sciendi. Son penchant anachorétique provient certes d'un trauma suite à une opposition avec des dispositifs mais sa volonté à vivre dans la retraite émane aussi d'une crainte à l'égard de ses contemporains.

### **2.24. Conclusion : Le phénomène épisodique**

Que les textes s'achèvent sur une triple souffrance rejoint le propos psychanalytique. Il y est décrit que plaisir est une émotion éphémère dont l'intérêt est de laisser entrevoir un bonheur dont la permanence est inatteignable. Il est vrai qu'aucun texte ne laisse ce bonheur de côté. Dans l'un ou l'autre, on trouve des particules où le plaisir devient une sorte d'interstice dans une réalité morne, le trou d'une serrure par lequel il devient possible de décharger son corps d'une tension déplaisante, de se délester de contraintes et d'autocontraintes, de mettre momentanément un terme aux contingences culturelles et physiques.

Mais ce bonheur que l'on trouve dans les grands récits de la modernité n'est que passager. Il prend place dans une discontinuité continue qui devient plus le signe du malheur de la condition humaine qu'un espoir. Le plaisir qui laisse entrevoir l'Eden que l'on tente de vivre ici-bas jusqu'à créer les conditions d'un enfer, reste et restera un « phénomène épisodique » qui répond aux exigences d'un principe physiologique qu'il importe de contenter avant de revenir à une souffrance tricéphale.

Néanmoins si l'on tient par un effort optimiste à s'extraire d'un constat si pessimiste, l'analyste peut se consoler par l'effet d'une catégorisation rationnelle : d'une part, le contenant, l'émotion ou la sensation ; de l'autre, le contenu, triste ou plaisant. Seule reste l'analyse d'un phénomène qui donne au récit l'opportunité de progresser à travers des événements dont l'orientation provient plus d'une émotion ou d'une sensation que de la satisfaction ou tristesse qu'elle porte. Mais amputer à l'analyse le contenu du contenant aurait conduit la réflexion à privilégier le penchant actionnel au détriment d'un autre travail qui montre la capacité du littéraire à user d'un langage spécifique afin de s'inscrire dans une contemporanéité et les préoccupations émotionnelles qui la travaillent.

S'en tenir au seul caractère épisodique aurait aussi mené à occulter d'autres évidences : le conflit entre plaisir et culture, déjà repéré par la psychanalyse, la philosophie et l'épistémologie. Il fallait encore en vérifier l'effectivité dans un répertoire de textes. Ainsi le plaisir occupe une fonction structurelle moins dépendante de son caractère satisfaisant que de la répression dont il est constamment l'objet. C'est pourquoi, au terme de ce chapitre, l'on propose de formuler la structure du plaisir de la manière suivante :



*Suite à l'affaiblissement d'une autorité morale, le plaisir est libéré de contraintes qui reviennent par le biais de dispositifs répressifs et désublimants. Il en résulte un différend. D'une part, la pulsion veut être satisfaite, de l'autre, la culture s'y oppose. Enfin le conflit est arbitrairement résolu. L'ordre revient au détriment de la satisfaction.*

Aussi laconique qu'est la formulation, elle reprend d'une manière synthétique le résultat des analyses ci-dessus. Les ouvertures ont montré qu'à une position terminale suit une position initiale déterminée par l'affaiblissement d'une autorité morale. Il peut s'agir de la mort d'un père, d'une mère, d'une figure surmoïque et de la fin d'une relation sentimentale qui libère l'énergie érotique. On repère aussi cet affaiblissement dans le cas de l'exil où la libido forcée au renoncement trouve ailleurs les plaisirs tant désirés. Enfin la libération est exprimée dans l'écriture où, par la fictionnalisation d'une réalité fictionnelle, un écrivain plonge dans une fabulation qui le déleste de ses maux.

Mais à l'affaiblissement d'une autorité suivent des contraintes qui proviennent de dispositifs répressifs et désublimants. Aussi diversifiés et nombreux qu'ils sont, ces dispositifs ont pour projet commun de contrer le plaisir. Dans un tel cas, il faut préciser que le plaisir est entendu dans l'acception psychanalytique, c'est-à-dire en tant que pulsion capable de réguler une psyché déséquilibrée par une tension déplaisante. On en arrive donc à un différend. D'une part la pulsion intrinsèque à l'espèce tente de réguler la psyché, d'autre part, les dispositifs qui incarnent et protègent un ordre culturel sont légitimes car, sans eux, la pulsion mènerait à tous les débordements et aucune communauté ne pourrait émerger.

Enfin le conflit est arbitrairement résolu par le retour d'une triple souffrance à la fois logée dans le corps, dans les relations sociales, dans les normes culturelles. Cette souffrance qui apparaît comme la conséquence de l'action des dispositifs et donc du différend, perturbe les personnages jusqu'à ce qu'ils décèdent, tombent gravement malade, quittent une écriture ou réintègrent les normes culturelles. Ces fins témoignent toutes d'un retour à l'ordre, à une position qui précède l'affaiblissement d'une autorité morale, au détriment de la pulsion de vie.

**Deuxième partie**

## Des dispositifs désublimants

## Introduction : La désublimation répressive

Le plaisir est donc contraint par une série de dispositifs. Touchant à ces dispositifs, l'on est confronté à une longue histoire théorique et transdisciplinaire. Quand il s'agit de définir le principe de plaisir, S. Freud affirme que « tous les dispositifs du Tout s'oppose à lui » ; que « le programme du principe » n'a pour seule nature que de rencontrer des oppositions provenant de la vieillesse, de règles culturelles et de relations sociales<sup>1</sup>. Un autre usage du terme vient de B. Stiegler. Quand il analyse la *télécratie*, une société dominée par le pouvoir de la télévision, il déplace le dispositif freudien d'une sphère ontogénétique et sociale vers le monde des médias<sup>2</sup>. Enfin, quand il aborde la libido en littérature, J.-F. Lyotard use d'un même vocable. Ce n'est plus un *moyen* pour contrer une pulsion mais un agencement spatial et temporel qui laisse entrevoir une économie libidinale<sup>3</sup>.

L'usage du « dispositif » est si répandu qu'il y aurait matière à rédiger un essai qui retracerait son histoire. A la manière de H. Lefebvre qui met en relation l'avènement du structuralisme et l'évolution d'une *technè*, la récurrence du « dispositif » dans les terminologies scientifiques mériterait une analyse similaire sur la « société de contrôle<sup>4</sup> ». Comme le remarque G. Agamben, le vocable a été intégré par nombre de penseurs et l'usage se rapporte partiellement aux définitions des dictionnaires<sup>5</sup>.

Dans cette deuxième partie la définition ne renvoie pas à la psychanalyse, la sociophilosophie ou l'analyse littéraire<sup>6</sup>. Bien qu'elle ne s'en éloigne pas totalement, il m'a semblé plus approprié d'emprunter une conception du *dispositif* à M. Foucault. D'abord parce que le vocable est un terme stratégique dans son œuvre. Il est au centre de ses réflexions sur le plaisir, la sexualité ainsi que dans ses analyses historiques du processus moderne<sup>7</sup>. Ensuite parce que le plaisir tel qu'il est en usage dans nos textes est

<sup>1</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, Paris, Editions PUF, 2015, p. 18.

<sup>2</sup> Bernard Stiegler, *La télécratie contre la démocratie*, Paris, Editions Gallimard, 2008, pp. 13-23.

<sup>3</sup> Jean-François Lyotard, « Petite économie libidinale d'un dispositif narratif : la régie Renault raconte le meurtre de P. Overney (étude présentée à l'Institut d'études romanes de l'Université Aarhus à l'occasion d'un colloque sur le récit, avril 1973) », in : *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Editions Galilée, 1994, pp. 151-187.

<sup>4</sup> Henri Lefebvre, « Réflexions sur le structuralisme et l'Histoire », in : *L'idéologie structuraliste*, Paris, Editions Points, 1975, pp. 13-45. Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », in : *Pourparlers*, Paris, Editions de Minuit, 1990, pp. 240-247.

<sup>5</sup> Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le dispositif ?*, Paris, Editions Rivage, 2014, pp. 19-21.

<sup>6</sup> Pour un usage du « dispositif » en analyse littéraire, voir par exemple : Jean Bessière, *Le roman contemporain*, Paris, Editions PUF, 2010, p. 348.

<sup>7</sup> Par exemple : Michel Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Editions Gallimard, 1976. Michel Foucault, *La société punitive*, Paris, Editions EHESS, Gallimard, Seuil, 2013. Voir aussi l'introduction de : Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 8.

intrinsèquement lié à son thème de prédilection : le pouvoir. Selon le philosophe, le dispositif serait :

[...] un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments [...] par dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation qui, à un moment donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante... J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif, donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapport de force supportant des types de savoir, et supportées par eux.<sup>8</sup>

Suivant cette définition, l'on se heurte d'emblée à un problème. Le texte qui entretient une relation intime avec sa contemporanéité n'est pas un objet atemporel ni au-dessus du pouvoir d'une communauté ou d'un Etat. Tout geste esthétique est précédé d'une réalité qui le constitue et lui octroie une visibilité<sup>9</sup>. Le récit est dépendant d'un espace culturel doté de normes, de signes et de symboles dont l'existence relève d'une construction sociohistorique naturalisée<sup>10</sup>.

Par conséquent le manque de distance temporelle et sociale que l'analyste entretient vis-à-vis d'un corpus induit que le texte comprend des dispositifs que nous ne sommes pas encore à même de voir<sup>11</sup>. A cette contingence qui émane de notre condition, il faut ajouter que, si les dispositifs sont inscrits dans la grammaire du récit, on comprend qu'ils sont présents en grande quantité. On ne pourrait donc en proposer une liste exhaustive selon

<sup>8</sup> Michel Foucault, *Dit et écrits, volume III*, Paris, Editions Gallimard, 1994, p. 299.

<sup>9</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Editions Gallimard, 1978, p. 44.

<sup>10</sup> Le travail de naturalisation peut être illustré par de récentes publications qui entendent déconstruire le discours historique dominant au profit d'une « contre-histoire ». Il s'agit de travaux qui remettent en question le discours officiel dans diverses disciplines, ce qui induit que l'histoire telle qu'enseignée et étudiée n'est qu'un discours se présentant comme « véridique » lequel peut être relativisé au profit d'autres histoires tout aussi « véridiques ». Par exemple, pour l'histoire de l'édition : Jean-Yves Mollier, *Une autre histoire de l'édition française*, Paris, Editions La fabrique, 2015. Pour une histoire de la lecture selon une orientation foucauldienne : Anne-Marie Chartier, Jean Hébrard (sous la dir.), *Discours sur la lecture 1880-1980*, Paris, Editions Fayard, 2000. Ou encore, pour une remise en question de l'histoire du plaisir ou une contre-histoire du plaisir, voir la tentative de vulgarisation : Michel Onfray, *L'art de jouir*, Paris, Editions Grasset, 1991.

<sup>11</sup> A ce sujet, voir par exemple : Maurice Merleau-Ponty, « Réflexion et interrogation », in : *Le visible et l'invisible*, Paris, Editions Gallimard, 1964, pp. 17-30.

une logique diachronique, ce qui renverrait l'analyse vers un espace à dimension universelle<sup>12</sup>.

C'est pourquoi cette deuxième partie privilégie une approche qui porte sur le dispositif désublimant<sup>13</sup>. Et ceci en raison de plusieurs arguments. Alternativement à l'analyse d'H. Marcuse, ce dispositif ne me semble pas uniquement lié à l'essor d'une société du spectacle. La désublimation répressive apparaît dans toutes activités reconnues par une communauté, une société ou un nombre d'individus qui affirment prendre du plaisir à les pratiquer. Autrement dit, dès qu'une réalité culturelle se fait jour par la reconnaissance d'un plaisir, la désublimation répressive est effective.

Deux arguments semblent convenir pour défendre cette assertion. D'abord, dans *Phèdre*, Socrate affirme que l'écrit a pour conséquence d'amplifier le penchant amnésique de l'espèce. Par l'existence d'un support matériel qui *retient* les éléments de la mémoire : « c'est du dehors, par des caractères étrangers, et non du dedans, et grâce à l'effort personnel, qu'on rappellera ses souvenirs. » (p. 143.) Le travail de la mémoire s'en trouve appauvri et négligé. Pour lutter contre l'oubli, il suffit de trouver le matériau sur lequel un événement a été transcrit. Il en résulte une espèce dépendante d'un médium externe vers lequel elle se tourne afin de se remémorer des événements ou des idées. Par conséquent l'identité qu'elle s'octroie manque de fiabilité si elle n'est pas attestée et associée à un langage externe qui comprend ses propres normes<sup>14</sup>.

De fait, le récit littéraire (qui est une sorte de mémoire et de savoir) est plus fiable qu'une mémoire humaine toujours irréaliste (si ce n'est dans l'affirmation de son existence). Il contient des normes culturelles qui dépassent le cadre de l'expérience sensible pour s'inscrire dans une contemporanéité et des schèmes doxiques<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Le IIe chapitre a mis en évidence une structure émanant d'un différend entre d'une part le plaisir, de l'autre un ou plusieurs dispositifs. Au-delà de cette recherche, il importe de revenir sur les diverses réflexions en morphologie qui, depuis V. Propp jusqu'à, par exemple, A. J. Greimas, reposent fréquemment sur la présence d'obstacles. Ceux-ci peuvent être des « opposants », des « épreuves », etc. Toutes ces oppositions témoignent, au sein d'un univers sociétal, de la présence de dispositifs. Si l'on accepte que toute grammaire narrative repose sur un rapport oppositionnel entre un parti et un autre, il en résulte qu'aucun récit ne peut en faire l'économie. Ceci implique que, depuis les premières traces d'une narration, écrite ou autre, il y a présence de dispositifs.

<sup>13</sup> Il va sans dire que cette approche est contrainte par les exigences d'une thèse de doctorat.

<sup>14</sup> Voir l'analyse de J. Derrida au sujet du « pharmakon » lequel affirme que : « L'écriture ne vaut pas mieux selon Platon, comme remède que comme poison. » Jacques Derrida, « Pharmakon », in : *La dissémination*, Paris, Editions Seuil, 1993, p. 123.

<sup>15</sup> Au sujet des schèmes doxiques : Charles Grivel, « Esquisse d'une théorie des systèmes doxiques », in : *Degrés*, n°24-25, 1980/1981, pp. 1-23. Pour la comparaison entre la « mémoire humaine » et la « mémoire du texte

La description du plaisir en est pervertie. D'abord parce que l'écrit est un système de signes arbitraires, ce qui circonscrit l'expérience sensible à un langage particulier. Ensuite parce que l'écrit occupe une position culturelle en tant qu'objet soumis à une circulation au sein d'une communauté, ce qui signifie qu'il instrumentalise le plaisir selon des conventions précédant la création. Enfin, si l'on se réfère à la réception de l'écrit, on peut affirmer que « lire » un plaisir, c'est soustraire à l'effort mnémonique un travail de « retour » vers un événement plaisant au profit d'un « retour » vers un texte. D'ailleurs la mémoire humaine étant plus défaillante que celle écrite, à long terme le plaisir littéraire risque d'occuper la place référentielle d'un plaisir éprouvé jadis et non transcrit.

Pour exemplifier ce propos, l'on peut faire référence à l'effet Werther, c'est-à-dire à des lecteurs qui, désespérés suite à leur lecture des *Souffrances du jeune Werther*, se donnent la mort. La vague de suicide provient d'une influence du récit du *Sturm und Drang*<sup>16</sup>. Ce qui veut dire que, par la lecture d'un objet esthétique, des comportements nouveaux, influencés par

---

», l'assertion qui porte sur le manque de fiabilité de la première, revient à l'absence d'un cadre référentiel objectif dans la narration orale d'une expérience. Bien qu'un individu affirme que « ce qu'il a vu » est comme « ceci ou cela », que tel événement s'est passé « de cette manière », il va sans dire que sa parole sera toujours dépendante de contingences héritées de son éducation, de ses émotions, de son interlocuteur. Bien sûr le texte, qu'il soit contemporain ou ancien, est aussi soumis à la contingence d'une subjectivité d'un individu ou d'une communauté interprétative. Toutefois son caractère matériel et arbitraire, c'est-à-dire ses normes, a pour conséquence que l'objet décrit apparaisse avec moins de subjectivité. On peut illustrer cette assertion par l'exemple suivant. Un individu X a un accident de voiture. Il le raconte à ses proches, ce qui implique qu'il répète l'histoire de l'accident. Si l'on questionne deux interlocuteurs, qu'on leur demande de raconter l'accident de X, il est fort probable que le récit soit soumis à de fortes variations. Si X met son récit par écrit, qu'il le transmet à chaque interlocuteur, l'événement donne lieu à une mémoire collective non plus dépendante d'un discours oral mais d'une autorité écrite. Si l'on demande aux lecteurs de raconter l'accident de X, il est probable que leur récit soit commun car en référence au texte écrit, ce qui atteste de la réalité de l'événement. Ceci ne signifie pas que l'écrit est plus « objectif ». Toutefois parce qu'il est « fixé » sur un support et contrôlé par des normes, que ce support peut circuler et que ces normes sont « reconnues », il devient un objet référentiel capable de former une mémoire collective.

<sup>16</sup> David Phillips, « The influence of suggestion on suicide : Substantive and theoretical implications of the Werther effect », in : *American Sociological Review*, vol. 39, juin 1974, pp. 340-354. Par ailleurs, pour U. Eco, la cause de l'*Effet Werther* serait que : « La fiction suggère que peut-être notre vision du monde est aussi imparfaite que celle des personnages de fiction. C'est pourquoi des personnages de fictions réussis deviennent des exemples primordiaux pour la condition humaine « réelle ». Umberto Eco, « Quelques commentaires sur les personnages de fiction », in : *SociologieS*, [en ligne], consulté le 10 septembre 2016.

L'imperfection n'est ni dans la « vision du monde », ni dans les « personnages », elle est intrinsèque à l'espèce et, son opposé, la perfection, n'est qu'une utopie que le monothéisme et la modernité ont placé au rang de mythe. La cause de la reproduction ne revient ni à la fiction ni à l'espèce, mais à son conditionnement culturel, voire son aliénation. Plus elle se retire de la communication sociale pour s'enfermer dans la lecture ; plus la psyché s'expose à intégrer des schèmes doxiques provenant de l'activité. Se retrouvant dans un espace social où sont en jeu, ses paroles, son comportement, etc., il est normal qu'elle reproduise l'imperfection fictive comme seul référent à la situation vécue si sa psyché établit un lien analogique entre les deux situations.

d'autres, fictifs, apparaissent<sup>17</sup>. D'autres exemples sont tout aussi parlants. Dans sa lecture de l'histoire étatsunienne, N. Postman démontre qu'au XVIIe et XVIIIe siècle, les USA étaient un foyer de l'édition. La circulation de l'écrit était si accrue qu'elle rejaillit sur la langue orale. Elle se soumet à l'écrit, à ses règles grammaticales donnant à écouter des orateurs aux discours si articulés que la société de l'information actuelle ne pourrait les diffuser au risque d'ennuyer les audiences. Ceci signifie que la langue peut être déterminée par l'écrit jusqu'à s'y soumettre et s'exprimer selon ses normes<sup>18</sup>.

On en conclut que décrire le plaisir en littérature, c'est le contraindre à des règles qui lui sont étrangères, des règles typographiques et grammaticales arbitraires qui proviennent d'une construction sociohistorique. Sur le long terme, elles risquent de remplacer l'expérience sensible personnelle d'un plaisir au profit d'un retour de la mémoire sur un autre type de plaisir décrit dans un récit, ce qui provoque une désublimation répressive.

Le deuxième argument revient à l'histoire littéraire. Si l'on transpose la désublimation répressive dans l'histoire supposée de l'Europe, on la repère dans des siècles reculés. Par exemple au Moyen-Âge, la littérature française naissante apparaît comme l'apanage d'une élite qui, l'écoutant avec courtoisie, en vient à la commenter formant une société proto-littéraire. Dans l'histoire de la francophonie, il s'agit de la naissance d'une désublimation

---

<sup>17</sup> On trouvera un exemple similaire chez J. Baudrillard. Analysant l'effet des divertissements sur les populations, il établit une corrélation entre le visionnage de films hollywoodiens violents et des tueries inspirées par ces films. Jean-Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Editions Denoël, 2012, pp. 286-287.

Par ailleurs, comme l'explique T. Adorno, la réception esthétique varie au cours de la modernité : « Avant l'époque de l'administration généralisée, le sujet qui regardait, écoutait ou lisait une œuvre d'art devait s'oublier lui-même, devenir indifférent à lui-même, disparaître en elle. L'idéal de l'identification ainsi réalisé ne consistait pas à rendre l'œuvre semblable à soi-même mais, au contraire, à se faire semblable à elle. »

Dans une portée moins radicale, l'on peut affirmer que l'*Effet Werther* s'est peut-être affaibli. Mais de là à considérer qu'il ait été abandonné au profit d'un sujet purement narcissique, il est fort à en douter. Car, si pour T. Adorno, l'époque de l'administration centralisée entraîne un solipsisme sans précédent, elle distancie aussi les individus par sa gestion rationnelle de l'espace public et leur circulation, ce qui a pour conséquence un évidemment progressif de la sociabilité affective. Dans une telle situation, l'on peut affirmer que la réception esthétique reste fondée sur un rapport d'identification dépendant de sa capacité à sublimer ou procurer des émotions qui sont éliminées des structures rationnelles du pouvoir. Il s'agit donc d'une identification qui ne s'accapare plus l'objet esthétique mais qui tend à s'y faire semblable afin de se distancier de l'apathie généralisée ou d'une surenchère émotionnelle provenant d'un dispositif désublimant qui n'entretient pas de relation avec un vécu singulier. Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Editions Klincksieck, 1995, p. 37.

<sup>18</sup> Neil Postman, « L'Amérique typographie », in : *Se distraire à en mourir*, Paris, Editions Fayard, 2011, pp. 55-75.

répressive. Elle est causée par la circulation d'un récit fictionnel dont les mœurs sont reconnues par une communauté, ce qui valide son identité sociale<sup>19</sup>.

Par exemple, qu'il s'agisse d'un fragment ou d'un texte entier hérité d'une tradition scandinave, germanique ou francophone, *Tristan et Yseut* fixe par la langue littéraire une grammaire spécifique. Cette mise en écrit consolide l'usage de signifiants. L'écriture restreint donc les mondes possibles d'une langue et d'un langage. Elle leur impose des normes qu'un pouvoir peut utiliser pour opérer un tri dans un espace social.

Quant à la désublimation répressive, *Tristan et Yseut* renvoie à l'invariant qu'est l'amour. Il s'agit d'une histoire d'adultère envers le roi Marc et de la passion inaltérable entre deux amants empoisonnés. On a ici l'image surrépressive du couple monogame et hétérosexuel à la fidélité réciproque. Il représente des éthos fictifs qui déclenchent une empathie et une reconnaissance entre un univers fictionnel et une réalité contemporaine. Ce rapprochement influence l'éthos. Certains lecteurs sont sublimés, d'autres s'y opposent. Toutefois tous en parlent et se positionnent vis-à-vis d'un référent, lequel témoigne d'une norme sentimentale exigée par des pouvoirs politiques et religieux. Quant aux communautés qui n'auraient pas été gouvernées par un tel modèle, l'on peut imaginer que la réception du drame est susceptible d'introduire un relativisme dans leurs mœurs, et donc d'influencer les normes en vigueur quant aux relations libidinales<sup>20</sup>.

Historiquement la désublimation répressive ne cesse de croître. Avec l'apparition du théâtre et des lettres, leurs promotions à la cour française et plus tard la création d'une éducation nationale, le texte romanesque, poétique ou théâtral, qu'il soit imprimé, récit

---

<sup>19</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 95.

<sup>20</sup> J'aimerais ajouter que, dans une portée plus large, cette désublimation répressive remet potentiellement en question le plurilinguisme conceptualisé par M. Bakhtine. Selon lui, alors qu'au Moyen-Âge, la poésie reste l'apanage d'une classe qui valide son identité par la reproduction de ses habitus dans un texte, écrit et récité, il y a autour du château, sur les planches en face des murailles, dans les alentours boisés, « des fabliaux et des soties, des chansons de rue, des dictons et des anecdotes ». De là l'idée d'un langage pluriel que reproduit le littéraire. En fait cette pluralité est effective dans la diversité d'un espace social. Au sein de cet espace se rencontrent diverses communautés mais leur diversité semble plus concrète dans la langue et quelques postures antagonistes à l'égard du clergé, de la chevalerie, de la noblesse, de la paysannerie, etc. Cette diversité de langues et de postures garde pour dénominateur commun un langage qui témoigne de postures idéologiques diverses plus que d'appréhensions du réel totalement différentes.

Dans un remodelage terminologique, il faudrait distinguer le langage d'une communauté et sa relation au langage de l'espace social où elle s'inscrit. On parlerait alors d'un premier type de langage, celui communautaire, et d'un deuxième, le métalangage, celui de l'espace où se rencontrent cette communauté et d'autres. Une telle appréhension du langage donnerait la possibilité d'observer le particulier et le commun, la relation dialectique ou dialogique où tous deux se forment, s'alimentent. Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, pp. 95-96.



ou mis en scène, bénéficie au cours de la modernité d'un rôle culturel non négligeable<sup>21</sup>. En effet tout au long du XIXe siècle, nombreux sont les auteurs tel que E. Sue dont la qualité est reconnue grâce à des publications sous forme de « feuilleton » dans des journaux tirés à des milliers d'exemplaires. Ces écrivains composent des récits adaptés à la demande d'un lectorat et limités par les exigences de l'éditeur<sup>22</sup>. Contrairement à une appréhension romantique où l'auteur enfermé dans la turpitude de la création écrit en proie à l'inspiration, la production est déterminée par des facteurs externes qui conditionnent le texte<sup>23</sup>. Mais, bien que la littérature ainsi transposée dans une perspective sociohistorique, apparaît comme un dispositif désublimant, au fil de la modernité, elle semble partiellement se détacher de ce rôle.

L'on ne peut évidemment proposer une date de rupture. Néanmoins il semble que ce retrait du littéraire est à la fois lié à la prise de conscience de la (re)production technique d'objets du réel tel que la commente W. Benjamin ainsi qu'à l'idéologie avant-gardiste qui prétend par le biais d'un manifeste s'éloigner d'une tradition et introduire une esthétique inédite<sup>24</sup>. C'est au cours du XIXe siècle, voire en sa toute fin, que l'on observe une distance entre la littérature et l'héritage d'une tradition, entre sa volonté ou sa capacité désublimante et celle de médiums plus aptes à la mettre en place. Elle serait plus visible dès les premières réflexions sur le réalisme de la représentation théâtrale ainsi que dans les proclamations d'une rupture avec un pouvoir politique et culturel tel que dans le réalisme, le naturalisme et plus radicalement chez les dadaïstes et les surréalistes<sup>25</sup>.

Ce mouvement s'amplifie dans les dernières décennies. Là où jadis la littérature occupait une place de choix en tant que divertissement, l'avènement d'une société du

---

<sup>21</sup> On excusera un tel raccourci historique, il ne relève pas de cette étude de proposer une passionnante réflexion sur la littérature en tant qu'objet de divertissement désublimant dans une société à une époque spécifique.

<sup>22</sup> Jean-Yves Mollier, *op. cit.*, pp. 8-9.

<sup>23</sup> Voir par exemple : Christophe Charles, *Le siècle de la presse : 1830-1939*, Paris, Edition Seuil, 2004, pp. 9-15. De plus, ces attentes ne sont pas seulement le fruit d'un travail d'édition, d'impression, de distribution, ni celle d'un lectorat. Dans *La communauté de dehors*, A. Gagnon démontre qu'au début du XIXe siècle, dans la presse montréalaise, les discours journalistiques et les créations littéraires sous forme de « feuilleton » sont intimement liés, ce qui laissent penser que l'horizon d'attente est aussi déterminé par une actualité de faits, divers ou autres. Alex Gagnon, *La communauté du dehors*, Montréal, Editions Presses universitaires de Montréal, 2016.

<sup>24</sup> Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Editions Gallimard, 2008.

<sup>25</sup> Pour le théâtre, voir par exemple : André Antoine, *Mes souvenirs sur le théâtre libre*, Paris, Editions Fayard, 1921. Pour le surréalisme : Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Editions Seuil, 1970. Ainsi que : Francis Crémieux, *Entretien avec Louis Aragon*, Paris, Distributeur Institut national de l'audiovisuel, 1999.

spectacle, de la photographie jusqu'à la radio, le cinéma et l'internet, et donc d'une grammaire visuelle et auditive plus rapide d'accès, requérant une attention plus simple que celle de la lecture, place la littérature en retrait. Elle perd de sa qualité de médium divertissant pour devenir un objet critique qui, selon les préoccupations esthétiques d'une époque, entend non seulement (re)présenter mais aussi commenter l'appréhension d'un réel spécifique à une ou plusieurs communautés<sup>26</sup>.

On voit donc des éléments propres à la société du spectacle être intégrés dans la grammaire littéraire. Il peut s'agir de références à la télévision, au cinéma, à la radio, au minitel, à l'ordinateur – à un ensemble de nouvelles technologies qui influencent l'appréhension d'un réel selon un discours préfabriqué qui, volontairement ou non, définit par sa représentation des valeurs en circulation dans un espace social. Ces dispositifs sont des sortes de *vitrines* d'une société. A défaut de réfléchir à l'identique ce qu'elle *est*, ils s'évertuent à montrer ou dicter ce qu'elle *devrait être*<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Ce propos exige de formuler deux remarques. Premièrement, ceci ne revient pas à affirmer qu'au cours du XXe siècle, on lit moins. Au contraire, la création d'une éducation nationale en France, la démocratisation de l'enseignement ainsi que la promotion de l'écrit et de la lecture entraînent la formation d'une société où l'écrit occupe une place importante. Toutefois la littérature ne peut être aisément rapportée à un écrit comme un autre. On ne peut affirmer simplement que lire un roman, par exemple, de P. Quignard, équivaut à lire un article du *Monde diplomatique*. Si les recherches sur la lecture montrent avec évidence qu'à la fin du XXe siècle, on lit davantage que par le passé, elles affirment aussi que la lecture est orientée vers des objets dénués d'une recherche esthétique ou inscrits dans des exigences esthétiques propres au roman sentimental, détective, etc. C'est pourquoi l'on postule que la littérature, jadis objet important du divertissement, en vient à entrer en compétition avec les médiums de la société du spectacle, ceux-ci empiétant sur le rôle attribué précédemment au roman ou au théâtre. Pour la lecture : Jean-Jacques Becker (avec la collaboration de Pascal Ory), *Nouvelle histoire de la France contemporaine : 19 crises et alternances (1974-2000)*, Paris, Editions Seuil, 2002, p. 640.

La deuxième remarque entend relativiser ce retrait du littéraire face à l'émergence des nouveaux moyens de divertissement. Il est assez commun de mettre en opposition la littérature et les nouvelles technologies. Si les secondes ont sans aucun doute une influence sur la première, on ne pourrait toutefois l'accepter comme seul et unique cause. Par exemple, si l'on s'intéresse au signe-thématique /mort/, l'on peut affirmer que la récurrence d'une morphologie axiologisée partiellement sur ce signe s'adapte mal avec la société moderne qui tente de la repousser, la cacher, la nier. C'est pourquoi la littérature qui semble, depuis ses origines, laisser une part importante de sa morphologie à la mort, ne pourrait totalement s'adapter avec une pensée doxique qui tente de s'en affranchir. Selon moi, ce repoussoir de la mort est manifeste dans une ritualisation renouvelée qui apparaît au cours de modernité. Désormais il s'agit moins d'un événement inscrit dans le mouvement d'une vie intégré dans une croyance métaphysique que d'un lieu commun soumis à une désignation banale, fatale, exagérée, scientifique ou d'un symbolisme exacerbé qui repousse l'authenticité du phénomène ou sa fonction naturelle comme son apport mystique. Peut-être que quelques avant-gardes ont tenté de valoriser ou re-valoriser la mort mais ré-introduire ce que l'on tente d'effacer revient souvent à placer le propos du côté de l'insulte, de l'affront, du scandale, ce qui par nature déclenche une rejet, une répulsion. Bien sûr, on ne dit pas que la mort a disparu des récits. Mais que l'usage de la mort s'est déplacé dans la morphologie. Peut-être a-t-elle perdu en validité, en force actionnelle, en fonction narrative pour devenir un événement banal dont on ne peut faire l'économie mais sur lequel il est bien de ne pas trop s'attarder.

<sup>27</sup> Pour l'influence d'une de ses technologies sur les spectateurs, voir l'histoire du cinéma en Occident de l'Ex-URSS jusqu'à ce jour et de son rôle tant en territoire soviétique qu'europpéen et nord-américain à disséminer

Les dispositifs désublimants bénéficient donc d'une visibilité plus récente que les répressifs. Et l'on peut postuler que leur intégration dans la littérature témoigne de contraintes actuelles. S'imposant comme une duplication atrophiée et symbolique d'une réalité, ils reproduisent des normes culturelles. Pour l'analyste ils apparaissent comme les vitrines protéiformes d'un présent et ils participent à la légitimation d'autres dispositifs tels que ceux identifiés dans le champ social, économique mais aussi juridique, éducationnel et religieux<sup>28</sup>.

Quant à notre signe /plaisir/, il importe de le replacer dans la formidable puissance des dispositifs désublimants. *Objet* malléable dont la définition repose sur l'appréhension empirique et culturelle du réel, il gagne en visibilité au cours de la modernité<sup>29</sup>. Les discours moraux tels que ceux formulés par des théologiens du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle et le développement des sciences humaines et exactes en attestent. Si, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle,

---

des valeurs conformes aux exigences du pouvoir ainsi que la réflexion de T. Adorno et M. Horkheimer sur la propagande dans la production industrielle des biens culturels. Toutefois qu'on n'aille pas croire que la méthode propagandiste revient exclusivement à la manipulation de nouvelles technologies. Dans sa réflexion sur la « société punitive », M. Foucault en donne des exemples plus anciens, notamment sur la confrontation entre le droit pénal et la moralité au Royaume-Uni au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les moralistes mettent en circulation des textes qui vantent des valeurs sociales et la police réprime verbalement ou physiquement les moeurs. Tous deux ont pour finalité d'assujettir les classes laborieuses, de leur faire respecter celles supérieures ainsi que l'« aura » de leur fortune. Au-delà de ces critiques, il s'impose de rappeler qu'une communauté ne peut émerger sans un ensemble de valeurs par lesquelles elle s'identifie. Il va sans dire que les sociétés modernes comme celles qui les précèdent et l'actuelle, ne font pas exception. Pour certaines l'identité provient de leur caractère religieux ; pour d'autres elles sont repérables dans les discours d'une autorité, économique, politique, sociale, etc. Toutes s'approprient d'une manière consciente ou inconsciente un espace matériel ou symbolique sur lequel elles disséminent des symboles qui favorisent l'identification communautaire tels que des églises, des monuments, etc. Au sujet du cinéma, voir par exemple : Raphaël Muller, Thomas Wieder (sous la dir.), *Cinéma et régimes autoritaires au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Editions PUF, 2008. Pour la production des biens culturels au XX<sup>e</sup> siècle : Theodor Adorno, Max Horkheimer, « La production industrielle des biens culturels », in : *La dialectique de la raison*, Paris, Editions Gallimard, 1974, pp. 129-177. Pour la mise en place d'une propagande au Royaume-Uni : Michel Foucault, « Leçon du 7 février, 1973 », in : *La société punitive, op. cit.*, pp. 103-124. Au sujet de l'identité communautaire : Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La philosophie de l'histoire*, Paris, Editions Le livre de poche, 2009, p. 105.

<sup>28</sup> Par exemple, la publicité, lorsqu'elle porte sur des aliments, induit ce constat. L'accès à une alimentation saine ou malsaine n'est pas déterminé par la seule volonté d'un individu ou d'un consommateur. Elle dépend de son capital économique. L'accès à un type d'alimentation est donc dépendant d'une bourse. Qui veut manger n'en a le droit qu'à la condition de détenir de l'argent. Ce type de publicité sous-entend que, dans la société occidentale contemporaine, pour (sur)vivre, il faut se conformer à un modèle économique fondé sur l'échange monétaire.

<sup>29</sup> Pour une réflexion sur la définition du plaisir et sa malléabilité : Jean Constantin, « Essai de caractérisation du plaisir », in : Marc-Louis Bourgeois (sous la dir.), *L'Anhédonie*, Paris, Editions Masson, 1999, pp. 98 – 108.

il reste un sujet critiqué par des idéologues qui y voient un affaiblissement ou une dégradation de l'espèce, le XXe siècle s'affranchit d'une perspective morale<sup>30</sup>.

La popularisation dans les classes intellectuelles et dirigeantes de thèses philosophiques, métapsychologiques et psychanalytiques ; le développement d'un capitalisme industriel, libidinal et tardif ; les révoltes de la contre-culture contre le travail coercitif de la civilisation occidentale ; l'émergence d'un corps féminin autonome et doté d'un contrôle sur la reproduction ; ainsi que la démocratisation des genres et de la pensée critique par une éducation nationale primaire, secondaire et universitaire jouent en faveur d'un ethnocentrisme façonné selon la capacité de l'individu à jouir d'une existence rapportée au présent. Au cours de la deuxième moitié du XXe siècle, le plaisir tend à devenir un épice existentiel dont l'importance ne cesse de croître<sup>31</sup>.

Les événements qui concourent à sa prédominance sociale sont si nombreux qu'on ne peut affirmer que l'attention croissante dont il bénéficie serait le fait isolé de dispositifs désublimants. Mais ils ne sont pas sans conséquences. L'émergence d'une technologie du divertissement n'a d'autre choix en raison de sa visibilité que d'utiliser et reproduire des normes doxiques<sup>32</sup>. Le plaisir en tant que projet existentiel devient un objet essentiel d'une grammaire visuelle<sup>33</sup>. On voit donc apparaître depuis plusieurs décennies des discours virtuels qui l'instrumentalisent. Il peut s'agir de publicités sur des écrans ou des affiches,

---

<sup>30</sup> Bien qu'il devienne un objet d'étude de la part des sciences humaines et exactes, le plaisir occupe aussi un rôle dans les discours politiques modernes du XIXe siècle. Ainsi, pour combattre les premières idées socialistes ou communistes, certains rhétoriciens et penseurs s'approprient une nouvelle doctrine : l'hédonisme. Par exemple dans *L'avenir des sciences*, E. Renan affirme que : « Les folies communistes sont donc la conséquence du honteux hédonisme des dernières années. Quand les socialistes disent : le but de la société est le bonheur de tous ; quand leurs adversaires disent : le but de la société est le bonheur de quelques-uns, tous se trompent ; mais les premiers moins que les seconds. » Ernest Renan, *L'avenir des sciences*, Paris, Editions Calmann Levy, 1890, p. 378. Il est à remarquer que l'association entre « hédonisme » et « bonheur » ne répond pas à la définition contemporaine où l'hédonisme se rapporte exclusivement au « plaisir », ce qui sous-entend qu'au XIXe siècle, la doctrine philosophique est intégrée dans un mode de pensée moderne qui l'interprète comme un moyen pour la réalisation d'un métarécit.

<sup>31</sup> Il serait présomptueux d'affirmer que l'entrée dans le XXIe siècle laisse une place aussi prépondérante au plaisir que dans les décennies qui le précèdent. Toutefois, en l'absence d'une recherche précise sur la place du plaisir depuis 2001 jusqu'à ce jour, l'on peut affirmer que le plaisir n'a pas disparu des consciences. Tout au plus son importance est peut-être tombée en retrait suite à des événements fortement relayés par des médias qui placent au cœur des préoccupations une crainte sans cesse répétée au sujet d'une situation politico-économique mondiale inquiétante.

<sup>32</sup> La relation entre geste esthétique et contemporanéité n'est pas exclusive à la littérature, elle est transposable aux productions visuelles et radiophoniques. Si elles sont intelligibles, c'est parce qu'elles utilisent une grammaire visuelle et auditive inspirée par leur contemporanéité.

<sup>33</sup> Voir en général : Marie Bénilde, *On achète bien les cerveaux*, Paris, Editions Raisons d'agir, 2008.

d'une voix dans un supermarché, du discours d'un politicien qui affirme que *ceci* est plus plaisant que *cela*.

Ces appropriations jouent en faveur de la visibilité du signe. Il circule dans une virtualité qui en vient à se confronter à la réalité et, on peut le postuler, à la déterminer<sup>34</sup>. Il en résulte que le plaisir connaît une circulation accrue. Sa visibilité est plus prégnante que par le passé, ce qui donne lieu à une désublimation répressive plus importante, c'est-à-dire à une contamination de l'énergie érotique qui, attirée par les dispositifs, intègre les normes dans le principe de plaisir et les rapporte aux exigences d'une réalité culturelle. C'est en raison de la visibilité de cette circulation que cette deuxième partie propose de défendre l'hypothèse suivante :

*Parce que le plaisir circule dans des dispositifs désublimants dont l'importance ne cesse de croître, la littérature à la fin du XXe siècle n'a d'autre choix que de les intégrer dans le récit ; la manipulation de ces dispositifs par le langage littéraire rend compte de la structure du plaisir.*

A défaut de proposer une liste de tous les dispositifs désublimants, cette deuxième partie se préoccupe de deux types : la mediasphère et l'arène. Elle est scindée en deux chapitres. Le premier privilégie une analyse ample d'univers subjectivisés par des publicités marchandes. Cette mosaïque d'images renseigne sur un modèle politique, une porno(démo)cratie. Afin d'influencer les passants, le modèle utilise des corps dans une posture libidinale. Il s'agit de monnaies vivantes qui ont pour but d'éveiller l'énergie érotique. Ces monnaies contaminent l'éthos des personnages. Soumis à un procès de personnalisation, ils voient leur identité fragilisée par l'appel à la consommation. Il en résulte une appréhension restrictive du plaisir. La restriction est observable par le besoin de cinétisme des personnages. Lorsqu'ils souhaitent jouir, ils associent à leur récit fantasmatique les images de la sphère des médias. Mais le procès de personnalisation est aussi repérable dans leur capacité à reproduire naturellement les exigences libidinales du marché. L'aliénation donne à voir des masses de corps qui évoluent dans un hédonisme narcissique dépendant des modes marchandes. Ces effets de la mediasphère orientent le propos vers des interrogations philosophiques propres à notre contemporanéité. Ce que le

---

<sup>34</sup> Au sujet de la confrontation entre réalité et virtualité : Claude Javeau, *Les paradoxes de la postmodernité*, Paris, Editions PUF, 2007, p. 47.

littéraire nous montre, c'est qu'à force d'exposer les individus aux images marchandes, il en résulte non seulement une désublimation répressive mais aussi une appréhension du temps limité à son seul présent et la volonté manifeste de vivre à travers un principe de compulsion axé sur la jouissance.

Dans le quatrième chapitre, l'analyse se recentre sur la dimension phénoménologique de l'arène. Il ne s'agit plus d'interroger des univers sociétaux et d'observer l'effet d'une médiasphère aliénante. L'on pénètre d'une manière immersive l'espace et les conditions d'événements spectaculaires. Ceux-ci prennent lieu dans une déterritorialisation ainsi qu'une amnésie. Dans les gradins se font face des classes sociales antagonistes réunies selon des signes distinctifs qui éveillent des tensions sociales habituellement portées à l'apaisement. Au fil du spectacle se manifeste une double cruauté : une première en tant que principe qui porte sur la facticité de l'espace scénique et des normes culturelles, une deuxième sur le retour du refoulé qui donne lieu à des comportements sauvages. L'analyse s'intéresse alors aux mises en scène. Il s'agit d'espaces où tout objet spectacularisé s'inscrit dans une symbolisation. Pour la majorité des cas, ce sont de corps d'enfants et de femmes livrés en tant qu'objets sacrificiels dont la charge libidinale est dépendante d'un mouvement de voilement et dévoilement du corps. Dans le cas d'une maison close, ce mouvement éveille non seulement le désir mais il exige aussi une désimulacrisation. Quittant sa posture d'objet-désir, le corps sacrificiel est sommé de rejoindre les normes d'une réalité culturelle. Enfin l'on aborde l'accès à l'arène. Son entrée exige de s'acquitter d'une somme monétaire, ce qui renseigne sur une plus-value reconvertie en un plus-de-jouir.

Pour conclure, reste à dire un mot sur les dernières sections de chaque chapitre. Dans les « au-delà du texte », l'on revient sur la relation entre le littéraire et la désublimation répressive. A travers les concepts proposés sur la sphère des médias et l'arène, il est démontré que la littérature use de mêmes paradigmes afin de désublimier la libido. Les figures du lecteur y sont décrites à travers un penchant pulsionnel, les signes éveillant un refoulé jusqu'à y introduire une désublimation qui aliène l'énergie érotique. Ces sections inscrivent donc le propos dans une dimension anthropologique montrant, comme au début de cette introduction, qu'à la fin du XXe siècle la littérature s'éloigne de sa fonction désublimante sans totalement s'en affranchir.

### Chapitre III

## La médiasphère

Dès le niveau pré-scolaire, les « bandes », la radio et la télévision fixent le modèle du conformisme et de la rébellion ; les incartades commises par rapport à ce modèle sont punies non pas tant à l'intérieur de la famille qu'à l'extérieur et contre elle. Les experts des mass-media transmettent les valeurs exigées : ils offrent une parfaite éducation de l'efficacité, de la ténacité, de la personnalité, de la rêverie et du sentimentalisme.

*Eros et civilisation*  
Herbert Marcuse

Plaçons un chimpanzé dans une cage trop petite, close par des croisillons de béton. L'animal deviendra fou furieux, se jettera contre les parois, s'arrachera les poils, s'infligera lui-même de cruelles morsures, et dans 73% des cas il finira bel et bien par se tuer. Pratiquons maintenant une ouverture dans l'une des parois, que nous placerons vis-à-vis d'un précipice sans fond. Notre sympathique quadrumane de référence s'approchera du bord, il regardera vers le bas, il restera longtemps près du bord, il y reviendra plusieurs fois, mais généralement il ne basculera pas ; et en tout cas son énervement sera radicalement calmé.

*Extension du domaine de la lutte*  
Michel Houellebecq

### 3.1. La sphère des médias

Pour D.-R. Dufour, à la fin du XXe siècle, la société occidentale est gouvernée par l'impératif « Jouis ! <sup>1</sup> ». L'ancien directeur du Collège international de Philosophie développe son argumentaire par des exemples économiques, politiques et par les médias auxquels tout individu est exposé. Selon lui, les industries du divertissement « célèbrent ou incitent à la jouissance. C'est ainsi que les industries culturelles (télévision, Internet, cinéma...) consacrées au divertissement de masse sont elles-mêmes devenues largement "obscénisantes". »<sup>2</sup>

Par exemple, lors du lancement du site de voyage lastminute.com, le conseiller en communication de N. Sarkozy, F. Tapiro, alors président de l'agence Hémisphère Droit avait composé une affiche où un homme d'âge mûr tenait dans ses bras deux filles en bikini avec le slogan : « Je n'en paye qu'une des deux »... le nombre portant *évidemment* sur les semaines de vacances<sup>3</sup>. Cette misogynie désublime l'Eros du passant qui à force d'être soumis à de tels messages en vient à associer vacances, argent et sexualité ; association qui laisse penser que la sexualité est plus satisfaisante lors de vacances, qu'elle est meilleure lorsqu'elle est pratiquée avec deux personnes du sexe opposé, soumises en raison du capital économique du vacancier.

De telles publicités sont monnaie courante tant elles sont véhiculées d'une ville à l'autre tous continents confondus selon le mouvement d'une « circulation circulaire », ce qui signifie que les informations publicitaires, télévisuelles, journalistiques et toute autre d'ordre marchande sont en mouvement dans une sphère des médias – une médiasphère<sup>4</sup>.

Le néologisme est emprunté à R. Debray qui, dans son *Cours de médiologie générale*, affirme que : « Ce terme désigne un milieu de transmission et de transport des messages et des hommes, avec les méthodes d'élaboration et de diffusion intellectuelle qui lui correspondent. (p. 321.) » Il est le résultat « de compromis entre des pratiques apprises et

<sup>1</sup> Dany-Robert Dufour, *La cité perverse*, Paris, Editions Denoël, 2009, p. 13.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.14. Pour une analyse plus détaillée de la relation entre l'industrie du divertissement et le modèle sadien, voir la préface de Dominic Marion dans : D.A.F. Sade, *Ouverture du cadavre de Sade*, Montréal, Editions Possibles, 2016, pp. 5-16.

<sup>3</sup> Marie Bénilde, *On achète bien les cerveaux*, Paris, Editions Raisons d'agir, 2008, p. 37.

<sup>4</sup> Au sujet de la « circulation circulaire », l'exemple d'une consultation constante de plusieurs quotidiens papiers ou virtuels indiquent que, d'un pays occidental à l'autre, les sujets d'actualité sont similaires, voire les mêmes. Pour un approfondissement du concept : Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, Paris, Editions Raisons d'agir, 1996. Sur la « médiasphère » : Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Editions Gallimard, 2001, pp. 313-348.



des outils nouveaux et imbrique l'un dans l'autre des réseaux techniques d'âges différents », et il suscite un « espace-temps particulier, c'est-à-dire un réalisme particulier. (p. 322.) »

Si l'on veut savoir la manière dont s'ordonne la médiasphère, R. Debray donne l'exemple suivant : « déguisez-vous en président de la République et invitez à déjeuner le patron de la première chaîne, le président de Radio-France, un directeur d'un grand quotidien, un célèbre éditeur, un professeur émérite à la Sorbonne, un influent chroniqueur littéraire et une présentatrice de télévision. Supposez la table ronde, pour obvier aux hiérarchies protocolaires liées au plan de table. Mesurez les temps de parole tels qu'ils vont spontanément se répartir entre les convives, observez les champs de force des regards, qui coupe la parole à qui, qui s'adresse à qui, répond ou non aux questions, et vous obtiendrez votre médiagramme, ou tableau des puissances comparées des différents modes de transmission incarnées par ces personnages sociaux. (p. 346.) » Dans cet exemple, le médiologue convoque nombre de figures que s'accapare le littéraire. Ces dominants tirent les ficelles d'un pouvoir et exemplifient des usages du plaisir relatifs à leur domaine de compétence. Selon leur exposition publique, on peut à la manière de la psychanalyse les nommer des « surmois-de-la-culture », c'est-à-dire des figures moralement dominantes<sup>5</sup>.

Mais au-delà d'une réflexion sur des figures dont l'identité est plus façonnée par les impératifs d'un pouvoir que d'une personnalité originale, il importe de considérer les modalités de représentation du plaisir<sup>6</sup>. Les spectacles médiatiques en donnent les normes esthétiques. Elles sont affichées à l'écran d'un ordinateur, d'un panneau publicitaire, d'une télévision ou dans les pages de magazines. Ces reproductions sont dotées d'un ensemble de signes matériels, physiques et auditifs. On les entend à la radio, on les voit sur des affiches, ils sont visibles sur le corps de mannequins, de vedettes et ils apparaissent de manière référentielle sur les costumes ou dans les discours de « dominés » et « dominants » politiques, économiques, religieux, etc. Ils véhiculent un registre sémiotique qui incarne les valeurs d'une contemporanéité tels que l'illustre le spectacle d'astronautes dans *Nous trois* qui, avant une conférence de presse reproduite à la télévision, revêtent leur combinaison où, sur leurs

---

<sup>5</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, Paris, Editions PUF, 2015, p. 85.

<sup>6</sup> Pour illustrer cette assertion, il suffit de regarder un journal télévisé sur diverses chaînes nationales occidentales ; on constate rapidement que l'habillement, la diction et le langage des présentateurs sont similaires, voire identiques. Dans un discours critique, il importe de considérer non plus des personnalités indifférenciées mais le pouvoir qui les indifférencie. Pour quiconque s'intéresse à ces « personnalités » en France à la fin du XXe siècle et jusqu'au début du XXIe : Serge Halimi, *Les nouveaux chiens de garde*, Paris, Editions Raisons d'agir, 2005.

poches, on repère : « des logos de firmes parrainant le vol – Uniroyal, Matra, L'air liquide et La vie claire, un gros groupe d'assurances maritimes, une marque de yaourts, au bifidus actif. » (p. 157.)

En littérature les plaisirs liés à la médiasphère sont principalement regroupés dans quatre médias déclinés selon une vidéosphère, une imagosphère et une textosphère<sup>7</sup> : 1° La télévision qui, par le biais d'émissions, divertit son audimat ; 2° Le cinéma qui programme des films adaptés à tout âge et des films pornographiques ; 3° Les magazines populaires et les publicités, deux médias qui affichent les plaisirs de célébrités et ceux procurés par la consommation ; 4° Les articles de journaux et la littérature dont les fictions intègrent des plaisirs liés à une dimension spectaculaire.

Dans ce chapitre, l'observation du plaisir repose sur une analyse d'univers sociétaux couverts par des publicités marchandes. Organisées selon une économie de l'attention, elles subjectivisent l'espace public et privé. Leur diffusion désublime les passants-spectateurs. Exposés à leur omniprésence, ils subissent un procès de personnalisation dont la cause provient d'appels à l'élation qu'illustre la sensualité d'un corps à côté d'une marchandise. S'ensuit un développement sur le conditionnement qu'impose la vidéosphère au principe de plaisir. Elle circonscrit son éveil à certaines heures et certains lieux. Il en résulte que la satisfaction s'associe au cinétisme des images. Dès lors l'influence de la vidéosphère sur l'éthos en appelle à considérer des comportements qui imitent les modèles culturels, se parent et se déguisent selon leurs modes ainsi qu'une masse populaire homogène que l'industrie indifférencie. Enfin le chapitre se clôt sur une réflexion au sujet du texte littéraire dont la relation avec sa contemporanéité l'appelle à s'aliéner jusqu'à reproduire les modèles du plaisir diffusés par la médiasphère.

### **3.2. Le métaplaisir**

Les vidéosphère, imagosphère et textosphère s'approprient le signe qu'est le /plaisir/ selon des modèles qu'elles façonnent. Il s'agit d'une relation entre signifiant et signifié qui s'inscrit dans le modèle de la connotation selon R. Barthes. Alors qu'il s'intéresse à la langue de la presse, il constate que le signe dans son ensemble, c'est-à-dire le signifiant et le signifié,

---

<sup>7</sup> Pour R. Debray, la vidéosphère et l'imagosphère sont les deux déclinaisons de la médiasphère. En raison de l'importance accordée à une dimension spectaculaire dans des textes littéraires, il s'est imposé d'y additionner un concept supplémentaire : la textosphère. Pour la vidéosphère et de l'imagosphère : Régis Debray, *op. cit.*, p. 348.

correspond à un autre signifié, un « sens second, parasite » émis par l'autorité qui manipule le média<sup>8</sup>. La capacité de la médiasphère à conjuguer le signe /plaisir/ selon ses finalités n'étonne guère. A priori, rien ne lui est intrinsèque, il n'est déterminé que par un contenu ou un signifié modulé selon la communauté, l'individu ou l'organe qui se l'approprie<sup>9</sup>.

Par conséquent l'usage du plaisir par la médiasphère ne tend pas à reproduire d'une manière fidèle des signifiés appartenant aux plaisirs qui auraient été vécus par un spectateur. Il s'agit d'utiliser le signe afin de le mystifier : mettre en scène par le biais d'une image fixe, cinématique, d'un texte ou d'une voix un plaisir inédit dans une représentation fictionnelle dont le but est d'inciter un comportement adapté à une finalité marchande, politique ou de magnifier une réalité par un type de satisfaction intelligible. A l'exception d'images qui le reproduisent par écrit, ce signe n'est que suggéré. Il est placé dans un environnement sémiotique érigé par des signes connexes qui, le désignant implicitement, transmettent du plaisir<sup>10</sup>. Ces signes témoignent d'une relation avec leur contemporanéité : parce que le plaisir est entouré de tel ou tel élément, il est suggéré.

L'appropriation du plaisir le circonscrit à une représentation virtuelle au service d'une marchandise dont il devient un moyen de valorisation. On ne peut parler littéralement d'un « plaisir » tel que ceux éprouvés *réellement* par un individu qui, dans l'instant d'une expérience, témoigne d'une émotion satisfaisante. Sa manipulation induit une instrumentalisation qui repose sur une représentation idéalisée. Il s'apparente à un *métaplaisir* : un plaisir de type métaphysique qui, à la manière d'une entité divine, plane dans

---

<sup>8</sup> Roland Barthes, « Eléments de sémiologie », in *Communications*, n°4, 1964, p. 101.

<sup>9</sup> Pour une histoire de la médiasphère et de son appropriation du plaisir dès son origine : Jean-Jacques Becker, Serge Berstein, *Nouvelle histoire de la France contemporaine : 2. L'apogée Pompidou 1969 – 1974*, Paris, Editions Seuil, 1995, p. 207. Quant à l'absence de contenu déterminé dans le /plaisir/, si l'on observe les objets sur lesquels il porte d'un siècle à l'autre, on constate des variations et des différences surprenantes, l'exemple le plus banal étant celui de la sodomie, appréciée dans des communautés antiques, actuellement interdits juridiquement sur des territoires occidentaux. Voir la réflexion sur la définition du plaisir et sa malléabilité chez : Jean Constantin, « Essai de caractérisation du plaisir », in : Marc-Louis Bourgeois (sous la dir.) *L'Anhédonie*, Paris, Editions Masson, 1999, pp. 98 – 108.

<sup>10</sup> Au sujet d'images qui reproduisent littéralement le plaisir, il suffit de penser à ces étiquettes posées sur une marchandise qui vantent ses vertus dont la plus importante : transmettre du plaisir. On trouve aussi d'autres marchandises telles qu'une marque de vin qui s'appelle « L'hédoniste » ou encore une marque de champagne « Marquis de Sade », des marques qui font un usage littéral de signifiants qui suggèrent le plaisir. Voir les sites internet : « L'hédoniste », in : <http://www.domainedelarencontre.com>, (page consultée le 26/06/2015). « Marquis de Sade », in : <http://www.champagne-marquis-de-sade.com>, (page consultée le 26/06/2015).

un environnement virtuel inspiré par les signes d'une réalité qu'il reproduit magnifiée et dépourvue des contraintes liées à la culture<sup>11</sup>.

### 3.3. Subjectivation et économie des univers

Pour être effective, la médiasphère repose sur une *économie de l'attention* qui ne porte pas sur la consommation d'une marchandise mais sur l'attention portée à son égard<sup>12</sup>. Elle est incarnée par un système visuel et sonore afin de valoriser une métamarchandise : un objet publicitaire dont le but est de diriger l'attention vers des sujets et des objets spécifiques<sup>13</sup>. Par exemple, dans *L'écologie de l'attention*, Y. Citton décrit la stratégie marchande à laquelle il est confronté lors du Festival d'Avignon. Se baladant dans la cité médiévale, son attention est incessamment réclamée par des personnes distribuant des brochures, des murs tapissés d'affiches, voire des saynètes qui tentent d'aguicher le passant<sup>14</sup>.

Bien sûr l'économie de l'attention n'est pas restreinte à des « produits culturels ». Elle est utilisée par toute entreprise qui entend vendre une marchandise. Ce qu'observe Y. Citton lors d'un festival de théâtre, c'est une stratégie que notre esprit et notre corps *subissent* au quotidien. Dans le métro, nous sommes face à des publicités ; sur internet, des encarts tentent de nous vendre un produit ; quand on entre dans un (super)marché des enceintes diffusent des mélodies composées pour consommer une marchandise et des encenseurs de parfum répandent l'odeur d'une baguette à peine sortie d'un four industriel ; quand on se balade dans une rue, si ce n'est pas une voiture camouflée par une publicité qui obstrue notre passage, l'on marche entouré de panneaux publicitaires plus larges que la façade de l'immeuble voisin. L'économie de l'attention joue un rôle fondamental pour la médiasphère car, par la diffusion d'images et de sons, elle lui confère une visibilité et s'approprie le temps vécu. Comme le formule P. Pharo, toutes ces images et ces sons colonisent le « temps de

---

<sup>11</sup> Dans ce cas, le préfixe « méta- » n'est pas à considérer dans son usage le plus courant, c'est-à-dire selon son origine étymologique grecque comme « avec », « au-delà », « après ». Il s'agit d'un usage qui renvoie à une dimension idéalisée du plaisir. Ce n'est plus le plaisir que nous sommes susceptibles de vivre mais un plaisir magnifié qui appelle une volonté à le reproduire. Le métaplaisir en tant que représentation idéalisée d'un ou plusieurs plaisirs cotoie bien sûr d'autres *métaémotions* : la *métasouffrance*, la *métajoie*, etc. Bien qu'ils ne parlent pas de « méta », la réflexion de T. W. Adorno et M. Horkheimer renvoie à ce processus de la représentation dans la production des biens culturels. Ils démontrent avec force que cette production à visée propagandiste magnifie les émotions, les représentations afin d'inciter à la consommation. Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, « La production industrielle des biens culturels », in : *La dialectique de la raison*, Paris, Editions Gallimard, 1974, pp. 130-133.

<sup>12</sup> Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Editions Seuil, 2014, p. 17.

<sup>13</sup> Jean-François Lyotard, *L'économie libidinale*, Paris, Editions de Minuit, 2009, p. 108.

<sup>14</sup> Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, *op. cit.*, pp. 15-47.

cerveau disponible à leurs propres fins commerciales en agissant sur toutes sortes de mécanismes psychologiques qui vont de la perception des couleurs aux sentiments d'empathie ou de culpabilité, en passant par les types physiologiques des présentateurs, le jeu sur les ambiances stressantes, relaxantes ou stimulantes, les besoins naturels de contacts communautaires ou encore les effets de la rapidité et de la répétition des informations sur la croyance. »<sup>15</sup>

En littérature l'économie de l'attention n'est pas vraiment différente. Elle est déclinée selon une imagosphère et une vidéosphère centrées sur la dissémination d'images à caractère marchand et politique. Il s'agit de publicités affichées sur les façades de bâtiments, de pages publicitaires intercalées entre des émissions de divertissement et de mélodies que diffusent des radios placées dans un magasin, en rue ou dans une station de métro. L'habillement de l'environnement matériel et sonore confère aux univers sociétaux l'air d'une mosaïque d'images, ce qui les place dans un processus mouvant dépendant des modes de l'industrie marchande tel qu'en rend compte le narrateur de *99 francs* de F. Beigbeder :

En ce temps-là, on mettait des photographies géantes de produits sur les murs, les arrêts d'autobus, les maisons, le sol, les taxis, les camions, la façade des immeubles en cours de ravalement, les meubles, les ascenseurs, les distributeurs de billets, dans toutes les rues et même à la campagne. La vie était envahie par des soutien-gorge, des surgelés, des shampoings antipelliculaires et des rasoirs triple lame. L'œil humain n'avait jamais été autant sollicité de toute son histoire : on avait calculé qu'entre sa naissance et l'âge de 18 ans, toute personne était exposée en moyenne à 350 000 publicités. Même à l'orée des forêts, au bout des petits villages, en bas des vallées isolées et au sommet des montagnes blanches, sur les cabines de téléphérique, on devait affronter des logos « Castorama », « Bricodécor », « Champion Midas » et « La Halle aux Vêtements ». Jamais de repos pour le regard de l'homo consummatus. (p. 61.)<sup>16</sup>

Par le biais de figurations et d'agencements chromatiques *plaisants*, l'empire marchand incite le regard à considérer ses marchandises dont la présentation force un besoin ou en éveille un nouveau. L'univers décrit est donc un espace instrumentalisé, dédié à la diffusion d'informations provenant d'une industrie. Elles ne connaissent aucune restriction. Elles sont présentes sur tous les murs, les arrêts de transport en commun, les maisons, les sols et des machineries. Nous en sommes au point où l'environnement n'existe plus en dehors de son revêtement sémiologique. Les signes le recouvrent d'une manière totalitaire jusqu'à effacer

---

<sup>15</sup> Patrick Pharo, *Plaisirs et dépendances dans les sociétés marchandes*, Bruxelles, Editions Université libre de Bruxelles, 2012, pp. 129-130.

<sup>16</sup> Le deuxième chapitre s'est appliqué à présenter la thèse générale à travers les textes du corpus primaire. Dorénavant la réflexion comprend aussi des textes secondaires.

les distinctions entre l'espace rural et urbain, et les noyer dans l'indifférence d'un espace vidé dont la seule valeur réside dans une appréhension utilitaire à visée marchande.

Cet habillement des villes et des campagnes substitue un symbolisme à un autre. Là où jadis l'espace extra-urbain, les périphéries et les provinces contrastaient symboliquement avec la ville rappelant une dichotomie nature/culture, à présent les distinctions se noient dans une indifférence générale au profit d'une double uniformisation. D'abord le geste de récupération utilitaire désingularise l'environnement, ensuite le placardage d'affiches appelle à des comportements normés selon une finalité marchande, appel bien sûr d'une telle récurrence qu'il en résulte un déterminisme des éthos sans précédent. Nous en arrivons donc à un environnement « total, totalement climatisé, aménagé, culturalisé », capable d'occuper par ses signes le lieu de toute référentialité<sup>17</sup>.

Bien que la publicité d'entreprises privées à visée consommatrice bénéficie en littérature d'une place de choix telle qu'on la trouve chez J. Echenoz, d'autres univers incitent non seulement à se procurer une marchandise mais à s'impliquer dans le jeu démocratique. Dans *Truismes* de M. Darrieussecq, l'espace public connaît un revêtement composé d'affiches de personnalités politiques, de slogans idéologiques et de corps les valorisant qui appellent l'électeur potentiel qu'est le passant à tourner prochainement l'urne dans son sens (pp. 73-74.).

Cet habillage des univers sociétaux prend ses distances d'avec une tradition littéraire. L'élan romantique où la nature reflète à la manière d'un miroir les émotions graves ou euphoriques perd en visibilité. Ce n'est plus qu'un médium servant à l'affichage d'un pouvoir. Quant à la dichotomie longuement effective entre un espace naturel édénique, territoire des vertus, du calme, du repos, et la ville peuplée de vices, livrée aux rencontres imprévues, elle s'atténue au profit d'une uniformisation où tant les murs que les éléments naturels sont couverts d'images qui incitent le passant à devenir consommateur et lui dictent la manière de se comporter comme le parti pour lequel voter.

Cette « subjectivation » réfère au constat anthropologique formulé par M. Augé. Qu'il s'agisse d'une publicité, d'une affiche politique, de panneaux routiers, du message d'un distributeur de billets ou d'une mélodie diffusée à l'entrée d'une boutique, nos environnements sont fardés de signes qui indiquent *ce* qu'il faut acheter, *ce* pour quoi l'on

---

<sup>17</sup> Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Editions Denoël, 2012, p. 23.

peut émettre un vote, *la* direction dans laquelle il faut se diriger, *la* manière de retirer de l'argent ou *la* musique plaisante. Ce ne sont là que des messages en apparence bienveillants mais dont les maximes souvent injonctives (« Achetez ! », « Mangez ! », « Attendez ! », « Regardez ! », « Votez ! ») participent non seulement à la création de ce que l'anthropologue nomme « l'homme moyen » mais aussi à celle d'un univers dissout dans l'homogénéité marchande où les paysages, ruraux comme urbains, sont tapissés de mêmes énoncés impératifs dont l'origine, l'énonciateur, s'occulte dans la force figurative de l'injonction<sup>18</sup>.

Qu'il s'agisse de l'univers de *99 francs*, des combinaisons des astronautes dans *Nous trois* ou du constat plaintif du narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* qui, regardant autrui, en conclut que « Sous nos yeux, le monde s'uniformise (p. 16.) », nombreux sont les textes où l'espace urbain mais aussi les corps se voient instrumentalisés par l'omniprésence d'une économie de l'attention. Comme l'exemplifie *Sortie d'usine* de F. Bon, à la fin du siècle, les espaces perdent de leur singularité, de leur propension à refléter symboliquement un affect, à s'intégrer dans un manichéisme moral et à subjuguier d'une inspiration. Les environnements comblés de signes marchands, politiques et injonctifs résonnent un monde visuel mouvant. Il s'agit de voix, de corps qui sont comme les lèvres et les visages d'un pouvoir. Et ils incitent et dictent les normes comportementales ainsi qu'ils orientent les émotions selon une autorité à l'origine difficilement localisable.

### **3.4. La porno(démo)cratie**

Mais ce qu'il importe d'interroger, c'est la manière dont l'attention est suscitée. Dans *99 francs*, un protocole pour « plaire » est mis en place. Il faut arriver par tous les moyens à ce que la marchandise soit consommée. Ce moyen, par excellence, c'est l'émotionnel : la capacité d'une publicité à représenter une émotion satisfaisante si puissante qu'elle transforme l'individu en un potentiel consommateur. Le plaisir est donc manipulé par une grammaire visuelle. Elle ne tend pas à le représenter gratuitement mais la sphère des médias se l'approprie comme ressort pour atteindre sa finalité : vendre. Dans *99 francs*, au fil de

---

<sup>18</sup> Marc Augé, *Non-Lieux*, Paris, Editions Seuil, 1992, pp. 120-126.

discussions absurdes, les responsables d'une campagne publicitaire optent pour le script suivant :

Une ravissante femme (ni vieille ni jeune), A LA PEAU BLANCHE, aux cheveux châtain (ni blonde ni brune), s'assied sur la terrasse d'une belle maison de campagne décorée style « Côté Sud » (chaleureuse sans tape-à-l'œil) dans un fauteuil à bascule (ni trop cher ni trop fauché). Elle regarde la caméra et s'écrie d'une voix suave mais authentique : « **Je suis belle ? On dit ça. Mais moi je ne me pose pas la question. Je suis moi, tout simplement.** » Elle saisit d'un geste calme (ni sensuel ni sophistiqué) un pot de Maigrelette qu'elle entrouvre délicatement (ni trop vide ni trop pleine) avant d'en déguster une cuillerée (ni trop vide ni trop pleine). Elle ferme les yeux de plaisir en goûtant le produit (minimum deux secondes). (p. 93.)

Le scénario exemplifie la manière dont il est possible d'attirer l'attention pour vendre un yaourt. Il faut créer un environnement visuel et audio où une « belle » femme mange sensuellement la marchandise. Cette représentation est celle d'un plaisir. Ce qui plaît, ce n'est pas le pot de yaourt mais la femme à la posture érotique qui déclenche une empathie. Elle « ferme les yeux de plaisir », elle est satisfaite par la marchandise. Le « spectateur » est donc confronté à une sensation satisfaisante laquelle induit que, s'il se place dans une situation similaire, il en ressentira du plaisir ou que le fait de consommer ce produit lui donnera l'occasion de voir *réellement* une femme /belle/ prendre du plaisir à manger un yaourt ou de se souvenir de celle affichée sur la publicité.

Bien sûr la femme – bouche ouverte qui avale un liquide blanc – rappelle un type de scène charnelle. Derrière la situation littérale « une femme mange sensuellement un pot de yaourt », on observe dans une posture iconique « une femme qui avale des sécrétions séminales ». Qu'on ne pense pas que ce type de publicité serait circonscrit au regard cynique que porte la littérature sur la médiasphère. Depuis son émergence, voire les débuts de son empire, la publicité utilise « ce qu'il y a d'oralité dévorante, d'analité ou de phallique » à partir d'une conceptualisation normée d'un inconscient afin d'y introduire des fantasmes stéréotypés et d'inciter ultérieurement à la consommation<sup>19</sup>.

Cette interférence du commercial sur la psyché renvoie au penchant obscène que D.-R. Dufour repère dans ce qu'il nomme une « pornocratie » : une société de prostitution généralisée et agencée selon un capitalisme dont les images marchandes exhibent une

---

<sup>19</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 231. Voir aussi l'explication de la récupération des thèses psychanalytiques par la sphère des médias chez : Anne Dufourmantelle, « Pornographies », in : *Blind Date*, Paris, Editions Calmann-Lévy, 2003, pp. 139-140.



satisfaction libidinale engouffrée dans la mode du marché<sup>20</sup>. Pour vendre, il faut du « nouveau », il faut une satisfaction meilleure ou plus forte que la précédente, ce qui déclenche une surenchère visuelle qui, dans ces dernières décennies, verse dans une obscénité manifeste donnant à voir, derrière des images en apparence peu choquantes, une situation de contentement libidinal<sup>21</sup>.

Mais au-delà de la simple surabondance d'images, il est à considérer que la circulation de telles publicités sur des écrans, sur des murs et dans nos espaces privés et publics désintègrent le « sens » de l'érotique, plus largement de la libido. A force de réduire toute narration à la sublimation d'une image (toujours statique) ou d'une publicité dont la durée est réduite à quelques secondes, l'érotisme affiché n'est plus tributaire d'un sens mais d'un amas sériel de signes qui le reflètent. Par conséquent, l'abondance entraîne sur l'appréhension de la sexualité une réduction du sens où elle se forme. Ce sens qui peut relever d'un romantisme comme d'un sadomasochisme est dé(cons)truit au profit d'un érotisme façonné par des signes qui en appellent à une sublimation immédiate. Le paradoxe entre ce qu'on repère comme le « vide » de la postmodernité et, pourtant, le fait qu'aujourd'hui, nos vies n'ont jamais été aussi comblées de signes devient plus clair. Par l'abondance de signes et la surenchère visuelle obscénisante, ce que met en place la médiasphère pornocrate, c'est un empire de signes qui s'additionnent sans prendre place dans un récit, sans apporter de sens<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Dany-Robert Dufour, *La cité perverse*, *op. cit.*, p. 44. Le néologisme « pornocrate » vient de P.-J. Proudhon. Dans une perspective radicalement différente, il l'utilise afin de blâmer le renouvellement des mœurs auquel il fait face au cours du XIXe siècle, notamment au sujet des femmes et de la famille nucléaire. Aux premières il reproche le désir de célibat, les amours sensuels, rappelant leur rôle « de femelle bonne à procréer » ; à la deuxième sa fracture qui, comme nous le vivons aujourd'hui, est validée par les fréquentes séparations et les divorces. Pour P.-J. Proudhon, la pornocratie, c'est le troc des mœurs misogynes contre l'envahissement du plaisir qui concentre la doxa sur l'émancipation (sexuelle) individuelle au détriment de la pérennité de la société. Il va sans dire que l'usage du concept de « pornocratie » n'est aucunement intégré dans ce sens mais bien dans celui de D.-R. Dufour. Pierre-Joseph Proudhon, *La pornocratie*, Charleston, Editions Bibliobazaar, 2010.

<sup>21</sup> L'un des exemples que D.-R. Dufour propose pour montrer ce type de stratégie provient de la commercialisation des cigarettes auprès des femmes suite à la Grande dépression en 1929 aux Etats-Unis. Afin de relancer l'industrie du tabac, on organise sous le conseil d'un membre de la famille de S. Freud, Edward Berneys, un événement médiatique où des femmes fument des « statues de la liberté ». En plus de surenchérir sur la dimension patriotique de l'acte, l'événement est façonné de telle sorte que les « statues de la liberté » fassent référence au membre masculin. Dany-Robert Dufour, *Séminaires des invités* [enregistrement vidéo], Caen, Université de Caen, 2014. Pour la relation entre érotisme et publicité ainsi qu'une analyse de type psychanalytique : André Cadet, Bernard Cathelat, « Eros polymorphe ou l'éventail des satisfactions publicitaires », in : *Les cahiers de la publicité*, n°21, pp. 53-64.

<sup>22</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 233. Si l'on en revient au « mécanisme » de l'imagination selon G. Bachelard, les images sont absences qui deviennent présences en raison des autres images auxquelles elles appellent. C'est

Mais la pornocratie n'est pas seulement une prostitution que dissémine une production industrielle afin d'écouler ses marchandises. Elle déborde sur toutes les sphères du pouvoir. Ainsi, dans *Truismes*, la narratrice mi-truie mi-humaine rencontre par hasard le Président Edgar. Regardant le teint de sa peau, son visage, sa figure, il ordonne à ses subalternes de s'emparer du corps porcine afin que son photographe en fasse l'effigie de sa prochaine campagne présidentielle. Quelques jours plus tard, elle voit son image placardée sur un panneau publicitaire. Il y est écrit : « Pour un monde plus sain » (p. 66.), un slogan et un portrait qui ont pour but d'interroger les passants sur ce qu'est un physique sain. Cette interrogation sous-entend l'existence de deux catégories : les « corps sains » et les « corps malsains ». La narratrice devient donc le symbole d'un biopouvoir, un pouvoir qui n'est plus restreint à gérer les affaires sociales et la circulation des individus mais un pouvoir qui prend en charge le *vivant*, ses phénomènes jusqu'à dicter au corps social ses normes hygiéniques et esthétiques<sup>23</sup>.

Cette publicité renvoie à deux tendances politiques contemporaines. La première relève d'une communication qui débute avec les années 80. Suite à la décentralisation du territoire français (loi de 1982, complétée par celle de 2004), les villes gagnent en autonomie. On voit alors émerger de nouveaux partis et des tendances idéologiques indépendantes du centre parisien. Par conséquent, la politique va jouer la carte de la singularité. Les politiciens d'ici s'opposeront à ceux d'ailleurs, d'autres villes. A cette époque et jusqu'à ce jour, ce qui se met en place, c'est une démarche publicitaire de la politique qui, resserrée sur quelques individualités, vise à défendre des intérêts locaux, à conquérir un électorat comme une part de marché jusqu'à se donner les airs d'une marque, une identité stable et porteuse de promesse qu'elle affiche, comme une publicité, sur des panneaux lors de périodes électorales<sup>24</sup>.

---

ainsi que l'imagination se met en route. Mais, dans le cas de la médiasphère, ce processus ne semble pas ou plus fonctionner. L'abondance de signes qui repousse la formation du sens semble aussi repousser le travail de l'imagination, désormais tant saturée en appels cognitifs que le « temps de l'imagination » ne serait plus à même de s'enclencher. Cette surabondance serait donc en faveur non plus d'un « vide de sens » mais d'un « vide d'imagination ». Gaston Bachelard, « Imagination et mobilité », in : Bertrand Gervais, Audrey Lemieux (anthologie réunie par), *Perspectives croisées sur la figure*, Québec, Editions presses universitaires du Québec, 2012, pp. 61-67.

<sup>23</sup> Michel Foucault, « Leçon du 10 janvier 1979 », in : *Naissance de la biopolitique*, Paris, Editions EHESS, Gallimard, Seuil, 2004, pp. 3-23.

<sup>24</sup> Philippe Ricaud, « Quelle ritualité urbaine aujourd'hui ? », in : Daniel Vaillancourt (sous la dir.), *La cérémonie*, London Ontario, Editions Mestengo Press, 2008, pp. 199-200. Pour le marchandage de la politique

La deuxième tendance revient à l'histoire de l'hygiène au cours de la modernité. Il s'agit d'une lutte soutenue par le dispositif médical. Par le biais de discours et de publicités, il s'évertue à placer dans les consciences un jeu d'intégration et d'(ex)pulsion du corps selon qu'il se (con)forme ou non à des normes hygiéniques<sup>25</sup>. On le trouve dans la trilogie sur le sida d'H. Guibert. La science médicale et sa thérapie pharmaceutique déterminent le parcours du narrateur forcé, en raison de son mal et de ses symptômes, à transiter par des espaces périphériques<sup>26</sup>. Il en est de même dans *Les particules élémentaires*. Le père de Bruno et Michel est un chirurgien dont la réussite professionnelle est d'avoir ouvert les premières cliniques dédiées à l'implantation de prothèses mammaires. Mais, à la fin du siècle, ce dispositif gagne en importance. Le biopouvoir est relayé par le dispositif politique et il ne porte plus seulement sur l'hygiène des corps, leur santé, leur force. Il s'agit de promouvoir non plus une « belle nature », un principe esthétique rejeté par Rousseau et les romantiques mais une « belle santé ». Tel est le cas de la narratrice de *Truismes*. Le politique en appelle désormais à sculpter les corps, tailler les membres, les amoindrir ou les grossir, non pour ce qu'ils soient plus sains, mais pour qu'ils paraissent en bonne santé, c'est-à-dire jeunes, plastiques et vigoureux.

Ce qu'il ressort de ces exemples, c'est une triple facette de la pornocratie. D'abord la subjectivation des univers montre que l'industrie culturelle s'empare de corps qu'elle magnifie afin d'illustrer et transmettre du plaisir dans une perspective marchande. Ensuite la distinction entre corps beau, corps sain et le *reste* renvoie à deux tendances démocratiques actuelles. Premièrement, aux campagnes électorales qui aguichent les électeurs selon une économie de l'attention pareille à l'industrie marchande. Deuxièmement, le corps accaparé par un dispositif politique induit que le pouvoir établit un tri esthétique dans *ce* qui est acceptable ou non, ce qui le rapproche du dispositif médical.

La pornocratie, le pouvoir de prostituer, n'est donc pas sous l'égide d'une séparation des pouvoirs. Le politique n'est qu'une façade perméable aux stratégies économiques et médicales, c'est-à-dire un biopouvoir poreux car à la solde de ceux qui l'avoisinent. Dans

---

à l'ère démocratique, sa stratégie marketing et le plaisir qu'elle suscite, voir aussi : Patrick Pharo, *op. cit.*, p. 131.

<sup>25</sup> Michel Foucault, « Histoire de la médicalisation », in : *Hermès, La Revue*, n°2, Paris, Editions CNRS, 1988, pp. 13-29.

<sup>26</sup> Arnaud Genon, *Hervé Guibert*, Paris, Editions L'Harmattan, 2007, pp. 104-113.

un tel cas, la démocratie est vidée de sa substance. Bien sûr elle garde l'apparence d'une représentation populaire mais ses agissements sont dirigés ou déterminés par des pouvoirs connexes. Le métaplaisir en politique est donc circonscrit dans sa représentation à relayer les exigences d'une démocratie affaiblie car plus à l'écoute des exigences marchandes et médicales que celles qui légitiment sa puissance maintenant affaiblie, ses électeurs. On peut alors parler d'une *pornodémocratie* : une prostitution du pouvoir accordé par le peuple et un peuple prostitué qui livre sa puissance aux pouvoirs marchands et médicaux<sup>27</sup>.

Cette pornodémocratie, on la trouve dans *Forever Valley* et *Rose Mélie Rose*. Dans le premier texte, par manque d'âmes, l'école et la mairie sont transformées en *Dancing*. S'y rendent le weekend des bergers et des douaniers pour danser avec des laitières, ensuite pour partager leur couche dans les chambres à l'étage. La démocratie et ses institutions, l'école et l'administration, y sont remplacées par un lupanar qui transforme les électeurs soit en prostituées soit en clients, un lupanar dirigé par Massi, veuve du maire, qui s'occupe de soigner l'esthétique de ses laitières afin qu'elles plaisent aux clients. Dans *Rose Mélie Rose*, le penchant pornodémocrate se situe encore dans la mairie. Dépeuplée et abandonnée par son maire, la ville à la démocratie poreuse compte quelques espaces de sociabilité : le Continental et le Bastringue. Le premier est un lieu échangiste, le deuxième un bordel dont l'une des clientes, Mademoiselle Marthe, la remplaçante du Maire en exil, décède dans les toilettes suite à une série d'orgasmes.

Dans ces exemples, la pornodémocratie est poussée jusqu'à son paroxysme. Toutes les institutions de l'Etat démocratique sont évidées. Qu'il s'agisse de l'école ou de la mairie, elles deviennent des maisons closes. Quant aux fonctionnaires, ils perdent leur travail, investissent dans la prostitution ou ils décèdent dans des lieux échangistes. On a ici des univers sociétaux fondés sur la prostitution de toute chose : le corps de jeunes femmes qui, pour gagner de l'argent, n'ont d'autre choix que de se vendre ; le corps de fonctionnaires

---

<sup>27</sup> Au sujet de la différence entre la « puissance » qui appartient au peuple et le « pouvoir » qu'octroie le peuple à l'instance dirigeante, je fais référence à la réflexion de T. Hobbes commentée par : Yves Citton, « Modéliser la circulation du pouvoir », in : *La mythocratie*, Paris, Editions Amsterdam, 2010, pp. 37-65. En ce qui concerne le néologisme « pornodémocratie », il fait écho aux recherches en politologie qui, ces dernières années, se sont intéressées au renouvellement des méthodes en marketing des partis politiques remarquant une adéquation entre l'offre (politique) et la demande (des électeurs) ainsi que la capacité de certains dirigeants à s'accaparer les médias pour « afficher » leur personne et, parfois, quelques idées. Cette stratégie d'une « néo-politique » est donc fondée sur la capacité des politiques à « se vendre », à « s'exposer en public » comme le signifie « porné » en grec. Voir par exemple : Pierre Mussi, « Le phénomène Berlusconi : ni populisme ni vidéocratie, mais néo-politique », in : *Hermès*, n°42, pp. 172-180.

qui, en manque d'électeurs, passent principalement leur temps dans des espaces échangistes ; enfin des populations transformées en une clientèle qui, pour obtenir quelques plaisirs, n'ont d'autres choix que de se rendre dans une maison close.

Aussi surprenant que peut sembler ce propos, il n'est pas restreint aux univers caricaturaux de M. Redonnet. A la fin du siècle, la littérature esquisse fréquemment les contours d'une pornodémocratie, son *modus operandi* et son influence sur les comportements. On la trouve dans *La femme changée en bûche* et *Monsieur*. Chez M. Ndiaye, le récit surenchérit sur des conditions de travail atroces. Les employés, enfermés dans des bureaux pareils à des « cases », apparaissent comme des entités identiques, interchangeables et sommées de s'adapter à toutes orientations d'une entreprise. Il s'agit là d'un modèle démocratique où l'accès à l'emploi, c'est-à-dire à la survie, exige une prostitution du corps et de l'esprit. Quant à *Monsieur* de J.-P. Toussaint, la narration est focalisée sur l'archétype du bureaucrate, naturellement enclin à s'effacer dans chaque réunion, à agréer chaque opinion de ses collègues, enfin à adopter un comportement capable de ravir un environnement professionnel qui n'en attend pas moins.

La récurrence d'une pornodémocratie renvoie à notre désublimation répressive. Non plus dans l'agencement de dispositifs appartenant à la médiasphère mais plutôt dans la doxa d'une contemporanéité qu'elle relaie. Désormais pour (sur)vivre, il faut répondre à l'appel d'une prostitution politique, répondre non seulement par le vote mais aussi par sa volonté d'intégration participative, c'est-à-dire par la recherche d'un emploi, d'un salaire où l'on prostitue son corps, son esprit, son temps afin d'enrichir des pouvoirs connexes. Ce changement de paradigme éthologique renseigne sur une désublimation répressive intégrée comme naturelle. Pour obtenir du plaisir, il importe désormais de « jouer le jeu », de se prostituer au risque d'être ostracisé de la circulation sociale.

### **3.5. De la monnaie vivante**

Mais il importe de revenir au corps féminin qui sert fréquemment d'appât pour attirer l'attention d'un potentiel consommateur. Son usage marchand renvoie à l'impossible fiction d'une *monnaie vivante* proposée par P. Klossowski : « [...] une phase industrielle où les producteurs ont le moyen d'exiger, à titre de paiement, des objets de sensation de la part des consommateurs. Ces objets sont des êtres vivants. Selon cet exemple du troc, producteurs et consommateurs, en viennent à constituer des collections de "personnes" »

destinées prétendument au plaisir, à l'émotion, à la sensation. » (p. 89) Ainsi le corps devenue monnaie se collectionne selon une valeur-étalon : le plaisir.

Dans la publicité de *99 francs*, le mannequin est une monnaie du plaisir. Elle n'existe pas selon son individualité mais selon les signes plaisants qu'elle revêt et que sublime le travail filmique. Son corps est une surface sémiotique déterminée par des signes libidinaux que magnifient des angles de vue. En tant qu'objet de collection, il s'apparente à la monnaie vivante. Confronté à cette monnaie, l'appréciation du produit n'en est pas seulement magnifiée. Il s'établit une appréhension du plaisir normée selon son esthétique. Elle n'éveille pas uniquement une libido. Elle déteint sur le principe de plaisir qui, lors de son éveil, risque de se voir rapporté à la norme imposée par le marché.

Dans *99 francs* et *Truismes* apparaît une telle conséquence. Le corps qui sensuellement invite à déguster un yaourt et la femme qui illustre « un monde plus sain » influencent non pas la marchandise mais il incite à sa consommation allant jusqu'à déteindre sur le principe de plaisir qui, voulant manger un yaourt, se rapporte au corps du mannequin ou qui, cherchant à être « plus sain », veut ressembler à l'image de la truie.

Ceci a pour effet de causer une désublimation répressive tant l'énergie érotique, attirée par la *monnaie*, en vient à intégrer ses normes esthétiques. Et, on peut le postuler, à se *décharger* ultérieurement en référence à cet « objet de collection » qui n'émane pas de ses expériences singulières mais de tout un décorum agencé selon la finalité d'un pouvoir qui tend à la consommation.

Cette incursion du sensuel dans la métamarchandise renseigne sur la manière dont l'économie de l'attention pornocratise les univers sociétaux. Il ne s'agit pas de marchandises présentées sobrement à la manière dont R. Barthes en fait l'analyse lorsqu'il observe une publicité pour des spaghettis « Panzani »<sup>28</sup>. Ce sont des mises en scène où des femmes marchandisées par l'industrie sont utilisées comme les monnaies d'une collection esthétique spécifique à une époque. Elles somment à consommer tout en s'introduisant dans le potentiel fantasmatique. Cette addition d'un signe sensuel octroie au métaplaisir une dimension particulière. Il s'agit d'une émotion agréable restreinte au potentiel libidinal d'un corps marchandé.

---

<sup>28</sup> Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », in : *Communications*, n°4, 1964, pp. 40-51.

Toutefois l'obscénité dépasse de loin le cadre d'une association simple entre un corps et une marchandise. La désublimation répressive n'est pas uniquement observable dans la réunion d'éléments hétérogènes, elle est aussi manifeste dans la neutralisation que ce type de publicité effectue et sur la marchandise et sur la libido. En indexant systématiquement la sexualité sur des objets de commerce, la libido, lors d'une satisfaction ultérieure, est susceptible de se référer à la monnaie vivante. Mais, sur le long terme, il se peut que la libido elle-même, en raison de sa dépendance à une contemporanéité, se détourne de sa finalité explosive jusqu'à limiter sa satisfaction à l'observation des monnaies. Paradoxalement un tel détournement risque aussi de s'effectuer sur la marchandise dont le seul intérêt pour le passant-client sera dans une association directe avec un déchargement libidinal au détriment d'une exposition qui appelle à sa consommation<sup>29</sup>.

### **3.6. Du cinétisme**

La circulation du métaplaisir influence l'appréhension qu'on peut avoir du plaisir. Son principe s'en trouve éveillé par des objets externes à ses désirs, ce qui le confronte à une désublimation répressive. Mais à celle-ci s'en ajoutent d'autres. Parce que l'attention est déterminée par des médias consultables dans certains lieux et à certaines heures, le principe perd en spontanéité et se voit contraint de soulager les tensions déplaisantes selon des rituels préétablis : être dans un salon, allumer une télévision, regarder une émission, payer pour se rendre dans un cinéma.

La restriction temporelle et spatiale est suggérée par nombre d'expressions. Ainsi – « pour se détendre » –, les personnages de V. Despentes et M. Houellebecq regardent des émissions de télévision tandis que d'autres chez J. Echenoz et H. Guibert se rendent, en soirée, dans des cinémas. Ces activités rapportent le principe de plaisir au modèle existentiel de la société du loisir. D'une part, il exige de réserver un temps au travail, de l'autre, un temps dédié à des activités de détente. Limiter sa satisfaction à un ensemble de contraintes médiatiques et matérielles risque, à long terme, d'entraîner une perception du plaisir confinée à certaines activités, certains lieux et certaines heures.

Dans nos textes ce conditionnement est pris en charge par la télévision et le cinéma, deux médiums dont le point de convergence repose sur la diffusion de bandes imagées,

---

<sup>29</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 227.

c'est-à-dire sur un cinétisme d'images. L'attention accordée envers une émission de télévision est constamment présentée en soirée après les heures de travail. Par exemple, dans *Les grandes blondes*, « Salvador travaillait à cette époque pour une société de productions de programmes télévisés, section divertissement et magazines que Jouve regardait tous les soirs avec son épouse. » (p. 8.) Le travail de Salvador est de contribuer à un projet de divertissement visuel. Il s'agit de rassembler des personnes face à un écran et de présenter des images et des discours si intéressants qu'ils passionnent et fidélisent les téléspectateurs. Il en est de même dans *Plateforme*. Après l'enterrement de son père, le narrateur regarde en soirée sur FR3 *Questions pour un champion*. Une émission qu'il apprécie en raison de son admiration pour le présentateur Julien Lepers ou, dans un sens lacanien Julien « Le père », dont l'attention portée à ses invités donne « l'impression que les gens sont heureux, et [que] soi-même on se sent plus heureux et meilleur. » (p.13.)

Dans ces émissions, le plaisir se situe dans cette capacité du visuel à rendre attractif n'importe quel sujet. Il embellit par un effet trompeur ou extrait le spectateur d'une réalité déplaisante. Cet effet agit sur la liberté du principe restreint à être éveillé lorsque le couple Jouve et le narrateur Michel regardent en soirée après leur travail une émission de divertissement. La dichotomie est simple : la journée, le travail domine ; le soir, la détente passe par le visionnage d'une émission de variété.

La restriction du principe se trouve aussi ailleurs, notamment dans deux types de cinéma : le premier, adapté à tout âge, le deuxième où sont projetés des films pornographiques. Lieu de rencontre privilégié, le cinéma pour tout âge s'inscrit dans des particules textuelles dédiées à la *rencontre* tel que dans *L'équipée malaise* où Justine et Paul, dans une file d'attente, s'aperçoivent avant de se (re)connaître (pp. 19-24.) ainsi que dans *Rose Bonbon* de N. Jones-Gorlin, où le pédophile Simon désublimé par *Blanche Neige* rencontre émerveillé Dorothée, une petite fille de sept ans qu'il s'empresse de violer (pp. 10-20.). Quant au cinéma pornographique, il ne s'agit pas d'un lieu de rencontre. Dans *Extension du domaine de la lutte*, les spectateurs ont pour seule volonté d'y trouver un plaisir personnel qui provient du visionnage d'un film ou de l'observation d'un couple<sup>30</sup> :

---

<sup>30</sup> Depuis la Deuxième Guerre Mondiale, nombreux sont les textes qui s'approprient le topoi. Pour une vue générale du ressort narratif qu'offre le cinéma pornographique, voir le roman d'Eric Reinhardt, *Le système victoria*, Paris, Editions P.O.L., 2013.



Puis je suis allé voir un film porno, dans le cinéma rouennais spécialisé dans ce genre de choses. La salle était à moitié pleine, ce qui n'est déjà pas si mal. Surtout des retraités et des immigrés, bien sûr ; cependant, il y avait quelques couples.

Au bout d'un certain temps j'ai constaté avec surprise que les gens changeaient souvent de place, sans raison apparente. Voulant comprendre les raisons de ce manège je me suis déplacé aussi, en même temps qu'un autre type. En fait c'est très simple : chaque fois qu'un couple arrive il se voit entouré par deux ou trois hommes, qui s'installent à quelques sièges de distance et commencent aussitôt à se masturber. Leur espoir, je pense, est que la femme du couple jette un regard sur leur sexe. (p. 71.)

Parce qu'il exige le prix d'une entrée et qu'il n'est pas présent à tous les coins de rue, le cinéma en tant qu'espace privilégié d'une société du spectacle opère une restriction sur le principe de plaisir. Qui souhaite aller se divertir est dépendant de sa bourse. Quant au cinéma pornographique, l'observation anthropologique ci-dessus illustre une répression à l'égard du plaisir. Des personnages d'un âge mûr et des immigrés se rendent « bien sûr » dans un lieu qui leur offre du plaisir. Autrement dit, pour avoir accès au plaisir sexuel, seul leur reste le cinéma, ce qui sous-entend l'existence d'une pénurie libidinale telle que certaines communautés n'ont pour seule ex-stase que le cinéma porno. Ici les retraités et les immigrés se voient ostracisés d'une circulation du plaisir, livrés à la seule jouissance du cinétisme. Mais leur plaisir tapi dans l'obscurité d'une salle n'y circule pas comme à l'air libre. Les retraités et les immigrés, expulsés des mœurs, reproduisent le rejet qui les réunit. Aucun personnage ne communique ou ne jouit avec l'autre. Seuls restent des corps isolés face à un écran ou regardant en voyeur des couples en ébat.

Le cinétisme ambiant a pour conséquence d'opérer une restriction plurielle sur le principe de plaisir et son éveil. Par l'exposition du corps à des écrans, en soirée, face à des émissions, la société du loisir entraîne bien sûr une dichotomie entre l'*otium* et le *neg-otium*, ce dernier regroupant toute activités professionnelles. Mais, au-delà de cette restriction, l'on remarque aussi le caractère individualiste auquel est restreint le plaisir. A la manière dont le remarque P. Ricaud, notre modèle sociétal est soumis à une « dislocation du lien social » qui sévit, par exemple, dans la sphère familiale et le conditionnement alimentaire<sup>31</sup>. Cette dislocation, on la trouve dans l'éveil du principe de plaisir. Dans les exemples ci-dessus, qu'il s'agisse de la télévision ou du cinéma, ce n'est aucunement une émotion partagée, circulant d'un personnage à un autre. Au contraire. Tous sont rivés face à un écran dans un salon,

---

<sup>31</sup> Philippe Ricaud, « Quelle ritualité urbaine aujourd'hui ? », in : Daniel Vaillancourt (sous la dir.), *La cérémonie*, *op. cit.*, p. 198.

un espace privé, ou dans un lieu payant, un cinéma. Aucun ne communique, ne partage leur réception du divertissement. Ceci renseigne donc sur un plaisir qui, à la fin du siècle, n'est pas sous la tutelle d'un fait social où se réunissent divers individus. Désormais le plaisir tel que dicté par la société du loisir est restreint à la seule singularité d'un individu exposé à un produit virtuel uniquement composé en vue de le désublimier.

### 3.7. Association et dépendance au cinétisme

La citation d'*Extension du domaine de la lutte* introduit une dominante récurrente. Le plaisir n'est pas capable d'être satisfait par un objet *réel* tel un corps. Il exige d'être épaulé par des images provenant d'un film pornographique. Autrement dit, la satisfaction n'est plus sous la tutelle d'un travail de l'imaginaire où, pour son plaisir, l'individu se projette dans un fantasme personnel. Eveillé ou épaulé dans cet effort par des images pornographiques, érotiques ou d'un autre genre, le principe s'inscrit dans une association avec un environnement externe : des images issues d'une réalité virtualisée sur une cassette VHS, un DVD ou en consultation sur l'internet.

A la fin du XXe siècle, l'association entre le principe de plaisir et le cinétisme est fréquemment représentée par des particules textuelles qui portent sur le magnétoscope. Bien qu'aujourd'hui un peu oubliée, la cassette VHS apparaît comme un lieu commun dont l'intérêt réside dans le visionnage de films érotiques, pornographiques ou interdits tels que des *snuff movies*. Ainsi, dans *Baise-moi* de V. Despentes, Nadine a pour addiction de regarder des films pornographiques :

Elle allume le biz, s'applique à retenir la fumée le plus longtemps qu'elle peut. Pousse le volume de la chaîne à fond et met le magnétoscope en marche sans le son. [...]. Elle sent la distance entre elle et le monde brusquement pacifié, rien ne l'inquiète et tout l'amuse. Elle reconnaît avec joie les symptômes d'une infinie raideur. Elle se laisse glisser au fond du fauteuil, se débarrasse de son pantalon et joue avec sa paume au-dessus du tissu de sa petite culotte. Elle regarde sa main bouger entre ses cuisses en cercles réguliers, accélère le mouvement et tend son bassin. Elle relève les yeux sur l'écran, la fille penchée sur la rampe d'un escalier secoue la tête de droite à gauche et son cul ondule pour venir engloutir le sexe du garçon. (pp. 11-12.)

A la différence d'*Extension du domaine de la lutte*, le spectacle n'est plus restreint à un espace payant. Nadine est dans son salon, elle agrmente sa masturbation par la consommation de marijuana et le visionnage d'un film pornographique. Tel est le cas de Ferrer dans *Je m'en vais*. Isolé sur un bateau à la recherche d'un trésor perdu, il visite la bibliothèque. Il y emprunte des films intitulés *Perverses caissières*, *La stagiaire est vorace* et *Bourre-nous* qu'il

s'empresse d'aller visionner dans sa cabine (p. 22.). Ces exemples ne renseignent pas seulement sur une restriction spatiale du principe de plaisir éveillé dans un espace privé, une chambre ou un salon, ni sur le besoin de solitude requis pour le satisfaire. Ils indiquent que le principe est conditionné par une association avec des images virtuelles.

A priori l'insertion de l'image dans un instant de jouissance rejoint la constitution du fantasme dont la substance fictionnelle émane d'expériences singulières rémanentes. Toutefois, dans le corpus, cette incursion est récurrente, ce qui laisse penser qu'il s'agit d'un symptôme d'une désublimation répressive. Au cours des dernières décennies la pornographie connaît une industrialisation surprenante. A ce jour, elle récolte autant de bénéfices que des industries spécialisées dans l'armement et la pharmaceutique<sup>32</sup>. Sa finalité ne revient pas à diffuser gratuitement des images plaisantes dont le principe de plaisir est susceptible de s'alimenter. Il s'agit, comme pour toute entreprise, de générer du profit. La finalité capitaliste est donc sous-jacente aux productions dont le but repose sur une fidélisation qui garantit une consommation continue.

Lorsque le plaisir est agrémenté par des images pornographiques, il associe à la jouissance des images préfabriquées : des corps et des parcelles de corps qui simulent un acte sexuel. Ce processus est comparable à celui proposé par S. Freud dans *Le rêve et l'inconscient*. Alors que l'appareil animique est au repos, des images et des sons provenant de l'inconscient basculent dans l'espace de la conscience qui repousse l'anarchie auditive et visuelle, en leur imposant un récit fondé sur un principe de causalité. D'où le caractère intrigant et symbolique des rêves<sup>33</sup>.

Dans le cas de la jouissance face à un film pornographique, l'exposition du corps et l'ouverture de la psyché établit une association entre les images composites du fantasme et d'autres à caractère marchand qui n'ont été composées qu'en raison d'un potentiel jouissif susceptible de rendre le plaisir dépendant de sa grammaire. Il s'agit donc d'une désublimation particulière en ce sens que la jouissance reste un moment privilégié. Mais désormais, pour arriver à son terme, elle a besoin de s'associer à des objets virtuels composés selon une idéologie capitaliste lesquels dépassent le cadre de l'expérience personnelle et, en même temps, déterminent leur potentiel jouissif.

---

<sup>32</sup> Dany-Robert Dufour, *La cité perverse, op. cit.*, p. 14.

<sup>33</sup> Sigmund Freud, *Le rêve et son interprétation*, Paris, Editions Gallimard, 1973.

Aussi anodine que peut sembler cette description, il est fort à parier que l'association entre la rémanence d'expériences jouissives singulières et d'autres provenant d'une industrie pornographique entraîne sur le long terme une incapacité de la psyché à distinguer les expériences réellement vécues de celles virtuelles. Ce qui pourrait avoir pour conséquence qu'à l'avenir, lorsqu'il s'agit de se contenter, la psyché soit plus encline à orienter son plaisir vers les images préfabriquées tant celles-ci comprennent un potentiel jouissif plus élevé ou moins contraignant que celles héritées d'une expérience. L'association se verrait niée au profit d'un retour perpétuel vers une jouissance déterminée par la pornographie, ce qui aurait pour conséquence d'y fidéliser les individus et de vider de ses potentialités sensuelles les expériences vécues, toujours inférieures aux compositions filmiques.

Ce postulat se voit valider chez des personnages qui ne sont plus épaulés par des images issues d'un univers pornographique mais qui en manifestent une dépendance. Tel est le cas de David di Meola dans *Les particules élémentaires* :

Un soir, invité à une partouze chez un ami avocat, David avait reconnu un de ses films diffusé sur un téléviseur dans une des chambres à coucher. [...]. Très excité, il avait attiré à lui une gamine d'une douzaine d'années, une amie de la fille du propriétaire, et l'avait collée devant son siège. La fille s'était un peu débattue, puis avait commencé à le sucer. Sur l'écran, il approchait la tronçonneuse en effleurant doucement les cuisses d'un homme d'une quarantaine d'années ; le type était entièrement ligoté, les bras en croix, il hurlait de terreur. David jouit dans la bouche de la fille au moment où sa lame tronçonnait le sexe. (p. 210.)

Contrairement à *Baise-moi* et *Je m'en vais* où la pornographie agrmente la masturbation, la jouissance narcissique de David est dépendante de son exposition à un film. Il ne s'agit plus d'un principe de plaisir conditionné par l'entremêlement d'images issues d'expériences sensuelles et d'un film. Le principe est contraint d'émerger en raison de son exposition à des images violentes. L'association est ici renversée. David ne jouit que par l'apport d'une grammaire visuelle spécifique, son plaisir s'en trouve dépendant.

Cette dépendance renseigne sur l'effectivité d'une désublimation. Ce n'est plus un processus qui *s'insère* lors d'une jouissance personnelle. Mais il en devient la cause, ce qui provoque une aliénation du principe de plaisir désormais limité dans son éveil. La dépendance induit que toute relation charnelle n'est possible qu'en raison de la circulation d'images sensuelles ou susceptibles de provoquer un plaisir, ce qui apparaît comme une

perversion de la médiasphère sur l'éthos<sup>34</sup>. A force d'exposer les individus à des plaisirs particuliers et selon des rituels spécifiques, elle altère non seulement sa représentation mais aussi le principe incapable d'être éveillé sans l'apport d'une image appréciée.

Reste à s'interroger psychanalytiquement sur cette désublimation. Dans le cas de David di Meola, son contentement est dépendant d'images violentes : un homme lacéré est émasculé et son émasculatation provoque la jouissance du jeune garçon dans la bouche d'une fillette. Ici se trouvent réunies deux pulsions : celle de la vie activée par les lèvres de la jeune fille et celle de la mort exposée par les images d'émasculatation. A l'association d'une *Trieb* « organique » et « anorganique » s'ajoute la constitution d'une identité qui passe par un narcissisme primaire. Comme dans le stade du miroir, s'associent un moi et son image, tous deux représentés par l'observation narcissique de David vers la mise en scène de sa torture émasculatoire<sup>35</sup>.

D'un texte à l'autre, le processus de reconnaissance du moi à travers l'image jouissive et violente se trouve réservé à certains personnages. Dans *Nevermore* de M. Redonnet, Cassy Mac Key est invitée dans la « cabine spéciale » du président Hardley, « affalé sur un sofa, un verre de bourbon à la main. Sur les écrans vidéo installés en face du sofa, on peut voir tout ce qui se passe dans les cabines spéciales. » Quelques instants plus tard :

Il lui ordonne de se déshabiller. Sans aucune gêne, il ouvre sa braguette. En voyant les bleus sur le corps de Cassy Mac Key, il bande. [...]. Le président Hardley a sorti un ustensile de sa poche, [...]. Ce n'est pas le sexe de Cassy Mac Key qui intéresse le président Hardley. Après l'avoir fait crier de douleur, il éjacule, sans avoir eu besoin de se toucher ni de la toucher. (p. 51.)

Comme dans *Les particules élémentaires*, le plaisir est dépendant d'un environnement virtuel. Le président Hardley regarde des ébats dans des cabines par le biais de caméras dissimulées et sa jouissance s'exerce d'une manière sadique. C'est parce qu'il pénètre violemment Cassy Mac Key à l'aide d'un ustensile qu'il en tire une satisfaction. Un tel rituel rend compte d'une association des libidos : la *sciendi* éveillée par les écrans, la *sentiendi* prise en charge par le corps de la fillette et de Cassy Mac Key, enfin la *dominandi* déclenchée par

---

<sup>34</sup> Dans ce cas, le terme « perversion » est entendu dans son sens général : « Action de détourner quelque chose de sa vraie nature, de la normalité ; résultat de cette action. » Il s'agit donc de détourner l'éthos non pas de sa vraie nature mais de son caractère habituel, de ses habitudes, de sa manière d'être.

<sup>35</sup> Pour les pulsions : Sigmund Freud, *Essai de psychanalyse*, Paris, Editions Payot, 1981, p. 94. Pour le « narcissisme primaire » : Herbert Marcuse, *Eros et civilisation*, Paris, Editions de Minuit, 2012, p. 46. Pour la castration : Charles Odier, *L'angoisse et la pensée magique*, Neuchatel, Editions Delachaux & Nestlé S. A., 1966, pp. 146-147.

la reconnaissance sociale d'une supériorité sur les corps par le fait que David di Meola et le président Hardley les violent impunément.

La récurrence de particules textuelles où des figures dominantes abusent sadiquement du corps social traverse la littérature. On en trouve bien sûr chez le Marquis de Sade et jusqu'à ce jour les écrivains ne cessent d'en user tel qu'en témoigne *La ballade de Rikers Island* de R. Jauffret qui revient sur le viol présumé du président du Fond Monétaire International sur une employée de chambre dans un hôtel à New York. Il en est de même dans *Rose Bonbon*. Simon, un pédophile superstar, abuse allègrement de ses jeunes fans accompagnés d'un producteur et d'un juge qui tentent de réintroduire la pédophilie dans les mœurs sexuelles. Toutefois l'usage de cette stratégie force une interrogation sur les éléments qui déclenchent la jouissance de cette figure. Elle est intrinsèquement liée à une image et un corps, la première lui permettant d'accéder à une identité ou de se la voir confirmer, la deuxième étant l'objet de sévices ou simplement d'un plaisir forcé, arraché contre toute volonté.

La dépendance à l'image s'inscrit dans un rapport analogique avec les ambitions de la figure. Pour David di Meola, il s'agit d'un jeune homme riche, doté de maintes qualités dont le but existentiel repose dans la domination sociale à travers la célébrité. Pour le Président Hardley, il s'agit de régner en politicien sur la ville de San Rosa. Tous deux entretiennent une relation intime au pouvoir. Ils souhaitent gérer, observer, contrôler – exercer une forme d'autorité sur des foules. Ce penchant se voit couplé à un autre de type sadique. Parce qu'ils règnent et dominant, parce que le pouvoir dépend de leur volonté, leurs valeurs morales sont délaissées au profit d'une satisfaction pulsionnelle habituellement contraintes par les normes d'une culture qu'ils représentent et subvertissent.

A travers ces exemples, c'est une sorte de progression historique d'une désublimation répressive spécifique au XXe siècle que l'on peut observer. A la suite d'une industrialisation filmique, la société du spectacle met à disposition du principe des cinémas qui servent en littérature de lieux de rencontre pour de jeunes gens et de jouissance lorsqu'il y a diffusion de films pornographiques.

S'ensuit une deuxième phase qui accroît le processus de désublimation. Face à la consommation d'images fictives, l'on observe une récurrence de particules textuelles où des

personnages s'isolent dans un espace privé, une chambre ou une cabine, qui sert à s'éloigner d'un environnement source de tension déplaisante. Tel est le cas de *Baise-moi* et sa France de banlieues vouées à une criminalité de basse classe, et des vagues qui font tanguer le bateau où se trouve Ferrer dans *Je m'en vais*. Les personnages mettent en place un rituel. Ils louent une cassette VHS, ils l'insèrent dans un magnétoscope, ils se déboutonnent et jouissent face aux images plaisantes.

S'ensuit une troisième phase. Les personnages tels que dans *Les particules élémentaires* et *Nevermore* sont désormais incapables de jouir sans l'apport d'une narration pornographique. Ce renversement est réservé à ce que j'ai identifié comme des surmois-de-la-culture. La dépendance à l'image devient le moyen de mettre en place leur narcissisme. Ils observent par le biais de l'écran leur supériorité sur un corps social. Ils vérifient donc l'effectivité de leur position dominante. Et parce qu'ils jouissent en même temps de l'image et d'un corps dont ils s'emparent sur l'instant, ils témoignent d'une double jouissance, logée dans la position sociale reconnue sur l'écran et dans l'instant de la possession du corps-victime qu'ils forcent comme un esclave.

Ce mouvement d'une association à une dépendance du plaisir envers le cinétisme jouissif raconte l'histoire d'une pornographie, de son industrialisation et de sa commercialisation au cours du XXe siècle. Et, au-delà d'une désublimation répressive toujours plus ample, passant de l'espace public à l'espace privé, d'une double association où corps et écrans sont requis, l'on observe enfin que les figures dominantes, lorsque le langage littéraire se les approprie, ne sont rien d'autres que des adultes à la recherche d'un miroir de l'enfance capable de les conforter dans un pouvoir qu'ils prennent impunément sur des corps dont ils se servent sauvagement. La récurrence de telles particules n'est bien sûr pas en faveur du pouvoir. Car le montrer jouir, c'est affirmer qu'il est sous la tension d'un différend, ses pulsions ne pouvant répondre aux exigences de sa fonction sociale qui entend bannir la décharge libidinale de l'ordre culturel.

### **3.8. Le procès de personnalisation**

Mais l'analyse perdrait en pertinence si elle se limitait à n'observer que les effets d'une désublimation sur un environnement et quelques figures. Désormais il importe de considérer la manière dont l'économie de l'attention, les monnaies vivantes, les films pornographiques et tout autre média en viennent à créer ce que M. Augé nomme un

« homme moyen »<sup>36</sup>. Progressant au quotidien dans un empire virtuel, il adopte un comportement conforme aux exigences d'un pouvoir dont la force normative est illustrée par des textes tels que *Monsieur* de J.-P. Toussaint : un récit fondé sur le parcours d'un bureaucrate dont l'existence repose sur une adéquation maximale avec les normes promulguées par l'univers sociétal ; et *Le moral des ménages* d'E. Reinhardt composé d'une diatribe sur le caractère normé d'une classe moyenne dont les ambitions existentielles sont déterminées par les valeurs culturelles d'une société néolibérale.

Qu'il s'agisse de l'un ou l'autre texte, la réception positive aux maximes du pouvoir semble déclenché par un « procès de personnalisation ». Pour G. Lipovetsky, l'identité est façonnée par l'attention que l'on porte à sa personne. C'est parce qu'un individu se questionne, qu'il formule des jugements sur ses expériences, ses goûts, ses relations et ses émotions qu'il en vient à se construire une identité, un *soi* qu'il considère comme une représentation fidèle<sup>37</sup>.

Avec la société de consommation, le procès de personnalisation est contraint par la subjectivation de l'univers sociétal. L'omniprésence d'injonctions disséminées dans l'espace public et privé réoriente l'appréhension que l'individu se fait de son identité. A force d'être interpellé par des interrogations qui émanent d'un pouvoir marchand et politique, le procès dérive. Il est déterminé par des questionnements extérieurs aux préoccupations individuelles. L'identité en devient perméable et labile, ce qui l'inscrit dans un processus de désubstantialisation et de resubstantialisation soumis à se définir en référence aux modes présentées dans l'économie de l'attention<sup>38</sup>.

En guise d'exemples, l'on fait référence à la critique commune que formulent B. Latour et J. Rancière au sujet d'une consultation fréquente de journaux quotidiens. Dans *Nous n'avons jamais été modernes* et *La haine de la démocratie*, ils débute leur propos sur un même constat. L'hétérogénéité des informations d'une première page transmet une appréhension hybride du monde. L'individu est interpellé sur des sujets qui proviennent d'une industrie journalistique laquelle attire son attention non pas en référence au sujet de l'article mais

---

<sup>36</sup> Marc Augé, *op. cit.*, p. 126.

<sup>37</sup> Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Paris, Editions Gallimard, 2012, pp. 12-13.

<sup>38</sup> *Ibid.*



parce qu'une autorité (journalistique, un comité éditorial, un conseil d'administration) a jugé bénéfique, selon une finalité commerciale, de l'orienter vers tel sujet d'actualité<sup>39</sup>.

En littérature, le procès de personnalisation convoque diverses réactions qui attestent d'une réception aux normes du marché. Les personnages apparaissent comme de simples marionnettes. Ils font preuve d'une naïveté et reproduisent allègrement les injonctions du pouvoir. Par contre les réactions peuvent être réfractaires. Il s'agit alors de personnages qui sont écœurés par leur environnement et tentent de ne plus y être confrontés. Mais que le discours aille dans un sens positif ou négatif, aucun signe marchand ne laisse indifférent. Nombreuses sont les réactions qui témoignent d'un excès jusqu'à reproduire l'impossibilité de s'extraire d'un tel environnement. Ainsi, dans les dernières pages de *99 francs*, excédé par la pression médiatique, le narrateur se voit dépossédé de sa langue. Il reproduit abruptement et mécaniquement les sentences de la médiasphère :

[...] NISSAN MADE IN QUALITE SOCIETE GENERALE CONJUGUONS NOS TALENTS SFR LE MONDE SANS FIL CREDIT LYONNAIS NOUS VOUS DEVIENS UNE NOUVELLE BANQUE VOUS N'IMAGINEZ PAS TOUT CE QUE CITROËN PEUT FAIRE POUR VOUS CARREFOUR PARCE QU'ON SE CONSTRUIT CHAQUE JOUR NESTLE C'EST FORT EN CHOCOLAT BNP PARLONS D'AVENIR NOKIA CONNECTING PEOPLE NIVEA LA PLUS BELLE FACON D'ETRE MOI ADECCO CA NE CHANGE PAS LE MONDE MAIS CA Y CONTRIBUE L'OREAL PARCE QUE JE LE VAUX BIEN AUTANT D'ATOUTS C'EST DAEWOO CHARLES GERVAIS IL EST ODIEUX MAIS C'EST DIVIN SELF TRADE ET SI LA BOURSE PROFITAIT A TOUS ON DEVRAIT TOUS S'OFFRIR UNE CLIOETHERAPIE MENNEN POUR NOUS LES HOMMES ERICSSON COMMUNIQUEZ L'EMOTION LA POSTE ON A TOUS A Y GAGNER MONOPRIX DANS LA VILLE IL Y A VIE TROIS SUISSSES C'EST UNE CHANCHE D'ETRE FEMME [...]. (pp. 280-281.)

Ici aucune narration, uniquement des slogans. Cette suite de citations témoigne d'une contamination de la langue. Ce n'est plus un moyen pour « narrer » une fiction. Elle ne sert plus à représenter des événements. Elle est dépouillée de toute fabulation. Cet appauvrissement de l'idiome ne rejoint pas seulement la critique de G. W. F. Hegel au sujet de l'uniformisation des langues par le processus civilisationnel ni celle du narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* qui constate une standardisation des environnements et des

---

<sup>39</sup> Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, Editions La découverte, 1991, p. 7. Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*, Paris, Editions La fabrique, 2005, p 7. D'ailleurs ce processus sélectif se trouve aussi dans les études littéraires. Les textes auxquels nous avons accès suivent un parcours similaire : un comité de lecture, un éditeur, un imprimeur, un distributeur ont une implication non négligeable sur la circulation et la visibilité d'un texte, ce qui, dans une certaine mesure, oriente l'objet d'une analyse. Autrement dit, malgré elles, les études en littérature se voient influencées par une stratégie marchande.

comportements, une appréhension du réel désormais pauvre car unifiée (p. 16.)<sup>40</sup> Il représente une personnalité dépossédée de son identité et de toute particularité, une personnalité perméable aux maximes du monde marchand qui, à la manière d'un automate, les reproduit anarchiquement.

D'une manière moins littérale, ce procès de personnalisation est présent dans d'autres textes. Jouant moins la carte du cynisme, ils reproduisent les lieux communs d'une doxa. Ainsi dans *Des aveugles*, le texte s'ouvre de la manière suivante :

Ils étaient parés de robes incolores, de calottes de diable à cornes molles, de masques sans relief et sans trait, de capes informes qui n'étaient que de le crissement virevoltant de leurs plis, de loups non échancrés, de diadèmes de lave et de collerettes de glace, d'inutiles azurs brodés, de pyjamas de soie rouge trompette et bleu violon, d'autres bleus mous et verts irritants, de bruns indistincts, de brassards et de couronnes de grelots, ils ne représentaient pas des hommes mais des rayons de lune, des rivières, des arbres de foudre, [...], ils s'étaient déguisés en colonnes et en traîneaux, en Niagaras et en Monts-Blancs, ils dévorèrent des pièces montées et en croquèrent mariées et communiants, tout ruisselants d'odeurs qui n'étaient pas les leurs [...]. (pp. 11-12.)

Josette et Robert sont comme des surfaces sémiotiques livrées à l'accumulation de signes qui réfèrent moins à leur singularité qu'à une culture vestimentaire et géographique. Corps invraisemblables parés d'un monde rétréci, ce type de figuration protéiforme n'épargne pas d'autres projets tel que *La nébuleuse du Crabe* d'E. Chevillard, un récit fragmenté où Crab, le héros, est disséqué, membré et remembré, sous la tutelle des signes d'une culture dont son corps et sa parole servent de réservoir. Pour quiconque ignore les signes culturels, ces compositions rendent les textes incompréhensibles. Il y a ici un procès de personnalisation. Il oriente l'axiologie du récit sur la reproduction d'une sémiologie culturelle. L'amas de signifiants illustre le caractère modal de nos environnements et de l'éthos, tous deux soumis à l'empire d'une culture fondée sur l'accumulation et la variation de signes.

Cette contamination illustre la désubstantialisation dont traite G. Lipovetsky. Les personnages sont soumis à une telle exposition aux maximes d'une culture que l'identité qui passe par la langue et sa capacité à agencer les éléments d'un récit fictionnel est brisée au profit d'une reproduction de l'univers culturel, souvent marchand. Ces maximes occupent tant l'attention qu'elle ne peut plus être focalisée sur d'autres sujets. Les personnalités se voient désubstantialisées et resubstantialisées par des préoccupations qui ne proviennent plus de leur personne mais d'une surdétermination culturelle.

---

<sup>40</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La philosophie de l'histoire*, Paris, Editions Le livre de poche, 2009, p. 98.

Plus largement il semble légitime de proposer une critique qui réunit l'environnement marchand et le développement à la fin du XXe siècle de textes brefs à l'écriture « minimaliste ». Dans une perspective sociocritique où le texte, sa forme et son style, sont considérés au regard d'une société soumise au cinétisme de la mode composée de formules brèves sans cesse renouvelées dont l'apogée est actuellement incarnée par des sites internet tels que Twitter, on postule que la littérature reproduit non seulement un procès de personnalisation mais ses effets.

Il s'agit de personnages comme chez M. Redonnet dont les discours abrupts expriment l'incapacité d'un effort discursif, où les énoncés passent anarchiquement d'un sujet à l'autre. Il en est de même chez M. Ndiaye. Dans *La femme changée en bûche*, la parole intérieure d'une Médée multiplie les énoncés dans une autoréflexivité rapide et égocentrique. Ce cinétisme d'une pensée difficilement saisissable se retrouve dans les discours projectifs des narrateurs de J. Echenoz. D'une phrase à l'autre, les personnages, à la manière de pantins, sont projetés vers une nouvelle orientation. Et ce mouvement perpétuel se repère aussi dans les textes fragmentaires axiologisés selon une détermination émotionnelle. Chez H. Guibert et P. Quignard, une brièveté propre au cinétisme qui nous entoure semble être au cœur de la création.

Ces exemples laissent penser qu'à la fin du XXe siècle, la littérature reflète un mouvement de désubstantialisation et de resubstantialisation. Dans la manière de composer des énoncés, dans sa forme et une pluralité de styles, ce processus rend compte d'un mode de pensée fondé sur une vitesse qui tend à conférer un aspect désordonné et déstructuré en raison de l'environnement mouvant où elle se crée. Toutefois ce postulat ne serait pas exclusif à la littérature de la dernière génération du XXe siècle. Le caractère fragmenté des textes du Nouveau roman tel que *Tropismes* de N. Sarraute, rejoignent aussi un tel raisonnement<sup>41</sup>. D'une manière plus large, on peut postuler que l'écriture par « fragment » tel que chez W. Faulkner, J. Joyce et bien d'autres, serait une sorte d'épistémè ; que son

---

<sup>41</sup> À ce propos, le commentaire de J. Ricardou rejoint l'idée d'un procès de personnalisation qui est à la fois dans le texte et dans la lecture qu'il oriente : « Des fragments divers appartenant à des séquences différentes s'y proposent consécutivement selon un ordre dispersé qui suscite, chez le lecteur, un désir irrépressible. Celui, peut-être, de toute lecture : obtenir l'assemblage d'une figure cohérente. La multitude des éclats se lit alors comme une mosaïque éparse dont il importe d'obtenir le remembrement. Tout nouvel éclat s'investit donc dans le jeu selon un procès contradictoire : ajout d'un élément, il peut éventuellement former un lien nouveau ; interrompant, par sa venue, l'élément précédent, il en provoque la rupture. » Jean Ricardou, *Le Nouveau roman*, Paris, Editions Seuil, 1973, p. 65.

usage, considéré à travers un prisme sociohistorique, serait la trace d'une appréhension du réel soumise à un procès de personnalisation.

Par ailleurs, bien qu'il est risqué de faire référence aux discours des écrivains sur leur œuvre tant la parole est subvertie par des enjeux d'ordre éditoriaux, économiques, il est intéressant de prendre en considération ce que dit P. Quignard au sujet de sa relation tumultueuse avec l'écriture du fragment : « Il faut peut-être présenter sous forme de problème l'incapacité de fabriquer un objet dont la lecture soit continue. Il faut aussi mettre en avant le peu de satisfaction, tout à la fois au regard de la pensée et de la beauté, où ces rognures ou ces lambeaux abandonnent<sup>42</sup>. »

Ce commentaire montre les contraintes liées à une écriture fragmentaire. Elle s'efforce de fabriquer un objet dont la lecture est discontinue. Ce travail octroie peu de satisfaction à l'auteur, ce qui sous-entend que la rédaction par fragment n'émane pas d'une individualité mais d'une tendance esthétique spécifique à une époque. Si cette tendance est si répandue, c'est qu'elle répond à l'adéquation entre le texte et sa contemporanéité.

Cet argument rejoint donc quelques tendances théoriques qui, à la fin du siècle, voient dans la littérature française l'influence des thèses postmodernes, notamment celles portant sur la délégitimation : une atomisation du champ idéologique moderne, désormais fragmenté en diverses idéologies et communautés qui s'affrontent dans un jeu de langage tel que toute autorité (juridique, historique, sociale, etc.) est mise à mal, ce qui confère à la société du siècle finissant un caractère hybride provenant d'un processus de fragmentation lequel reste dépendant d'un mouvement modal déterminé par un empire marchand et ses signes qui engouffrent les communautés dans un procès de personnalisation<sup>43</sup>.

### **3.9. La naturalité**

Le procès de personnalisation altère donc les jugements jusqu'à fragmenter les personnalités. Mais la littérature dépasse ce simple mécanisme éthologique. Elle ne se limite

---

<sup>42</sup> Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Paris, Editions Galilée, 2005, pp. 24-25. Voir aussi le commentaire d'Irena Kristeva, *La fascination du fragmentaire*, Paris, Editions L'Harmattan, 2008, pp. 32-34.

<sup>43</sup> Pour la délégitimation : Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Editions Galilée, Paris, 2005, p. 37. Pour le jeu de langage : Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Editions de Minuit, 2005, pp. 20-24. Pour un essai qui tente d'expliquer par les thèses postmodernes certaines spécificités de la littérature du siècle finissant : Marc Gontard, *Ecrire la crise*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013. Pour le caractère anhistorique de l'économie capitaliste : Florence Giust-Desprairies, Cédric Faure, « L'économie comme donnée anhistorique », in : *Figures de l'imaginaire contemporain*, Paris, Editions des Archives contemporaines, 2014, pp. 145-151.

pas à décrire des éthos aliénés par une médiasphère. Elle montre qu'au fil du temps les métaplaisirs s'écartent de la visée marchande d'origine pour prendre place dans la doxa jusqu'à conditionner les comportements. Ce mouvement d'une hétérodoxie vers une orthodoxie rejoint la *naturalité* définie par M. Foucault. Plus les populations sont soumises à des phénomènes constants, plus la constance des phénomènes est interprétée comme naturelle<sup>44</sup>. Autrement dit, parce qu'un individu est exposé de manière répétitive à des représentations du plaisir, son attention n'est pas seulement portée sur le plaisir. Elle considère comme naturel celui émanant de son environnement et tend à s'y conformer comme à le reproduire.

Dans nos textes, la naturalité s'exprime par des paroles et des gestes qui agissent en référence aux images exposées par l'industrie culturelle. Dans *Forever Valley*, la narratrice, ainsi que toute autre femme, se prête « naturellement » à la prostitution. Il s'agit non seulement d'un moyen, et du seul, pour gagner sa vie mais, lorsque la prostituée est confrontée à l'acte, elle n'en tire pas un dégoût ou une honte. L'activité lui semble *normale*. La narratrice s'inscrit dans le mouvement bourdieusien des « structures structurantes structurées ». Elle se livre à la vente de son corps car, selon son éducation et son milieu culturel, il n'y a pas d'autre choix pour les jeunes filles<sup>45</sup>. Ce modèle référentiel d'un plaisir témoigne d'une aliénation du corps féminin qui tend à reproduire, lorsqu'il est confronté à une relation charnelle, des plaisirs identiques à ceux qu'il a pu voir chez des proches, dans des magazines ou des films pornographiques.

Ceci est particulièrement visible dans *Truismes*. La narratrice officie dans une *parfumerie*. S'y rendent des clients qui paient pour jouir de la jeune prostituée. Elle en dit : « Ils [les clients] ne me regardaient pas pour savoir comment j'allais ; en fait c'est d'eux qu'ils s'occupaient, ça les rendait fiers de pouvoir me tripoter. » (p. 25.) Si ce premier constat indique la volonté d'un plaisir qui ne soucie guère de l'autre, il déborde plus loin sur le besoin à mettre en adéquation réalité et virtualité – à se contenter par des plaisirs qui ont été illustrés dans des films. Ainsi, après un avortement, la narratrice souhaite jouir des relations sexuelles avec ses clients :

Alors j'ai fait comme au cinéma. Je me suis mise à lutiner et à faire la coquette. Les clients, ça les a rendus fous. Avant, je m'en tenais à une attitude très stricte, il n'était pas question que je

<sup>44</sup> Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population*, Paris, Editions EHESS, Gallimard-Seuil, 2004, pp. 31-56.

<sup>45</sup> Au sujet des « structures structurantes structurées » : Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 88.

me permette la moindre faute de goût, on était dans une parfumerie chic. Mais quand j'ai commencé à y mettre du mien, je suis navrée de le dire, les clients sont devenus comme des chiens. (p. 38.)

Le cinéma apparaît comme un modèle référentiel. C'est parce que la prostituée « fait comme » que les clients agissent de manière bestiale. Sa capacité à éveiller du désir n'est donc plus dépendante de sa personne. Elle repose sur un comportement qui reproduit le jeu d'actrices qu'elle a pu observer dans des films. Afin de plaire, elle décide d'adopter des signes corporels tels que des postures et des mimiques qui procèdent de son exposition à la médiasphère. Son aptitude à imiter des modèles plaisants déclenchent alors des réactions animales laissant voir que l'aliénation ne se situe pas seulement chez la narratrice mais aussi chez les clients. Ceux-ci voient leur désir être éveillé non par le corps de la jeune femme mais par un modèle qu'ils reconnaissent et valorisent suite à leur exposition à des films.

A cette altération de l'éthos, il faut ajouter des comportements qui ne se contentent pas de faire « comme au cinéma » afin de répondre au désir d'un client. Ceux-ci reproduisent *naturellement* des scènes typées provenant de films pornographiques tel que dans *Des aveugles* où Robert en érection dans son costume de motard dit à sa compagne : « Salope suceuse de motards ! » : « des mots triviaux que ses oreilles traîneuses avaient chopés dans les mauvais quartiers, ou dans un cinéma porno. » (p. 55.)

Ici le moyen d'obtenir du plaisir ne réside plus dans le potentiel libidinal d'un corps mais dans ses aptitudes à imiter un modèle cinématographique procuré par le visionnage de films. Le corps n'est plus perçu selon ses potentialités mais selon un ensemble de signes provenant d'un univers culturel. Ce phénomène projectif renseigne sur la surdétermination générée par les médias et la capacité mimétique des individus. Ils ne perçoivent pas leur environnement selon une projection provenant d'événements personnels. Leur comportement n'est pas déterminé par le souvenir d'expérience singulière. Il dépend de l'adéquation entre la situation vécue à l'instant et sa propension à être rapportée aux plaisirs illustrés par l'industrie culturelle. Cette appréhension de la réalité renseigne sur l'incorporation et l'autocontrainte auxquelles se soumet l'individu ainsi que sa capacité à reproduire naturellement des comportements typés, ce qui permet une continuité du modèle sociétal où il se situe.

Aussi banale que peut sembler cette démonstration, il importe de rappeler que, pour Aristote, la dissociation entre l'animal et l'espèce humaine réside dans sa capacité mimétique. Le fait de se mettre en scène, de s'éloigner d'une réalité afin de la reproduire serait le signe de la raison<sup>46</sup>. A la fin du XXe siècle, cet argument perd en validité. Le mimétisme des personnages n'est pas ou plus dépendant d'une raison capable de prendre ses distances avec une réalité culturelle. Celle-ci est si présente qu'elle en vient à conditionner l'éthos. Les comportements et la réflexion sont dès lors déterminés par le mimétisme qu'exige la médiasphère. Par conséquent, cette faculté mimétique, dans nos textes, n'est plus le signe d'une distinction entre nature primaire et civilisée mais le signe d'un rabaissement de l'espèce qui mime les modèles que l'économie de l'attention met en circulation. Si jadis reproduire par le mime, c'était témoigner d'un effort rationnel, aujourd'hui ce témoignage devient le signe d'une aliénation, d'une pensée centrée sur la médiasphère.

### 3.10. La cosmétologie

La naturalité accordée au plaisir ne s'exprime pas uniquement par des comportements qui reproduisent des modèles de l'industrie culturelle. Elle est présente de manière *visible* sur des corps inscrits dans une logique cosmétique. C'est pourquoi on parle d'une cosmétologie, une science qui ne s'occupe pas seulement d'étudier les produits cosmétiques mais qui, dans la réflexion suivante, comprend le corps altéré par des signes et des produits, ce qui les transforme en *marchandise vivante*<sup>47</sup>.

Si l'on prend l'exemple d'un magazine tel que *Cosmopolitan* ou *Elle*, le plaisir qu'on octroie au fait d'être « beau » relève d'un appel à se conformer aux standards proposés par le marché. Il s'agit pour plaire de porter tel vêtement et de farder son visage de telle marque de maquillage, ou encore de ressembler à telle vedette de cinéma, de télévision ou tel mannequin. Ainsi le corps qui revête ces produits se cache par un déguisement dont

---

<sup>46</sup> Aristote, *La poétique*, Paris, Editions Les belles lettres, 1990, p. 89.

<sup>47</sup> C'est très volontairement que je substitue à « la théorie du care » la cosmétologie. Dans le champ philosophique, cette théorie semble détourner l'entreprise intellectuelle de sa critique analytique pour la rapporter vers un champ idéologique, politique. Ce qui pose problème, c'est que, dans une telle perspective, la théorie du care légitime les structures politiques par l'exigence de leur renouvellement moral. Ce qu'il importe d'interroger, ce n'est pas le manquement d'un modèle sociétal, ni son incapacité à intégrer telle ou telle communauté afin de « l'ouvrir », mais son mouvement, sa stratégie d'intégration et d'expulsion ainsi que ses effets au-delà de toute orientation idéaliste. Sandra Logier, Pascal Molinier, Patricia Paperman, *Qu'est-ce que le care ?*, Paris, Editions Payot, 2009.

l'origine n'émane pas d'une originalité mais d'un appel commercial à se conformer aux normes esthétiques d'une industrie. Tel est le cas des femmes et des hommes qui manipulent leur apparence, ils transcendent leur « je » pour le conformer à l'image d'un « soi » défini par une culture. Ils fardent alors leur visage de multiples couleurs tandis que leur corps arbore des vêtements tatoués par des logos de marques, « Adidas », « Nike », « Obey », etc.

La diffusion de normes esthétiques et de modèles corporels force les individus à les intégrer comme des référents de la « beauté ». Ceci ne signifie pas que la « beauté » n'a jamais été définie par une série d'appareils. Il se peut que par le passé de mêmes *objets* aient été requis pour « être beau/belle ». D'ailleurs l'idéal de la beauté qui occupe une part non négligeable de la consommation destinée au genre féminin semble déterminé par deux types de récit. Le premier serait celui d'une « beauté vierge » où homme et femme sont pareils à Adam et Eve dans l'Eden. Le deuxième serait le fait d'une idéologie matérialistico-symbolique laquelle définit la « beauté » en raison de la capacité d'un corps à additionner des signes tels que des bracelets, des colliers, des piercings, etc. Il s'agit de deux tendances cosmétologiques liées à des spécificités culturelles. Par le fait d'arborer tel ou tel bijou, tel ou tel tatou ou de les dénigrer, l'individu manifeste une identité particulière qui entend être rapportée à une communauté constituée de mêmes signes.

Toutefois ces récits ont perdu de leurs *racines*, de leur valeur. Intégrée dans le mouvement des modes, leur origine est occultée. Parce que la médiasphère promeut telle beauté, les choix personnels, esthétiques et communautaires, sont restreints par les modes commerçantes dont la fonction première repose sur sa capacité à se renouveler. On en arrive alors à l'éclectisme esthétique postmoderne. Les corps sont parés de signes dont l'origine, bien qu'elle remonte à des traditions ancestrales, a disparu suite à leur récupération par le système marchand qui, selon son mouvement, les actualise ou les jette dans l'oubli.

De plus, qu'il s'agisse d'une « beauté primitive » ou d'une « beauté artificielle », à la fin du XXe siècle, leur dissémination au sein d'une population n'est plus restreinte à une communauté circonscrite à un territoire précis. Le système visuel actuel dépasse les frontières. Il établit par-delà toute culture un socle référentiel commun. Ce système interfère sur ce qu'est ou serait la « beauté » d'une manière bien plus large que par le passé car, suite à la Seconde Guerre mondiale, la mondialisation qui perdure à ce jour, régule, norme et



standardise les comportements par une médiasphère similaire, voire identique d'un pays occidental à l'autre. A la fin du XXe siècle, la beauté, pour être reconnue comme telle, se doit donc d'arborer les signes mis en circulation par une industrie culturelle mondialisée.

Cette interférence entre le regard esthétique d'un individu et celui dicté par le marché apparaît dans *Splendid Hôtel* et *Truismes*. Les personnages y témoignent esthétiquement d'une réception positive aux discours des magazines. Dans *Splendid Hôtel*, la narratrice constate que sa sœur : « a enfin trouvé son genre. C'est en feuilletant les magazines de grand-mère. Ça l'a inspiré. » (p. 85.) Dans *Truismes*, la narratrice se réfère aux magazines intitulés *Femme femme* ou *Ma beauté ma santé* pour une recherche culinaire ou vestimentaire (p. 59.). A l'aide de publicités ou d'articles qui induisent que telle beauté ou tel genre est plus plaisant qu'un autre, les personnages adoptent des apparences physiques communes aux exigences de consommation formulées par les magazines.

L'appropriation de l'apparence physique par l'industrie marchande induit que le corps, au même titre que tout autre objet, devient un fait de culture<sup>48</sup>. Elle s'accapare cette matière qui nous compose pour la reconfigurer selon ses tendances commerciales. La réception positive des corps (re)configurés témoigne d'une altération du jugement, d'une aliénation. L'image de soi n'est plus déterminée par des expériences et des réflexions personnelles. Elle s'axe sur un ensemble de référents externes mis en circulation dans une orientation marchande. Il en résulte la désubstantialisation d'un héritage culturel et une perte de l'identité physique au profit d'une apparence sommée d'être pareil à une mouvance. Cette appropriation entraîne un procès de personnalisation tel qu'ici dans *La femme changée en bûche* de M. Ndiaye :

Pendant longtemps, se sachant coupable, Stéphane Ventru dissimula soigneusement ceci : le petit animal véloce et malin rapportait dans sa gueule toutes sortes d'habits, encore tièdes, encore parfumés de la peau de ceux qui, il ne savait comment, se laissaient voler sur le corps, et les déposait à ses pieds, dans l'intention manifeste qu'il les revête, les ajuste à sa taille (les vêtements étaient souvent d'une grande ampleur et d'une coupe somptueuse à laquelle il n'était pas habitué), prétende qu'ils étaient siens jusqu'à oublier qu'il ne les avait pas acquis, voire fabriqués lui-même. Stéphane Ventru comprenait tout cela dans le regard noir de l'animal. Il s'habillait avec plaisir et gêne et finissait par se trouver fort beau, fort élégant, élevé d'un coup bien au-dessus de ce que ses talents ordinaires lui permettaient d'atteindre. Il ne tardait pas à oublier comment ces vêtements lui étaient parvenus, seule demeurait une surprise vague, sceptique, quand il apercevait par hasard son reflet et devait se demander si lui, Ventru, avec son esprit sec, son visage sans intention, véritablement était capable d'une si belle originalité – est-ce crédible, même pour lui qui profitait. (p. 95.)

---

<sup>48</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 200.

La narratrice rend compte d'une aliénation liée à la cosmétologie. Stéphane Ventrù revêt de nouveaux vêtements. Il en résulte un plaisir qui provient d'être « élevé d'un coup bien au-dessus de ce que ses talents ordinaires lui permettaient d'atteindre » jusqu'à en être surpris et sceptique quand il aperçoit par hasard son reflet se demandant s'il « était capable d'une si belle originalité ». L'action de l'animal véloce au « regard noir » est pareil à l'industrie vestimentaire. Elle apporte aux corps des habits, du maquillage, un ensemble d'appareils qui fardent les apparences de tout un chacun. Il en résulte une sorte de corps commun indifférencié et perméable aux modes d'un marché.

Dans une telle perspective, le corps n'est plus objet d'une singularité. Par sa (re)configuration, il devient le signe d'un même et unique corps : le *corps-capital* dont la malléabilité dépend de sa capacité à capitaliser les signes d'une beauté définie par le marché<sup>49</sup>. Cet accaparement mène indéniablement à une indifférenciation qui s'opère à travers un procès de personnalisation. Les individus se désingularisent pour entrer dans l'indifférence vestimentaire, signe d'une réception positive à une norme. Par ce procès, ils se désapproprient de leur identité qu'ils soumettent au mouvement du marché, ce qui entraîne, comme chez Stéphane Ventrù, une interrogation sur sa personne qui, passant devant un miroir, observe son corps comme s'il s'agissait d'un étranger.

Les univers sociétaux sont donc fondés non seulement sur un ensemble d'images et de mélodies, mais leur subjectivation influence des comportements ainsi que l'esthétique des corps. Le plaisir y occupe un rôle essentiel. Il s'agit d'un moyen pour vendre des objets de consommation. Mais, au-delà de sa reproduction virtuelle, il a pour conséquence d'être intégré dans une naturalité mise en évidence par des comportements dit « plaisants » ou des corps qui, parés d'habits ou de divers instruments, revêtent une apparence plaisante déterminée par la mode. Il en résulte une désublimation répressive. La libido en vient à être contaminée par des signes qui émanent d'une autorité prolifique et externe. On parle alors d'un « narcissisme dirigé » qui opère sur le corps devenu une surface vierge à coloniser,

---

<sup>49</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 200.

corps comme un gisement à exploiter pour en faire surgir les signes visibles d'une beauté marchandisée<sup>50</sup>.

Cette désublimation renvoie au processus civilisationnel. Pour s'intégrer dans une communauté, il importe de présenter les signes distinctifs qui lui correspondent. Il s'agit là d'un différend. D'une part, la culture instrumentalise le plaisir qui porte sur l'apparence physique. Elle en dicte la norme qu'elle force à respecter par une économie de l'attention. Ceci signifie qu'elle exclut toute originalité. D'autre part, le corps n'a d'autre choix que de se vêtir pour des raisons climatiques dues aux changements de températures. Par conséquent l'individu qui veut être plaisant dans son apparence n'a pour seul choix que d'arborer une apparence conforme aux normes du marché ou de s'en exclure par une originalité.

Toutefois, quand il s'agit de nos textes, l'exclusion volontaire est rare. Les personnages se conforment aux signes plaisants livrant leur apparence à une économie libidinale insufflée par l'industrie culturelle. Le plaisir qui porte sur la beauté et l'attraction physique est instrumentalisé afin de forcer des apparences rentables pour une industrie et d'orienter l'énergie érotique vers ses normes. Dans cette stratégie, on trouve donc un double aveu. D'abord la rentabilité d'un modèle économique s'approprie l'apparence physique par une instrumentalisation du plaisir. Ensuite cette appropriation renvoie au processus civilisationnel qui, pour être effectif, exige que tout un chacun réprime jusqu'à son identité physique afin d'être intégré et reconnu comme civilisé.

### **3.11. La masse neutrale**

Mais l'effet des métaplaisirs ne touche pas uniquement un personnage principal ou secondaire. Il déborde sur une majorité dont la réception aux maximes de l'industrie marchande est si positive qu'elle prend les airs d'une masse, d'un corps pluriel indifférencié ayant perdu toute conscience. Cette aliénation massive qui neutralise tout effet de singularité, le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* en donne une image peu complaisante lors d'une balade dans le centre-ville de Rouen :

J'observe d'abord que les gens se déplacent généralement par bandes, ou par petits groupes de deux à six individus. Pas un groupe ne m'apparaît exactement semblable à l'autre. Evidemment ils se ressemblent, ils se ressemblent énormément, mais cette ressemblance ne saurait s'appeler identité. Comme s'ils avaient choisi de concrétiser l'antagonisme qui accompagne nécessairement toute espèce d'individuation en adoptant des tenues, des modes de déplacement, des formules de regroupement légèrement différentes.

---

<sup>50</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 203.

J'observe ensuite que tous ces gens semblent satisfaits d'eux-mêmes et de l'univers ; c'est étonnant, voire un peu effrayant. Ils déambulent sobrement, arborant qui un sourire narquois, qui un air abruti. Certains parmi les plus jeunes sont vêtus de blouson aux motifs empruntés au hard-rock le plus sauvage ; on peut y lire des phrases telles que : « *Kill them all !* », ou « *Fuck and destroy !* » ; mais tous communient dans la certitude de passer un agréable après-midi, essentiellement dévolu à la consommation, et par là même de contribuer au raffermissement de leur être. (pp. 69-70.)

L'espace urbain n'est pas le lieu d'une rencontre, ni d'une sociabilité ou d'un échange sensible. Il apparaît comme un territoire fragmenté en communautés distantes les unes des autres. Néanmoins l'effet d'individuation reste inabouti car tous « se ressemblent énormément, mais cette ressemblance ne saurait s'appeler identité ». Le rapport antagoniste qui est au cœur de la construction identitaire perd en effectivité. Les différences sont si minimes qu'elles témoignent plus d'une homogénéisation que d'une pluralité, une richesse. C'est pourquoi l'on parle d'une masse, d'une entité humaine dénuée de toute singularité.

Cette réduction du pluriel au singulier est manifeste par un double mouvement. Premièrement, les bandes déambulent dans l'espace délimité qu'est le centre-ville de Rouen. Tous les individus, malgré leurs différences, ont l'air satisfait et d'eux-mêmes et de « l'univers ». L'environnement n'est plus un sujet de réflexion, ni d'un intérêt particulier. Sa réception s'inscrit dans une ritualisation : marcher dans une enclave dont la finalité est de procurer une forme de satisfaction. On a ici une critique qui porte sur l'urbanité contemporaine, sa mise en scène commerciale et l'exigence d'un modèle culturel qui force l'association entre consommation et plaisir.

Deuxièmement, le narrateur s'intéresse aux corps parés de maximes violentes. « *Tuez-les tous !* ». « *Baisez et détruisez !* ». Les passants témoignent d'une désidéologisation. Ils arborent des signes qui comportent une exigence idéologique fondée sur la libération impérative d'une pulsion de vie (« *baisez* ») et d'une pulsion de mort (« *Tuez* », « *détruisez* »). Mais les corps ne les reproduisent aucunement. Au contraire, les pulsions sont neutralisées. D'abord par des comportements normés qui semblent ignorer le sens du discours arboré, ensuite par l'appel marchand qui focalise l'attention sur l'équation consommation/plaisir. Ce contraste renseigne sur l'aliénation idéologique que provoque la médiasphère qui, s'accaparant divers signes, les décontextualise. Ainsi il est commun au cours d'une balade dans un espace public occidental de voir des individus portant un t-shirt ou un sac sur

lesquels sont imprimés une faucille et un marteau, des figures révolutionnaires tels que Che Guevara ou Mao, ou encore des signes venus du monde des arts telle que la couronne de J.-M. Basquiat. Est-ce le signe d'un engagement envers un type de socialisme, le maoïsme ou d'un attachement à l'esthétique néo-expressionniste ? On est en droit d'en douter. Il en résulte un corps social paré d'une mosaïque de signes à la référentialité neutralisée au profit de leur seule esthétique actualisée en raison d'une popularité fondée sur la reconnaissance du signe plus que son sens.

La description d'*Extension* renseigne sur une triple neutralisation. D'abord l'espace urbain est investi d'un système marchand qui neutralise tout flux émotionnel au profit du seul plaisir relié à la consommation. Ensuite les individus, réceptifs à cet environnement, sont dénués de toute forme de sociabilité. On ne trouve aucune rencontre, aucun échange. Tous évoluent pareillement et selon une même volonté : éprouver une satisfaction par l'achat d'objets divers. Enfin l'observation anthropologique renseigne sur la neutralisation des singularités au profit d'une indifférenciation totale. La médiasphère n'aliène pas seulement des individus. Elle influe massivement sur l'ensemble du corps social qui tend à s'homogénéiser et s'uniformiser selon ses normes. Bien sûr cette homogénéité est rendue dans un cadre social qui valorise les différences donnant à voir, derrière chaque singularité, un même, un identique. De cette pluralité que la différence indifférencie, il ressort une neutralisation. Aucun personnage, aussi dissemblable soit-il dans ses couleurs, ses mouvements, ses propos, ne parvient plus à se dissocier d'autrui.

Cette triple neutralisation réfère aux discours sociologiques. En cette fin du XXe siècle, ils n'appréhendent plus l'individu en tant que tel mais selon sa position dans un environnement marchand qui, par ses appels à la consommation, le transforme en un consommateur narcissique qui vit « comme une seconde nature » les objets présentés par la médiasphère<sup>51</sup>. Ceci rejoint aussi l'effet du procès de personnalisation. Les individus sont environnés par une économie de l'attention qui attire leur questionnement et leurs préoccupations identitaires sur des sujets qui n'émanent pas de leur personne, ce qui a pour conséquence de les fragiliser et de réorienter leur volonté selon les finalités d'une médiasphère.

---

<sup>51</sup> Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 28. Florence Giust-Desprairies, Cédric Faure, « Traitement de la diversité et crise du lien sociale », in : *Figures de l'imaginaire contemporain, op. cit.*, pp. 91-103.

Mais qu'il s'agisse de « consommateurs narcissiques » ou d'un procès de personnalisation, le littéraire dépasse ce cadre sociologique. Il n'exprime pas seulement une aliénation individuelle qui émane d'un comportement ou d'une esthétique corporelle. Il expose une aliénation généralisée et homogène. A la différence d'une sociologie qui tente d'articuler le micro- et macro-social dans une dichotomie du « local » et du « global », les masses sont désormais comme des produits issus d'un conditionnement total où la part décisionnelle individuelle est soit annulée car divergeant du modèle dominant soit reproduite de par son exposition constante à la médiasphère<sup>52</sup>.

Ce paradigme dépasse la désublimation répressive rencontrée jusqu'ici. Il ne s'agit plus d'un processus où le plaisir est associé à la consommation. Elle devient un moyen pour exercer une pression sur le corps social. Par sa réception positive à l'appel marchand et les prétendus plaisirs qui en découlent, ce corps est évidé d'un appareil émotionnel singulier au profit de son uniformisation. Le plaisir qui sort des normes ne pourrait plus être reconnu comme tel ou, tout au plus, comme une lubie, une originalité. On retrouve donc notre différend. D'une part, des individus décrits selon une volonté hédoniste, de l'autre selon un appareil marchand qui, par le biais d'un appel à la satisfaction, épuise toute énergie érotique afin d'écouler ses produits, ce qui implique une neutralisation du moteur affectif.

### 3.12. Actualisation et présentisme

Pour bien comprendre la neutralisation, il importe de considérer l'actualisation émotionnelle que provoque la médiasphère, laquelle a pour conséquence d'introduire une temporalité fondée sur le seul présent. Ici il ne s'agit pas de s'attarder sur la relation entre jouissance et temps, une relation fondée sur une spéculation scientifique qui postule que la perception du temps lors du coït entraîne l'évanescence d'une réalité, une petite mort<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Pour une articulation de l'affect selon une division du « global » et du « local » : Frédéric Lordon, *La société des affects*, Paris, Editions Seuil, 2013, p. 92.

<sup>53</sup> Inspiré par la psychanalyse, *Le plaisir du texte* de R. Barthes exemplifie à plusieurs reprises la relation entre la jouissance et la mort. Cette relation héritée de la pensée freudienne doit être relativisée. Que la jouissance donne lieu à une mort est possible, toutefois qu'il s'agisse d'un élément intrinsèque à la suite d'une jouissance reste moins sûr. L'éthos étant dépendant des conditions de sa contemporanéité, la jouissance et ses effets s'en trouvent soumis au mouvement culturel des époques. Qu'on ait pu l'associer à travers les textes de D.A.F. de Sade et d'autres avec la mort, qu'elle soit devenue partie prenante des théories freudiennes ne signifie pas qu'elle ne pourra s'en détacher dans les siècles à venir ou qu'elle n'en était pas dissociée auparavant. Par exemple, si l'on remonte les siècles jusqu'à Saint Augustin, le théologien blâme sa condition de pécheur en raison des plaisirs qui, lors de son sommeil, font jouir son corps. Ici la jouissance n'est pas interprétée selon une relation intrinsèque avec la mort. Elle se situe dans un moment où l'âme du fidèle semble être hors d'un contrôle moral. Si l'on confronte la description scientifique et celle religieuse, on constate que pour la première

Même si ce postulat peut s'avérer effectif, la littérature exemplifie un autre type d'atemporalité. Parce que les images médiasphériques circulent abondamment, elles entraînent une appréhension du temps détachée d'une projection historique au profit d'une temporalité continue centrée sur l'instant présent.

Comme il a été vu plus haut, qu'il s'agisse de *Baise-moi*, de *Je m'en vais* ou des *Particules élémentaires*, la sphère des médias devient une sorte de « moyen » afin d'éveiller le plaisir. Pour jouir, certains personnages y associent les images de leur fantasme alors que d'autres en sont dépendants. A vrai dire, ceci n'étonne guère. Contrairement à notre condition physiologique et mnémonique, l'image sur un support matériel ne subit pas les affres du temps. Elle est inscrite en sa marge, dans un espace temporel qui n'affecte aucunement son contenu. Elle comporte donc un caractère émotionnel atemporel susceptible d'être reproduit, revisionné, re-vécu, tel qu'en témoigne, dans *Les grandes blondes*, le détective Kastner à la recherche de l'ancienne vedette Gloria Stella :

Tout le jour, à bord de sa voiture, la carte Michelin dépliée sur le siège avant droit, Kastner suivit le trajet prévu. S'arrêtant dans chaque bled, il montrait ses photos aux tenanciers de cafés-bars, gérants de stations-service, tripiers et pâtisseries pas encore mis à bas par les grandes surfaces. Il s'était persuadé d'être discret. La femme sur les photos, Kastner disait que c'était sa sœur ou sa belle-sœur, selon. Une fois il s'enhardit à prétendre qu'elle était son épouse mais cela le troubla, il fut ému, il ne s'y risqua plus. (p. 15.)

La relation qu'entretient Kastner avec les photographies renseigne sur la capacité de l'affect à s'accaparer le temps historique et le réduire à une temporalité circonscrite au seul présent. Kastner recherche une personne dont il ne possède que quelques photographies. Il lui faut être discret, il ne peut divulguer ni son identité ni celle de Gloire. Pour les dissimuler, il « s'enhardit à prétendre qu'elle était son épouse », ce qui le trouble et provoque un émoi. Ici, le temps historique disparaît, la personne sur les photographies n'est plus celle que Kastner recherche. Il lui octroie une identité déterminée par son attraction sentimentale, ce qui le mène à fabuler une relation plaisante avec la jeune femme, une

---

la relation entre jouissance et mort est fondée sur une appréhension du réel déterminée par un fonctionnement physiologique dont la connaissance émane d'une tradition scientifique ; pour le deuxième, la jouissance se rapproche de la mort non parce qu'elle extrait l'individu d'une raison mais parce qu'elle l'éloigne d'une appréhension morale du réel fondée par une entité métaphysique qui a pour vocation de le guider. L'on constate donc que, de part et d'autre, la jouissance est interprétée comme un éloignement d'avec une réalité. Toutefois cet éloignement causé par un même effet ne donne pas lieu aux mêmes interprétations. Celles-ci sont relatives tant elles dépendent d'une appréhension spécifique du réel. Saint Augustin, *Les confessions*, Paris, Editions Gallimard, 1998, p. 1008-1009.

relation maritale conforme au modèle monogamique et hétérosexuel dominant en Occident<sup>54</sup>. La perception de la photographie repose donc sur le plaisir qu'en ressent le personnage. Cet effet a pour résultat d'éloigner le sujet d'un temps historique. Mais cet usage de la photographie ne réactualise pas Gloria Stella. Parce que Kastner la transforme en une épouse, l'image est émotionnellement actualisée. Gloria devient le sujet d'un émoi qui rapporte toute chose au présent.

L'actualisation d'une image ainsi que le présentisme auquel elle donne lieu suggèrent une réflexion sur l'influence de la médiasphère et son usage des affects. La circulation d'images a pour effet de provoquer un émoi mais il ne peut être effectif que si les images s'introduisent dans le fantasme. Leur appropriation est donc dépendante de leur adéquation avec le fantasme qui se situe dans un temps historique et un lieu précis. Pourtant ces images n'émanent ni de la même histoire ni du même lieu, elles appartiennent à un phénomène passé dont l'observateur ignore les conditions. Son émoi les déracine, il les rapporte à un espace-temps précis qui est celui où il se situe. Parce qu'elles en appellent à une expérience singulière, les images de la médiasphère ont donc pour vocation d'être soumises à une incessante décontextualisation enclenchée par un émoi qui les associe au présent d'une émotion intrinsèquement éphémère.

Ce présentisme provoqué par la médiasphère converge vers les discours sociologiques. A la fin du XXe siècle jusqu'à ce jour, il est commun d'affirmer que la société occidentale n'est plus soumise à un temps historique. Elle ignore et le passé et l'avenir au profit de ce que Z. Baumann nomme un « présent liquide »<sup>55</sup>. Ce constat se trouve aussi chez d'autres penseurs. Selon leurs outils méthodologiques, ils repèrent que le mouvement de notre contemporanéité, les sollicitations multiples par la sphère marchande et les exigences professionnelles, familiales, etc., entraînent une fragmentation du champ culturel et des identités. Les populations en sont réduites à un morcellement communautaire. Cette mosaïque rend l'appréhension du présent difficile, notamment pour les sciences humaines tant les outils de compréhension ne peuvent que se multiplier face à une logique sociale de

---

<sup>54</sup> Au sujet du « modèle monogamique dominant » : Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 44.

<sup>55</sup> Zygmunt Baumann, *Le présent liquide*, Paris, Editions Seuil, 2007.



la différence amplifiée. Le présent en devient plus complexe à appréhender, il est flexible, mouvant, continuuel – liquide<sup>56</sup>.

Mais à la différence de Z. Baumann et de ses pairs, la liquidité ne me semble pas provenir d'une manière absolue d'une (post)modernité si dispersée en modes et communautés qu'elle en devient flexible. Cette liquidité serait plus la conséquence d'une exposition continuelle à une médiasphère qui appelle à jouir d'images dont on ne peut obtenir une satisfaction qu'en les rapportant au présent. Par conséquent l'éthos se voit continuellement placé dans une relation émotionnelle à son environnement, relation dont la condition *sine qua non* repose sur une actualisation de l'espace-temps rapporté à une expérience jouissive singulière.

Ce présent liquide aurait débuté au cours de la révolution industrielle. La société émergente introduit une négation et du passé et de l'avenir par le fait de rationaliser le temps de travail, de réunir des populations en des lieux spécifiques et de les soumettre à un modèle économique libéral<sup>57</sup>. La rationalisation du labeur et l'introduction d'un modèle sociétal inédit établit une rupture avec le passé jadis rural, dépendant d'une économie naturelle, souple dans ses exigences à l'égard des individus et de leur mobilité, et dominé par une appréhension du réel fondée sur une croyance métaphysique et l'héritage de traditions folkloriques<sup>58</sup>. Pour assurer sa pérennité, l'industrie naissante met en adéquation la circulation d'objets produits et une population qu'elle sédentarise pour produire et consommer les marchandises.

On a ici trois éléments déterminants dans l'instauration d'une économie industrielle : la sédentarisation, la production et la consommation. Cette logique connaît son apogée avec la société du loisir dont le point nodal repose sur une dichotomie temporelle : d'une part, un temps dédié au loisir, d'autre part, un temps dédié au travail. Par l'introduction d'un tel

---

<sup>56</sup> Par exemple : Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, *op. cit.*, p. 15. Jürgen Habermas, *Le discours philosophique de la modernité*, Paris, Editions Gallimard, 1988, p. 105.

<sup>57</sup> Au sujet de la rationalisation du temps de travail, de son influence sur la perception du temps et de la centralisation des populations suite à l'exode rural : Edward P. Thompson, *Temps, discipline du travail et capitalisme industriel*, Paris, Editions la Fabrique, 1991. Michel Foucault, *La société punitive*, Paris, Editions EHESS, Gallimard, Seuil, 2013.

<sup>58</sup> Qu'on ne se méprenne pas sur ce propos. La rupture radicale qu'impose la société industrielle n'est pas entendue dans une appréhension historique générale qui serait fondée sur l'accumulation de ruptures donnant lieu à de nouvelles époques. La société de l'industrie s'est peu à peu déployée en Occident. Toutefois son besoin exponentiel d'une force de travail a impliqué un exode rural brusque. En quelques décennies, des villes ont émergé, d'autres se sont remplies et les campagnes ont perdu en mains d'oeuvre. Ces changements, et bien d'autres encore, ont entraîné une rupture d'avec un féodalisme jusqu'alors établi depuis plusieurs siècles.

modèle, l'industrie bénéficie de deux versants assurant sa pérennité : la production (lors du temps de travail) et la consommation (lors du temps de loisir).

Toutefois manque le troisième élément : la sédentarisation. Au cours de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, elle est prise en charge par l'apport d'une technologie visuelle et auditive qui ne cesse jusqu'à ce jour de connaître un formidable développement<sup>59</sup>. Présente à la fois dans l'espace public et privé, la médiasphère rappelle incessamment à tout un chacun qu'il est « temps de profiter », de « se reposer », de « faire attention à sa personne ». Et pour ce faire, elle présente des meubles capables de soutenir nos corps, des formules de vacances all inclusive ainsi qu'une infinité d'ustensiles pour nous préserver d'une fatigue qu'elle n'a d'autre choix de combattre au risque de voir la production et la consommation baisser. Autrement dit la médiasphère relaie l'idéologie dominante et illustre la manière de s'y soumettre.

Il en résulte un effet de sédentarisation comme l'illustre le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* lors de la réflexion éthologique placée en exergue : « Plaçons un chimpanzé dans une cage trop petite, close par des croisillons de béton. L'animal deviendra fou furieux, se jettera contre les parois, s'arrachera les poils, s'infligera lui-même de cruelles morsures, et dans 73% des cas il finira bel et bien par se tuer. Pratiquons maintenant une ouverture dans l'une des parois, que nous placerons vis-à-vis d'un précipice sans fond. Notre sympathique quadrumane de référence s'approchera du bord, il regardera vers le bas, il restera longtemps près du bord, il y reviendra plusieurs fois, mais généralement il ne basculera pas ; et en tout cas son énervement sera radicalement calmé. (p. 124.) »

Enfermé entre quatre murs, le chimpanzé devient « fou furieux ». Si l'on place une ouverture dans l'une des parois, il s'en trouve calmé. L'on comprend que cette « ouverture » qui donne sur « un précipice sans fond » serait l'écran d'un cinéma, d'un ordinateur, d'une télévision. Plaçant des images qui donnent à voir un autre espace et une autre temporalité, le spectateur est radicalement apaisé. Il est mené vers une réalité spatio-temporelle

---

<sup>59</sup> Avant l'émergence d'une médiasphère, l'on peut postuler que la sédentarisation était liée à d'autres médiums capables de « divertir » et, donc, de projeter la psyché dans des spatio-temporalités inédites. Par exemple, la littérature publiée sous forme de feuilleton, les foires itinérantes ou l'implantation de théâtre et de cabarets populaires dans des centres urbains. Bien sûr, par le passé, ces activités étaient déjà présentes. Toutefois ce n'est réellement qu'au XIX<sup>e</sup> siècle qu'elles connaissent une démocratisation et une popularité sans précédent.

absolument éloignée de celle où son corps se situe. Par ce « voyage », il sort des contraintes liées à son quotidien.

La médiasphère offre donc à la société du loisir la sédentarisation. Celle-ci est dépendante de la capacité des individus à être « projetés » dans des espaces et temporalités éloignés du présent. Plus ils sont distants de ce qui compose leur vie, plus le présentisme se fait jour. Car à force d'être confronté à des lieux et des époques diverses, il en résulte un amalgame de phénomènes divers où ce qui est « fictif » se rapproche de ce qui est « vrai », et vice-versa. Par conséquent l'appréhension du temps sous une forme historique perd en effectivité. Continuellement projetée dans des spatio-temporalités, l'appréhension est confrontée à une telle multitude d'environnements qu'il en devient difficile, voire impossible, de séparer le vécu réel de celui virtuel.

Mais, pour que ce processus soit effectif, la médiasphère doit aussi « plaire » car montrer des spatio-temporalités différentes ne pourrait fonctionner si l'on n'influe pas sur l'affect. Autrement dit, si le voyageur refuse de se projeter dans l'odyssée, le récit ne peut avoir lieu. Le voyage qu'elle propose doit donc comprendre une dominante émotionnelle afin de transformer le spectateur en un voyageur. Comme en atteste ce chapitre, ce moyen, par excellence, c'est le « plaisir », une émotion qui, comme toute autre, est intrinsèquement épisodique et donc inscrite dans le présent.

L'usage du plaisir renforce donc le présentisme de la médiasphère. Quant à l'actualisation, on comprend que pour prolonger la satisfaction toujours éphémère, il importe de la renouveler. Ce renouvellement entraîne une sorte d'inflation dans l'usage du plaisir qui fait émerger un système visuel pornoïsant, une pornocratie<sup>60</sup>. Sans cesse il faut actualiser la satisfaction afin que le spectateur soit transporté en dehors de ses coordonnées physiques, qu'il puisse s'extraire d'un quotidien et qu'après avoir été transporté dans un autre espace, un autre temps, il retourne dans une réalité divisée entre un temps de travail et un temps réservé aux loisirs qu'offre la consommation.

Le présentisme et l'actualisation que manipule la médiasphère sont illustrés dans *Terrasse à Rome* par le travail de Meaume, ce graveur de la Renaissance dont la carrière est marquée par un exil à travers l'Europe suite à un désarroi amoureux qui a mal fini. Dès les premières pages, Meaume dit : « Je n'ai jamais plus trouvé de joie auprès d'autres femmes qu'elle. Ce

---

<sup>60</sup> Dany-Robert Dufour, *La cité perverse, op. cit.*, p. 13.

n'est pas cette joie qui me manque. C'est elle. Aussi ai-je dessiné toute ma vie un même corps dans les gestes d'étreintes dont je rêvais toujours. » (pp. 9-10.)

Les années passant, le travail de Meaume bénéficie d'une reconnaissance, ses cartes passent d'une main à une autre. Sa renommée grandissant, une famille aristocrate lui commande une série de cartes érotiques pour les présenter à un jeune héritier afin d'éveiller son désir et de l'initier aux positions charnelles (pp. 80-84.). Le corps de Nanni que le graveur reproduit sur ces cartes érotiques est donc dépossédé d'une personnalité. Et par sa présence dans un espace fictif, sa référentialité est décontextualisée. Ce corps n'est plus considéré en référence à l'amour de Meaume. Il n'appartient ni aux lieux que les amants ont visités ni à l'époque de leur passion ni à toute chose qui a lié leur histoire. Il s'agit de cartes érotiques où un corps est uniquement reproduit pour susciter le désir d'une tierce personne qui ignore tout de la relation entre les deux amants. Ceci renseigne sur le *pouvoir* de l'image sur la carte, elle fonctionne si son origine est occultée au seul profit de son effet. Elle en devient un instrument du plaisir qu'elle active dans l'instant où elle est regardée<sup>61</sup>.

A la différence d'une Renaissance où l'accès aux cartes érotiques passe par un échange monétaire, la médiasphère a simplement accentué ce processus en le disséminant gratuitement dans les espaces publics et privés. Elle met en circulation des images érotiques que les individus actualisent en raison de l'incitation affective à laquelle elles appellent. Le fait d'augmenter leur nombre, d'accroître leur vitesse de diffusion et les moyens de les renouveler entraîne une focalisation de l'éthos non seulement sur la dominante affective mais sur le présent où sont ressenties les émotions.

### **3.13. De l'hétérotopie à l'utopie**

L'actualisation continue de l'affect par l'apport d'un environnement imagé invite à considérer la transition spatiale à laquelle le spectateur est confronté ainsi que ses implications sur la psyché. Assis ou debout, son corps est face à un écran, il s'inscrit dans un espace réel. Il peut s'agir d'un salon, d'une salle de cinéma – d'un espace reconnaissable et identifiable comme appartenant à la configuration spatiale commune d'une époque.

---

<sup>61</sup> Au sujet d'une histoire sur la circulation de cartes érotiques : Lisa Sigel, « Quand l'obscénité tombe entre de mauvaises mains : cartes postales et expansion de la pornographie en Grande-Bretagne et dans le monde Atlantique, 1880-1914 », in : Florian Vörös (textes réunis par.), *Cultures pornographiques*, Paris, Editions Amsterdam, 2015, pp. 197-225. Et l'essai de : Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Editions Gallimard, 1996. Pour la relation entre vitesse et présentisme, ou la consommation du temps par la vitesse : Calin-Andrei Mihailescu, « Une théorie approximative », in : Daniel Vaillancourt (sous la dir.), *La cérémonie, op. cit.*, p. 232.

Cette exposition n'est pas sans conséquence. Elle a pour effet non pas d'inscrire le corps ni la pensée dans le réel. Mais, par l'attention que l'écran requiert, le spectateur s'éloigne de ses coordonnées physiques, ce qui a pour effet de le *transporter* dans un autre contexte.

Cet effet rejoint le concept d'*hétérotopie* de M. Foucault. S'interrogeant sur l'apparition et l'histoire de l'espace, il note qu' : « Il y a [...] dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont été dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux bien que pourtant ils soient effectivement localisables<sup>62</sup>. » Ces lieux hétérotopiques fonctionnent selon la logique du miroir. L'individu se regarde, son reflet est une utopie mais il en appelle à retourner vers la conscience de sa personne, à considérer que « ce que je regarde n'est autre que moi », il rapporte donc l'individu à une hétérotopie.

Lorsque l'on considère le spectateur face à un écran, cet exemple du miroir ne semble pas fonctionner de la même manière. Il ne regarde pas sa personne, il n'identifie pas son reflet. Il observe des corps qui s'assemblent, qui jouissent et des images qui, comme les corps imagés de Nanni dans *Terrasse à Rome*, lui permettent de jouir. Il s'agit donc d'un rapport projectif qui prend place dans des films dont le contexte est réel et identifiable par le spectateur. Et c'est parce qu'il peut les identifier qu'elles deviennent des hétérotopies, des lieux « qui sont hors de tous les lieux bien que pourtant ils soient effectivement localisables », reconnaissables.

Mais le principe de reconnaissance n'est qu'une phase. Pour l'instant, elle se limite à entrainer l'individu dans un environnement virtuel dont il reconnaît les signes. Il les rapporte à sa mémoire, les replace dans son quotidien, ses expériences, son environnement. Toutefois ces signes ne sont pas présentés afin d'établir un rapport de conformité entre une réalité et une virtualité, leur exposition et leur manipulation résident dans leur capacité à ce que l'individu en éprouve une émotion satisfaisante.

Il y a donc un « retour » sur le spectateur. Regardant l'écran, il dépasse les coordonnées physiques où il se situe pour prendre place dans le mouvement transitionnel d'une

---

<sup>62</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres », in : *Architecture, mouvement, continuité*, n°5, octobre, 1984, pp. 46-47.

hétérotopie vers une utopie : « un emplacement sans lieu réel » qui « appartient au domaine du rêve, de l'irréalisable. ». Il prend place dans un fantasme qui réunit à la fois une hétérotopie rendue par les signes sur l'écran et une utopie qui provient des conséquences émotionnelles du visionnage. Le plaisir s'en trouve bien sûr perverti. Il est soumis à une désublimation répressive car les images hétérotopiques émanent d'une réalité magnifiée pour activer le besoin de jouissance et fidéliser un « client ».

Ce qu'il importe aussi de remarquer, c'est que ce type de situation est soumis à la compulsion. Nous regardons des hétérotopies qui nous projettent dans des utopies desquelles nous obtenons une satisfaction émotionnelle, physiologique et psychologique, ce qui a pour conséquence de mettre en relation l'affect avec des lieux virtuels.

Cette dépendance forcée par l'économie de l'attention a une influence conséquente sur l'éthos. Comme l'illustre la circulation des cartes érotiques dans *Terrasse à Rome* et la subjectivation des univers chez F. Beigbeder et J. Echenoz, l'individu évolue selon un présentisme qui repose sur l'actualisation émotionnelle d'images qui le font passer, à chaque satisfaction, d'une hétérotopie vers une utopie. Il multiplie donc ces lieux inversés d'une culture, d'une époque, des lieux du rêve, de l'irréalisable. Cette multiplication ne le rend pas seulement absent d'une réalité. Elle le projette dans les limbes d'espaces impossibles qu'il recherche et qu'il continue de construire pour un plaisir. Sur le long terme, on peut postuler que l'individu risque de trouver les conditions réelles d'une satisfaction toujours plus pauvres ou inégales à celles de lieux utopiques où il se projette continuellement.

Il est donc fort à parier qu'ultérieurement cette compulsion mène à ce que M. Serres définit comme une *pantopie* qui serait le lieu « de tous les lieux en chaque lieu et chaque lieu en tous ses lieux, centres et circonférence, entretien global. »<sup>63</sup> Mais l'uniformisation ne serait pas agencée selon une relation empirique au réel déterminée par un événement vécu, ensuite projeté sur une nouvelle expérience. Elle proviendrait de l'évolution de l'éthos dans un monde hétérotopique érotique où l'individu se projette dans de brèves utopies charnelles. Par conséquent il formulerait une appréhension de la réalité uniformisée selon son évolution constante dans sa projection utopique. Ceci mènerait vers des comportements dont le vécu serait restreint à une surabondance d'instantanés fictifs. La temporalité serait alors appréhendée selon des situations filmiques et notre vue se verrait guidée selon les signes

---

<sup>63</sup> Michel Serres, *Atlas*, Paris, Editions Flammarion, 1994, p. 186.

visuels virtuels hérités d'utopies personnelles. On en arriverait à une homogénéisation du réel perçu à travers le seul contentement d'une libido. Ce paradigme aboutirait au paroxysme de ce que C. Lasch nomme la *culture du narcissisme*, une culture où l'individu n'appréhende le réel qu'à travers un moi façonné par des expériences culturelles construites de toute pièce, qu'il reproduit selon sa capacité à s'y positionner comme sujet dominant capable de satisfaire sa libido<sup>64</sup>.

Au-delà d'une désublimation répressive, l'actualisation, le présentisme et la compulsion d'utopies renseignent sur un différend qu'esquisse la littérature à la fin du XXe siècle. En proie à un univers subjectivé par une sphère marchande, incessamment incités par un appel à la consommation, les personnages sont placés dans une équation entre l'éveil d'une pulsion de vie et le fait de la faire coïncider avec des marchandises. Les signes marchands témoignent donc d'une projection spéculative sur le prétendu hédonisme des « clients » avec l'espoir que leur réception (ré)oriente leur principe de plaisir.

Ce différend renvoie aux racines d'une société du loisir. Tout y est décliné selon un présupposé ontologique de type hédoniste. Certains qu'il s'agit là d'une réalité avérée, les dirigeants de l'économie s'emparent de cette perception. On a donc un conflit entre deux parties. La première repose sur une spéculation ontologique qui *pense* l'espèce selon sa tendance hédoniste. La deuxième entend réguler cette tendance afin de la faire coïncider avec ses finalités. L'issue est bien sûr en faveur du dispositif économique qui fait usage d'une désublimation répressive. D'abord, cette issue est dans la perception spéculative de la « nature humaine », ce qui signifie que l'autorité, de par sa prolifération et son omniprésence, répond à une interrogation existentielle portant sur notre ontologie avant même qu'un individu ne l'ait formulée. Ensuite elle est apparente par un déterminisme qui porte sur l'environnement matériel, l'espace urbain, rural comme celui public et privé. Un tel débordement d'images et d'incitation à la consommation masque le réel, maintenant subjectivé à tel point qu'aucun individu ne puisse évoluer (vivre) sans risquer d'être influencé par son environnement. Enfin l'issue est bel et bien effective dans la réception des personnages. Bien que tous ne sont pas sans critique et sans crainte, la majorité répondent

---

<sup>64</sup> Christopher Lasch, « L'invasion de la société par le moi », in : *La culture du narcissisme*, Paris, Editions Gallimard, 2010, pp. 29-62.

*positivement* à la désublimation répressive qui influe sur leur principe de plaisir jusqu'à témoigner d'une aliénation qu'ils reproduisent allègrement.

### **3.14. Au-delà du texte : La textosphère**

Mais cette aliénation n'est pas uniquement repérable dans une imagosphère et une vidéosphère que reproduit le texte romanesque. Dans une perspective analytique plus englobante, le roman de la fin du XXe siècle est à inclure dans une textosphère, une sphère de textes influencée, voire déterminée par les signes que dissémine la médiasphère. Ces signes ne sont pas obligatoirement placés dans des particules textuelles où un narrateur lie le plaisir et l'environnement médiatique. Ils dépassent cette contrainte. Ils sont disséminés sur toutes les pages qui décrivent un corps ou un objet partiel, ses vêtements, ses manières et toutes sortes de plaisirs.

La description parce qu'elle exige l'agencement de signes afin de préfigurer, figurer et défigurer utilise abondamment des signes compréhensibles selon les normes esthétiques contemporaines à la création du récit. C'est dans ces descriptions que l'on observe non plus la subjectivation d'un univers sociétal ou l'aliénation d'un personnage mais l'aliénation dont dépend le texte afin de répondre à une visibilité contemporaine. Ainsi, dans *Histoire d'amour* de R. Jauffret, le narrateur débute son récit de la manière suivante :

Un matin, je l'ai vue assise en face de moi dans le wagon de métro qui me ramenait du lycée. J'ai tout suite compris qu'elle serait ma femme. Sa poitrine était grosse, je me la figurais ferme, avec des aréoles d'un beau rose. Sous son pull, il me semblait que le ventre était plat, élastique, et qu'il se terminait par une pilosité abondante. J'imaginai son sexe chaud, sec, collé au sous-vêtement. Quand elle s'est levée et qu'elle est descendue sur le quai, je l'ai suivie. (p. 9.)

Tout au long du récit, le narrateur ne cesse de harceler Sophie. Il la poursuit, la viole. Ne parvenant plus à l'éviter, elle accepte de l'épouser. Le couple termine ses jours dans un isolement surrépressif qui « était un plaisir. » (p. 165.) L'ouverture ci-dessus convoque nombre de signes que l'on associe au plaisir. D'abord le cinétisme du wagon dans un tunnel dont le mouvement entrecoupe la lumière à la manière d'une pellicule de film. Ensuite la focalisation sur des objets partiels susceptibles d'octroyer une jouissance. La poitrine proéminente et ferme, des aréoles roses, un ventre plat et élastique, enfin un sexe abondant en pilosité et sec. Tous ces signes participent à la modélisation d'un plaisir. C'est parce que



le corps de Sophie lui apparaît telle une actrice de film et comporte de tels signes physiques que le narrateur est foudroyé de passion.

Bien qu'il les prononce, les signes qu'il reconnaît comme « plaisants » sur le corps de Sophie, ne proviennent pas de sa singularité. Ils sont issus d'un conditionnement où la poitrine proéminente, le ventre plat et le sexe abondant en pilosité sont présentés comme des signes qui transmettent une satisfaction. Ces signes émanent plus de la dépendance du texte envers sa contemporanéité que d'un discours singulier qui aurait apprécié une petite ou une énorme poitrine pendante, un ventre rond ou obèse recouvert de taches de naissance, un sexe dépourvu de pilosité aux lèvres noires percées, et dont l'originalité du jugement esthétique risquerait de dépasser le seuil de visibilité et de rendre le texte inintelligible<sup>65</sup>.

Il est à considérer que ces signes ne sont pas universels, ils ont une origine. Il peut s'agir d'une communauté qui se les est donnés comme expression d'une « beauté » ou d'une population qui, à force d'être exposée à une médiasphère, en vient à considérer la beauté selon telle norme. Aussi anodine et banale qu'est la description du corps de Sophie, (et c'est peut-être là une preuve de notre aliénation), elle répond à la visibilité exigée par la contemporanéité du texte. Ces signes ont sûrement plusieurs origines référentielles mais, si l'on admet un tant soit peu que la médiasphère gouverne notre appréhension de la réalité, il est fort à parier que la textosphère en reproduise des modèles tel que le narrateur imagine Sophie. Ainsi le corps de l'héroïne malmenée et violée proviendrait d'une visibilité façonnée par l'industrie culturelle qui, omniprésente, norme plus qu'elle ne différencie.

Ceci rejoint la critique d'A. Huxley. Dans *Retour au Meilleur des mondes*, il affirme que la médiasphère n'a d'autre choix que d'user d'un vocabulaire minimal pour inciter des comportements qu'un pouvoir veut voir respectés et accomplis. Pour l'auteur, plus une société comprend une population dense, plus la communication s'en trouve appauvrie.

---

<sup>65</sup> Ceci ne signifie pas qu'à la fin du XXe siècle de tels canons esthétiques aurait disparus ou qu'ils seraient devenus « inopérants ». Toutefois l'esthétique du corps telle que présentée dans la médiasphère se détache à la fin du XXe siècle d'une perception « naturelle » qui, par exemple, était celle de mouvements hippies et de leur volonté de désaliéner le corps moderne pour le replacer dans leur spéculation d'une nature originelle. A la fin du siècle, ces signes sont moins dominants que ceux de corps sveltes, sculptés par des activités sportives, à la fois maigres mais élancés, et dont les zones corporelles, et particulièrement érogènes, sont dépourvues d'une pilosité et mises en évidence, à défaut d'être « augmentées ». Aussi trivial que cela peut paraître, pour imaginer ce corps-modèle, que l'on se réfère à l'histoire de l'esthétique pornographique. A la fin du XXe siècle, ce sont des corps comme ceux de Lolo Ferrari et Rocco Zifredi qui dominent alors que la série de film *Emmanuelle* dont la popularité repose sur le corps « non-modelé » de Sylvia Kristel prend fin en 1993.

Pour communiquer avec ses citoyens, le pouvoir n'a d'autre choix que d'utiliser un vocabulaire simple que tous sont capables d'identifier. Ce vocabulaire est alors naturalisé par les populations qui le reproduisent dans leur communication quotidienne<sup>66</sup>.

Tel serait le cas de textes absurdes comme *La cantatrice chauve* et *En attendant Godot*, des compositions qui reflètent un appauvrissement de la langue et du langage dans une société du spectacle plus dominante qu'au début du siècle. Au-delà du projet esthétique cynique de E. Ionesco et de S. Beckett, on peut postuler qu'à la fin du XXe siècle la langue et le langage littéraire sont susceptibles d'être contaminés par l'appauvrissement communicationnel de la mediasphère ou que leur manipulation tend d'une manière critique à reproduire son absurdité.

De là viendrait ce que les théoriciens nomment la parodie, l'hétérogénéité, la discontinuité, autant de termes qui indiquent une appréhension du réel si homogène que seule la parodie exprime son caractère dérisoire, faussement anarchique et dépendant d'une pensée disloquée, remodelable à souhait. Ceci serait le cas de Sophie, un corps-modèle sculpté par une esthétique mediasphérique dont le texte reproduit les signes afin de le désigner comme « source de plaisir » jusqu'à déclencher un récit absurde fondé sur la consommation compulsive de son corps. Tel serait aussi le cas des textes que L. Ruffel range dans son corpus « minimaliste » et de tous ces personnages qui, comme chez M. Darrieussecq, J. Echenoz et M. Redonnet, sont dénués de raisonnements, incapables de soutenir une conversation et fortement enclins à vivre selon une pensée pulsionnelle déterminée par un environnement médiatique et cinétique<sup>67</sup>.

A vrai dire, ceci ne serait guère étonnant. Comme l'explique N. Postman, la domination d'une société de l'*Entertainment* prend en charge la relation entre l'individu et sa langue. Les deux en perdent leur subtilité, leur nuance et leur complexité au profit d'une communication parcellaire faite de maximes minimales et souvent injonctives offertes gratuitement par le pouvoir omniprésent qu'est la sphère des médias<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> Aldous Huxley, « La propagande dans une société démocratique », in : *Retour au meilleur des mondes*, Paris, Editions Pocket, 2009, pp. 28-43.

<sup>67</sup> Lionel Ruffel, *Le dénouement*, Paris, Verdier, 2005, p. 80.

<sup>68</sup> Neil Postman, « L'avertissement d'Huxley », in : *op. cit.*, pp. 231-243.

### 3.15. Conclusion : Les médias désublimentants

Dans les textes à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, la désublimation répressive est observable dans des images publicitaires, des productions filmiques érotiques, pornographiques et dans des textes littéraires. Ces médiums s'approprient le signe /plaisir/ ou un champ lexico-sémantique qui s'y rapporte. Sa modulation ne prend pas pour référence un plaisir banal qu'un passant, un téléspectateur ou un lecteur aurait ressenti. Il s'agit de magnifier le signe pour sublimer un potentiel consommateur.

L'incitation repose sur une économie de l'attention, ce qui laisse place à des univers sociétaux polyphones pareils à des mosaïques d'images dont les compositions invitent à jouir par la consommation. Afin de faire consommer, les murs colonisés sont couverts de corps dénudés, prostrés dans une posture libidinale. Ces corps, souvent féminins, sont pareils à des monnaies vivantes que les vendeurs offrent à leurs clients espérant que l'attrait libidinal présage de futurs achats. De plus, ceux-ci activent l'énergie érotique du passant. Happé par le caractère sensuel d'images, il en vient à associer à son principe de plaisir des éléments érogènes dont l'attention a été formulée par un pouvoir. Toutes les mélodies et les images visent donc à établir la pérennité d'un modèle sociétal fondé sur l'échange monétaire et la capitalisation.

La contrainte portée par la médiasphère sur le principe de plaisir est aisément observable à travers des rituels liés aux images cinétiques. Pour éprouver une jouissance, il importe de se trouver face à un écran dans un espace intime. Loin des regards et de la tension liée à l'environnement social, le principe de plaisir voit son éveil circonscrit à certaines heures et certains lieux. De plus, pour jouir, des personnages ont désormais besoin d'une vidéosphère alors que d'autres en sont dépendants.

Un tel appareil n'est bien sûr pas sans effet sur l'éthos. A force d'être confronté à des choix étrangers, se fait jour un procès de personnalisation. Il s'agit d'une fragmentation de l'identité en une série de « participes présents » dont le seul dénominateur commun est d'être reliés aux mouvances d'une contemporanéité. Ces participes seraient déterminés et changés en raison de leur dépendance vis-à-vis de l'affect, lui-même convoqué afin de rentabiliser les prétentions économiques de la médiasphère.

Cet effacement de l'identité, sa fragmentation et sa labilité, donnent lieu à une naturalité. Les textes la manifestent par des comportements qui, parce qu'ils reproduisent

des postures sensuelles entrevues sur un écran ou une image, parviennent à susciter la jouissance. Mais il ne suffit pas de « faire comme », par exemple, « au cinéma » mais de « se parer, se vêtir, se maquiller ou se déguiser comme », par exemple, « à la télévision ». Et il faut aussi se comporter selon les modèles de l'industrie marchande. Enfin la naturalité est décrite d'une manière généralisée. Elle homogénéise, uniformise et indifférencie les populations présentées comme des consommateurs narcissiques qui reproduisent allègrement les injonctions d'un pouvoir.

Mais les textes dépassent ce conditionnement. Ils proposent une réflexion plus élevée qui porte sur l'actualisation permanente de l'affect lequel introduit une relation au temps fondée sur le seul présent. Incapable de vivre sous une autre domination que celle de l'émotionnel, le personnage témoigne de comportements compulsifs causés par la volonté d'obtenir incessamment du plaisir. Lorsqu'il est dépendant d'un environnement imagé, l'hédoniste dépasse l'hétérotopie de la mediasphère afin de vivre dans le renouvellement d'utopies. Il évolue donc selon sa capacité à se projeter en tant sujet démiurge jouissant dans des fantasmes que détermine la circulation d'images sensuelles.

A la fin du siècle, la désublimation répressive en littérature s'inscrit dans le travail d'H. Marcuse. Elle détourne l'énergie érotique de tout un chacun. Elle met en évidence les thèses sur la perte d'identité que l'on trouve chez Z. Bauman, G. Lipovetsky et bien d'autres. Enfin elle renvoie à l'idée qu'après la Seconde Guerre mondiale, la société occidentale met en son centre l'affect lequel est médié par des dispositifs dont principalement la sphère des médias. Mais, au-delà d'un tel constat, reste qu'en littérature, le dispositif sert un propos critique.

Ainsi qu'il s'agisse de l'espace rural ou urbain, les environnements sont colonisés par des images de corps et des voix suaves qui influent sur le principe de plaisir. Quand on sort de l'espace public, que reste-t-il ? Des espaces privés où l'on observe des corps qui se déboutonnent pour jouir face à des images plus charnelles que celles tapissées sur l'espace public. Leur présence de part et d'autres des murs de la mediasphère entraîne un procès de personnalisation. L'être se dissout au profit d'identités labiles et malléables, toutes déterminées par un pouvoir qui ne désublime pas seulement un personnage mais des foules

entières, livrées à vivre sur le mode d'une dépendance à l'affect, et évoluant dans un présentisme qu'elles nient dès qu'une jouissance les projette dans une nouvelle utopie.

C'est dans une telle analyse que l'on observe un différend entre la pulsion et un ordre culturel. D'une part, nous avons une série de personnages guidés par la volonté d'obtenir des plaisirs. De l'autre, tout un appareil marchand qui dénature leur espace et leur identité afin de les orienter vers des objets conformes à ses attentes. Ainsi, à travers l'analyse de la médiasphère, l'on trouve non seulement une série de paradigmes qui portent sur le conditionnement de l'éthos mais aussi un différend soulevé par une structure du plaisir dont l'issue est en faveur d'une sphère des médias à l'apparence totalitaire.

## Chapitre IV

### L'arène

Le spectacle est l'idéologie par excellence, parce qu'il expose et manifeste dans sa plénitude l'essence de tout système idéologique : l'appauvrissement, l'asservissement et la négation de la vie réelle. Le spectacle est matériellement l'expression de la séparation et de l'éloignement entre l'homme et l'homme. La "nouvelle puissance de la tromperie" qui s'y est concentrée a sa base dans cette production, par laquelle "avec la masse des objets croît... le nouveau domaine des êtres étrangers à qui l'homme est asservi." C'est le stade suprême d'une expansion qui a retourné le besoin contre la vie. [...] ; c'est "la vie de ce qui est mort, se mouvant en soi-même".

*La société du spectacle*  
Guy Debord

J'avais été ébloui, au Teatro colonial, place Garibaldi à Mexico, de voir les hommes se battre pour s'abreuver au sexe des femmes, se hisser de leurs sièges en traction sur leurs bras, après avoir assommé un pote à soi ou un vieux cochon pour qu'ils y renoncent, vers la passerelle où elles défilaient dans leur pinceau de lumière, choisissant une tête dans la foulée pour la plaquer entre leurs cuisses écartées, moi assis à l'écart sur un de ces bancs de bois, terrorisé et étourdi, rétrécissant et m'incrétant dans ce banc au fur et à mesure du déroulement du spectacle le plus primaire et le plus beau du monde, cette communion des hommes dans la toison des femmes, cet élan juvénile même des plus âgés pour l'atteindre, je les buvais des yeux le cœur battant, disparaissant quasiment sous mon siège de crainte d'être élu par une des strip-teaseuses, car pour moi fourrer mon museau dans leur triangle c'était m'évanouir définitivement du monde, et y perdre ma tête à jamais, [...].

*A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*  
Hervé Guibert

#### 4.1. L'événement spectaculaire

Malgré le développement exponentiel de la médiasphère, de la confrontation plus prégnante entre réalité et virtualité, la société occidentale continue d'être alimentée par une dramatisation événementielle dont le renouvellement incessant propre à la mouvance moderne entraîne ce que G. Debord identifie comme l'inflation d'une machinerie spectaculaire qui alimente d'événements le vécu d'un individu qui ne les a pas vécus<sup>1</sup>. Cette dramatisation n'est pas restreinte aux spectacles virtuels qui (re)constituent un événement selon le fantasme d'une histoire donnée pour *vraie*. Elle ponctue toute société de réjouissances diverses qui ont pour qualité de réunir des milliers de personnes<sup>2</sup>.

Cette dominante événementielle, le littéraire se l'accapare. Il la place dans des spectacles protéiformes. Elle est au cœur d'un stade où des enfants ensanglantés s'affrontent, dans une vente aux enchères où des corps sont achetés par des hédonistes, sur la piste de danse d'une discothèque où les corps évaluent le *champ* libidinal, ou aux portes de *clubs* exigeant un peu de la bourse de chaque client.

Mais le spectacle ne tend pas seulement à exploiter le caractère événementiel d'une société. Il ne s'agit pas uniquement d'un *effet de réel* où une lectrice et un lecteur reconnaissent les simulacres de signes qu'il a pour habitude de regarder, visiter et critiquer<sup>3</sup>. Le spectacle ouvre un champ de réflexion sur la culture, ses règles et le besoin spectaculaire de personnages qui, la gorge enserrée par les exigences d'un quotidien civilisé, peuvent un tant soit peu s'époumoner dans le rôle d'une jouissance.

C'est pourquoi, dans ce chapitre, on s'intéresse au plaisir lors d'un événement où se pressent des spectateurs en masse. On parle alors de spectacle dans une « arène » : un terme générique qui regroupe un ensemble de « lieu[x] de discussions, de disputes, de heurts ou de contradictions » tels un cirque, un concert de musique sérieuse ou populaire, une vente

---

<sup>1</sup> Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Editions Gallimard, 1992, p. 99. Au sujet de la « mouvance moderne », il s'agit d'une référence au caractère « modal » de la modernité qui s'établit selon une dialectique entre l'ancien et le nouveau : Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Editions Klincksieck, 1995, p. 44.

<sup>2</sup> La machinerie spectaculaire peut être exemplifiée par des événements tels que les reconstitutions « historiques » de la Bataille de Waterloo. Annuellement des personnes se déguisent selon les modes de l'époque et singent une stratégie militaire. Il peut aussi s'agir d'événements moins amples tels que ceux dédiés depuis 2014 à la Première Guerre Mondiale. Bien que les participants et organisateurs affirment le contraire, ces événements sont plus les témoins de la sacralisation d'une histoire fantasmée et héritée d'une éducation nationale qu'une reproduction fidèle de l'événement dont les conditions temporelles et matérielles sont si éloignées qu'elles en sont incomparables avec celles actuelles, et donc non reproductibles.

<sup>3</sup> Pour l'« effet de réel » : Roland Barthes, « L'effet de réel », in: *Communications*, n°11, pp. 84-89.

aux enchères, une compétition sportive, une discothèque. Divers lieux de sociabilité qui illustrent des tendances comportementales névrotiques où la culture est mise à l'écart, voire abattue ; où, d'une part, l'on trouve un public, d'autre part, une scène, des acteurs et des objets spectacularisés inscrits dans des festivités circonscrites à un endroit précis.

Afin de cerner l'enjeu que représente le plaisir dans l'arène, la réflexion se développe selon une progression immersive. A la manière dont E. Goffman s'intéresse aux *total institutions*, le développement qui suit rentre dans le texte afin de décortiquer le dispositif qu'est l'arène, son architecture, ses gradins, le parcours d'une masse et ses plaisirs ainsi que les objets symbolisés qui favorisent le relâchement pulsionnel jusqu'à ce que le spectateur, repu par sa libération libidinale, quitte le lieu d'une désublimation répressive et retrouve penaud son quotidien<sup>4</sup>.

Ce chapitre s'inscrit donc dans le propos psychanalytique hérité de S. Freud que S. Moscovici et B. Stiegler réintroduisent à la fin du XXe et au début du XXIe siècle. Ils affirment que le spectacle est avant tout un espace hors culture dont le point nodal repose sur le contentement libidinal d'individus qui s'indifférencient en une foule prête à jouir hors de tout refoulement<sup>5</sup>.

Pour démontrer cette hypothèse, la configuration de l'arène et les potentialités du spectacle avant qu'il n'ait commencé seront notre première étape. Qu'il s'agisse d'un événement musical ou sportif, d'une compétition à mort, l'arène reproduit à la manière d'un miroir un microcosme sociologique. Compartimentés selon des signes distinctifs, les corps se comportent d'une manière violente, pulsionnelle et cruelle. Ensuite l'analyse rentre en profondeur dans le spectacle. Il s'agit de considérer les objets mis en scène, leur caractère symbolique et les interprétations qu'ils soulèvent sur le texte et sa contemporanéité. Ce sont des corps démembrés, décharnés, ensanglantés dont la jouissance du public se régale à mesure qu'ils semblent être sacrifiés. Enfin le chapitre se termine par une réflexion qui porte sur l'accès à l'arène. Il n'est jamais gratuit et les textes exhibent qu'en fonction de l'

---

<sup>4</sup> Erving Goffman, *Asile*, Paris, Editions de Minuit, 1979. Le concept de *total institution* peut aussi être rapproché d'autres travaux, notamment celui de : Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Editions Gallimard, 1975.

<sup>5</sup> Serge Moscovici, « Foules et libido », in : *L'âge des foules*, Paris, Editions Fayard, 1981, pp. 322-335. Bernard Stiegler, « Identifications régressives et foules artificielles », in : *La télécratie contre la démocratie*, Paris, Editions Gallimard, 2008, pp. 129-141. Pour l'héritage : Sigmund Freud, *La psychologie des foules et analyse du moi*, Paris, Editions Payot, 2012.



appartenance à une classe sociale, certains personnages convertissent aisément une plus-value en un plus-de-jouir tandis que d'autres se voient restreints dans leurs plaisirs.

#### **4.2. Amnésie et déterritorialisation**

Dans *La civilisation des mœurs*, N. Elias constate qu'au XXe siècle le plaisir en Occident est « soumis à un contrôle social sévère et ancré dans l'organisation étatique », ce qui a pour conséquence que nos formes de plaisir « ne s'extériorisent plus que d'une manière détournée. » (p. 422.) Il exemplifie son propos par une scène banale. Des femmes et des hommes sont sur une plage en été. Les unes sont vêtues d'un bikini, les autres d'un maillot. Malgré l'attirance physique réciproque, aucun ne cède à sa pulsion. Tous s'autocontraignent.

Cet exemple démontre la thèse selon laquelle les règles culturelles conditionnent l'individu. Il va jusqu'à les incorporer et consciemment ou inconsciemment s'y soumettre. Ainsi, dans les situations où l'on pourrait se relâcher d'une tension déplaisante en laissant libre son besoin pulsionnel, on en vient à taire la pulsion, la dissimuler, la contraindre sans avoir recours à une autorité externe.

Mais ce contrôle ne signifie pas que la culture aurait totalement évacué la libération pulsionnelle, qu'aucune personne, si ce n'est en cachette, ne puisse éprouver une satisfaction. Si la culture contient des règles qui forcent au renoncement, elle s'est aussi dotée d'un ensemble de dispositifs désublimants qui permettent de s'extraire de ses contraintes. Il s'agit d'événements spectaculaires dont la finalité réside dans la capacité d'objets mis en scène à délivrer de ses tensions le corps individuel et social. Ainsi quand le narrateur de *Vous m'avez fait former des fantômes* décrit le public ivre et claudiquant d'un spectacle, il nous apprend que :

tous buvaient de petits verres d'un vin résiné dès sept heures du matin, les spectateurs du combat devaient en avoir bu une centaine pour se laisser porter dans l'arène en vacillant, et supporter le spectacle à travers les verres filtrants de leur ivresse, elle nimbait chaque chose d'une inconscience et d'une irréalité dangereuses, la lame des épées traçait des caresses, le sang était une espèce de rire, et le soleil rouge finissant qui touchait ces choses ravivait leur consistance de songe. La loi des jeux était qu'on s'en éveille amnésique le lendemain, et qu'ils ne soient jamais sujets de discussions ou de souvenirs, celui qui aurait pris une plume pour témoigner de leur existence se serait condamné par son récit, il y avait des milliers de personnes qu'un intérêt ou une foi rendait mauvais dès qu'on soulevait l'hypothèse de leur suppression. (p. 73.)

Les spectateurs ivres marchent vacillants et nimbés d'une irréalité proche de l'orée du jour qui donne à l'événement les airs d'un songe. Ces conditions qui forcent l'amnésie rejoignent l'affirmation de N. Elias. Toute activité liée au plaisir est réprimée par un contrôle social. C'est pourquoi dans la citation « la loi des jeux » exige que l'événement soit effacé de la mémoire. Il ne peut en rester aucune trace car laisser un souvenir, c'est-à-dire une *marque* attestant d'une réalité, c'est laisser le témoignage d'une civilisation prise dans un entre-deux : d'une part, la pulsion intrinsèque à l'espèce, de l'autre, l'ordre qui réprime. La culture force donc au renoncement tout en admettant par l'organisation d'événements spectaculaires l'utopie de sa volonté politique. Elle organise des événements qui soulagent les corps mais, afin de préserver le quotidien des ravages auquel un relâchement pulsionnel mènerait, elle exige qu'au-delà rien n'en subsiste dans la mémoire.

Ce relâchement n'est pas circonscrit à un pouvoir particulier. Les spectacles protéiformes circulent d'un texte à l'autre. Ils sont soit dépendants soit indépendants du pouvoir politique. Mais le dispositif spectaculaire qu'il appartienne à une organisation ou une autre a moins d'importance que sa finalité : procurer un plaisir lié à la satisfaction pulsionnelle. La récurrence de ce dispositif est inscrite dans les univers sociétaux de M. Redonnet, organisés sur une économie libidinale que mettent en évidence des spectacles liés à la prostitution. Tel est le cas de San Rosa dans *Nevermore* « devenue depuis la réouverture de la frontière une ville en pleine expansion » où « [l]es cars, immatriculés à Santa Flor, se serrent les uns contre les autres sur le grand parking. Chaque jour, ils traversent la frontière pour conduire les clients des tours spécialisés au Parc d'Attractions de Gobbs et puis le soir au Babylone. Tous ces cars, c'est la fortune de San Rosa. » (p. 41.)

Vestige d'un passé qui, au fil du temps, s'est peu à peu dégradé jusqu'à devenir le souvenir d'elle-même, la ville de San Rosa, abandonnée et désertée, n'est que le spectre d'un espace urbain dont les monuments et immeubles lézardés attestent d'une richesse aujourd'hui disparue. Pour relancer son économie et retrouver son passé, San Rosa investit dans les spectacles. Ils sont à la fois dans le Parc d'Attractions que l'on visite en journée, et le Babylone, une maison close où, après un concert, l'on se rend dans l'une des « cabines spéciales ».

Pour avoir accès aux réjouissances, les personnages « traversent la frontière ». Ce passage rejoint l'amnésie identifiée ci-dessus. Le plaisir lié à une libération pulsionnelle doit

être éprouvé dans un espace en dehors des normes qui fondent la culture tant la potentielle libération lutte contre ses règles et met en péril le travail de dispositifs. Il importe donc de déplacer l'événement dans un lieu hors du quotidien afin que la distance joue un rôle bénéfique sur la mémoire. Il doit être rejeté dans un *ailleurs* qui n'a prise sur la réalité comme s'il s'agissait d'un rêve qui n'appartient pas aux exigences culturelles.

Cet éloignement d'avec une culture réfère à la *déterritorialisation* au sens où G. Deleuze et F. Guattari la conceptualisent. Elle renvoie à l'idée de « quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, un processus de subjectivation précis. [...] Ce concept n'est pas envisageable sans son pendant qu'est la reterritorialisation. La conscience retrouve son territoire, mais sous de nouvelles modalités [...] jusqu'à une prochaine déterritorialisation<sup>6</sup>. »

Le spectacle déterritorialise le plaisir. Il lui fait quitter une habitude, une sédentarité façonnée par les exigences culturelles qui portent sur le renoncement à la pulsion et qui subjectivise l'individu. Il se voit reterritorialisé lors de sa position dans un événement spectaculaire, reterritorialisation qu'il quitte lors de son retour dans la culture d'origine. Pour que l'individu puisse ressentir une satisfaction, le plaisir émerge donc en raison de l'abandon d'un territoire qui a pour particularité de le forcer au renoncement pulsionnel. Il est dépendant d'une décontextualisation qui met à distance l'impératif culturel.

La particule textuelle de *Nevermore* converge vers ce paradigme. Le plaisir est « hors frontière », placé dans une distance culturelle bénéfique au relâchement pulsionnel. Mais au-delà du simple constat, il importe d'interroger non pas les règles qui forcent au renoncement mais plutôt les raisons qui exigent une déterritorialisation. La réponse se situe dans les réactions du public. Le spectacle éveille des comportements gouvernés par leurs seules pulsions tels que l'illustrent ces jeunes hommes dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* qui regardent fascinés le spectacle d'une strip-teaseuse jusqu'à ce que :

d'un seul coup les lumières se rallumèrent, la strip-teaseuse surprise frissonna, ramassa un peignoir sur une chaise et détala, et les ouvriers firent sortir comme des bêtes, à coups de sifflet sinon de fouet, les jeunes hommes assoiffés ou rassasiés, qui avaient perdu leur fougue en un éclair comme une illusion d'optique, une illusion de l'ombre, dans la lumière où ils redevenaient des travailleurs épuisés, aux costumes ternes et étriqués, qui avaient caché leur femme dans le fauteuil à côté d'eux. (p. 68.)

---

<sup>6</sup> Stéphane Leclerc, Arnaud Villani, « Répétition », in : Robert Sassau, Arnaud Villani (sous la dir.), *Le vocabulaire de Gilles Deleuze, Les cahiers de Noesis*, n°3, printemps 2003, p. 301. Pour divers exemples, voir en général : Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'anti-Œdipe*, Paris, Editions de Minuit, 1972.

La particule liminale décrit la fin d'un spectacle. Les lumières rallumées, de « jeunes hommes assoiffés ou rassasiés » perdent en un éclair leur fougue, revenant à la clarté en tant que « travailleurs épuisés » qui « avaient caché leur femme ». D'une manière similaire aux citations précédentes, le spectacle force à l'amnésie. Alors qu'ils sont sublimés, les personnages se défont de leur identité, ils en oublient et leur femme et leur quotidien, uniquement guidés par les pulsions de leurs corps dont la violence leur confère un caractère bestial.

Le délestage des contraintes qui prend forme dans une amnésie rejoint la déterritorialisation. Les hommes enflammés par le travail d'une pulsion qui indifférencie sont réunis dans un espace clos, à l'abri des contraintes extérieures qui les annihilent au quotidien. Le spectacle décontextualise, non seulement parce qu'il prend place dans un théâtre, un espace destiné à des représentations fictionnelles, mais en raison de tout son appareil qui, comme les lumières, les costumes, la scénographie, participe à une recontextualisation de l'affect, ici déclenchée par le corps et les mouvements de la strip-teaseuse et tout le décorum où elle se meut sensuellement.

Par conséquent il n'est pas surprenant que le relâchement pulsionnel soit rejeté dans un espace distant ou caché d'un territoire culturel. Par les réactions bestiales qu'il déclenche, le spectacle donne à voir des comportements culturellement intolérables. Non qu'ils scandalisent ou invectivent une culture mais plutôt que, par une libération des pulsions habituellement portées au renoncement, se fait jour une mutation : de civilisé, les spectateurs passent à l'état de « bêtes » pleines de fougue. La raison abandonnée, ils témoignent de comportements sauvages, d'une violence telle qu'elle en devient dangereuse. Et c'est pourquoi aucune culture ne pourrait tolérer d'en être contaminée sous peine de voir son édifice moral déséquilibré, détruit, anéanti.

Aussi sévère qu'est la répression portée sur le plaisir, les textes témoignent qu'au-delà du renoncement à la pulsion, subsistent des spectacles où le spectateur se rend pour ressentir une émotion satisfaisante. Ceux-ci ne sont pas nombreux, il peut s'agir d'un stade, d'un parc d'attractions ou d'une piste de strip-tease, mais tous sont illustrés selon une logique

identique : le spectacle est un non-lieu-de-la-culture<sup>7</sup>. C'est le moment d'un abatement des règles morales qui, pour leur survie, laissent un peu de place, parfois au cœur d'une ville où on exige de tous que l'événement soit vite oublié, parfois sur sa périphérie où elle ne parvient pas à allonger sa longue vue.

Et pour cause, les spectacles mettent en scène des objets qui, pour la plupart, sont des corps dénudés. Ceux-ci réveillent les pulsions qu'on se force à réprimer au quotidien, et ce retour de la pulsion enfin libérée fait perdre à tous leur penchant raisonné. La raison qui n'est jamais autre que culturelle, est abattue. Les corps hurlent et crient jusqu'à ce que la lumière revienne, que tombe le rideau, que réveille la lumière et qu'ils retrouvent civilisés les renoncements pulsionnels inscrits dans leur quotidien.

### 4.3. La distinction

Avant d'aborder frontalement le spectacle, ses mises en scène et ses objets, il importe de s'intéresser à l'agencement de l'arène où une masse de spectateurs excités par l'attente prend place dans ses gradins. D'un texte à l'autre, elle comprend une configuration similaire qui reflète à la manière d'un miroir des distinctions telle qu'ici dans *Vous m'avez fait former des fantômes*<sup>8</sup> :

l'arène était exactement striée en son milieu d'une ligne d'ombre et de lumière. Ceux du soleil se mettaient à siffler ceux de la fraîcheur, qui avaient payé si chers leurs places et buvaient des alcools rares, consultaient distraitemment des programmes pleins d'enluminures, et les narguaient en éventant inutilement l'ombre de lamelles découpées dans les moires les plus précieuses. Les éventails leur servaient de boucliers faciaux car les rustres du soleil faisaient pleuvoir dans leur direction des crachats que la distance brûlante évaporait sur-le-champ, des pierres et des fruits pourris. (p. 75.)

La configuration établit une distance entre ceux qui boivent « des alcools rares » et des « rustres » qui font pleuvoir sur les premiers des crachats, des « pierres et des fruits pourris ». Cette division n'est pas anodine. Elle reproduit à la manière d'un microcosme une dichotomie sociale primaire. D'une part, des nantis, le corps composé de signes de richesse, de l'autre, une classe modeste au comportement incivil, violent et vulgaire.

---

<sup>7</sup> L'expression « non-lieu de la culture » est inspirée du travail de M. Augé. Toutefois il ne s'agit plus d'un espace de transit où nulle vie ne prend forme, mais d'un lieu qui n'est pas soumis aux contraintes de l'impératif culturel. Pour l'expression d'origine : Marc Augé, *Non-Lieux*, Paris, Editions Seuil, 1992, p. 48.

<sup>8</sup> La « distinction » est entendue dans le sens que lui donne P. Bourdieu lorsqu'il analyse le champ culturel lequel est fragmenté en diverses activités qui réunissent chacune l'intérêt de classes sociales, basses ou hautes, nantis ou plus modestes. Pierre Bourdieu, *La distinction*, Paris, Editions de Minuit, 1982, pp. I-VIII.

Bien sûr une telle configuration n'est pas exclusive au littéraire, on la retrouve constamment dans nos sociétés. Qu'il s'agisse d'un concert ou d'une compétition sportive, les types et les prix des billets sont divers. Selon son capital économique, l'on bénéficie ou non d'une place de choix afin de regarder le spectacle d'athlètes ou d'artistes. Ceci est particulièrement évident lorsqu'on observe une salle de spectacle à la télévision. Il s'y trouve des endroits réservés à ce qu'on nomme actuellement des VIP (« very important person ») alors que d'autres, souvent la majorité, sont réservés aux spectateurs économiquement plus modestes et symboliquement moins importants. Cette configuration n'est pas spécifique à la société de la fin du XXe siècle. Elle semble intrinsèque à l'événement spectaculaire. Depuis des siècles, il réunit diverses classes qui se voient regroupées selon leur capital économique ou leur origine sociale dans un espace spécifique<sup>9</sup>.

Cette disposition où s'épie et se confronte l'hétérogénéité d'un champ social a pour effet de révéler et d'exacerber les différences de classes. Elles ne sont plus placées comme au quotidien dans un rapport de force tacite, conventionnel et atténué par la séparation professionnelle et des activités spécifiques à chacune. L'arène les réunit et les confronte, ce qui a pour effet qu'avant le début du spectacle, les esprits s'échauffent et les tensions relatives aux pulsions soient exaltées.

Etrangement cette configuration semble repousser quelques constats sociologiques formulés à la fin du XXe siècle où l'on s'accorde sur la primauté d'un individualisme : des communautés séparées et fragmentées où les individus évoluent dans la seule conscience de leur personne<sup>10</sup>. Quand la littérature s'accapare le spectacle, elle réunit une foule qu'elle scinde en classes qui entretiennent des rapports antagonistes. Ainsi le spectacle revêt un caractère politique critique qui s'éloigne des tendances contemporaines pour mettre en évidence non plus l'individualisme et la fragmentation du champ social mais les tensions sous-jacentes qui l'anime.

L'on peut dès lors formuler un autre constat. Si l'audience est divisée selon son appartenance sociale, elle ne se rend pas uniquement dans l'arène pour observer un

---

<sup>9</sup> Pour l'antiquité, voir la préface de Victor Henry Debidour dans : Aristophane, *Théâtre complet I*, Paris, Editions Gallimard, 2003. Pour la modernité: Jeffrey S. Ravel, « Le théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIIIe siècle », in : *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 3/2002, n°49/3, pp. 89-118.

<sup>10</sup> Voir par exemple : Jeanyves Guérin, *Art nouveau ou homme nouveau*, Paris, Editions Honoré Champion éditeur, 2002, p. 425.

spectacle mais un autre motif cause son déplacement : la reconnaissance du lien social, c'est-à-dire l'effectivité d'une distinction qui passe non seulement par des signes, pour les uns de richesses, pour les autres relatifs à la pauvreté, mais aussi par un déplacement dans une cartographie urbaine déterminée par des activités liées à l'une ou l'autre. Tel est le cas de *Tous les matins du monde* où les concerts de M. de Sainte Colombe sont l'apanage d'une noblesse :

Monsieur de Caignet et Monsieur Chambonnières étaient de ces assemblées de musique et les louaient fort. Les seigneurs en avaient fait leur caprice et on vit jusqu'à quinze carrosses arrêtés sur la route boueuse, outre les chevaux, et obstruer le passage pour les voyageurs et les marchands qui se rendaient à Jouy ou à Trappes. (p. 17.)

D'une manière plus atténuée que dans *Vous m'avez fait former des fantômes*, le narrateur rend compte d'une réalité sociale. D'une part, les spectateurs qui appartiennent à la noblesse, de l'autre, à l'extérieur, des voyageurs et marchands dont le passage est obstrué par les carrosses. Cette obstruction convoque une double critique.

Premièrement, dans son analyse de la modernité urbaine, D. Vaillancourt démontre que la noblesse n'a pas une appréhension de l'espace urbain comparable aux classes plus humbles<sup>11</sup>. Son usage du « carrosse » vient d'une prérogative liée à l'*otium*, au loisir. Il s'agit d'un signe qui marque son privilège. Dans *Tous les matins du monde*, les carrosses confrontent la classe du loisir au *neg-otium*, à la bourgeoisie marchande caractérisée par son négoce. Le spectacle met en confrontation deux communautés aux régimes sémiotiques différents. D'une part, il s'agit d'un lieu de culture, de l'autre, une obstruction à la circulation des biens qui caractérisent la bourgeoisie.

La deuxième critique porte sur les « assemblées de musique » réservées à une classe précise, la noblesse. Elle s'y rend non seulement pour apprécier la virtuosité de M. de Sainte Colombe mais il s'agit aussi de pénétrer un espace culturellement et socialement déterminé afin de rencontrer des personnes d'une même communauté. Par ce déplacement, il y a reconnaissance d'une identité sociale spécifique. Le spectacle devient le lieu d'un regroupement sémiotique. Selon que l'on arbore tel ou tel signe, notre origine sociale se manifeste.

---

<sup>11</sup> Daniel Vaillancourt, *Urbanités parisiennes au XVIIe siècle*, Paris, Editions Hermann, 2014, pp. 210-211.

La configuration de l'arène occupe donc une double fonction. Elle place en un même lieu diverses personnes qui appartiennent chacune à une classe dont les activités professionnelles et de loisir ne l'amènent pas au quotidien à côtoyer une autre. Parce qu'elle dispose des corps selon une reproduction microcosmique des différences sociales, elle éveille des tensions dont la vitalité repousse les règles de bienséance qui, d'habitude, les répriment. Enfin qu'il s'agisse d'un concert de musique ou d'un stade où luttent de jeunes enfants, la configuration rend compte d'une tendance psychologique. Les personnages s'y rendent pour voir un spectacle mais aussi pour conforter leur identité. Quant au plaisir, il est à l'œuvre dans la démonstration de comportement pulsionnel dont la violence exprime un rabaissement de la tension déplaisante, et il se repère dans l'intereconnaissance qui conforte l'existence et l'identité d'une classe.

#### **4.4. Le principe de cruauté et son théâtre**

Les citations des sections précédentes convergent vers un champ sémantico-lexical similaire : plein de fougue, le public se comporte d'une manière grossière jusqu'à faire preuve de réactions bestiales. Ces descriptions où l'espèce raisonnée rejoint sa nature sauvage témoignent d'un rabaissement culturel qui laisse place à une cruauté. L'on peut aisément postuler que l'émergence d'un tel sentiment trouve sa justification dans la cruauté en tant que *principe* et réponse au *théâtre* qu'est l'événement spectaculaire.

Selon C. Rosset, le principe de cruauté provient d'un double constat. Le réel est impossible. Par conséquent seule nous reste la réalité au « caractère insignifiant et éphémère de toute chose au monde ». Et cette réalité apparaît d'une manière unique. Elle est par conséquent « irrémédiable et sans appel », ce qui « interdit à la fois de tenir celle-ci à distance et d'en atténuer la rigueur par la prise en considération de quelque instance que ce soit qui serait extérieure à elle. »<sup>12</sup>

Quand les personnages se livrent à des comportements où les contraintes culturelles sont abattues, ils témoignent d'une relation conflictuelle avec leur quotidien, c'est-à-dire avec une réalité donnée pour unique dont la rigueur force des comportements spécifiques hérités de diverses traditions ou d'un univers médiatique omniprésent. La libération est cruelle car elle exprime la violence faite à leur esprit et à leur corps ainsi que leur incapacité à s'extraire

---

<sup>12</sup> Clément Rosset, *Le principe de cruauté*, Paris, Editions de Minuit, 2011, p. 17-18.



d'un tel environnement si ce n'est dans des spectacles organisés pour les délester de son poids.

Mais à cela s'ajoute que tout spectacle repose sur une mise en scène dont le spectateur est forcément conscient. Il sait comme dans une compétition aussi superficielle qu'une bataille de catch que le spectacle est programmée, ordonné<sup>13</sup>. L'ordonnement du décor s'inscrit dans la logique civilisationnelle qui parsème des contraintes liées à sa culture et la réalité qu'elle entend donner pour unique. Se positionner dans l'arène revient donc à voir la mise en place de signes suscitant une réalité. Le fait que ceux-ci soient plus présents ou plus évidents à repérer témoigne d'une distance entre réel et réalité, entre ce qui est impossible et sans certitude et ce qui est donné pour vrai sans ne jamais l'être. Le principe de cruauté est donc réveillé par toute mise en scène qui dit à l'œil et l'esprit « ceci est vrai », autrement dit « ceci est faux ».

Quant au théâtre de la cruauté, le spectacle est joué par des actrices et des acteurs qui portent un masque ou abattent leur individualité afin d'incarner un *autre* fictif. Ils reproduisent une fiction, se donnent comme objet libidinal ou s'entretuent dans des conditions qui dupliquent les mises en scènes quotidiennes, ici conditionnées par l'environnement spectaculaire. Quand A. Artaud plaide en faveur d'un théâtre de la cruauté, il replace cet art dans la tradition cathartique de la scène où les passions qui enveniment les drames sont celles refoulées par le quotidien de tout un chacun. Mais au-delà d'un simple élan cathartique déterminé par la réception du spectacle, A. Artaud favorise des créations cruelles où le public devient partie prenante de la représentation<sup>14</sup>.

Comme le commente J. Derrida, la scène *ne représentera plus*, puisqu'elle ne viendra pas s'ajouter comme une illustration sensible à un texte déjà écrit, pensé ou vécu hors d'elle et qu'elle ne ferait que répéter<sup>15</sup>. Dans l'arène de nos textes où se jouent les spectacles, il n'est donc question que de suggérer ou de donner à voir, deux restrictions du champ des potentialités où ce qui est montré ou vécu par des acteurs déclenche la violence de spectateurs. Livrés à l'illustration de pensées refoulées, de drames personnels et de désirs

---

<sup>13</sup> Au sujet d'une analyse qui met en évidence le caractère factice d'un spectacle, voir par exemple : Roland Barthes, « Le monde où l'on catche », in : *Mythologies*, Paris, Editions Seuil, 1970, pp. 13-23.

<sup>14</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Editions Gallimard, 1964, p.126, p. 148.

<sup>15</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Editions Seuil, 1967, p. 349.

insatisfaits, ils deviennent les acteurs d'un spectacle qui illustre leur névrose. Ils y évoluent comme les pantins de leurs pulsions allant jusqu'à voir à l'*extérieur* ce qu'ils répriment à l'*intérieur*.

Les particules textuelles où la fougue s'empare du public illustrent donc les préceptes d'A. Artaud. Plaidant pour son théâtre de la cruauté, il voit ce qu'il advient à la fin du siècle littéraire : un spectateur livré à « son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, [...] »<sup>16</sup> Cette désublimation le purge de ses « mauvaises passions » qui, s'en allant de sa personne, amplifie la cruauté d'un comportement généralement forcé à l'apaisement.

#### **4.5. L'indifférenciation**

Mais cette purge n'est jamais qu'un dispositif désublimant. Qu'il s'agisse d'un spectacle dans un stade ou d'une maison close, le fait d'exhiber des corps dénudés n'éveille pas seulement une liberté ni une libération libidinale. Elle influence la représentation de tout un chacun de *ce* que sont les plaisirs et ses objets. Les corps exposés n'émanent pas d'une individualité, ils sont montrés et parce qu'ils sont montrés, ils s'éloignent des potentialités du plaisir que l'on peut éprouver par exemple suite au hasard d'une rencontre. Le spectacle effectue une incursion dans la libération de l'énergie érotique, désormais réorientée vers des objets tels que ceux communs inscrits dans une réalité sociopolitique.

On touche ici à un paradoxe de taille. Le spectacle apparaît comme le moment d'une mise à l'écart de l'environnement culturel. Des comportements cruels se font jour. Ceux-ci sont portés vers une libération de l'énergie érotique qui, dans leur quotidien, est soumise au renoncement. Mais, parce que le spectacle entend libérer ces pulsions, il lui importe de mettre en évidence des objets susceptibles de jouer d'une manière bénéfique ce rôle, ce qui a pour conséquence d'introduire une désublimation. On remarque donc que la réalité s'inscrit, et ce peut-être malgré elle, au cœur de l'événement spectaculaire qui entend libérer un public de contraintes tout en empiétant sur son principe de plaisir.

Ce constat se vérifie par la capacité du spectacle à réunir des individus qui perdent au fil de l'événement de leur individualité pour se transformer en une foule dont l'identité

---

<sup>16</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Editions Gallimard, 1964, p. 141.

évolue peu à peu vers une indifférenciation<sup>17</sup>. Sa création ne revient pas à une volonté individuelle qui déciderait à *cet instant* de se réprimer en abattant ses spécificités. La foule est une « presse qui résulte de la présence d'une multitude de personnes en un même lieu » Comme l'écrit G. Lebon au début du siècle spectaculaire : « les aptitudes intellectuelles des individus, et par conséquent leur individualité, s'effacent. L'hétérogène se noie dans l'homogène, et les qualités inconscientes dominent. »<sup>18</sup> Elle en perd la morale inculquée par le travail culturel, et elle ouvre les portes d'un inconscient dont les images et les idées se révèlent par des réactions dénuées de conscience<sup>19</sup>. Autrement dit le spectacle entraîne une disparité du sentiment de responsabilité, une contagion mentale ainsi qu'une perte de la volonté de la part des individus<sup>20</sup>.

Cette absence n'est pourtant éveillée que par un événement construit, pré-pensé. Et sa facticité n'agit pas seulement comme la cause d'une libération. Elle l'appelle, la suscite ; plaçant devant le regard uni d'une masse indifférenciée des objets qui ne sont jamais que des simulacres ou des comportements qui ne font que mimer, imiter, jouer – montrer.

Et parce qu'ils ont vocation à éveiller l'inconscient ces objets répriment et affaiblissent les images de plaisir. Car en désignant les objets d'une satisfaction lors d'un moment où règne l'indifférenciation, ils inscrivent par-delà la conscience et tout effort de raison des référents du plaisir qui n'entretiennent aucune relation avec une expérience personnelle. Et cette désublimation n'agit pas sur l'un ou sur l'autre mais sur un corps social. Elle n'inscrit pas telle ou telle image dans l'inconscient d'un individu. Elle la place dans une multitude qui l'utilise à terme comme référent d'une communauté qu'elle devient ou qu'elle *est* jusqu'à l'inscrire dans son identité.

On ne doute pas que ce processus peut aussi s'inscrire dans un projet politique. Par l'indifférenciation que provoque le spectacle, il devient possible de suggérer des idées et d'inciter des comportements. On trouve un tel procédé dans *Rose Bonbon* de N. Jones-Gorlin. Le narrateur Simon est recruté par un producteur dont l'ambition est d'introduire la pédophilie dans les mœurs sexuelles. Pour ce faire, il crée un show où des enfants sont placés

---

<sup>17</sup> Pour une analyse de la réception esthétique de spectacles cinématographiques et musicaux : Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot, Roger Pouivert, « Ontologie de l'art de masse », in : *Questions d'esthétique*, Paris, Editions PUF, 2000, pp. 48-49.

<sup>18</sup> Gustave Lebon, *Psychologie des foules*, Paris, Editions Félix Alcan, 1905, p. 20.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>20</sup> Bernard Stiegler, « Identifications régressives et foules artificielles », in : *op. cit.*, pp. 129-141.

dans des scènes relevant d'un caractère pédophile. Ce spectacle a pour effet d'émerveiller, et par la sublimation que provoque tout un appareil scénique, il affaiblit l'interdit portant sur une norme sexuelle illégale. Ceci n'a pas pour effet que les spectateurs sortent du spectacle approuvant la pédophilie. Toutefois, par l'exposition des signes d'une pratique sexuelle interdite, il y a un abattement des contraintes culturelles, ce qui a pour effet que, dans un avenir proche, la pédophilie sera susceptible d'être légalisée, pratiquée, banalisée.

#### 4.6. La symbolisation

Maintenant que nous en savons davantage au sujet du spectacle, de l'effacement de la culture qui en résulte, d'une configuration qui n'atténue pas les différences sociales mais les exploite et les confrontent ainsi que des causes qui suscitent dans l'audience des comportements cruels, il importe de s'intéresser à ses objets et ses mises en scène.

Dans *L'homme au chapeau rouge*, le narrateur se prend d'amitié pour Lena, une expatriée de l'URSS membre de la diaspora russe parisienne. Vendeuse de tableaux slaves, elle rivalise en manigances pour faire passer les œuvres figuratives au-delà des frontières et les revendre au marché noir. Les figurations des tableaux qui passent d'une main à l'autre occupent une double fonction symbolique. Une première qui porte sur une association entre les sujets figurés et le corps malade du narrateur, ces premiers illustrant sa souffrance et ses douleurs<sup>21</sup>. Une deuxième qui, comme l'indique B. Blanckeman, fait des tableaux les symboles matériels d'une réalité politique internationale qui touche la fin du XXe siècle : la chute de l'Union des Républiques socialistes soviétiques<sup>22</sup>.

Cette symbolisation, nous la trouvons dans *Vous m'avez fait former des fantômes*. Des enfants devenus gladiateurs sont livrés à des combats à mort sous les applaudissements et les hurlements d'un public ivre et claudiquant. Les corps en nage et en sang réfèrent à l'une

---

<sup>21</sup> Dans l'œuvre d'H. Guibert, la relation entre le corps et sa figuration ne me semble pas restreinte à ce que B. Blanckeman identifie comme le cycle de « la maladie certifiée » (*A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie, Le protocole compassionnel, L'homme au chapeau rouge*) qui « avoue » ou illustre son affliction par le sida. Pour comprendre cette tendance narrative, il importe de revenir à son premier texte, *La mort propagande*. Dès la première phrase le narrateur renseigne sur un projet qui traverse la majorité des textes à venir, il écrit : « Mon corps, soit sous l'effet de la jouissance, soit sous l'effet de la douleur, est mis dans un état de théâtralité, de paroxysme, qu'il me plairait de reproduire, de quelque façon que ce soit : photo, film, bande-son. » (p. 7.) Pour les cycles d'écriture de la maladie : Bruno Blanckeman, « Mourir en direct : le cas d'Hervé Guibert », in : Carole Dornier, Renaud Dulong (sous la dir.), *Esthétique du témoignage*, Caen, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2005, p. 205.

<sup>22</sup> Bruno Blanckeman, « Quand cessent les avant-gardes. Certaines tendances de la littérature après 1968 », in : Catherine Douzou, Paul Renard (sous la dir.), *Écritures romanesques de droite au XXe siècle*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, 2002, pp. 171-176.

des tendances de l'économie libidinale contemporaine telle que la décrit J.-F. Lyotard lorsqu'il affirme qu'en Occident, les corps ne sont que peau, que l'enfant en est l'ultime fantasme – que tous les désirs énergétiques et économiques sont focalisés sur cette figure<sup>23</sup>. Cette affirmation contraste avec les siècles précédents où l'enfance, encore peu connue en tant que « catégorie d'âge », occupait une place secondaire face à la communauté adulte.

Elle est confirmée par la synthèse historique de P. Ariès. Passé le Moyen-Âge, l'enfant est intégré à la communauté adulte, intégration jusqu'alors repoussée en raison d'une mortalité infantile élevée<sup>24</sup>. L'enfant en tant que symbole focalisant les énergies libidinales n'émerge donc qu'avec le développement d'un dispositif médical qui, par son progrès, permet une diminution de la mortalité. Il en résulte une nouvelle catégorie sociologique. Au fil des décennies, elle prend de l'ampleur, elle se voit intégrée dans les stratégies professionnelles ensuite commerciales<sup>25</sup>. On voit alors se faire jour d'une manière plus évidente l'adolescence, l'âge adulte ou, encore plus récemment, l'adulescence ; diverses catégories intégrées dans une désignation symbolique, dépendante d'une liberté (souvent sexuelle) jusqu'à sa maturité, c'est-à-dire une échelle d'âges relative à leur place dans la répression culturelle et leurs divers dysfonctionnements physiologiques<sup>26</sup>.

Le spectacle n'est donc rien d'autre qu'un ensemble de signes qui occupent une fonction mimétique d'avec une réalité connue par les spectateurs. Il peut s'agir comme dans ce cas de corps d'enfants, ailleurs de femmes ou d'hommes mais aussi de paroles, d'objets, d'un mouvement, d'une lumière, etc. Ces signes qui participent à une fiction programmée, montée, préparée à l'avance ou qui s'accomplit dans l'instant de la performance, sont les simulacres d'une réalité<sup>27</sup>. Ils sont inscrits dans une représentation qui leur octroie non seulement une valeur mimétique mais symbolique. C'est parce que tel signe est mis en scène que l'attention portée à son égard est focalisée non plus sur une perception quotidienne mais sur une perception magnifiée qui entend montrer une valeur exagérée ou généralement peu attribuée au signe. De par sa position et sa participation à une mise en

---

<sup>23</sup> Jean-François Lyotard, *L'économie libidinale*, Paris, Editions de Minuit, 1974, p. 32.

<sup>24</sup> Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Editions Seuil, 1975, p. 196.

<sup>25</sup> Pour l'intégration des enfants dans les stratégies professionnelles, voir ce document historique : Charles Fourier, *Vers une enfance majeure*, Paris, Editions La fabrique, 2006.

<sup>26</sup> Patrice Huerre, « L'histoire de l'adolescence : rôles et fonctions d'un artifice », in : *Journal français de psychiatrie*, 3/2001, n°14, p. 6-8.

<sup>27</sup> Le simulacre est entendu comme : « image ou représentation figurée d'une chose concrète. » Pour une compréhension plus approfondie : Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Editions Galilée, 1981.

scène spectaculaire, le signe se voit donc intégré dans un processus de symbolisation. Ce processus comprend divers éléments, un ensemble hétérogène de signes. Une fois intégrés dans un spectacle, ils revêtent un caractère symbolique qui forme la base de l'événement<sup>28</sup>.

Qu'ils s'agissent des tableaux mis en vente par Lena ou de corps d'enfants, ceux-ci sont des symboles. Ils en appellent à dépasser l'interprétation littérale afin de leur octroyer une signification plus élevée. Exhiber des enfants nus dans une arène en proie à toutes sortes d'épreuves sanglantes, c'est exposer la métaphore d'une réalité sociale. Ainsi la scène de l'arène peut être interprétée comme un microcosme. Les adultes sont pareils à des enfants. Ils sont infantilisés par leur environnement culturel et placés dans des relations conflictuelles qui émanent des conditions de survie auxquelles ils doivent faire face. Dans ce cas, le spectacle est un moyen pour laisser émerger les tensions qui émanent d'un conflit culturel à l'œuvre sans que les adultes ne puissent, dans leur quotidien, y faire face frontalement et le résoudre, d'une manière ou d'une autre.

Une autre interprétation (qui rejoint l'observation de J.-F. Lyotard) provient de l'exposition des corps dénudés et ensanglantés d'enfants. Il s'agit alors d'exalter une *libido sciendi* chez le spectateur. Qu'il puisse satisfaire sa curiosité et voir des objets qui relèvent d'un fantasme ou mènent sa psyché vers une période encore vierge de refoulement : une enfance dont la particularité est de ne pas connaître la répression des normes culturelles ni d'en avoir intégré les autocontraintes<sup>29</sup>. Le corps enfantin placé dans un rapport de force serait une duplication atrophiée d'un combat psychique voué à l'échec : la tentative d'un retour vers une enfance, une période précédant le refoulement.

Dans une portée analytique un peu plus poussée, ce retour à un état de pré-refoulement serait celui d'une reconnaissance et d'un renoncement narcissique. Pour S. Leclair, l'enfant n'est rien d'autre qu'une figure tyrannique encore ignorante des règles civiles. Son pouvoir revient à l'absence d'entrave dans sa volonté. Mais pour que l'enfance passe, que vienne l'âge adulte, il faut un meurtre<sup>30</sup>. Tuer l'infans tyrannique qui est en nous pour prendre place dans le règne culturel. Par l'exposition de son corps, le refoulement se fait jour à travers la reconnaissance d'une période enterrée, enfouie dans un passé que la culture

---

<sup>28</sup> Bernard Stiegler, *op. cit.*, p. 137.

<sup>29</sup> Sigmund Freud, *L'homme aux loups*, Paris, Editions PUF, 2009, p. 7. Voir aussi le commentaire de : Norman O. Brown, *Eros et Thanatos*, Paris, Editions Denoël, 1971, pp. 39-40.

<sup>30</sup> Voir l'analyse de : Michael Turnheim, « Va-et-vient de la mort. (note de lecture sur Blanchot et la psychanalyse) », in : *L'en-je lacanien*, 2008/1, n° 10, p. 109-127.

occulte. Ce narcissisme éveille et confronte la conscience au renoncement qui scelle notre statut d'adulte. Quand, dans *Vous m'avez fait former des fantômes*, l'enfant dénudé erre au centre d'une arène, il devient le symbole d'une figure qui n'est autre que celle du spectateur. Il en résulte un plaisir libidinal provenant d'un retour de la psyché à ce que la culture s'est efforcée d'assassiner. La violence qu'il subit symbolise alors le passage de l'enfance à l'adulte.

Dans les textes, le processus de symbolisation porte d'une manière récurrente sur des corps meurtris, décharnés, en proie à maintes violences ou simplement admirés en raison de leur capital libidinal. Ces deux tendances sont à l'œuvre dans *Ipsa facto*, où le narrateur apprend par les médias que son baccalauréat égaré est finalement retrouvé et qu'il sera mis en vente dans une enchère comme pièce maîtresse avant celle-ci :

Les prix restent raisonnables, on dirait que les marchands se réservent pour la suite, alors le commissaire fait venir quelques femmes de collection, dont une blonde très vulgaire, d'habitude ce genre de femmes plaît énormément aux vieux, le blond fait électrochoc. L'effet est là, ceux des premiers rangs se précipitent pour palper la marchandise, le commissaire laisse faire, avant de passer aux choses sérieuses il veut un peu de sérénité, que l'atmosphère se décharge des électrons, alors ils la couchent sur la commode en nouille, on la voit qui gigote style vous m'ennuyez, mais on ne lui demande pas son avis à celle-là ! un ouistiti aux cheveux replantés s'introduit déjà, les vieux c'est très anguille, ça se faufille dans les moindres recoins pour peu qu'il y ait un peu de chaleur. Un chauve avec des plaques rouges sur le crâne s'affaire autour de la jolie bouche rose, la blondasse a une contenance prodigieuse, elle n'est plus debout depuis longtemps, sa chevelure s'est éparpillée sur l'acajou tandis qu'un grabataire s'en frotte le membrillon, et moi je reste au fond de la salle, de toute façon traverser la foule des vieilles peaux tient de la mission impossible, ils forment une masse compacte de touffes cramoisies, à ce stade je ne vois même plus ce qu'ils font, on entend des brames et le commissaire-priseur qui tempère les ardeurs, attention il crie, si vous l'abîmez ça va baisser en prix, ménagez-vous messieurs, prenez garde à vos stimulateurs cardiaques, soudain il a peur de voir sa clientèle indisposée, alors il accélère la mise à prix, qui en veut de la fille ? regardez le beau modèle, allez messieurs pour ce prix-là c'est donné, hop hop adjugé ! et voici les manutentionnaires qui emmènent le corps parfumé dans les réserves, on lui épingle un numéro sur le sein gauche, elle fait un au revoir du menton, toute la salle est sous le charme. (pp. 152-154.)

Dans cette enchère, des femmes disposées comme des objets de collection à la vue d'une audience compacte se laissent délibérément mettre en vente. Elles sont touchées, palpées, pénétrées par de potentiels acquéreurs que la pulsion indifférencie jusqu'à leur donner les airs d'un troupeau. Comme dans *L'homme au chapeau rouge* et *Vous m'avez fait former des fantômes*, l'objectification du corps et sa position dans une économie de marché en appelle à dépasser l'interprétation littérale pour une autre sur son rôle symbolique. Il s'agit de considérer non

seulement l'univers sociétal où évolue le narrateur mais aussi la relation que le texte entretient avec sa contemporanéité.

Ces corps de collection s'inscrivent dans l'économie libidinale d'un univers où toute relation sociale passe obligatoirement par des ébats sexuels. Mais en tant qu'objet mis en vente, les corps de collection dépassent cette règle, ils ne sont pas forcés de copuler afin de communiquer. Au contraire, leur rôle passif les place dans un paroxysme : des corps vivants vendus comme des esclaves dont l'intérêt repose sur leur potentiel libidinal. Ils induisent une critique sur l'existence d'une hiérarchie et d'une objectification. Ces corps sont des modèles de collection et, par leur position favorisée en raison de leur esthétique, seul un capital économique dense est susceptible de se les procurer. Ils sont donc intégrés dans une échelle de valeur marchande dépendante de leur capacité à être libidinalement consommés.

La mise en vente de corps vivants sous-entend qu'en cette fin du XXe siècle, le potentiel libidinal tombe sous l'assujettissement d'une valeur économique. Ainsi la contamination du plaisir par une valeur monétaire montre que toute chose, même le corps, est soumise à une économie fondée sur l'accumulation d'un capital. La capitalisation ne porte pas seulement sur une monnaie mais sur tout objet susceptible d'être converti en un capital économique. A ceci s'ajoute qu'il s'agit de corps féminins, la présence d'un seul genre renseigne sur la discrimination portée à l'égard des femmes considérées comme des objets de jouissance, ce qui laisse entrevoir l'omniprésence d'un phallocratisme<sup>31</sup>.

La relation plaisir/argent témoigne aussi d'une réalité sociale où le plaisir n'est plus seulement une émotion obtenue suite à une expérience inédite. Mais elle est soumise à une économie monétaire. Elle en devient comparable à une marchandise que l'on se procure simplement comme un journal, un lit ou une voiture. A la seule différence que dans l'adéquation entre capital économique et capital libidinal s'inscrit une valeur, ce qui signifie que les degrés variables du plaisir sont soumis à une perception capitaliste. Plus on possède de capital, plus on accède à une gamme de plaisirs variés en intensité et en nombre, en qualité et quantité.

Si, dans *Ipsa facto*, la symbolisation témoigne d'une réification de toute chose jusqu'au corps, réification causée par la prolifération du capital qui métamorphose le « hors valeur »

---

<sup>31</sup> Le terme « phallocrate » est employé pour la première fois par Françoise d'Eaubonne, créatrice entre autre, en 1974, de l'« écoféminisme ». Le terme renvoie à une société soumise à la domination sociale, culturelle et symbolique des hommes sur les femmes. Caroline de Mulder, *Libido sciendi*, Paris, Editions Seuil, 2012, p. 11.



en « valeur », il est à remarquer que d'autres textes, en dehors de particules textuelles dédiées au spectacle, témoignent d'un tel paradigme<sup>32</sup>. Historiquement on le retrouve par exemple dans *La recherche de l'absolu* d'H. Balzac, *Madame Bovary* de G. Flaubert ou plus récemment dans *Les escaliers de Chambord* de P. Quignard.

Il s'agit de personnages qui, pour un mariage, manifestent d'abord un intérêt pour le capital économique de l'épouse ou de l'époux. Selon sa densité, l'union est célébrée ou non. Ceci rejoint bien sûr le caractère contractuel du mariage. A la différence qu'il ne repose plus sur une filiation sanguine, honorifique et nominale de type aristocratique mais sur la transmission de biens. Cette réorientation du mariage selon les normes d'une société bourgeoise évolue quelque peu en cette fin de siècle. Le corps reste sous l'attribution d'une valeur monétaire. Mais il n'est plus impliqué dans la consécration d'un lien symbolique qui fait passer, principalement des femmes, sous la demeure d'un mari.

Comme l'illustre *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* de R. Gary et le défend le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte*, l'intensité des relations libidinales est entrée en adéquation avec une pensée capitaliste qui évalue les objets du réel selon leur capacité à être échangés ou convertis en une somme symbolique, souvent monétaire. Autrement dit, là où jadis l'objectification passait par un cérémonial aristocratique ou bourgeois, où le corps se réduisait à un signe transmis d'une autorité patriarcale à une maritale afin de contracter un bien monétaire, foncier ou autres, les textes à la fin du XXe siècle témoignent d'une objectification dénuée d'un lien symbolique que l'on contracte selon la densité de son pouvoir économique, tel qu'en témoigne la narratrice de *Truismes* :

Le directeur de la chaîne tenait mon sein droit dans une main, le contrat dans l'autre. Je sentais mon sein qui palpitait, c'était l'émotion de voir ce contrat si près d'être signé, mais c'était aussi cet aspect, comment dire, *pneumatique* de ma chair. Le directeur de la chaîne me disait que dans la parfumerie, l'essentiel est d'être toujours belle et soignée, et que j'apprécierais sans doute la coupe étroite des blouses de travail, que cela m'irait très bien. Ses doigts étaient descendus un peu plus bas et déboutonnaient ce qu'il y avait à déboutonner, et pour cela le directeur de la chaîne avait été obligé de poser le contrat sur son bureau. (p. 13.)

---

<sup>32</sup> Considérer le corps comme un « hors valeur » tout en affirmant qu'à la fin du XXe siècle, il prend de la « valeur » peut apparaître comme un propos paradoxal. Ma réflexion est fondée sur un postulat simple : le corps est un « hors valeur » car il *est* ce qu'*est* un individu. Lui attribuer une « valeur », c'est rabaisser l'individu à la matière. Il est donc toujours « hors valeur » même si la colonisation capitaliste lui attribue une « valeur ».

Bien entendu, l'on peut comparer l'objectification contractuelle de cette narratrice à celle de la prostitution au XVIIIe et XIXe siècle. Mais, dans un tel cas, l'on observe une divergence. Si l'on se réfère au *120 journées de Sodome* du Marquis de Sade où les objets de futurs sévices sont invités à raconter des anecdotes ou si, dans une portée libidinale plus atténuée, l'on prend le jeune homme se rendant dans une maison close tel que dans *Adolphe* de B. Constant, l'on remarque que la prostitution, malgré son adéquation avec des normes capitalistes, est dotée d'une parole qui influe sur la jouissance des libertins et des jeunes gens. Le récit des corps prostitués apparaît comme un lieu commun de la morphologie, la parole du corps consommable exerçant alors une influence sur le plaisir à venir. Dans *Ipsa facto* et *Truismes*, la prise de parole est totalement absente. Aucun discours n'est présent. Il ne s'agit que de corps-marchandises soumis à une évaluation économique, ensuite consommés.

Dans ces exemples, le spectacle repose sur des objets qui dépassent le statut de simulacre pour être intégrés dans un processus de symbolisation. Dans une telle perspective les interprétations sont bien sûr variables et nombreuses. Cependant les textes entretiennent des points communs. On dénombre des mises en scène focalisées principalement sur des corps. Il s'agit rarement d'acteurs qui revêtent le faciès et les paroles d'un personnage. Le jeu importe peu en comparaison à l'exposition du corps situé soit dans un rapport charnel soit dans une scène violente, ce qui laisse entrevoir une large critique qui porte sur l'objet-corps capable de « dérefouler ». Un corps d'enfant ou de femmes, pour l'un renvoyant à la période qui précède la somatisation d'autocontraintes, pour l'autre à des normes libidinales. Son exposition traduit alors une modification de l'activité psychique laquelle donne lieu à une levée des inhibitions pulsionnelles.

A cela s'ajoute une critique économique. Dans les spectacles ci-dessus, quand il ne s'agit pas d'enfants, les mises en scène sont focalisées sur des corps dénudés de femme. Contrairement aux traditions « sensuelles » du genre romanesque, la femme prostituée perd en valeur « humaine ». Son corps est sous l'emprise d'un double paradigme économique. D'abord celui de la prostitution, ensuite celui de sa valeur libidinale dans cette sphère. Cette représentation du féminin induit une large critique sur sa place dans la réalité sociale à la fin du siècle, une place essentiellement attribuée selon son potentiel libidinal. En effet nous

n'avons que des corps de jeunes filles dont l'identité est circonscrite à leurs objets partiels. Toute personnalité est réduite au potentiel libidinal intégré dans une hiérarchie de valeur déterminée par un capitalisme dont la force est telle qu'il en arrive à les soumettre sans passer par un échange autre que le monétaire.

Les spectacles révèlent donc communément l'existence d'une norme culturelle répressive et de contingences physiologiques. Par l'exposition de simulacres dénués de paroles, les signes deviennent les symboles muets d'un double manque. D'abord celui de l'enfance interprétée comme la trace d'une période libre de contraintes culturelles, ensuite celui du corps vigoureux, ravagé par l'âge qui espère, derrière les rides et la fatigue des membres, obtenir quelques plaisirs en abusant de corps féminins objectifiés. L'on en revient donc à notre différend. Toute symbolisation du spectacle rend compte d'une psyché essentiellement guidée par une pulsion de vie qui, pour jouir, n'a d'autre choix que de se rendre dans un lieu hors culture afin d'évacuer le manque qui l'anime.

#### **4.7. Le corps sacrificiel**

Qu'il s'agisse de la symbolisation d'un corps « de collection » ou d'enfants dénudés, le spectacle est le lieu d'une exposition de membres et d'organes, déguisés et fardés de signes qui en appellent à une interprétation sur leur caractère sacrificiel. Car, dans l'arène, il ne s'agit pas d'exposer sobrement des organes et des corps mais de les présenter dans une dimension libidinale dépendante d'atteintes portées à leur intégrité physique. Celles-ci sont si violentes que les peaux se déchirent et les lambeaux de chair virevoltent.

Ces corps sacrificiels renvoient aux *Larmes d'Eros*. A la fin de sa réflexion, G. Bataille regarde la photographie d'un supplicié chinois. Il en conclut que l'érotisme se scelle dans une violence qui fait accéder l'individu à une forme d'extase où se mêle le sentiment religieux et érotique, voire sadique<sup>33</sup>. D'ailleurs le rapprochement n'étonne guère étant donné que l'étymologie du terme « sacrifice » provient du latin « sacrificare » qui signifie faire un « acte sacré »<sup>34</sup>.

Dans l'arène de *Vous m'avez fait former des fantômes*, les enfants sont soumis à des épreuves. Il s'agit de tortures qui les mutilent afin qu'ils ne sortent pas vainqueurs d'un combat, mais

---

<sup>33</sup> Georges Bataille, *Les larmes d'Eros*, Paris, Editions 10/18, 2006, pp. 120-122.

<sup>34</sup> Anne Dufourmantelle, *La femme et le sacrifice*, Paris, Editions Denoël, 2007, p. 15.

pour qu'en objet sacrificiel, ils répondent au besoin d'une audience impatiente d'être extasiée :

Le cercle de silence qui se dilatait au loin pour l'hypnotiser vire lentement au jour et devient dans son fracas un tourbillon de frayeur, il recule, son dos se colle à une paroi froide qui dégouline. On piétine autour de lui : il veut relever la tête, et ce qu'il croit distinguer est encore informe, ce sont des boules virevoltantes qui peuvent devenir des cubes lorsqu'elles le touche, ce sont des formes puantes qui se détachent de la densité environnante [...]. Une de ces masses de traits mouvants se stabilise soudain et pince ses lèvres entre les deux doigts, pour frotter ses gencives de menthe et d'orties. Une autre s'accroupit sous lui tandis qu'un aiguillon charnu mordille sa verge pour le réveiller. On souffle dans ses narines de l'alcool qui gonfle les joues des cracheurs de feu, on cingle ses jambes, un dard électrique sillonne son échine et on allume sous ses fesses un petit brasier pour qu'il dévale vers le tumulte comme une fusée. Il est sur le point d'encastrier le bolide de son crâne baissé dans les cinq lames de la herse qui ferme le soupirail, [...]. (pp. 77-78.)

Le corps de l'enfant n'a pas vocation à s'élancer dans un combat, à rivaliser d'ardeur et de force. Ce n'est qu'un objet dont l'intérêt réside dans la mise en scène de sa mutilation afin de ravir de sa peau rouge et chair sanglante une foule excitée venue s'abreuver de sa douleur. Ce penchant sacrificiel se retrouve dans *Ipsa facto*. Lorsque les « corps de collection » sont présentés à la horde d'acheteurs, ceux-ci se pressent sur l'estrade. Ils entourent le modèle jusqu'à l'étouffer. Certains s'y frottent, d'autres le pénètrent. Apeuré par l'élan d'une masse bestiale, le commissaire-priseur crie à tous les échauffés que « si vous l'abimez, ça va baisser le prix », enfin lorsque l'objet a été acheté : « on lui épingle un numéro sur le sein gauche. » (p. 154.)

Ici il n'y a plus que des corps qui traversent une fascination scopique suivie d'une libération pulsionnelle. Tous les spectateurs ont en commun de regarder et de s'élancer sur des objets partiels dont l'intérêt réside dans une mutilation. Chez l'un, il peut s'agir d'une mécanique qui meurtrit les gencives et la verge, chez l'autre d'une pulsion si forte qu'elle en amène au viol. D'une manière pareille à la photographie du supplicé chinois qu'observe G. Bataille, ces spectacles sont construits selon les éléments qui mènent à une extase érotique. Comme la figure du Christ, ils sont présentés dénudés et souffrants à la foule, ce qui converge vers leur transformation en objet religieux. Il en résulte non pas des psaumes où les foules en adoration se victimisent mais un élan libidinal dont témoignent les râles de l'audience et les attouchements des acheteurs.

Toutefois ces corps exposés comme le Christ ne sont pas ceux banals que tout un chacun croise ou rencontre. Ce sont des corps dont les membres, les courbes, le teint de la peau, la

chevelure et tout ce qui les compose, convergent vers une esthétique qu'une communauté se donne comme objet d'adoration. Leur place dans l'arène provient donc de leur capacité à extraire du corps social une tension déplaisante issue du travail d'incorporation d'autocontraintes.

Ainsi le mouvement de la fascination vers le sacrifice serait le suivant. En raison de sa supériorité esthétique ou de son infériorité morale, l'objet déclenche dans un premier temps une fascination. Si l'on se réfère à l'étymologie du terme, il provient de *fascinus* qui, en latin, signifie « phallus »<sup>35</sup>. Si l'on transpose cette dérivation étymologique dans le développement présent, la première phase reviendrait à « voir le sexe », ce qui pour R. Barthes se rapporte à un rêve de collégien, c'est-à-dire un rêve qui précède le passage à l'âge adulte<sup>36</sup>. Dans le spectacle, la fascination serait causée par l'observation du *fascinus* qui en appelle chacun à retourner vers une période pré-pubère.

Ce propos se retrouve dans l'une des réflexions poético-philosophiques de *Vie Secrète*. Revenant vers le souvenir d'un adultère, le narrateur après maints voyages sur les territoires de l'antiquité occidentale confronte le *fascinus* et le désir : « Le désir nie la fascination. » (p. 169.) Autrement dit le désir qui prend source dans la négation de ce qui *est*, s'oppose à la fascination qui résulte d'un événement réel. Plutôt que de s'en maintenir à une pensée fondée sur une relation oppositionnelle, l'on peut interpréter le désir comme conséquence du *fascinus*. Parce qu'il ne peut être atteint (dans le cas du spectacle), il en appelle à sa destruction, ce qui permet un retour au désir et la dérivation négative dans laquelle il se forme ainsi qu'un maintien de la psyché dans l'équilibre entre pulsion et culture.

Dans un deuxième temps, la violence du « retour » qui est celle de son impossible réalisation mène vers l'acte sacrificiel. Le besoin de s'approprier l'objet du désir, de le mutiler, de l'anéantir ne vient pas du désir ou de la satisfaction. Mais il s'agit d'effacer la *trace* de ce qui dans l'ordre moral ne pourrait être toléré. Ceci représente un retour vers l'ordre civilisationnel, un ordre incorporé par le public qu'il tend à effacer par le sacrifice de l'objet qui rappelle son conditionnement afin de ne plus être confronté à son aliénation.

En effet les narrateurs ne laissent pas les personnages dans une extase. Ils s'élancent dans des luttes ou ils vocifèrent sur l'objet sacrifié qui disparaît dans la mutilation. Comme dans

---

<sup>35</sup> Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Editions Gallimard, p. 74.

<sup>36</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions Seuil, 1973, p. 20.

la religion chrétienne qui n'est rien d'autre pour le plaisir qu'un dispositif répressif qui, par le biais de dogmes, de rituels et de lieux de cultes rappelle les bienfaits d'un renoncement pulsionnel, l'objet du spectacle éveille en Christ crucifié un manque : une période édénique où les corps ne connaissent pas les affres du temps, où le désir est ignoré tant il est directement mené vers la satisfaction. Un manque si prenant qu'à la différence de la messe d'où les fidèles sortent pardonnés, il en appelle à sacrifier violemment l'objet qui renvoie vers une condition inexorable<sup>37</sup>.

Bien qu'il se situe un peu en dehors de l'arène, un tel constat s'avère effectif dans d'autres particules, notamment dans *Extension du domaine de la lutte*. Le narrateur adepte de fictions animalières rédige un pamphlet politique intitulé *Dialogue d'un chimpanzé et d'une cigogne*. Le primate fait prisonnier par la horde de cigognes, il demande à rencontrer le chef des oiseaux, il lui explique que :

Lors de la migration du flot spermatique vers le col de l'utérus, phénomène imposant, respectable et tout à fait capital pour la reproduction des espèces, on observe parfois le comportement aberrant de certains spermatozoïdes. Ils regardent en avant, ils regardent en arrière, parfois même ils nagent à contre-courant pendant de brèves secondes, et le frétillement accéléré de leur queue semble alors traduire comme une remise en question ontologique. S'ils ne compensent pas cette indécision surprenante par une particulière vélocité ils arrivent en général trop tard, et participent en conséquence rarement à la grande fête de la recombinaison génétique. Ainsi en était-il en août 1793 de Maximilien Robespierre emporté par le mouvement de l'histoire comme un cristal de calcédoine pris dans une avalanche en zone désertique, [...]. (p. 125.)

S'ensuit une exécution du chimpanzé par la tribu des cigognes : « il mourrait dans d'atroces souffrances, transpercé et émasculé par leurs becs pointus. Ayant remis en cause l'ordre du monde, le chimpanzé devait périr ; réellement, on pouvait le comprendre ; réellement, c'était ainsi. » (p. 126.)

La cause de l'exécution revient au discours du primate. Il porte atteinte au paradigme romantique de la reproduction de l'espèce. Par le fait de révéler à tous que le processus de fécondation connaît des tares, des spermatozoïdes distraits, il disloque l'ordre d'une pensée doxique qui enterre des faits et des discours para-doxiques. L'ordre ayant été atteint par le

---

<sup>37</sup> Ce développement s'éloigne du propos de G. Bataille qui, dans la photographie du supplicié chinois, admet, en sa personne, la présence d'une extase religieuse, d'un érotisme et d'un sadisme. C'est que son propos n'est pas, comme ici, fondé sur une analyse immersive du spectacle. Pour ce penseur, les émotions sont mêlées alors que, dans le spectacle tel que se l'approprient les textes à la fin du XXe siècle, la relation qu'entretient le spectateur à l'objet mis en scène passe par divers stades qui renvoient notamment aux affects que ressent G. Bataille face à la photographie du mutilé.

désordre d'une parole qui introduit une nouvelle appréhension du réel, il se doit, au plus vite, d'exécuter son origine<sup>38</sup>.

Ce paradigme est le même que celui du spectacle. C'est parce que les corps adorés témoignent d'un refoulé, qu'après l'extase ou la fascination qu'ils éveillent, la prise de conscience que *ce* qui est refoulé n'appartient plus à la réalité ou en est banni ; qu'il s'impose de le sacrifier et, par le sacrifice, de faire disparaître d'une réalité son caractère factice. Pour renforcer cet argument, je me permets de faire référence aux censures qui ont frappé des textes de P. Guyotat et d'H. Guibert.

Contrairement aux maximes politiques qui surenchérisent sur la « liberté » des citoyens occidentaux, on a pu voir avec *Eden Eden Eden* et *Les chiens* que certains textes sont si calomniés par des critiques influents qu'on en vient à les retirer de la circulation marchande<sup>39</sup>. C'est parce que ces récits remettent en cause les normes d'une doxa, qu'ils introduisent chez le lecteur un différend qui met à mal la légitimation du pouvoir que ce dernier se doit de les supprimer. Afin de ne pas voir son ordre délégitimé, il s'impose donc de faire disparaître ces textes de la circulation publique.

---

<sup>38</sup> Par ailleurs, et pour inscrire ce propos dans une contemporanéité philosophique, cette démonstration remet en question la thanatologie que P. Sloterdijk trouve dans chaque culture, communauté ou plutôt dans chaque « sphère ». Pour le philosophe de la sphérologie, la communauté use de la mort, souvent dans un rituel, afin de se justifier ou de justifier sa création. Ce paradigme est trop lié à l'idée d'une filiation et d'un héritage. La mort qui, bien sûr peut être l'un des moyens pour les chrétiens de justifier ou valider leur existence historique, n'est pourtant plus effective à ce jour dans l'environnement total dans lequel nous évoluons. Ce qu'ont démontré les penseurs du postmoderne et, avant eux, les philosophes du langage, c'est que la réalité est un état consécutif d'un ensemble de référents. Arrivé à la fin du XXe siècle et jusqu'à ce jour, l'on constate, comme le disait L. Wittgenstein et, après lui, J.-F. Lyotard, que nous sommes entrés dans un monde occidental dominé par des jeux de langage. Le lien social n'est donc plus déterminée par une filiation communautaire héritée d'un récit biblique ou autre. Le lien qui forme la communauté a été approprié par les structures de la civilisation moderne d'abord européennes et après nord-américaines. Celles-ci composent les différentes faces de notre existence à défaut de les orienter. La mort n'est donc plus un signe qui donne naissance à une communauté, à son histoire et la justifie. Si elle pouvait jouer un tel rôle par le passé, celui-ci est désormais dominé par les structures d'une société de contrôle. Ces structures qui trouvent aussi une origine mythique dans l'histoire politique n'ont pourtant par pour cause de véhiculer leur histoire, de renforcer un lien communautaire mais de gérer les existences des individus ou citoyens, de les inscrire, mentalement et physiquement, dans un processus dépendant d'une économie spécifique. Que ceci soit aussi avéré avec le christianisme, on n'en doute pas. Toutefois le christianisme a un discours historique à dominante morale, les structures de l'Etat moderne n'en ont aucun. Elles ne répondent pas à des préoccupations existentielles qui favorisent l'intégration communautaire, elles divisent l'espace social en communautés pour s'approprier leur force de travail et sauvegarder les acquis économiques des classes dominantes. Par conséquent la mort n'est plus le signe d'une constitution communautaire mais d'un rejet en dehors d'une sphère, rejet qui la protège de l'aliénation qu'elle propage, aliénation qu'elle exige pour la continuité d'une appropriation de la force de travail dont le premier ennemi est le plaisir. Peter Sloterdijk, « L'espace thanatologie, la paranoïa, la paix du royaume », in : *Globes*, Paris, Editions Libella – Maren Sell, 2010, pp. 139-173.

<sup>39</sup> Philippe Sollers, «17../19.. », in : Pierre Guyotat, *Eden Eden Eden*, Paris, Editions Gallimard, 2010, pp. 277 – 280.

Dans ce cas le corps sacrificiel serait le livre. Placé sur la scène publique, le texte spectacularisé par l'attention politique et médiatique devient le sujet de toutes les invectives. Blâmé, condamné, l'autodafé passe par la censure, l'interdit d'impression et de vente. La mise en place de cette mécanique répressive fait du livre banni un symbole de ce qui ne peut être toléré au sein d'une enclave culturelle. Par la violence portée à son égard, le pouvoir légitime son droit de délégitimer, ce qui nous renseigne sur ses règles, ses tabous. Mais, derrière la répression, le spectacle de l'autodafé est bénéfique pour le public, les lecteurs. Comme dans l'arène, la spectacularisation du livre devient le moment d'une libération libidinale car, ce qui est condamné, c'est la violence que le pouvoir craint, et une libido qui risquerait de le désordonner. Il y a donc un plaisir écrit porté sur la scène publique ou, du moins, une référence à un plaisir intolérable. Ce plaisir, qu'il soit lu, cité ou directement condamné, rappelle l'existence de la pulsion de vie, de quelques contentements libidinaux. S'ensuit bien sûr le sacrifice par le pouvoir. Le livre est condamné soit à disparaître soit à subir les conséquences de sa spectacularisation. Après avoir rappelé ou éveillé une pulsion de vie, il sombre enfin dans l'oubli au profit de l'ordre moral.

Pour en revenir au corps sacrificiel, le spectacle en littérature dépasse le paradigme hérité de G. Bataille. Certes l'observation qui se mue en une pulsion scopique éveille une extase qui verse dans un sadisme. Mais il importe de dépasser ce principe de causalité pour s'intéresser aux conditions qui suggèrent ce processus. L'extase et le sadisme ne sont pas des phénomènes indépendants de l'environnement sociétal où l'individu se situe. Ils émanent d'un quotidien dont la coercition procure un manque de satisfaction pulsionnel. Par l'exposition d'un corps sacrificiel, se font jour des comportements cruels et sauvages. Certains s'élancent sur le corps-symbole jusqu'à le maltraiter ou le violer. Cette exposition trouve sa cause non pas dans la volonté d'offrir gratuitement de la violence. Elle est dépendante du degré de refoulement du public. Plus il évolue dans un univers sociétal ordonné par une série de règles culturelles, plus l'intensité du sacrifice sera élevée.

Un tel paradigme renvoie à la constitution d'une civilité. Par une série de normes, elle effectue une dénaturalisation de la psyché. Perdant leur place dans la conscience, les pulsions sont relayées dans l'inconscient. Elles tentent naturellement de s'en extraire afin d'être satisfaites mais tous les dispositifs civilisationnels s'y opposent. Par conséquent il y a



organisation d'événements spectaculaires afin de décharger le corps social du conflit interne de ses pulsions. Les corps dans l'arène apparaissent comme des moyens afin d'extraire du corps social ses pulsions, de diminuer les tensions qu'il lui inflige, enfin de légitimer un ordre. Pour exemplifier cet argument, il suffit d'observer des corps ou des objets sacrifiés en dehors de l'arène. Des dissidents ou révolutionnaires politiques, des œuvres littéraires et bien d'autres. Un ensemble de signes qui critiquent la légitimité d'un ordre et, par leur critique, qui font surgir son bras répressif. L'action du bras n'est alors rien d'autre que l'aveu d'une coercition. Plus elle est élevée, plus le geste augmente en intensité jusqu'à livrer aux publics des sacrifices qui les délaissent de leurs maux pulsionnels.

#### **4.8. De la configuration libidinale au (dé)voilement**

Pour que le sacrifice ait lieu, il faut un autel, un tertre où sont disposées la jeunesse et la beauté à laquelle aspire une communauté. Il s'agit de donner à voir et, par la vue, d'éveiller la curiosité. Mais l'éveil de la *libido sciendi* n'est pas uniquement dépendant de l'observation d'un corps dénudé. Ce corps doit être métamorphosé en une mosaïque d'objets partiels dont l'assemblage dans un environnement composé de lumières et d'ombres, de couleurs changeantes et de fournitures diverses, est susceptible d'échauffer les pulsions.

Ainsi dans *Vous m'avez fait former des fantômes*, le jeune gladiateur se voit pincer les lèvres par un dispositif mécanique, il frotte « ses gencives de menthe et d'ortie » tandis qu'un autre, accroupi sous lui, place « un aiguillon charnu [qui] mordille sa verge pour le réveiller. » (p. 77.) Dans *Ipsa facto*, la salle de vente est prise d'une atmosphère tendue. Pour diminuer la tension, le commissaire-priseur fait venir un modèle de collection. Une « blondasse » qui est fait un tel « électrochoc » que les acheteurs la couchent sur une commode. Sa « chevelure sur l'acajou », elle « gigote » tout en gardant une « contenance prodigieuse ». Vient ensuite la présentation du baccalauréat : une « vedette » qui est comparée à « Miss France [qui] n'en reçoit pas autant de lumière, quand elle est en maillot de bain [...] ». » (p. 150.)

Tout spectacle compose avec des corps qu'il assemble selon une finalité précise : éveiller la *libido sciendi* qui trouve deux déclinaisons. Dans la première, le corps est un objet sacrificiel disposé à la vue d'un public. Il en émerge une *libido dominandi* dont le plaisir est procuré par le rapport dominant d'un personnage ou d'une foule. Cet agencement mêle un double plaisir : celui de voir, d'observer et de dominer. Cette configuration manifeste un rapport

symbolique. L'adulte en hauteur regarde un enfant dans une arène. Sa position lui confère une domination provenant de son âge, de sa capacité à respecter des règles culturelles et d'une position (un siège) attribuée dans un champ social. La place de l'enfant est sur une scène. Il est en proie à une liberté circonscrite à un cercle dans lequel il se meut jusqu'à finir mutilé, brisé par le spectacle.

Mais cette configuration est moins fréquente que la deuxième où la *libido sciendi* est éveillée par un rapport hiérarchique inversé. Le public, en bas, regarde en hauteur l'objet d'un plaisir : le corps d'une jeune femme qui adopte diverses positions ou défile simplement sous un jeu de lumières comme le décrit le narrateur de *Plateforme* dans une maison close en Thaïlande :

Plusieurs machines à fumée entrèrent en action, la musique changea pour être remplacée par un slow polynésien. Les filles quittèrent la scène pour être remplacées par une dizaine d'autres, vêtues de colliers de fleurs à la hauteur de la poitrine et de la taille. Elles tournaient doucement sur elles-mêmes, les colliers de fleurs faisaient apparaître tantôt les seins, tantôt la naissance des fesses. Le vieil Allemand fixait toujours la scène ; à un moment il enleva ses lunettes pour les essuyer, ses yeux étaient humides. Il était au paradis.

A proprement parler, les filles ne racolaient pas : mais on pouvait inviter l'une d'entre elles à prendre un verre, discuter un peu, éventuellement payer à l'établissement un bar fee de cinq cents bahts, et emmener la fille à l'hôtel après avoir négocié les prix. Pour la nuit complète, je crois que le tarif était de quatre ou cinq mille bahts – à peu près le salaire mensuel d'un ouvrier non qualifié en Thaïlande ; mais Phuket est une station chère. Le vieil allemand fit un signe discret à l'une des filles qui attendait, toujours vêtue d'un string blanc, avant de remonter sur scène. Elle s'approcha aussitôt, s'installa familièrement entre ses cuisses. Ses jeunes seins ronds étaient à la hauteur du visage du vieillard, qui rougissait de plaisir. J'entendis qu'elle l'appelait : « Papa ». (pp. 106-107.)

Le plaisir provient d'une mise en scène où, en hauteur, tournent comme sur un promontoire des prostituées. Cet agencement éveille une *libido sciendi* dont l'intensité est dépendante d'un « dévoilement ». Il s'agit de placer les corps dans un mouvement d'alternance qui fait « apparaître tantôt les seins, tantôt la naissance des fesses ». Ceci rejoint l'observation de R. Barthes. Le plaisir n'est pas donné d'une manière abrupte. Dire par le signe le membre, c'est le rabaisser à l'inanité de la matière. Pour qu'il déclenche du désir, il importe de le placer dans ce que le sémioticien nomme un « dévoilement progressif » afin que « toute l'excitation se réfugie dans l'espoir de voir le sexe<sup>40</sup> ». C'est parce que l'objet partiel n'est pas donné comme tel mais qu'il est soumis à un jeu de dévoilement qu'il éveille

---

<sup>40</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 20.

une libido tel qu'ici dans *Partouz* de Y. Moix où les corps fragmentés en une infinité de signes, se frôlent, s'accouplent, s'extasient :

Ils baisaient dans les lignes, les courbes, les lignes de crête, les lignes de niveau, dans une sorte de platitude contrariée par endroits, d'aplanissement, de plaine, avec des pics, des contrariétés de géographie soudaines. Il y avait des plis, des pliures, des bras pliés, des jambes repliées, des zones de replis, des petites pliures mais sans cassures, qui étaient les plus des rides, les plus des vieillesses, les plus de peaux qui, rassemblés, mélangés, formaient une sorte de territoire, de Beauce, avec quelque chose d'hercynien, et formaient un être vivant énorme à mille têtes sans frimousses, à mille mains semblables, à mille pieds entremêlés dans une pagaille mathématique hébétée de soupirs. Ce n'était pas un spectacle beau, quand on parle de beauté grecque, angulaire et recreuse, mais plutôt une esthétique spéciale du vallonnement, de l'horizontal, du latitudinaire, du longitudinal : toute partouze est une géodésie. (pp. 20-21.)

La fragmentation est telle que toute singularité corporelle est niée. Le corps n'est plus une entité homogène mais une mosaïque, une surface divisée en une série de parties, chacune livrée à l'assaut d'une pulsion. Du magma chaotique d'objets partiels en sueur ressort un « être vivant énorme à mille têtes sans frimousses, à mille mains semblables, à mille pieds ». Dans cette masse indifférenciée, la satisfaction est dans le membre et dans le regard qui s'y attache, qui le scrute. Les signes sensuels détachés d'une singularité naviguent parmi d'autres, happés par une bouche, un bras, un regard qui s'en emparent et les plongent dans la masse d'épiderme jouissant. Ils émergent d'une surface mouvante, passant du voilement qui éveille le désir au dévoilement qui signe le plaisir.

Comme dans *Plateforme*, l'éveil de la *libido sciendi* et l'intensité libidinale ne dépendent que rarement d'un corps. Pour satisfaire la pulsion, il faut composer avec des signes sensuels et des zones érogènes. Donner ici et là quelques esquisses, surtout ne pas trop en montrer pour qu'éveillée la pulsion se rue sur le signe convoité. La configuration libidinale n'est donc effective que si elle substitue au corps ses signes libidinaux engouffrés dans un mouvement de voilement et dévoilement.

#### **4.9. La désimulacrisation**

Pour que la pulsion soit satisfaite, on peut rester assis ou debout dans les gradins d'une arène ou faire venir l'objet désiré jusqu'à soi, le faire descendre de l'autel libidinal. La transition d'une *libido sciendi* vers une *sentiendi* impose un renversement scénique. Ainsi dans *Plateforme*, lorsque le narrateur opte dans un salon de massage pour le numéro 47, le client doit se diriger avec la prostituée « vers les étages » (p. 113.). Il en est de même lorsque Massi explique à la narratrice de *Forever Valley* la manière dont elle doit recevoir les clients :

Massi m'a aussi expliqué ce que j'aurai à faire quand je monterai avec un douanier dans ma chambre. C'est pour ça que j'ai une chambre à moi. Massi dit que je n'aurai qu'à me laisser faire, les douaniers savent ce qu'il faut faire. (p. 23.)

Pour que le client passe de l'émotion à la sensation, d'un texte à l'autre, le cérémonial est identique. Il choisit un objet du spectacle, l'objet descend de la scène, il/elle se présente, ils montent d'un étage afin de se retrouver dans un espace privé. Il y a donc un double mouvement mis en place pour accéder au plaisir. D'abord la configuration scénique est renversée, l'objet qui éveille la curiosité quitte sa posture de simulacre. S'ensuit un déplacement vers un espace surélevé. Le *couple* monte les marches d'un escalier, il est réuni par une ascension qui mène à un espace où la *libido sentiendi* peut être satisfaite.

Ce mouvement provoque une *désimulacrisation*. Il efface un passé contenant le fantasme au profit de l'introduction de l'objet dans une réalité qui n'est plus déterminée par la capacité fabulatrice du client mais par des actes et des paroles concrètes qui visent à la consommation du *bien*. La hauteur qui auparavant servait une sublimation, doit être annulée. Le corps descend de son trône. Par ce mouvement, il s'imprègne d'une réalité commune au client ou du moins une réalité à laquelle le client rapporte l'objet de son désir. Les formalités exécutées (discussion sur le tarif), les deux corps s'extraient des contingences. Ils montent vers les étages, l'un pour jouir, l'autre pour servir sa jouissance.

Autrement dit, là où précédemment le corps prostitué n'intercède qu'en faveur d'un fantasme agrémenté par un dévoilement et revoilement du corps, il passe au statut d'objet inscrit dans une réalité sensuelle consommable, ce qui a pour effet d'évacuer le fantasme. Tout le cérémonial s'effectue selon une négation du travail fantasmatique. Pour que le plaisir soit réalisé, le fantasme doit être évacué au profit d'éléments appartenant à une réalité concrète.

D'un texte à l'autre, l'accès à la jouissance physique lorsqu'elle est déterminée par une mise en scène dans une maison close ne peut être atteinte dans le lieu qui a vu le fantasme naître. Il semble impératif de s'éloigner de l'arène où la *libido sciendi* a été éveillée. Il faut s'élever au-dessus du fantasme qu'elle a inspiré, dépasser la production imaginative que le corps à consommer vient briser de par son entrée dans une réalité qui le désimulacre.

#### 4.10. L'accès à l'arène

Bien que le spectacle déleste du poids de la culture et, qu'en ce sens, il apparait comme un bien relatif pour l'homogénéité du corps social, ce n'est jamais une activité gratuite. Il s'agit d'un événement dont la finalité repose sur la possibilité d'engendrer du profit. Ce besoin économique soulève deux critiques. Une première sur les conditions pour y avoir accès, une deuxième sur la conversion d'une plus-value en un plus-de-jouir.

Comme l'explique G. Debord, le spectacle, « c'est la vie de ce qui est mort, se mouvant en soi-même<sup>41</sup> », une vie morte qui donne l'impression d'une réalité que le spectateur intègre dans son vécu. Les aphorismes de la *Société du spectacle* indiquent que l'événement spectaculaire sert à disséminer par un tel stratagème des valeurs spécifiques à un pouvoir. Cela sert aussi à naturaliser non seulement son appréhension d'une réalité et son histoire, mais à donner l'impression que la relation économique basée sur l'achat de billets est naturelle.

Cette dernière critique induit que s'il y a un spectacle, en dehors des acteurs ou du public, il y a forcément une tierce personne (une entreprise privée ou publique) qui en reçoit le bénéfice. Ce profit repose sur la vente de billets. Ceci sous-entend que la jouissance du spectacle n'est qu'une ré-jouissance de plaisirs primaires par un conditionnement sociétal fondé sur la capacité professionnelle des individus à capitaliser leur revenu, ce qui laisse entrevoir la présence de classes sociales séparées selon leur capital monétaire. Certaines possédant un revenu supérieur sont plus susceptibles de *jouir* ou, d'une manière compulsive, de se ré-jouir ; alors que d'autres plus humbles sont rarement en droit d'obtenir quelques plaisirs. Cette dichotomie est mise en évidence dans *Forever Valley* dont l'économie repose sur un dancing que visitent des « bergers » et des « douaniers ». Pour coucher avec la maquerelle, la narratrice ou une « laitière », les bergers et les douaniers doivent acheter un billet :

Les billets roses, c'est pour les bergers qui ne font que danser avec les filles de la laiterie, c'est les moins chers. Les billets bleus, c'est pour ceux qui ne vont que dans les chambres. Les billets verts, c'est pour ceux qui veulent d'abord danser, et qui ensuite montent dans une chambre avec une fille de la laiterie. Les billets jaunes et les billets blancs, c'est les plus chers, c'est réservé uniquement aux douaniers. Dans les deux cas, ça donne droit au dancing et à la chambre. Les billets jaunes, c'est quand les douaniers ont des précautions à prendre. Les billets blancs, c'est les plus chers, c'est quand il n'y a plus de précautions à prendre, c'est les meilleurs pour les douaniers. (p. 24.)

---

<sup>41</sup> Guy Debord, *op. cit.*, p. 129.

La nominalisation des deux communautés renseigne sur la relation intrinsèque entre spectacle et argent. Les bergers symbolisent une classe modeste dont les moyens sont dépendants du cycle naturel, c'est-à-dire d'un cycle qui ignore le travail de thésaurisation qu'exige la pensée capitaliste. Contrairement à ce modèle pastoral, les douaniers dont le travail protège et légitime une organisation politique dominant un territoire, obtiennent un salaire. Leur profession est donc déterminée par un système économique. Ce système ne rétribue pas en ressources alimentaires potentiellement échangeables. Il s'agit d'une construction culturelle qui rétribue selon un moyen d'échange dont la valeur est garantie par sa naturalisation<sup>42</sup>. Ceci signifie que les douaniers sont inscrits dans un rapport d'épargne de monnaie d'échange. Contrairement aux bergers, ils ont les moyens de constituer un capital. Le plaisir n'est donc plus une émotion que toute personne est susceptible de ressentir. Il s'agit d'un *bien* qui, au même titre qu'une marchandise, peut être *acquis*. L'argent apparaît donc comme une entité possédant un pouvoir ostracisant. Le spectacle n'est plus un événement duquel chacun est en droit d'attendre du plaisir, il force à s'acquitter d'une somme pour y avoir accès.

Aussi banale que peut sembler cette démonstration, elle a pourtant des conséquences non négligeables sur le corps social. Si par exemple l'on se réfère aux communautés proto-chrétiennes ou chrétiennes, toutes ponctuent la vie des fidèles, des villages et des villes par des rituels spectaculaires. Il peut s'agir d'une procession, d'une messe, d'un baptême, etc. Dans les cas les plus banals, le spectacle est rythmé par des chants, des prières. Dans d'autres, il s'agit de rentrer en transe, de se flageller, de copuler ou encore d'offrir les semences masculines à Dieu, maître de la reproduction, de la vie. Qu'il s'agisse d'une tradition ou l'autre, ces rituels participent au délestage d'une tension pulsionnelle. Mais à

---

<sup>42</sup> Au sujet de la valeur de l'argent dont la mesure est uniquement dépendante de la valorisation ou dévalorisation de la part d'une communauté, l'on peut exemplifier ce propos de la manière suivante. Si l'on prend une pièce de monnaie, par exemple un dollar, que l'on creuse un trou dans la terre, qu'on y dépose la pièce et qu'on la recouvre ensuite de terre de sorte qu'elle disparaisse non seulement de notre champ de vision mais aussi d'un usage potentiel. Quelle est la valeur de la pièce de monnaie? Existe-t-elle alors qu'elle n'est plus échangeable, convertissable en un objet ou un service? Et si on attend plusieurs années, qu'en est-il de sa valeur, sera-t-elle encore pareille en 2084? Il s'agit seulement d'un objet de métal dont la valeur prend source dans son usage, c'est donc cet usage qui détermine sa valeur non pas sa matière.

Quant au travail selon une adéquation avec le rythme de la nature et un travail déterminé par une idéologie politique, voir par exemple : Edward P. Thompson, *Temps, discipline du travail et capitalisme industriel*, Paris, Editions la Fabrique, 1991.

la différence avec le spectacle de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, l'intégration n'est pas restreinte à certaines classes. Toutes sont appelées à participer. C'est ainsi que, dans les églises, on repère des emplacements pour l'aristocratie, les bourgeois, le personnel du clergé et la population. Ce principe d'intégration maximal fondé sur une doctrine religieuse est donc bénéfique dans le cas d'une régulation psychique.

Par ailleurs cette proto-société du spectacle n'est pas le fait du christianisme. Déjà à l'antiquité, les lieux de cultes attestent d'une dimension spectaculaire intrinsèque à la vie communautaire. On la trouve aussi dans toutes les fêtes païennes qui côtoient les cérémoniels chrétiens. Ainsi dans le carnaval, l'inversion du rapport dominant/dominé entraîne une libération des contraintes sociétales. Par ce renversement hiérarchique *œ* qui est source de frustration pour les uns, devient source d'une jouissance, et vice-versa. Il en est de même dans la tradition slave du « стенка на стенку », du « mur contre le mur ». Avant la « Масленица », la « semaine des crêpes », la tradition voulait que les hommes du village se séparent en deux rangées se faisant face. Les cloches sonnaient alors le début des hostilités. Quelques minutes plus tard, le deuxième coup de cloche y mettait un terme. C'est ainsi, par exemple, qu'un boucher et un boulanger s'étant précédemment querellés, pouvaient « régler leur compte ».

Dans ces exemples, l'abandon d'un antagonisme de classe ou la levée de tout interdit pulsionnel jouent un effet bénéfique. Il apparaît comme l'un des moyens propices au relâchement des contraintes habituelles. Selon les cas, il en résulte une diminution des tensions sociales et une régulation de la psyché. Cette absence d'une relation entre spectacle et argent lors d'un événement religieux ou païen a pour bienfait d'unir la communauté, de l'extraire de contraintes culturelles et de laisser libre cours à un déchargement habituellement banni. L'introduction d'un rapport économique dans l'accès à l'arène a donc pour effet de limiter au capital les potentialités du déchargement pulsionnel. Sur le long terme, on peut postuler que le champ social sera distingué en deux classes. La première régulera ses pulsions par l'argent qui donne accès au spectacle, la deuxième restera cloîtrée dans l'absence de réjouissances, incapable d'une régulation psychique, ce qui pourrait mener à des comportements névrotiques dont la violence due à la retenue libidinale ne cesserait de croître.

#### 4.11. Le plus-de-jouir

Mais la relation entre spectacle et argent n'est pas uniquement présente à travers un système qui exige que l'on s'acquitte d'un droit d'entrée afin de parvenir aux réjouissances. Dans nos textes on trouve tout un dispositif marchand qui entoure l'événement, ce qui le présente comme un moyen de développement d'une économie spécifique. Ainsi les textes mettent en évidence une forme de perversité comme ici dans *Vous m'avez fait former des fantômes* :

On continuait de vendre, dans tous les recoins, autour des pissoirs, des calendriers pornographiques dont les images pervertissent les figures nobles du combat, des pines d'enfants en sucre, et un alcool prohibé qui décapait tellement les gencives et tournait tellement la boule qu'on le disait distillé par des criminels qui n'y faisaient macérer aucun fruit, mais des métaux et des copeaux génitaux prélevés sur des cadavres. (p. 75.)

« Autour de pissoirs », des vendeurs proposent des « calendriers pornographiques », des « pines d'enfants en sucre » et un alcool fermenté dans des « copeaux génitaux ». Un tel dispositif ne rejoint pas seulement le caractère sacrificiel du spectacle, il met en évidence sa capacité à déployer un espace économique. Parce que l'événement prend place, il devient le moyen pour des personnes privées de vendre. Le spectacle transforme donc le spectateur en un consommateur. Cette dominante économique renvoie à la perversion que provoque le système marchand. Les spectateurs évoluent dans un quotidien forgé dans le renoncement à la pulsion, ils dépensent leur argent non seulement pour se procurer des biens de première nécessité mais, avec leur épargne, ils se rendent dans un spectacle pour obtenir du plaisir et acheter des déchets excrémentiels.

Ces objets renvoient à la critique marxiste doublée de celle de J. Lacan. Pour K. Marx, d'une domination capitaliste résulte une *Mehrwert*, une « plus-value » qui provient du surtravail imposé à la classe laborieuse<sup>43</sup>. C'est ce que nous voyons dans l'arène. Les spectateurs utilisent leur « plus-value » pour avoir accès à un spectacle. Elle sert donc ce que J. Lacan nomme un « plus-de-jouir », c'est-à-dire qu'ils convertissent la « plus-value » « en jouissances de toute nature<sup>44</sup>. » Cette jouissance est confirmée par les objets mis en vente aux « pissoirs ». Ils sont achetés et emportés par les personnages. Ils s'échappent de l'événement pour prendre place au-delà de la réjouissance. Cette insertion d'objets

---

<sup>43</sup> Dany-Robert Dufour, *La cité perverse*, Paris, Editions Denoël, 2009, p. 26.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 26.



obscènes introduit la contrepartie du « plus-de-jouir » : « la non-jouissance, la misère, la détresse<sup>45</sup>. »

Par ailleurs il est à remarquer que les textes reproduisent souvent autour de l'arène un espace dédié à la défecation. Ainsi dans *Nevermore*, le cirque Fuch joue un rôle moins déterminant dans le récit que la « pissotière » qui la borde : un lieu où les criminels s'échangent des valises, où le président Hardley (comme son prédécesseur) est assassiné un samedi soir (p. 85./p. 98.). Cette configuration se trouve aussi dans *Tous les matins du monde*. Après s'être brièvement rendus dans une salle de jeu de paume, M. de Sainte Colombe et Marin Marais s'en vont. Le premier arrête son disciple et lui prend le bras : « Devant eux un petit garçon avait descendu ses chausses et pissait en faisant un trou dans la neige. Le bruit de l'urine chaude crevant la neige se mêlait au bruit des cristaux de la neige qui fondaient à mesure. (p. 43.) » Ensuite M. de Sainte Colombe « se retourna et pissa lui-même contre le mur. (p. 44.) »

L'espace dédié à la défecation rappelle le stade anal où l'enfant qui souhaite se délester d'une tension déplaisante liée à ses déchets organiques les retient, ce qui provoque une tension d'autant plus forte avant qu'il ne les laisse s'en aller, ce moment lui procurant davantage de plaisir<sup>46</sup>. Le fait de placer d'une manière récurrente une pissotière ou de décrire l'action d'uriner après un spectacle force l'interrogation sur l'origine de la tension déplaisante. Est-elle due à la retenue des personnages durant le spectacle ou est-elle à associer au spectacle qui, comme nous l'avons vu, sert à délester le corps social de ses tensions liées à l'impératif culturel ?

Bien que l'on pourrait répondre par l'affirmative à l'une ou l'autre question, la deuxième semble prédominer sur la première. Là où les personnages connaissent un premier relâchement de la tension suite au spectacle, celle-ci se situe principalement au niveau psychique. L'addition d'un espace lié à la détente du corps qui somatise la tension culturelle ou, peut-être, qui est placé sous les tensions liées à la libération des pulsions, entraîne une détente complète. Elle n'est plus seulement d'ordre psychique mais aussi physiologique, ce qui confirme l'hypothèse selon laquelle l'événement spectaculaire témoigne d'un plaisir qui

---

<sup>45</sup> Jacques Lacan, « De la plus-value au plus-de-jouir », in: *Cités*, n°16, 2003, pp. 129-142.

<sup>46</sup> Sigmund Freud, « La sexualité infantile », in : *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Editions Gallimard, 1987, pp. 91-141.

émane d'un détachement d'avec les règles culturelles. Celui-ci est double, il déleste de ses tensions et l'esprit et le corps.

#### 4.12. Au-delà du texte II : le signe événementiel

Maintenant que nous avons observé l'espace et les objets du spectacle, les réactions du public et les conditions de (ré)jouissances, j'aimerais clore cette réflexion par une transposition des éléments précédemment développés dans le caractère événementiel que provoque le signe en littérature. Qu'il s'agisse d'un texte littéraire ou paralittéraire, les pages sont peuplées de signes, à la fois signifiants et signifiés qui ont pour but d'être activés par un lecteur<sup>47</sup>. Cette relation confère au texte une dimension événementielle. Elle n'est bien sûr pas identique à celle qui prend place dans une arène, toutefois, d'un point de vue phénoménologique, elle répond à un même processus et elle réunit des concepts similaires.

Par exemple dans les tomes du *Dernier royaume*, nombreuses sont les particules où le narrateur s'éprend d'une lecture qui l'éloigne d'une réalité. Si on les assemble comme dans un jeu de puzzle, ces particules dressent la figure d'un lecteur. Deux types de description esquissent ses traits. Une première porte sur le jeu référentiel qui manifeste une ample érudition. Une deuxième le place dans des anecdotes déterminées par la lecture. Dans *Sur le jadis* vient ce souvenir qui précède une réflexion sur « le pouvoir des romans » dont le but est « de faire jouir dans l'oubli des personnages » :

La fenêtre donnait sur le port du Havre. C'étaient des ruines, des abeilles, des quais, des rats. C'étaient aussi des sirènes. J'avais six ans. Je lisais les contes et les légendes et mes pieds reposaient sur un petit établi de bois jaune devant la fenêtre qui donnait sur la mer ou plutôt sur la *bourrasque grise perpétuelle*.  
C'était ce que dans mon enfance, je m'en souviens encore, on appelait la mer. (p. 23.)

Le cadre énonciatif présente les conditions d'une déterritorialisation. Selon R. Barthes, lorsque la lecture est pratiquée dans un environnement non répressif (*la maison, la chambre d'enfance, la famille*), l'on ressent une satisfaction, conditionnée par la proximité d'un environnement sentimental<sup>48</sup>. D'une part, la présence du lecteur est liée à sa position dans un espace physique, de l'autre, la statique du corps le soustrait à cet espace au profit d'une métaphysique liée à l'émulation de l'imaginaire, ce qui relève d'une certaine forme

<sup>47</sup> Pour l'activation du texte, voir par exemple : Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Editions Livre de poche, 2014, p. 61.

<sup>48</sup> Roland Barthes, « Entre le plaisir du texte et l'utopie de la pensée », in : *Œuvres complètes : Tome V 1977 – 1980*, Paris, Editions Seuil, 2002, p. 535.

d'amnésie. Ceci est mis en évidence dans la quête herméneutique que suggère ce fragment. Les signes oscillent entre une interprétation littérale (la chambre de l'enfant) et une autre symbolique qui met en abyme les récits que contiennent les « contes » et les « légendes ».

A ceci il faut rajouter une énumération (les « ruines », les « abeilles », les « quais », les « rats », « les sirènes ») laquelle exemplifie la « logique associative de la lecture ». Elle est finalement accrue par la « fenêtre qui donnait sur la mer ou plutôt sur la *bourrasque grise perpétuelle* ». Ce syntagme apparaît comme un *theatrum* ouvert vers un *ailleurs* que domine une chromatique grise changeante, pareille aux pages blanches peuplées de caractères noirs sur laquelle oscille une lecture située dans la résurgence de réalités émotionnelles et le mouvement de l'imagination.

De la même manière qu'il a été vu au sujet du spectacle, par le fait de se placer dans un espace prédisposé à la lecture, l'on délaisse la réalité environnante afin d'entrer dans une fabulation. La lecture a donc pour effet d'extraire de la culture. Ce constat renvoie à notre double cruauté. Non pas que le lecteur manifeste un comportement bestial mais, comme l'affirme le narrateur dans *Abîmes* : « Le lecteur est comme un animal qui se tient sur le bord d'un lac plus ancien que celui de la voix humaine. (p. 9.) ». L'animalité provient du fait que les signes sont des simulacres qui manifestent le caractère fictionnel de toute réalité. Et les signes, parce qu'ils mettent en présence des événements qui attirent l'attention, sont susceptibles de procurer des émotions qui délivrent brièvement les passions refoulées ou qui les purgent.

Par ailleurs, le signe n'est jamais seul. C'est parce qu'il connaît un environnement qui réprime la pluralité de ses signifiés qu'il peut être intelligible. Cette restriction lui confère un caractère événementiel. C'est parce qu'il est placé dans tel ou tel agencement qu'il fait sens. L'environnement étant dépendant d'une infinité de facteurs, son sens n'est jamais pareil à un précédent, ce qui signifie que son appréhension lui confère une intensité variable selon les lecteurs. Certains le lisent, le relisent, en pèsent le poids tandis que d'autres sautent par-dessus sans y porter d'attention<sup>49</sup>.

De plus il y aurait une analogie à faire entre le signe et l'objet sacrificiel. Son sens est « décharné » en raison de l'influence de l'environnement sémiologique. Il en est de même pour les lectures, variables selon les situations, les époques et les lecteurs, lesquelles

---

<sup>49</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 22.

répriment le signe selon leur attention. Quant à l'abatement des contraintes culturelles et sa relation avec une période qui précède celle de la curation, on ne peut affirmer que /table/ revête le pouvoir de *libérer* à l'instant. On peut bien sûr lui attribuer cette puissance dans un autre contexte où la « table renversée supporte de ces quatre pieds les corps de jeunes hommes et de jeunes femmes. ». D'ailleurs si l'on revient à la manière dont se constitue un langage duquel découlent une ou plusieurs langues, l'on peut postuler que la lecture traverse l'aspect esthétique des langues. Elle a donc pour effet de rapporter la conscience à ce qui la précède et l'impulse, un langage. Ceci représente aussi une forme de satisfaction sacrificielle. Par ce retour au langage, il y a réminiscence d'une jouissance liée à la découverte et l'usage de signes.

Enfin une petite analyse d'ordre matérialiste renseigne sur le fait que, malgré le travail de démocratisation de la littérature, l'accès au signe n'est pas gratuit. Jusqu'à ce jour, à l'exception d'ouvrages religieux, pour lire il faut posséder un capital, minime dans certains pays, énormes dans d'autres. Les signes ne sont pas gratuits, ils exigent un peu de la bourse de chacun, ce qui les place dans une relation économique avec le lecteur. Pour être tel, il est donc dépendant de son épargne. Enfin, parce qu'il faut posséder un capital qui résulte d'une épargne, les signes apparaissent comme des objets de jouissance dépendants de la conversion d'une plus-value en un plus-de-jouir.

#### **4.13. Conclusion : L'arène désublimante**

La récurrence d'événements spectaculaires a conduit l'analyse vers une orientation phénoménologique qui porte sur l'arène. Avant d'aborder frontalement les mises en scène, on a remarqué que les textes manipulent les événements selon une déclinaison similaire. Il importe qu'au-delà du moment de détente, rien n'en subsiste dans la mémoire et cette amnésie se voit renforcée par le fait que le spectacle doit être décontextualisé d'un environnement culturel afin d'éloigner les contraintes morales.

Ceci se retrouve dans la configuration de l'arène où diverses classes sociales se font face. Un rapport antagoniste apparaît, et l'on voit un débordement de pulsions bestiales foisonner dans les gradins avant même que les réjouissances n'aient débuté. La cruauté dont témoigne le public ne provient pas uniquement d'une confrontation sociale. Le sentiment cruel résulte d'une double frustration. La première provient du principe de cruauté. Parce que le spectacle double la facticité d'une réalité par le fait d'en magnifier des signes, il présente le caractère superficiel de la réalité culturelle. Confronté à accepter l'artifice, le spectateur témoigne d'un relâchement d'autocontraintes. A cette cruauté s'en adjoint une deuxième, celle déclenchée par les mises en scène dont les drames reposent sur des situations qui abattent le renoncement à la pulsion. Voyant devant ses yeux les passions refoulées, le spectateur est confronté à leur retour, ce dont il témoigne avec violence.

Quant aux mises en scènes, elles sont bien sûr protéiformes. Il peut s'agir d'un combat de jeunes enfants, de ventes de corps ou d'un spectacle lié à la prostitution. Toutefois, d'une manière commune, les objets qui y prennent place sont soumis à un processus de symbolisation. Détachés du quotidien, ils passent du statut d'objet à celui de simulacre qui en appelle à diverses interprétations. D'une manière commune elles portent sur le corps en tant qu'objet sacrificiel dont la violence qu'il réveille témoigne d'un refoulement.

Afin qu'il y ait une satisfaction, ces objets doivent être disposés selon certaines normes. Quand il s'agit de corps d'enfants, le spectateur domine. Quand des corps de femmes sont présentés lors d'une vente aux enchères ou dans une maison close, ils sont posés en hauteur afin d'attirer l'attention et de sublimer un public qui hésite rarement à se l'approprier. S'ensuit un rituel. Là où le fantasme se manifeste dans un rapport hiérarchique, la capacité du spectateur à jouir du corps admiré dépend d'un renversement. Il est impératif de

rabaisser l'objet du désir, de le replacer dans une réalité commune pour, ensuite, se rendre dans un étage supérieur.

Enfin, le spectacle à la fin du XXe siècle, malgré toutes ses prétentions à délester le spectateur de son refoulement, reste inscrit dans un modèle civilisationnel répressif. Pour accéder aux jouissances, il faut contracter un capital monétaire. Dans le cas contraire l'accès au plaisir est restreint. Cette tendance laisse aussi entrevoir un dispositif socioéconomique. Qui a le plus de capital est en droit d'obtenir plus de jouissances. Ainsi la plus-value obtenue par un salaire permet d'épargner et cette épargne se voit convertie en un plus-de-jouir.

Pour revenir à l'hypothèse qui a ouvert cette deuxième partie, les textes reposent bien sur une économie morphologique qui laisse une part non négligeable aux dispositifs d'une désublimation répressive. Ces dispositifs influencent les comportements qu'ils orientent vers un hédonisme conforme aux exigences d'un pouvoir politique et marchand. Leur intégration dans les récits témoigne donc d'une concordance entre le texte et sa contemporanéité mais aussi d'une structure du plaisir dont l'apport principal provient d'un différend entre la recherche qui tend à satisfaire une pulsion et des dispositifs.

Mais ce différend reste sous-jacent. Il s'agit d'une tension infra-textuelle qui actionne et organise les événements. Pour la sphère des médias, cette tension est centrifuge. Son économie repose sur une aliénation causée par un hédonisme que le littéraire rend éphémère ou inatteignable. L'incapacité des personnages à vivre dans la félicité continuelle entraîne alors une dérégularisation de l'activité psychique. La névrose et les pathologies qui en découlent apparaissent comme les points nodaux des récits. Des personnages obsédés par un contentement pulsionnel en viennent à évoluer dans un rapport catatonique à leur environnement familial, amical et social sans parvenir à atteindre un plein hédonisme.

Quant au spectacle, à défaut de placer une tension perpétuelle dans le récit, il est intégré dans le langage romanesque sous une double fonction. La première exemplifie clairement le caractère épisodique du plaisir et la deuxième montre sa récupération politique. L'amnésie et la déterritorialisation sous-entendent que, pour délester le corps social d'une tension déplaisante, il est impératif d'organiser continuellement des spectacles dans des arènes. Cette organisation est encerclée et déclinée selon les structures d'un pouvoir propre

à chaque univers. Cette double fonction, phénoménologique et politique, met en évidence la relation conflictuelle intrinsèque au modèle civilisationnel. Il en résulte des particules dominées par une pulsion de vie proche d'une pulsion de mort, où la jouissance sacrifie des corps-objets, ce qui renseigne sur la coercition d'un environnement culturel.

### **Troisième partie**

## Petit manuel d'érotologie



### Introduction : L'érotologie

La défense de la thèse serait lacunaire si aucun argument ne venait étayer que, dans les entrailles du texte, entre les phrases, les signes linguistiques, dans le blanc entre les lignes, ne se manifeste la figure d'Eros. Car si la structure du plaisir repose sur une tension entre la pulsion et des dispositifs, l'action de ces derniers doit s'enclencher selon un heurt entre Eros et l'ordre sociétal. Il importe donc de démontrer sa présence et la multitude de ses visages, les moments de sa jouissance où, contre toute attente et toute morale, Eros vient exprimer sa puissance. Pour ce faire il s'agit de *sonder* le langage littéraire de la fin du XXe siècle afin d'identifier les contours d'une figure à la manière dont J.-F. Lyotard la repère dans *Discours, figure* :

On peut passer à la figure en manifestant que tout discours a son vis-à-vis, l'objet dont il parle, qui est là-bas, comme son désigné dans un horizon : vue bordant le discours. Et on peut passer dans la figure sans quitter le langage parce qu'elle y est logée, il suffit de se laisser glisser dans le puits du discours pour trouver cet œil qu'il comporte en son centre, œil du discours au sens, cette fois, où au milieu du cyclone règne un œil de calme. La figure est dehors et dedans ; c'est pourquoi elle détient le secret de la connaturalité, mais aussi révèle celle-ci comme un leurre. Le langage n'est pas un milieu homogène, il est scindant parce qu'il extériorise le sensible en vis-à-vis, objet, et scindé parce qu'il intériorise le figural dans l'articulé. L'œil est dans la parole puisqu'il n'y a pas de langage articulé sans extériorisation d'un « visible » [...]. (p. 13.)

La citation invite l'analyse à pénétrer la *part* invisible d'une langue, c'est-à-dire le langage entendu comme un horizon lointain. Sur sa cime, il compte diverses figures comme des noyaux vers lesquels les mots, les phrases et toutes choses qu'expriment les pages renvoient inévitablement<sup>1</sup>. Autrement dit, par « figure » est entendue une configuration mobile issue de l'*ordre* d'un langage circonscrit historiquement qui, en adéquation avec l'appréhension contemporaine du réel par la littérature, distribue et agence des signifiants afin de préfigurer, figurer et défigurer<sup>2</sup>. La figure est donc une entité démiurgique attachée à une doxa. Elle git ou plane, morte ou vivante, dans l'antre des textes. Elle est à la fois dans les signes qui la désignent explicitement ou implicitement ainsi qu'en leur bord où le regard s'y précipitant observe que dans l'alchimie sémantique se font jour ses contours qu'on (re)découvre ou (re)connaît avec émotion.

<sup>1</sup> Michel Guérin, « La figure de l'oeuvre », in : Bertrand Gervais, Audrey Lemieux (anthologie réunie par), *Perspectives croisées sur la figure*, Québec, Éditions presses universitaires du Québec, 2012, pp. 67-111.

<sup>2</sup> Pour cette triple déclinaison, voir en général : Bertrand Gervais, *Figures, lectures, I, La ligne brisée, II, L'imaginaire de la fin, III*, Montréal, Éditions Le Quartanier, 2007, 2008, 2009.

Dans cette troisième partie, l'on postule que les manifestations de la figure se rapportent à une seule et unique : Eros. Il s'agit de traquer celui-ci, le repérer et d'en donner une image conforme à l'usage qu'en font les textes. Bien entendu, repérer les visages d'Eros doit faire l'objet de quelques précisions. La littérature n'est pas un objet au-dessus du temps. Elle ne traverse pas les époques comme s'il s'agissait d'une activité émanant d'une autorité métaphysique ou précédant le fait humain. C'est une pratique culturelle courante depuis des siècles. Elle reste le fait d'une communauté, restreinte ou dense. Ce truisme sous-entend que son langage comprend des figures qu'elle agence selon ses besoins. Elles sont plurielles comme protéiformes. Certaines sont récurrentes, d'autres se font rares. Et il se peut que les siècles avançant, les figures actuelles soient abandonnées au profit d'autres plus anciennes jusqu'alors peu usitées lesquelles revêtiraient désormais une importance relative<sup>3</sup>.

Ainsi l'usage des figures est inscrit au sein du texte par le biais de signes mais le travail de figuration est dépendant d'une temporalité plus ou moins précise. Même si une figure est en usage depuis plusieurs décennies, plusieurs siècles ou quelques millénaires, les moyens de sa figuration, la manière dont une lecture la figure ainsi que sa circulation déterminée par l'usage qu'on fait du texte, d'un livre entraînent un changement. Bien qu'on puisse lui

---

<sup>3</sup> Par exemple, au cours de la dernière décennie, une partie de la scène interdiscursive s'est orientée vers une réflexion qui met en avant l'existence d'une spectralité dans les textes environnant la chute de l'URSS. Cette orientation principalement déclenchée par *Spectres de Marx* de J. Derrida et le travail de L. Ruffel a mis en évidence que, dans un certain nombre de textes, la figure du spectre est récurrente. Toutefois cette figure n'est pas exclusive à la fin du XXe siècle. J. Derrida l'explique dans son introduction. Il l'a fait remonter jusqu'à W. Shakespeare et il lui donne une continuité lorsqu'il réfère à la célèbre maxime du *Manifeste* : « Un spectre hante l'Europe, le spectre du communisme ».

D'une manière similaire, l'on remarque aujourd'hui que certains chercheurs s'intéressent de près à la figure du « pauvre », du « démuné », du « pariat », de l'« indigent », etc. L'on ne peut imaginer que cette figure soit nouvelle ou réservée à un corpus précis. Toutefois il se peut qu'elle émerge d'une manière plus visible que par le passé et que l'intérêt qu'on y porte soit non seulement déterminé par sa récurrence, par les conditions sociales d'une contemporanéité mais aussi par le biais d'ouvrages qui la popularisent tels que ceux d'A. Farge et de M. Foucault qui influencent la conceptualisation de cette figure que l'on peut, par exemple, faire remonter au théâtre médiéval, notamment dans *La farce du Maître Pathelin* et le recours à ce que M. Fricker nomme l'« injustice herméneutique », c'est-à-dire l'ignorance des individus peu éduqués à comprendre le langage du droit et, par manque de compréhension, à accepter ou respecter des lois votées en leur défaveur. Pour la spectralité, voir par exemple : Alexandre Sannen, « De la désubstantialisation à la spectralité : dans *Splendid hôtel, Forever Valley, Rose Mélie Rose* de Marie Redonnet », in : M. Delcour, E. Mathey, A. Richir (sous la dir.), *Les lettres romanes*, T. 70, n°1-2, Turnhout, Editions Brepols, 2016. Lionel Ruffel, *Le dénouement*, Paris, Editions Verdier, 2005. Pour la spectralité en philosophie : Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Editions Galilée, 1993. Pour la figure du « pauvre », voir par exemple : Karin Schwerdtner, « corps, désordre et savoir dans *Ce que j'appelle oubli* de Laurent Mauvignier », in : Dominique Viart (sous la dir.), *Revue des sciences humaines*, n°324, Octobre-Décembre, 2016. Pour les influences théoriques : Arlette Farge, *Effusion et tourment, le récit des corps*, Paris, Editions Odile Jacob, 2007. Michel Foucault, *La grande étrangère*, Paris, Editions EHESS, 2013. Pour l'injustice herméneutique : Miranda Fricker, « Hermeneutical Injustice », in : *Espiteful injustice*, Oxford, Oxford scholarship online, 2007.

attribuer un même nom et des contours similaires, la distance temporelle mais aussi sociale, politique, économique, juridique, etc., bref *tout* ce qui sépare un texte d'un autre selon qu'on observe deux contemporanéités, induit qu'elle n'est jamais pareille à une autre secondaire ou passée<sup>4</sup>.

Lorsque l'on parle d'Eros, on ne fait qu'indirectement référence à la figure antique sur laquelle maints discours se sont prononcés. Que l'on se réfère aux textes d'Hésiode, à l'univers mythologique d'Aristophane ou Platon, on voit bien qu'Eros est présent dans de nombreux textes religieux, philosophiques ou littéraires<sup>5</sup>. Ces textes s'inscrivent dans diverses traditions. Pour certains ce sont des psaumes que des élèves ont pour obligation d'apprendre et de réciter. Pour d'autres il s'agit de traditions orales qui permettent à une communauté de reconnaître l'effectivité de son identité à travers un récit mythologique<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> En guise d'exemples, on peut se référer au travail de F. K. Forberg et aux « études de genre ». Le traité de F. K. Forberg, *Manuel d'érotologie classique*, suit sa traduction de *L'hermaphrodite* d'A. Beccadelli. Le titre de cette troisième partie est inspirée de ce petit livre, découvert en France en 1882 par I. Liseux. Le travail de F. K. Forberg entend revenir sur la logique d'Eros dans l'antiquité hellénique. On a là un répertoire des us et coutumes des pratiques sexuelles et de leur valeur symbolique au sein des communautés grecques. Il va sans dire que ce travail succinct a inspiré quelques parties de ma réflexion, qu'il m'a permis d'interroger certains contours d'Eros. Pourtant, pour quiconque fera l'effort de s'y pencher l'Eros dont il est ici question et celui de F. K. Forberg sont très éloignés et très différents. Bien qu'un même nom a été attribué pour regrouper divers usages du plaisir, les similitudes sont rares. Friedrich-Karl Forberg, *Manuel d'érotologie classique*, Paris, Editions La musardine, 1996.

Quant au deuxième exemple sur les études de genres, il revient au travail historique (voire historicisant) qui, depuis plusieurs années, s'est adonné dans une orientation propre au « gender studies » à analyser la figure de l'épouse dans cet échange contractuel qu'est le mariage. Lorsqu'on lit un texte où la figure est présente, il me semble qu'elle se trouve dans un premier temps appréhendée selon un mouvement référentiel vers la doxa contemporaine, c'est-à-dire qu'elle est intégrée dans un mariage entendu comme un événement symbolique qui affirme, valide ou concrétise des liens sentimentaux entre deux personnes. Dans un second temps, si l'on s'intéresse à l'histoire de cette figure, l'on réalise grâce aux travaux des « études de genres » qu'avant une société fondée sur le couple monogame et hétérosexuel à la fidélité et aux sentiments réciproques, le mariage s'inscrit dans un système d'échange où la figure de la mariée apparaît comme le signe d'un capital foncier, économique, honorifique ou autre que le marié contracte par le lien sacré et juridique qui l'unit à sa compagne.

On a donc ici une première interprétation d'une figure ancienne laquelle est rapportée à un socle référentiel contemporain, une deuxième qui la replace dans la contemporanéité du texte dépendant de certaines moeurs. Par conséquent, qu'une figure soit nommée ou présentée d'une manière identique au fil des époques, on constate qu'elle reste dépendante d'un ensemble de conditions auxquelles il est difficile d'avoir accès tant celles-ci sont éloignées de notre contemporanéité. Il va sans dire qu'un tel constat invite à relativiser le propos tant la permanence d'une figure n'est jamais qu'interprétée selon un présent qui a tendance à occulter l'ensemble signifiant du passé. Au sujet de l'épouse, du mariage, voir par exemple : Chris Roulston, *Narrating Marriage in Eighteenth-Century England and France*, Burlington, Ashgate Press, 2010.

<sup>5</sup> Pour le religieux : Hésiode, *Théogonie, Les travaux et les jours*, Bouquier, Paris, Editions Folio, 2001. Pour le théâtre : Aristophane, *Les oiseaux*, Paris, Editions Actes Sud, 1996. Pour la philosophie : Platon, *Le banquet*, Paris, Editions Flammarion, 2007. Et en général : Friedrich-Karl Forberg, *op. cit.*

<sup>6</sup> Jean-Louis Backès, « Poésie religieuse archaïque de la Grèce antique », in : Hésiode, *op. cit.*, pp. 07-30.

Enfin certains se l'approprient pour développer une réflexion philosophique ou l'intègrent dans un espace littéraire, la figure s'inscrivant dans les ressorts morphologiques d'un drame.

L'Eros ou plutôt les Eros de l'antiquité ne sont pas inscrits dans une même dimension que l'Eros à la fin du XXe siècle. Dans cette troisième partie, il ne s'agit pas de forcer l'analyse des textes pour y déceler les signes d'une entité métaphysique dans son sens originnaire en tant qu'Eros « le plus beau des dieux qui ne meurent jamais » lequel « brise les corps de tous les dieux, de tous les hommes » qui « est plus fort que la pensée du cœur, que la sagesse des desseins<sup>7</sup>. »

Pour argumenter, l'on se rapporte à une brève histoire. Eros était par le passé une figure divine appartenant à un système polythéiste. Ce système s'essouffle avec la chute de l'Empire romain d'Occident dépassé par un syncrétisme polythéiste chrétien qui, au fil du Moyen-Âge, tend vers un monothéisme qui existe jusqu'à ce jour<sup>8</sup>. La réception chrétienne n'est pas similaire à celle antique. Eros était un dieu, parfois bienfaisant, parfois malfaisant que l'on côtoyait à travers des mythes et des rituels. Avec l'avènement des dogmes chrétiens, la sexualité et les plaisirs qui y sont liés connaissent une répression de la part de théologiens tels que Saint Augustin et Saint Epiphane, tous deux en lutte contre diverses appropriations charnelles du discours christique<sup>9</sup>. En ce début d'ère chrétienne, la figure d'Eros est placée sous le couperet d'un discours moral jusqu'à être évacuée des nouvelles mœurs.

Est-ce pour autant que la figure a totalement disparu ? A défaut de se rapporter à une histoire et une contre-histoire héritée de la modernité et d'observer les coutumes païennes occidentales, l'on peut affirmer que la part divine d'Eros disparaît au profit d'un caractère figuratif à la place sociale ambiguë. Bien qu'il fasse l'objet d'une condamnation morale, on en observe des figurations sur les façades d'Eglise<sup>10</sup>. Il devient le signe d'une frontière métaphysique qui indique aux fidèles leurs conditions de pécheurs et la possible rédemption

<sup>7</sup> Hésiode, « Théogonie », in : *op. cit.*, 2001, p. 40.

<sup>8</sup> Julia Kristeva, « Eros maniaque, Eros sublime, de la sexualité masculine », in : *Histoires d'amour*, Paris, Editions Denoël, 1983, pp. 77-106.

<sup>9</sup> Pour Saint Epiphane et sa critique des gnostiques : Philippe Camby, *L'érotisme et le sacré*, Paris, Editions Albin Michel, 1989, pp. 165-167. Pour la critique de mœurs proto-chrétiens par Saint Augustin : *Ibid.*, p. 139.

<sup>10</sup> Pour une vulgarisation de l'histoire des mœurs païennes et de leurs divergences avec les dogmes de l'église chrétienne, voir la synthèse et la vulgarisation de : Michel Onfray, *L'art de jouir*, Paris, Editions Grasset, 2009, pp. 201-265. Pour l'exemple des églises, l'on se réfère ici aux nombreuses représentations charnelles sur les façades de bâtiments religieux qui bordent le chemin des pèlerins de Saint-Jacques de Compostelle.

lorsqu'ils pénètrent l'espace spirituel. De même on le trouve dans l'histoire de l'art lorsqu'il est question en peinture de représenter la condition humaine du Christ. Tant dans l'univers figuratif orthodoxe que catholique, enfant ou adulte, dénudé ou à peine vêtu, le corps du Christ est palpé ou protégé par des mains qui soutiennent ses parties génitales, ce qui rappelle la transmutation divine et le caractère charnel de l'espèce humaine<sup>11</sup>.

Il y a donc une mutation qui donne lieu à une sorte d'entité dont se sert une communauté pour qualifier ou figurer des activités qui se rapportent à une dimension charnelle<sup>12</sup>. Enfin, avec l'avènement des sciences sociales et exactes, Eros est introduit dans des ensembles discursifs détachés de valeurs religieuses dont l'une des ambitions, impulsée par l'avènement d'une raison scientifique, est de rompre avec la tradition morale. Il est intégré dans le champ des sciences humaines et ses nouvelles disciplines telles que la psychanalyse et la sexologie, et ainsi son nom passe au statut de préfixe, ce qui donne lieu au développement d'une terminologie spécifique<sup>13</sup>.

Bien sûr il ne s'agit plus d'une entité métaphysique : l'Eros d'Hésiode, d'Aristophane, de Platon n'est pas l'Eros psychanalytique. Mais malgré les différences restent des similitudes. Si les moyens de son appréhension varient selon une origine soit divine soit scientifique, on observe une relation identique qui se rapporte aux plaisirs tant homosexuels qu'hétérosexuels. Elle n'est pas entendue selon des conditions identiques mais reste que la figure d'Eros focalise l'attention sur une dimension charnelle. Ainsi que l'on se rapporte à l'une ou l'autre origine, le développement qui suit s'est focalisé à étudier ses signes, sa manifestation, son *logos* dans des particules textuelles qui sont rapportées à cette qualité. Mais que l'on ne se méprenne pas sur une affirmation si « matérialiste ». La figure d'Eros

---

<sup>11</sup> Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art in Modern Oblivion*, New York, A Pantheon/October Book, 1983.

<sup>12</sup> Comme le remarque M. Foucault, il serait abusif de voir une continuité dans la morale païenne et chrétienne tant les conditions sociétales d'une époque à l'autre, d'un siècle à l'autre, sont bien sûr variables. Pour la première elle se voit dispersée en foyers, pour la deuxième, elle relève d'une pensée universalisante. Mais, malgré les différences, reste qu'au fil des siècles les figurations du plaisir entretiennent une relation intime avec une dominante charnelle. Michel Foucault, *L'usage des plaisirs*, Paris, Editions Gallimard, 1984, pp. 30-31.

<sup>13</sup> Pour le développement d'un intérêt croissant au sujet du plaisir et de la sexualité au cours de la modernité : Michel Foucault, « L'incitation au discours », in : *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 25-50. Pour la psychanalyse, voir par exemple : Sigmund Freud, *Essai de psychanalyse*, Paris, Editions Payot, 1981. Pour la sexologie, voir par exemple : Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis*, Paris, Editions Payot, 1950. En ce qui concerne l'introduction du terme dans une terminologie scientifique, l'on pense à l'« érotomanie » qui bénéficie à la fin du XIXe siècle d'une certaine attention, son diagnostic provenant d'une personnalité célèbre, Adèle Hugo, la fille de l'écrivain. Henri Gourdin, *Adèle, l'autre fille de Victor Hugo*, Paris, Editions Ramsay, 2003.

n'est pas uniquement présente dans l'exposition d'un ou plusieurs corps dominés par une sensualité. Comme l'explique D. Vaillancourt, la figure est aussi dans la « stratégie de ne-pas-voir », c'est-à-dire dans la volonté de s'en défaire tout en admettant sa présence et la force qu'elle exerce. Par conséquent, repérer la figure d'Eros, c'est aussi se pencher sur le « non-dit » qui figure partiellement et renseigne sur quelques unes de ses qualités<sup>14</sup>.

L'analyse repose sur un ensemble d'outils conceptuels hérités de diverses disciplines (post)modernes. Pour la psychanalyse, Eros se cache impatient ou se révèle puissamment, il ignore tout des contraintes culturelles au profit d'une satisfaction immédiate qui tend à diminuer l'excitation psychique ou affirmer la puissance du sujet. Animé par une pulsion de vie, il se manifeste par la satisfaction d'une libido allant selon les cas jusqu'à un retour vers l'inorganique par l'action ravageuse de son opposé, Thanatos ou la pulsion de mort<sup>15</sup>.

Il ne s'agit pas du seul apport conceptuel. Au fil du XXe siècle des philosophes, tels que ceux de l'Ecole de Francfort parmi lesquels on compte H. Marcuse, T. W. Adorno et M. Horkeimer, s'appliquent comme N. Elias à transposer les thèses psychanalytiques dans une histoire culturelle de l'Occident<sup>16</sup>. Ces recherches en philosophie et sociopsychanalyse offrent un large panel d'outils analytiques.

En littérature, depuis la (re)découverte du Marquis de Sade par les surréalistes, on a pu voir un développement discursif sans précédent questionnant Eros et ses plaisirs selon deux orientations<sup>17</sup>. Premièrement, en histoire, sur des corpus qui ont pour dominante de décrire, illustrer ou inciter divers plaisirs alors que, plus récemment, des projets sociocritiques à visée bakhtinienne interprètent les sociétés industrielle et post-industrielle à la lumière d'écrits dominés par des jouissances<sup>18</sup>. Une deuxième tendance revient à l'Ecole de Constance,

---

<sup>14</sup> Daniel Vaillancourt, « La figure et ses fabriques » in : Bertrand Gervais, Audrey Lemieux (anthologie réunie par.), *Perspectives croisées sur la figure*, op. cit., pp. 235-255.

<sup>15</sup>Au sujet du dualisme entre la pulsion de vie et la pulsion de mort ainsi que leur travail pour le retour à l'inorganique, le principe de constance ou encore le principe de Nirvana, voir la synthèse de : Daniel Lagache, *La psychanalyse*, Paris, Editions PUF, 2009, pp. 28-29.

<sup>16</sup> Herbert Marcuse, *Eros et civilisation*, Paris, Editions de Minuit, 2012. Theodor W. Adorno, Max Horkeimer, *La dialectique de la raison*, Paris, Editions Gallimard, 1983. Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*, Paris, Editions Calmann-Levy, 2015.

<sup>17</sup> Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Editions Seuil, 1964, p. 22.

<sup>18</sup> Par exemples : Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir*, Québec/Paris, Editions, Les Presses de l'Université de Laval / L'Harmattan, 2001. Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Editions Hachette, 2000. Pour l'orientation bakhtinienne, voir la préface de D. Marion : D.A.F. Sade, *Ouverture du cadavre de Sade*, Montréal, Editions Possibles, 2016, pp. 5-16.

c'est-à-dire à une réception de l'objet esthétique. Par le biais d'une phénoménologie qui préfigure la philosophie analytique, le plaisir dans l'acte de lecture chez W. Iser et H. R. Jauss est rationnellement déconstruit<sup>19</sup>. Cette orientation domine la deuxième topique de R. Barthes. Dans une sorte de phénoménologie post-structuraliste, l'auteur ausculte amoureusement le plaisir dans ses lectures-écritures<sup>20</sup>. Enfin, toujours en réception, depuis quelques années est apparue une réflexion philosophico-morale que l'on retrouve notamment dans les tomes du *Dernier royaume*. La littérature serait un « moment d'Eros », c'est-à-dire une sorte d'extase, de ravissement, voire d'une ataraxie qui éloigne d'une réalité socioculturelle contraignante<sup>21</sup>.

Au-delà de ces recherches reste à dire un mot sur l'avènement d'une société du spectacle post-industrielle. Le capitalisme tardif fondé sur un penchant libidinal entraîne en sociologie nombre de réflexions. Elles mettent en évidence que l'obscénité d'Eros est un moyen de vente, ce qui sous-entend qu'il est manifeste dans les contemporanéités consuméristes qui conditionnent partiellement les textes de notre corpus<sup>22</sup>. Cet attachement philosophique, sociopsychanalytique, sociologique et littéraire à la figure d'Eros invite à introduire la thèse que défend cette troisième partie :

*Par l'observation de la figure d'Eros, l'on remarque que les textes à la fin du XXe siècle reposent sur une omniprésence du plaisir lequel introduit un antagonisme entre d'une part la pulsion, de l'autre l'ordre d'un univers sociétal, ce qui conduit à l'émergence d'un différend.*

Comme je l'ai expliqué dans l'ouverture ci-dessus, conceptualiser la figure d'Eros sans postuler son omniprésence représenterait un écueil dans notre argumentaire. Car affirmer sa présence ne revient pas à démontrer qu'il est inscrit dans les plaques tectoniques du récit surgissant ici ou là, et introduisant un différend source de tension. Autrement dit il importe de montrer que sa domination est constante. C'est pourquoi cette troisième partie est

---

<sup>19</sup> Wolfgang Iser, *L'acte de lecture*, Bruxelles, Editions Pierre Mardaga, 1995. Hans-Robert Jauss, « la Jouissance esthétique », in : *Poétique*, Septembre 1979, n°39, pp. 261-274.

<sup>20</sup> Pour l'expression « phénoménologie post-structuraliste » : Alexandre Gefen, « Le jardin d'hiver : les « biographèmes » de Roland Barthes », in : Marielle Macé, Alexandre Gefen (textes réunis par.), *Barthes, au lieu du roman*, Paris, Editions Desjonquères, 2002. Pour le plaisir : Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Editions Seuil, 1971. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions Seuil, 1973.

<sup>21</sup> Ce propos est fréquemment illustré dans : Pascal Quignard, *Sur le jadis*, Paris, Editions Grasset, 2002. Pascal Quignard, *La barque silencieuse*, Paris, Editions Seuil, 2009.

<sup>22</sup> Voir par exemple : Claudia Attimonelli, Vincenzo Susca, *Pornoculture*, Montréal, Editions Liber, 2017, pp. 9-15.

agencée selon une progression tripartite déclinée en une préfiguration, une figuration et une défiguration d'Eros.

Ces déclinaisons que repère B. Gervais s'inspirant de P. Ricoeur ne s'inscrivent que partiellement dans la réflexion du sémioticien. Ici il ne s'agit pas d'observer l'instant de l'absence où, dans le *bruit* d'un événement, apparaît une focalisation sur un signe jusqu'à ce qu'il en devienne une sorte de symbole<sup>23</sup>. A la manière dont le formule D. Vaillancourt, ma réflexion s'inscrit dans une figurabilité. A travers des signes s'activent les contours d'une figure. Reliées les uns aux autres, ces signes la font peu à peu apparaître au loin comme sur le bord d'un horizon<sup>24</sup>.

Cette figuration n'est jamais soudaine, elle n'érupte pas des textes comme un monument éternel planté au milieu d'une place vide. Toute figuration est préfigurée. Elle comprend une diversité de signes qui annoncent son arrivée imminente. Et prenant forme, la figure n'est pourtant jamais figée. Ses contours se transforment d'une page à l'autre. Elle est donc évolutive et protéiforme. Enfin, quand elle fait place à une autre, viennent des signes qui défigurent les précédents et évident les traces d'une figure évanescence, maintenant derrière nous, dans un passé impénétrable. Ces étapes déclinent cette troisième partie.

Dans le chapitre suivant, il est question d'une érotographie. Il s'agit d'observer une préfiguration d'Eros selon trois niveaux. Un premier, extra-réceptif, fondé sur la perception et la circulation du texte littéraire à partir de discours qui le vantent et d'usages qui affirment son caractère plaisant. Un deuxième, intra-réceptif où les descriptions du lecteur sont centrées sur des satisfactions pulsionnelles. Un troisième qui porte sur les signes annonçant soit l'arrivée imminente soit la présence sous-jacente d'Eros. Ceux-ci ne sont pas repérés dans les faits et gestes des personnages mais plutôt dans leur environnement, les lieux où ils prennent place, dans *tout* ce qui les entoure. On s'occupe alors de cinq tendances préfiguratives : l'agencement d'un corps textuel ainsi que celui spatial, la logique liminaire fondée sur une variation lumineuse, les irruptions pulsionnelles et langagières qui suivent des stases, enfin la relation du plaisir avec la tension liée à la conscience d'une transgression. A la préfiguration suit une figuration. Dans le sixième chapitre, on n'entend pas d'une

---

<sup>23</sup> Bertrand Gervais, *Logiques de l'imaginaire, I*, Montréal, Editions Le Quartanier, 2007, p. 12, p. 21.

<sup>24</sup> Daniel Vaillancourt, « La figure et ses fabriques », in : Bertrand Gervais, Audrey Lemieux (anthologie réunie par.), *Perspectives croisées sur la figure, op. cit.*, 2012, p. 242. Pour un propos similaire, voir aussi : Gilles Deleuze, *La logique du sens*, Paris, Editions de Minuit, 1997, p. 7.



manière injonctive dire qu'Eros est *ceci* ou *cela*. Il s'agit de repérer ses contours selon des caractéristiques récurrentes. A la manière dont les anciens qualifiaient leurs dieux selon les situations où ils se manifestaient, on adjoint à Eros des affixes qui témoignent de tendances figuratives. Enfin, dans le dernier chapitre est abordée sa défiguration à partir du couple Eros-Thanatos où la figure est défigurée par l'action ravageuse d'une pulsion de mort qui mène toute chose vers l'inorganique.

Pour conclure, reste à dire un mot sur la place de cette troisième partie dans le développement général de la thèse. Ici l'on se rapporte à une série de personnages dont le dénominateur commun est d'être dominés par une *libido sentiendi*. Toutefois on ne s'étonnera pas qu'aux hédonistes sensuels soient rapportées les figures sciendi et dominandi. Toutes deux entretiennent une relation au plaisir charnel. La première s'enferme dans la création en raison d'un heurt porté par les dispositifs à l'égard d'un plaisir perdu en (re)création dans le travail scientifique ou artistique. La deuxième, malgré ses discours et ses actes publics, apparaît comme le bras infatigable d'une culture répressive qui n'en laisse pas moins surgir dans certains cas un besoin pulsionnel qui la rapporte à la catégorie des sentiendi. La réunion de ces trois libidos sous la figure d'Eros a donc pour finalité de montrer que les textes à la fin du XXe siècle présentent des récits qui de long en large sont dominés par le plaisir.

## Chapitre V

# De l'érotographie

L'attitude de jouissance dont l'art implique la possibilité et qu'il provoque est le fondement même de l'expérience esthétique ; il est impossible d'en faire abstraction, il faut au contraire la reprendre comme objet de réflexion théorique, si nous voulons aujourd'hui défendre contre ses détracteurs – lettrés ou non lettrés – la fonction sociale de l'art et des disciplines scientifiques qui sont à son service.

*Petite apologie de l'expérience esthétique*  
Hans Robert Jauss

Il ne semblait pas que son silence dût au malheur. En lui le silence, l'ombre, l'ennui, le vide étaient liés aux plaisirs qui s'y recherchent. Le plus souvent la nudité se trouve confondue à ce silence. Elle ne se distingue plus de cette attente pure dans la pénombre. Et le bonheur. Et la lecture y ajoute encore une autre voix, une voix encore plus singulière, une voix plus étrange encore qu'un chant, une voix maintenant l'âme dans l'absence complète de résonance.

*Abîmes*  
Pascal Quignard

### 5.1. Préfiguration d'Eros

Dans la *Petite apologie* H. R. Jauss critique les théoriciens qui soustraient tout sérieux aux recherches en littérature sous prétexte que nos objets de réflexion appartiennent à la part ludique de l'existence. Ainsi seul le plaisir de la lecture serait accepté quand, en touriste, on jouit d'un bon roman (pp. 137-138.). La critique n'étonne guère. Si l'on remonte à l'antiquité, on la trouve déjà dans *La république*. Socrate y plaide pour un contrôle des plumes. En raison de son manque de réalisme à l'égard des certitudes acquises sur les dieux, la fiction et sa mimésis luttent contre l'utilité publique, la protection de la cité. C'est pourquoi le philosophe entend bannir toute fiction qui détourne les citoyens de leurs « devoirs » et d'une croyance métaphysique. Autrement dit, substituer un réalisme à un autre, c'est avouer la possibilité d'un langage différent au risque de détourner l'âme républicaine de ses devoirs<sup>1</sup>.

Cette opposition entre ascétisme et ludisme ne cesse de traverser les siècles. Et un tel conflit n'est pas restreint à l'univers intellectuel. Bien que moins évident à repérer, il semble se manifester avec force lors d'événements historiques déplorables. Ainsi en est-il des autodafés, de cette tendance destructrice qui, pour imposer un « nouvel ordre », s'élance dans des bibliothèques, jette les livres par les fenêtres et dans la cours où s'amoncellent les tomes, immolent des milliers de pages. Est-ce pour effacer un savoir, éradiquer les traces d'une culture ou ne peut-on aussi postuler que dans telle destruction se fait jour la volonté d'annuler une distraction afin de servir l'ordre d'un nouvel ascétisme<sup>2</sup> ?

Le propos de H. R. Jauss rappelle que le livre est un objet de plaisir, que la lecture transmet du plaisir – enfin que l'expérience esthétique relève d'un hédonisme. Aussi loin que l'on remonte dans l'histoire des lettres, l'on est confronté à cette évidence. Aucun texte

---

<sup>1</sup> Platon, « Livre III », in : *La république*, Paris, Editions Flammarion, 2008, pp. 135-217.

<sup>2</sup> Il ne s'agit pas d'affirmer d'une manière assertive que les causes d'un autodafé reviennent au plaisir de la lecture. Mais derrière celles édictées par un pouvoir inquisitorial, nazi, franquiste ou autre, se trouve peut-être la volonté (consciente ou inconsciente) d'effacer de la mémoire non seulement le contenu des livres ou la culture qu'ils représentent mais aussi l'activité plaisante qu'est la lecture qui pourrait détourner l'attention de la politique actuelle, voire la remettre en question. Si, à ma connaissance et selon le spécialiste de la Shoah, A. Goldschlager, on ne trouve pas un discours politique allant directement en ce sens, ce postulat a pourtant nourri quelques oeuvres telles que le roman de science-fiction dystopique étatsuniens *Fahrenheit 451* de R. Bradbury adapté au cinéma par F. Truffaut dont le titre fait référence au point d'auto-inflammation du papier, dans ce cas-ci, de livres. Les raisons pour lesquelles les livres sont prohibés s'inscrivent dans mon propos : 1° parce qu'ils montrent ce qu'est la vie, c'est-à-dire qu'ils témoignent d'un ordre *autre* que celui du pouvoir, 2° parce qu'ils exigent du temps libre, un temps réservé à sa personne et dédié à une activité plaisante.

ne s'épargne quelques plaisirs et la réception ne peut être envisagée sans considération à l'égard du plaisir ressenti. Ce constat nous a conduit à démontrer que le récit est partiellement agencé sur une structure du plaisir. S'y affrontent des pulsions et des dispositifs, ce qui laisse entrevoir divers différends. Mais au-delà d'une telle observation, l'on peut aussi affirmer que la réception comme le texte fictionnel renvoient à ce que j'appelle une érotographie.

Etymologiquement « γράφος » ou « graphos » vient du grec ancien. Il signifie « l'écrit » et, dans la langue française, il est intégré dans toute science liée à l'écriture, l'impression et l'enregistrement. Quant à « éro- », il provient de « Ἔρως » ou « érôs », qui veut dire l'« amour », le « désir » lequel, dans la tradition polythéiste héritée de la Grèce antique, est rapporté au dieu Eros. Le préfixe renvoie à une dimension sentimentale qui, avec l'avènement de la psychanalyse, est focalisée sur l'aspect libidinal<sup>3</sup>. Par « érotographie », il est donc entendu « l'écrit d'Eros » ou « l'écrit du plaisir ». Réunir l'érotographie et la fiction revient à affirmer que tout texte, qu'il se rapporte à un genre quelconque (poétique, théâtral, romanesque) et qu'il soit composé d'une forme ou d'une autre, s'apparente à un « écrit d'Eros ».

Dans ce chapitre il ne s'agit pas de se pencher pragmatiquement sur des particules textuelles mais de réfléchir aux conditions qui préfigurent Eros avant que l'on ne *pénètre* un texte ou qu'il éructe dans une situation précise. On démontre donc que le texte est placé sous le signe d'Eros, qu'il en est un de ses écrits. L'analyse porte sur *tout* ce qui se rapporte au livre, à la lecture ainsi qu'à sa circulation dans l'espace social afin de montrer que le texte s'inscrit dans une désignation symbolique dominée par le plaisir.

C'est pourquoi l'on parle d'une préfiguration. Avant les analyses des derniers chapitres, il a semblé aller de soi de privilégier une réflexion démontrant que la figure est présente d'une manière sous-jacente avant même que nous ne soyons confrontés à sa figuration et sa défiguration.

Pour démontrer cette hypothèse, la préfiguration sera abordée selon une orientation matérialiste que j'appelle une « extra-réception » laquelle renvoie à une sociologie du livre. L'analyse interroge les discours qui portent sur ce signe et elle observe sa circulation

---

<sup>3</sup> Maryse Choisy, *Qu'est-ce que la psychanalyse*, Paris, Editions PUF, 1950, p. 37.

marchande afin de démontrer qu'avant même que le récit soit enclenché, il suscite une appréhension qui est reliée au plaisir. Ensuite l'on passe à une « intra-réception ». L'analyse se resserre autour de l'acte de lecture. Non pas selon une tendance moderne, c'est-à-dire un postulat où l'on imagine conceptuellement un lecteur, mais à partir d'un ensemble de particules qui figurent un lecteur, son acte et rappellent son effet bénéfique. Enfin, dans la dernière partie, l'on passe d'une analyse externe vers une interne afin de repérer les conditions narratologiques qui préfigurent l'arrivée imminente d'Eros.

## 5.2. Le livre, signe de plaisir

Dans les *Recherches philosophiques*, L. Wittgenstein explique que l'« on peut considérer notre langage comme une ville ancienne, comme un labyrinthe fait de ruelles et de petites places, de maisons anciennes et de maisons neuves, et d'autres que l'on a agrandies à différentes époques, le tout environné d'une multitude de nouveaux faubourgs avec leurs rues tracées de façon rectiligne et régulière, et bordées de maisons uniformes. (pp. 34-35.) » Cette description du langage affirme son mouvement incessant. A la manière d'une ville, il occupe un territoire, il se constitue au fil du temps, il ne se cumule pas, il varie d'une époque à l'autre.

Le langage comprend des signes dont l'importance est toute relative. Ils n'ont de valeur qu'en raison de leur circulation et leur partage<sup>4</sup>. Bien que soumis à la subjectivité d'un individu ou d'une communauté, ils contribuent à la constitution d'une réalité. Il s'agit d'un moyen pour communiquer, appréhender ou s'éloigner du réel qui, comme l'affirme J. Lacan, reste et restera « l'impossible »<sup>5</sup>. Selon les époques, les signes du langage varient sous l'appréhension toujours changeante du réel. Aujourd'hui le réel n'est pas perçu de la même manière qu'au XVIIIe siècle. Et qui sait le regard qu'on y portera en 2084<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Ceci signifie que les signes reconnus par une communauté sont ceux qui la définissent. Pour une vue plus large de cette circulation, de ce partage et des implications politiques qu'ils soulèvent, voir par exemple : Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, Editions La fabrique, 2012, p. 13. Bernard Stiegler, *De la misère symbolique, II*, Paris, Editions Galilée, 2005, pp. 16-21.

<sup>5</sup> Jacques Lacan, *Séminaires XIV : la logique du fantasme*, séance du 10 mai 1967, inédit. Pour un commentaire : Didier Castanet, « « L'impossible, c'est le réel, tout simplement » : Jacques Lacan », in : *L'en-je lacanien*, Paris, Editions Erès, 2006/2, n°7, pp. 5-7.

<sup>6</sup> En guise d'exemple, voir le roman de : Boualem Sansal, *2084 La fin du monde*, Paris, Editions Gallimard, 2015.

Les signes constituant le langage sont de natures plurielles. U. Eco les classe selon des dizaines de catégories<sup>7</sup>. A parler de romans, de poésie, de pièces de théâtres, nous sommes face à un signe qui joue un rôle fondamental dans la culture occidentale : le livre. Ce signe provient d'une histoire technique qui évolue au cours des derniers siècles vers une industrialisation<sup>8</sup>. Par exemple, dans *Vie secrète*, le narrateur interroge l'histoire du livre montrant que notre appréhension et notre manipulation actuelles ne sont pas comparables à celles d'antan :

Jadis lire, avant de s'introduire dans le monde immatériel où erre la lecture, consistait à couper avec la lame d'un coupe-papier ou d'un canif des pages jusque-là vierges du regard. Dans le même temps, alors qu'on accomplissait ce petit geste, on coupait le monde en deux. Imaginaire et réel se scindaient tout à coup. Intime et social se séparaient sous la lame brillante. Tout le regard se portait intensément sur le bourrelet de la feuille de papier pliée en deux ou en quatre à l'intérieur de laquelle on glissait la lame claire pour enfin la tirer vivement hors de la masse close du volume. Ce geste laissait sur son passage une fine bouclette odorante et blanchâtre qui, un peu plus tard, s'accrochait à la flanelle de la culotte courte ou à la laine de la manche. (p. 218.)

Dans une bibliothèque ou chez un libraire, le livre n'est pas d'une nature comparable aux matériaux qui, jadis, contenaient du texte. Ceci signifie que le livre est de nature variable. Que l'on y porte une appréhension spécifique selon les époques. La variabilité de cette appréhension ne dépend pas d'un individu qui penserait que le livre est un objet plaisant. Le livre est perçu à travers la réception de discours qui le désignent selon telle ou telle qualité.

Concrètement si l'on se penche sur ces discours, en dehors d'une attention portée aux « communautés interprétatives », on est certes confronté à une quantité énorme et des orientations diverses<sup>9</sup>. Toutefois, au même titre qu'une marchandise, la société du loisir a su intégrer le /livre/ dans une économie de marché et d'attention. Ceci signifie que cette société a placé parmi les activités de loisir : le livre, sa lecture<sup>10</sup>. On ne s'en étonne pas.

<sup>7</sup> Voir en général : Umberto Eco, *Le signe*, Paris, Editions Labor, 2013.

<sup>8</sup> Guglielmo Cavallo, Roger Chartier (sous la dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Editions Seuil, 2001, p. 10. Voir aussi l'histoire de l'édition et de la circulation des textes aux Etats-Unis de : Neil Postman, « L'Amérique typographie », in : *Se distraire à en mourir*, Paris, Editions Fayard, 2011, pp. 55-75.

<sup>9</sup> Pour les communautés interprétatives : Stanley Fish, *Quand lire c'est faire*, Paris, Editions Les Prairies ordinaires, 2007. Ainsi que le repérage historique de certaines communautés au début de l'imprimerie chez : Jean-Yves Mollier, « La révolution de l'imprimé », in : *Une autre histoire de l'édition française*, Paris, Editions La fabrique, 2015, pp. 21-49.

<sup>10</sup> Voir l'histoire des « éditions de poche » depuis le XIXe siècle et sa popularité au cours de la deuxième moitié du XXe siècle. Pour le XIXe siècle : Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli, *La culture de masse en France*, Paris, Editions Fayard, 2002, pp. 93-94. Jean-Yves Mollier, *op. cit.* Et pour le XXe siècle : Jean-Jacques

Comme l'écrit H. R. Jauss : « la jouissance esthétique libère de la contrainte pratique du travail et des besoins naturels de la vie quotidienne, elle fonde une fonction sociale spécifique par laquelle l'expérience esthétique s'est depuis toujours distinguée de toutes autres activités<sup>11</sup>. »

Toutefois, à l'ère de la consommation, cette libération prend de l'ampleur. L'industrie du divertissement met en place toute une stratégie promotionnelle qui n'entend pas seulement réaffirmer un truisme. Elle le rappelle afin de vendre une marchandise. L'on est donc forcé d'admettre que le livre à la fin du XXe siècle est un signe culturel dont la valeur n'est pas directement déterminée par la qualité du contenu, ni par une communauté interprétative mais par la réception de discours positifs et marchands qui le vantent.

Pour preuve, l'on peut se référer aux quartet des grandes maisons d'éditions (Flammarion, Gallimard, Grasset, Seuil). Pour vendre, elles misent sur la publicité par le biais d'affiches, de séquences publicitaires, de lettres virtuelles d'informations, de catalogues et d'activités promotionnelles qui visent à donner de la visibilité à leurs auteurs (des rencontres, des participations à une foire du livre et à des concours)<sup>12</sup>. Par exemple, le 6 janvier 2015, alors que son dernier roman, *Soumission*, n'était pas encore distribué dans les salles de vente, M. Houellebecq était invité au Journal télévisé de 20h de France 2 afin d'en faire la promotion<sup>13</sup>.

Cette stratégie n'est pas qu'en dehors des textes. Dans *Jérôme Lindon* de J. Echenoz, le narrateur décrit son amitié avec l'éditeur des Editions de Minuit ainsi que son travail pour promouvoir ses romans. Il en est de même dans *L'auteur* de V. Ravalec. Le narrateur relate sur un ton cynique ses déplacements en province et ses rencontres avec des journalistes afin de bénéficier d'une couverture médiatique. Dans l'un ou l'autre cas, la visibilité dans la sphère des médias est accompagnée de discours et d'activités qui incitent à la consommation, c'est-à-dire à ce qu'on achète la marchandise /livre/.

---

Becker, Serge Berstein, *Nouvelle histoire de la France contemporaine : 2. L'apogée Pompidou 1969 – 1974*, Paris, Editions Seuil, 1995, p. 264.

<sup>11</sup> Hans Robert Jauss, « Petite apologie de l'expérience esthétique », in : *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Editions Gallimard, 2013, p. 141.

<sup>12</sup> Voir la critique au sujet de la promotion du livre lors de la « rentrée littéraire » et son impact sur notre discipline : Dominique Rabaté, « Résistances et disparitions », in : Thierry Guichard (textes réunis par.), *Le roman français contemporain*, Paris, Editions Culture France, 2007, pp. 10-12.

<sup>13</sup> Pour une histoire de l'édition du livre, de sa promotion télévisuelle à la fin du siècle et du déclin des émissions telle qu'*Apostrophes* : Olivier Bessard-Banquy, « Plan marketing contre tirages confidentiels », in : *La vie du livre contemporain*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux et Lérot Editeur, 2009, pp. 183-209.

Pour y parvenir, il y a création de discours qui affirment que *ce* texte est source de plaisir. Tel est le cas de ces romans tirés à des millions d'exemplaires dont un exemple récent revient à *Fifty shades of grey*, un roman anglo-saxon dont la consommation est partiellement liée aux discours promotionnels qui débordent dans l'espace public et rappellent incessamment son penchant libidinal<sup>14</sup>. D'ailleurs la campagne promotionnelle dépasse l'objet littéraire. Une fois les « stocks écoulés », le texte est adapté au cinéma. A nouveau, toute une campagne promotionnelle est mise en place. Cette (re)distribution de masse se trouve également en littérature. Dans *Plateforme*, le narrateur choisit de lire un roman à succès : *La firme* de J. Grisham. S'ensuit tout un jugement esthétique qui porte à la fois sur la médiocrité du roman et son adaptation filmique (p. 90.).

Le livre est donc un signe *dans le réel*. Il ne peut être perçu que par le prisme d'une relation symbolique dont la variation dépend de discours promotionnels, communautaires, familiers et autres. D'ailleurs cette réalité peut relever d'un discours qui postule l'existence d'un livre qu'on ne voit pas. C'est ainsi de ceux perdus au cours de l'histoire. Elle peut aussi dire que *ce livre* que nous tenons entre les mains, n'existe pas. Mais quoiqu'il en soit de l'effet du discours sur la présence ou l'absence d'un signe, reste que des objets ayant une valeur physique circulent tels qu'une table, une voiture, un livre, et que ces objets participent partiellement à la (dé)construction de réalités.

Toutefois le livre n'a aucun intérêt en dehors de son contenu. Ce contenu est multiple et hybride. Il peut s'agir d'images, de notes, de lettres typographiées, manuscrites, etc., bref il contient des codes qui ont pour but d'être décodés. Le livre est un signe matériel qui n'existe pas *en soi*. Il est inexistant car il ne peut être pensé en dehors de ce qu'il contient, même si nous l'ignorons.

Par exemple, on imagine une bibliothèque, les livres y ont été soigneusement disposés et classés mais leur présence est strictement limitée à « embellir » un salon, un bureau. Tel est le cas de mises en scène commerciales. Si l'on se balade dans un supermarché Ikéa, que ce soit à Bruxelles, Paris, Toronto, on évolue parmi de mêmes exemples de salons. Apposées

---

<sup>14</sup> Il est à remarquer que la promotion porte aussi sur un nouveau mode de publication. A l'origine, le texte d'E. L. James a été publié sur l'une des plateformes éditoriales d'Internet. L'intérêt pour le roman, passé en dehors des contraintes éditoriales traditionnelles, a conduit à la reconnaissance de l'écrivaine, reconnaissance qui est rapidement devenue internationale, une fois son roman publié par une maison d'édition.



aux murs se trouvent des étagères sur lesquelles sont disposés des livres en langue suédoise. Par conséquent le /livre/ est intégré dans un espace commercial afin de vendre des objets, ce qui sous-entend son caractère plaisant. Toutefois, il n'aurait aucune valeur « plaisante » si le potentiel acheteur ne pouvait lui octroyer un contenu, un texte<sup>15</sup>.

Qu'il s'agisse de cet exemple ou de discours marchands, le /livre/ s'inscrit dans une dimension érotographique. Premièrement, la sphère des médias et toute activité promotionnelle utilisent le plaisir pour vanter, vendre, faire consommer un livre comme une marchandise. Selon les textes, ce plaisir est soit libidinal, tel est le cas de *Fifty shades of grey*, soit, en dehors du récit, dans une association directe entre plaisir et lecture. Deuxièmement, l'on observe que le signe /livre/ est un objet qui, dans la doxa, renvoie au plaisir. Ainsi quand il est question de vendre un salon ou des meubles, l'on dispose des livres afin de montrer au client que cet espace permet la disposition du signe, ce qui induit toute une mise en scène où l'acheteur peut s'imaginer « couché dans son nouveau canapé, un livre entre les mains qu'il vient de saisir sur sa nouvelle étagère ». Troisièmement, qu'il s'agisse de discours promotionnels ou de l'usage d'un signe afin de vendre, le livre est un objet de plaisir spécifique à la deuxième moitié du XXe siècle. Sa circulation est dépendante d'une industrialisation et de conditions sociétales que met en place une société agencée selon un temps de labeur et un temps de loisir<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> D'ailleurs l'agencement commercial comprenant des livres pour vendre un produit n'est pas restreint au seul « showroom » d'Ikéo. Une recherche sur le site Internet montre des photographies de mises en scène où, lorsqu'il s'agit d'un salon, les étagères comprennent aussi des livres.

<sup>16</sup> Il va sans dire que mon propos porte principalement sur le livre, non pas sur un médium quelconque qui comprend un texte fictionnel. A ne considérer que le texte sans le médium spécifique où il est imprimé, l'on peut alors revenir vers la fabrication de manuscrits, l'avènement de l'imprimerie, les modes de circulation de l'écrit, sa valorisation par l'implantation des cafés et la vente de journaux, ensuite de feuilletons tout au long du XIXe siècle jusqu'à la commercialisation du livre, la volonté de démocratiser son prix, etc. Dans un tel cas, la promotion du texte fictionnel apparaît comme l'un des signes d'une proto-société de loisir qui, par le biais d'une industrialisation massive du livre dans la deuxième moitié du XXe siècle, devient l'un des signes témoignant de l'avènement d'un modèle sociétal fondé sur une dichotomie assez simple, d'une part, le loisir, de l'autre, le labeur.

Par ailleurs il est aussi à remarquer que le livre en tant que signe de plaisir semble perdre en importance avec l'avènement d'une ère virtuelle. Actuellement si l'on regarde les diverses figurations liées à un moment de détente, figurations observables par exemples dans des films populaires ou publicitaires, l'on observe un « rituel de l'otium » qui ne réunit plus une personne et un livre, mais plutôt une personne et un écran, soit d'une tablette, soit d'un ordinateur. Pour une analyse de ce changement : Cédric Biagini (textes réunis par), *L'assassinat des livres*, Paris, Editions L'échappée, 2015.

### 5.3. La lecture érotographe

Revenons à notre exemple de bibliothèque Ikéa. Bien qu'ils ne soient pas lus, les livres en langue suédoise n'existent pas en dehors de ce qu'ils contiennent. Ils sont disposés pour ce qu'ils détiennent et représentent : un ensemble de signes qui peuvent être lus, regardés, observés. L'intérêt pour le /livre/ ne pourrait donc être limité à l'esthétique. Il est déclenché par un présupposé simple : ce livre dans la bibliothèque contient un contenu philosophique, littéraire, sociologique, etc.

Par exemple, il n'est pas rare de se rendre chez des personnes, proches, amicales ou d'une autre sphère, et d'observer que, dans leur salon, se trouve une bibliothèque composée d'une collection de la Pléiade. Lorsqu'on interroge les hôtes sur leurs lectures, on constate qu'ils n'ont lu aucun texte, que cette bibliothèque est plus le signe d'une condition de richesse que d'une occupation intellectuelle. Bien que les tomes de la Pléiade ne sont pas lus, ils sont posés sur une étagère non pour ce qu'ils sont, des livres, mais parce qu'ils contiennent du contenu, une valeur intrinsèque, même si elle n'est pas *consommée*<sup>17</sup>.

C'est pourquoi j'affirme que le signe /livre/ comprend deux types d'existence. Une première, celle de signe apparat. Une deuxième, dépendante de son texte, de ses codes et lecteurs. Face à cette dépendance, je nomme le signe « substrat », c'est-à-dire la coque, solide ou souple, qui contient une « substance » qui est produite par un contenu comportant des codes. Ce substrat n'a pas la même existence en dehors de sa relation avec la substance. C'est parce que la substance est présupposée que l'intérêt du lecteur est suscité. D'ailleurs on peut postuler que cette substance détermine aussi, après sa lecture, le substrat car l'objet est appréhendé à travers une réalité qui relève d'une subjectivité personnelle ou d'un ensemble de subjectivités.

Par exemple, on se réfère à une scène anodine. Nous avons lu plusieurs fois un roman qui a été apprécié. Après relectures, nous le replaçons dans notre bibliothèque. Quelques temps plus tard, l'on cherche un roman dans cette bibliothèque. Le regard passant sur les

---

<sup>17</sup> D'ailleurs leur présence peut être liée à une situation communicationnelle préfigurée. Si on dispose ces tomes de la Pléiade sur l'étagère, c'est qu'on nourrit l'espoir de les montrer à des hôtes. Contrairement à Jean des Esseintes dans *Rebours* de J.-K. Huysmans enfermé dans sa bibliothèque ou encore *Boward et Pécuchet* de G. Flaubert, deux personnages emprisonnés dans une maison de livres et d'objets hétéroclites, cette collection de la Pléiade devient le moyen de lancer, relancer une conversation à venir. Bien sûr, ce n'est pas parce que les textes n'ont pas été lus qu'ils ne peuvent pas être commentés ou critiqués. On sait bien qu'il n'est pas si difficile de parler de livres qu'on n'a pas lus : Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Editions de Minuit, 2007.

étagères, il tombe sur le roman jadis apprécié. Il se peut que l'arrêt du regard soit conditionné non par la couverture (tenue longuement entre les mains) mais par le souvenir inconscient que ce livre a été une source de satisfaction. Le souvenir du plaisir a donc pour conséquence d'orienter notre regard dans l'espace physique et de le rapporter à des objets qui ont suscité un sentiment plaisant. Dans un tel cas, la substance, le texte, influence notre appréhension physiologique du réel.

La substance est donc ce qui donne sa « valeur » au substrat. Elle est rendue par le livre qui comporte du texte, c'est-à-dire un ensemble de signes : des signifiants qui, en dehors de leur contexte, sont d'autres types de substrats. Agencés les uns par rapport aux autres, ces substrats deviennent un code. Ce code est un « moyen » pour « dire quelque chose ».

En guise d'analogie, on peut imaginer une mélodie de piano. Celle-ci comprend des notes qui, détachées les unes des autres, ne pourraient reproduire l'air. Les notes sont des substrats. Une fois agencées selon une certaine logique, elles s'intègrent dans un code. Lorsqu'on l'interprète vient une substance : la mélodie. Un signe n'a donc pas d'existence en dehors d'une relation réciproque avec son environnement. Ceci ne signifie pas que les codes n'ont aucune influence sur la substance. L'histoire des lettres grâce à *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de S. Mallarmé, aux *Calligrammes* de G. Apollinaire, *La modification* de M. Butor et *Film à venir* de J.-M. Gleize, indique que la mise en scène des codes influence et détermine la substance, ce qui la complexifie<sup>18</sup>.

La substance, parce qu'elle se définit par strates de substrats (signe /livre/, codes divers tels que l'image, la typographie, etc.), est mise en contradiction avec ses supports. Les uns sont matériels, des « moyens » pour la transmettre, l'autre est immatérielle (pensées, idées, etc.). C'est parce que la substance est activée par l'intellection qu'appellent les codes que les substrats sont peu à peu oubliés ou semblent disparaître.

Ainsi quand on lit, on ne pense pas à ce qu'on lit ni au support sur lequel s'effectue la lecture – lire, c'est cheminer parmi un ensemble de codes reproduits sur un matériau ; cheminement qui, parce qu'il en appelle à une intellection, extrait le lecteur de

---

<sup>18</sup> Il est remarquer que le signifiant en tant que substrat est déjà en lui-même un code. Il s'agit d'un signe qui comprend d'autres substrats, des lettres. Par conséquent tout signe qu'il s'agisse d'une lettre ou d'un signifiant, est déjà en soi un substrat. Autrement dit il n'est rien d'autre qu'une construction sociohistorique dont la valeur est déterminée par l'usage symbolique qui en est fait.

l'environnement où il se situe bien qu'il reste physiquement dans le même environnement. Ceci est d'ailleurs l'un des leitmotiv du narrateur du *Dernier royaume*. Revenant sur son activité littéraire, il ne cesse de rappeler son incapacité à voir la feuille sur laquelle il écrit et que ses lectures le transportent vers d'autres époques, espaces, vers d'autres mondes.

Si l'on transpose nos concepts de substrat et substance dans le réel et la réalité, on constate une désubstantialisation. Le substrat qu'est le réel où se situe le lecteur, contient une réalité qui est désubstantialisée par l'acte de lecture. Se substitue à la réalité une autre issue du texte, fictionnelle, distante et subjective qui reste dans un même substrat, le réel. Celle-ci révélée et guidée par le texte reproduit les signes de la réalité substituée et, par cette reproduction, elle la change, ce qui implique un évidement de l'une pour en composer une nouvelle, la résubstantialiser à l'intérieur du réel.

On en conclut que la substance, lorsqu'elle est lue, rend évanescant le substrat. Elle met la réalité à l'écart, le substrat perd de sa consistance, le réel et la réalité s'évaporent. Cette mise à distance renvoie à ce que j'ai appelé dans le deuxième chapitre un *nouemen*, c'est-à-dire l'instant où la chose en soi, la substance, se fait jour par l'action d'un individu qui la pose dans son champ empirique. Le premier mouvement du *nouemen* réside donc dans l'éloignement par la substance d'avec un environnement coercitif qu'est la réalité. Selon S. Freud, R. Barthes et aussi le narrateur du *Dernier royaume*, cette coercition provient de règles culturelles et de contingences physiologiques<sup>19</sup>. Ceci revient à dire que, dans le *nouemen*, la tension déplaisante omniprésente est abaissée ou affaiblie. La lecture apparaît donc comme un « écrit d'Eros » tant sa capacité à distancier de la réalité et à la magnifier par l'usage du texte extrait la psyché d'une tension quotidienne.

#### **5.4. Economie libidinale du narrant**

Désormais il importe de sortir d'une analyse focalisée sur la réception du /livre/ et la distance qu'établit la lecture par rapport à une réalité pour démontrer que l'acte est lié à la volonté de satisfaire une tendance pulsionnelle. On postule donc que la finalité première de la lecture est de s'inscrire dans une érotographie, ce qui signifie que le lecteur fait partie

---

<sup>19</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, Paris, Editions PUF, 2015, p. 18. Roland Barthes, « Entre le plaisir du texte et l'utopie de la pensée », 1978, in : *Œuvres complètes : Tome V 1977 – 1980*, Paris, Editions Seuil, 2002, p. 535.

d'une économie libidinale. Elle serait manifeste dans ce que R. Barthes nomme le travail « d'intel-lection » de la lecture où s'écrit un récit imaginaire satisfaisant des pulsions<sup>20</sup>.

Pour le démontrer, il s'impose de sortir d'une tendance analytique qui repose sur un paradigme moderne : l'existence d'un lecteur universel opérateur de la semiosis<sup>21</sup>. Chez W. Iser, H. R. Jauss et d'autres, la réflexion part d'un apriori fondamental : il existe – un – lecteur ou – un – public, des modélisations idéalisées de l'instance réceptrice étrangères à la réalité empirique<sup>22</sup>. Une telle appréhension de « celui, celle qui lit pour se distraire » ignore la formation de l'éthos et sa dépendance à l'égard d'une contemporanéité. Il s'impose d'appréhender le lecteur en dehors de présupposés ontologiques et de l'observer *là* où il se trouve – dans *le* texte.

C'est pourquoi il est ici question d'une « intra-réception », une orientation analytique qui part d'un socle référentiel concret : des particules textuelles qui mettent en évidence le plaisir d'un lecteur. Pour démontrer l'érotographie dont il est question dans l'intra-réception, le développement est agencé sur l'économie libidinale du narrateur du *Dernier Royaume* dont les descriptions oscillent entre le souvenir de lectures plaisantes et des figures de lecteurs. L'analyse part de la forme du texte où l'écriture fragmentaire reproduit l'économie libidinale du narrant. Ensuite elle se penche sur la figuration de lectants qui, plongés dans une fabulation, peu à peu *se* dénudent jusqu'à satisfaire leur libido<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Au cœur de la lecture pour R. Barthes, l'on décèle une réflexion qui part d'un apriori fondamental : la relation intrinsèque entre lecture et plaisir, ce qui signifie qu'il inscrit la lecture dans une érotographie. Pour bien comprendre sa réflexion, notamment sur l'« intel-lection », l'on peut se référer à ses premiers écrits lesquels témoignent d'une association directe entre plaisir et lecture, ou, pour une approche synthétique : Nicolas Carpentiers, *La lecture selon Barthes*, Paris, Editions L'Harmattan, 1998.

<sup>21</sup> Gilles Thérien, « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, n°2, 1990.

<sup>22</sup> Pour une remise en question de cette instance : Bertrand Gervais, *A l'écoute de la lecture*, Québec, Editions VLB, 1993, p. 19.

<sup>23</sup> Bien que j'emprunte l'instance de *lectant* à M. Picard, je ne partage pas totalement sa triple déclinaison du lecteur. Pour ce chercheur, le *liseur* garde contact avec le monde, le *lu* se laisse abandonner aux émotions procurées par le texte, le *lectant* est quant à lui une instance ludique qui comprend les deux premières déclinaisons. Il me semble que séparer le *liseur* du *lu* résulte d'un travail de catégorisation qui manque d'efficacité lorsqu'on interroge le phénomène de la lecture. D'abord lire, c'est garder une relation avec un environnement externe de par le travail de sémantisation des signes, ensuite ce travail est effectué sous l'impulsion d'émotions diverses. Par conséquent ressentir des émotions ne peut être pris indépendamment de la sémantisation. Il s'agit d'un processus dynamique aux instances interdépendantes. C'est pourquoi plutôt que de séparer ces deux instances, je les réunis dans la troisième de M. Picard, celle de *lectant*, une instance qui, dans un même temps, sémantise et ressent. Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Editions de Minuit, 1986. Quant à la libido du lectant, voir en générale le travail d'analyse psychanalytique sur sa sublimation : Anne-Marie Picard, *Lire délire*, Toulouse, Editions Erès, 2010.

Selon D. Rabaté, pénétrer l'un des tomes du *Dernier royaume* implique un « vagabondage » sur une enveloppe textuelle entrecoupée de *blancs* qui séparent et délimitent les fragments<sup>24</sup>. Ceci fait de la lecture un plaisir cinétique. On a pour liberté de courir entre les fragments, de sauter de l'un à l'autre, d'y plonger comme de s'en extraire. Organisés selon des thématiques spécifiques à chaque chapitre ou la thèse d'un tome, les fragments se regroupent selon un jeu référentiel renvoyant à d'autres livres, d'autres œuvres entre lesquels sont intercalées des particules textuelles, courtes ou longues, d'un lecteur ou d'une lecture<sup>25</sup>. Ces particules figurent le profil d'un narrateur qui parle en lui-même. Ce dialogisme manifeste ce que R. Barthes nomme une « lecture *vivante* » laquelle produit « un texte intérieur, homogène à une écriture virtuelle du lecteur<sup>26</sup> ». Lire les fragments du *Dernier royaume* revient donc à pénétrer l'œil et l'esprit d'une lecture qu'une écriture reproduit variablement. Les pages s'apparentent à des *theatrum* : « des lieux d'où l'on regarde » la lecture d'un texte qui s'écrit. Il s'agit là d'une figuration scopophile. Les pages apparaissent comme l'interstice d'une serrure à travers laquelle une lecture s'écrivant donne à voir des objets de jouissance. En effet les réécritures, les paraphrases ainsi que le style soumis à diverses variations, témoignent de l'accaparement de textes antérieurs qui sont transformés ou métamorphosés. Par exemple, dans *La barque silencieuse*, il est écrit que :

Roland Barthes disait expressément : « la seule chose qu'un pouvoir ne tolère jamais c'est la contestation par le retrait. Cela ne peut se vivre que par des conduites clandestines. Par des tricheries. On peut affronter un pouvoir en l'attaquant. Le retrait est beaucoup moins assimilable par une société. » (pp. 70-71.)

Si l'on se réfère à l'édition des œuvres complètes réunies par E. Marty, on trouve la source, le texte antérieur au *theatrum* ci-dessus. Dans un entretien intitulé « La crise du désir » publié en 1980 dans le *Nouvel Observateur*, Roland Barthes tient le propos suivant au sujet de sa relation vis-à-vis du pouvoir :

[...] la seule [contestation] qu'aucun pouvoir ne tolère jamais : la contestation par le retrait. On peut affronter un pouvoir par attaque ou par défense ; mais le retrait, c'est ce qu'il y a de moins assimilable par une société<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Dominique Rabaté, *Pascal Quignard*, Paris, Editions Bordas, 2008, p. 17.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>26</sup> Roland Barthes, « Pour une théorie de la lecture », 1972, in : *Œuvres complètes : Tome IV 1972 – 1976*, Editions Seuil, 2002, pp. 172-173.

<sup>27</sup> Roland Barthes, « La crise du désir », 1980, in : *Œuvres complètes : Tome V 1977 – 1980, op. cit.*, p. 943-944.

En dehors d'un propos qui indique une convergence idéologique de R. Barthes et du narrateur du *Dernier royaume*, l'intertexte renseigne sur l'effet d'une écriture virtuelle. Toute lecture s'accapare une langue et un texte qui, lorsqu'ils sont reproduits, deviennent l'objet de transformations singulières. Un tel phénomène laisse entrevoir une potentielle genèse du *Dernier royaume* dont la création s'établirait selon le déroulement de plusieurs *volumen* qu'une lecture transforme en son contenu avant que la main écrivant cristallise cette transformation. Ceci implique une rédaction qui renvoie aux qualificatifs associés à l'écriture virtuelle que R. Barthes dit être « soudaine », « explosive ». Dans le *Dernier royaume*, le champ sémantique associé à la lecture est lui aussi formulé selon une immédiateté émotionnelle. Par exemple la « sidération » et la « fascination » sont fréquemment évoquées au sujet de l'émotion suscitée par un texte. Ainsi, dans *Vie secrète*, il est écrit :

J'écris le plaisir dangereux des retrouvailles. Il n'y a pas de retour qui ne risque la désintégration de soi ou l'absorption.

Le coup de foudre est de même.

La fascination est de même.

*Fulguratio, fascinatio* ne font que dire ce réemboîtement en un éclair, plus vite que l'éclair, de la forme la plus récente dans la forme la plus ancienne. (p. 163.)

Réemboîter une forme antérieure dans une récente signifie l'appropriation d'un texte qui, passant par une lecture et une écriture, est reproduit. Cette reproduction n'est jamais fidèle comme en atteste la réécriture ci-dessus de R. Barthes. Elle est le résultat d'un « éclair », d'un « foudroiement ». Sublimé, le narrateur voit entrer dans sa mémoire un sens, une formulation dont la réception est pareil à une foudre qui désintègre un « soi ». Ce phénomène, on le trouve ailleurs, dans certains chapitres composés comme une *ekphrasis in absentia*, c'est-à-dire comme une *légende* d'un texte antérieur. Par exemple, dans *Abîmes*, il est écrit :

Ovide décrit le plaisir de la femme. *Adspicies oculos tremulo fulgore micantes ut sol a liquida saepe refulget aqua*. Les yeux de la femme qui jouit brillent d'un éclat qui *tremble comme il arrive aux rayons du soleil reflétés dans une eau transparente*.

Au-dessus de cette luminosité sourde et liquide surviennent les plaintes.

Puis le murmure.

Puis le gémissement.

La vision de la joie extatique se présente comme un reflet à la surface d'une « eau liquide » (*liquida aqua*).

Une minuscule foudre invisible dont la répercussion tremblote dans la vision des femmes qui acceptent la volupté.

La méditation d'Ovide est proche de celle de Spinoza pour qui le plaisir sexuel n'est pas la joie en direct – mais le reflet d'une joie plus vaste. D'une joie ontologique, volcanique. Joie de l'être à l'être. *Ut sol* : comme le soleil qui s'épanche, ainsi pensent les musiciens. Joie digne du soleil

rayonnant. Joie naturelle de la sexualité animale : joie du jadis. Joie solaire où la terre a puisé, où la vie a puisé. Joie expansive dont nous ne sommes que le reflet. Reflet d'un éclat qui tremble sous une épaisseur d'eau qui précède. Reflet abyssal, lointain, ancien, fragile, jamais linguistique, sinon muet. (pp. 20-21.)

Premièrement, se trouve le *niveau perceptif* du texte original, rendu par une reprise de signes latins. Ces références attestent de l'existence du livre d'Ovide et édifient une perception visuelle partielle de son texte. Deuxièmement, est pénétrée *l'intellection* provoquée par la lecture car *ce* qui est lu, ce ne sont pas les signes latins isolés mais le débordement critique auquel invite son propos : une glose où le narrateur associe « foudre » et « volupté ». Troisièmement, apparaît une *dimension connotative*, c'est-à-dire une interprétation sur « la méditation d'Ovide ». Et, quatrièmement, vient la volonté de renforcer, voire d'universaliser la connotation par l'usage récurrent à des *références intertextuelles* tel qu'ici par Spinoza.

La manipulation du texte d'Ovide à la fois réécrit, paraphrasé et enrichi renseigne sur la cognition qu'engendre une écriture virtuelle. Toute lecture est soumise à la digression qu'impulse le *ductus* ou l'« écriture en train de se faire », ce qui a pour conséquence d'entraîner la langue dans un débordement rhétorique. Si l'on transpose cet effet dans le cadre d'une extra-réception, il engendre *une* lecture prise dans un déportement incessant entre un texte visible (*Abîmes*) et partiellement visible (d'Ovide), ce qui amplifie le plaisir vagabond et herméneutique d'un lecteur libre d'imaginer un texte antérieur absent.

Une telle lecture, prise dans le mouvement associatif d'un texte *physique* et d'un autre *métaphysique*, est sans cesse relancée par la reproduction de signes latins et, dans d'autres fragments, de signes grecs ou numéraires ainsi que par des références intertextuelles. Ces signes comme ces références renvoient à d'autres types de plaisirs. D'une part, portant sur le signe inattendu ou son caractère référentiel, de l'autre, par une confusion où « le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages, qui travaillent côte à côte », ce qui place le texte dans un plaisir polyglotte que R. Barthes nomme la « Babel heureuse ».

### 5.5. Economie libidinale du lecteur

En deçà d'une analyse sur la lecture-écriture du narrateur du *Dernier royaume*, nombreux sont les plaisirs d'un lecteur illustré dans des descriptions alliant le discursif et le figuratif. Il



s'agit d'*images* disséminées tout au long des textes et quelques fois présentes dès l'ouverture d'un tome comme ici dans *Abîmes* :

Il ne semblait pas que son silence dût au malheur. En lui le silence, l'ombre, l'ennui, le vide étaient liés aux plaisirs qui s'y recherchent. Le plus souvent la nudité se trouve confondue à ce silence. Elle ne se distingue plus de cette attente pure dans la pénombre. Et le bonheur. Et la lecture y ajoute encore une autre voix, une voix encore plus singulière, une voix plus étrange encore qu'un chant, une voix maintenant l'âme dans l'absence complète de résonance. Le lecteur est comme un animal qui se tient sur le bord d'un lac plus ancien que celui de la voix humaine.

Dans les banquets c'était un compagnon qui regorgeait de bienveillance et d'affabilité. Dans les jouissances qui les suivaient il était plus réservé, il s'asseyait à l'écart, il ne dénudait qu'à peine le bas de son ventre, s'émouvait, donnant toute son attention aux indécences auxquelles il ne prenait pas vraiment part. (p. 9.)

Cet incipit imagé du lectant vers le texte et l'autre où, solitaire et peuplé, il se manifeste, est structurée selon la présence d'émotions satisfaisantes : « les plaisirs », « le bonheur », « les jouissances ». Ce régime sémiotique témoigne d'une satisfaction provenant d'une progression en dévoilement dont les signes mènent vers des sensations plaisantes<sup>28</sup>. La progression est illustrée par une insistance qui porte sur une « voix » définie par la lecture et le bonheur qu'elle suscite. Cette *voix* étrangère à celle quotidienne illustre ce que R. Barthes nomme la « redistribution de la langue », c'est-à-dire une lecture où la langue usuelle, émue par la singularité d'un texte et la recherche herméneutique, est altérée dans son usage, ce qui entraîne la (re)création d'une langue, inédite. Ceci a pour effet la remise en cause d'un usage normatif et, de par la pluralité de possibilités que manifeste la langue d'un texte, laisse entrevoir un langage.

Dans l'extrait cette redistribution est effectuée dans un double mouvement. D'abord le lectant est confronté à un usage courant que le texte n'a pour autre choix que de reproduire. Ensuite sa singularité le mène vers une nouvelle langue, ce qui a pour conséquence d'entraîner une « mort », phénomène qu'illustre de manière imagée et poétique la fin du premier paragraphe où d'espèce raisonnée le lectant passe à celle d'un animal au bord d'un lac. Mais ce cri n'est pas uniquement *ante-lingua*. Il réfère à la jouissance, à l'instant de l'orgasme où le corps, sous l'effet du coït, pousse un râle, un « cri ». Autrement dit, lors de la lecture libre d'un objet esthétique, on se défait d'habitudes linguistiques jusqu'à revenir à un langage qui impulse la création de langues, ce qui d'une manière ontogénétique renvoie

---

<sup>28</sup> Pour le plaisir du dévoilement : Roland Barthes, *Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 20.

au cri du nouveau-né, encore ignorant des normes culturelles et dépendant des pulsions d'Eros.

Dans ce cas le processus de redistribution s'établit par une *métempsychose* ou le transvasement de l'esprit dans un autre corps que le texte détient et que l'imagination du lecteur sculpte<sup>29</sup>. Ceci renvoie à la thèse d'E. Benveniste où le langage est placé dans une perspective aoriste<sup>30</sup>. Il précède le lecteur et l'auteur, tous deux perçus dans le mouvement d'une désadhérence et susceptibles de l'exprimer par des langues ainsi que d'y adjoindre des schèmes narratifs préexistants.

Si une satisfaction provient d'une redistribution de la langue et l'effet d'une métempsychose, elle est aussi ressentie par un lecteur qui, au fil de l'extrait, voit un corps lui appartenant se dénuder et s'émouvoir. Le texte déborde de son support qui est la page, pour s'engendrer en *monde* où prend place un *lectant-personnage* parcouru par diverses sensations érotiques. Cette dénudation fait régresser le corps vers un état psychique archaïque – une animalité en tant que condition originelle soumise à la domination d'Eros. Ce paradigme réfère à ce que R. Barthes nomme la « forme humaine » du texte : un ensemble de signes où la sémantisation et la figuration transmettent au corps des plaisirs répondant à des besoins physiologiques<sup>31</sup>. Prenant pour référence le narrateur d'*A la recherche du temps perdu* de M. Proust en train de lire au cabinet, il situe le plaisir de la lecture dans les émois d'un corps soumis à « la fascination, la vacance, la douleur, la volupté » ainsi que dans une analité qui illustre un retour vers l'enfance<sup>32</sup>.

Le deuxième paragraphe renvoie à une immoralité orchestrée par un plaisir provenant d'une « indécence », interprétable selon un sens littéral ou lacanien, l'« un des sens »<sup>33</sup>. L'effacement de barrières morales fait apparaître un lecteur guidé par un hédonisme que

<sup>29</sup> Pour la métempsychose : Alexandre Gefen, *op. cit.*, p. 167.

<sup>30</sup> Francis Gandon, « Benveniste et la catégorie du romanesque : Greimas, Weinrich, Larbaud, Dujardin », in: *Linx*, n°9, 1997, pp. 168-178.

<sup>31</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>32</sup> Il importe de remarquer que cette particule de M. Proust a été largement valorisée par notre scène interdiscursive, notamment grâce à R. Barthes. Toutefois, pour qui s'intéresse à *Sur la lecture*, l'on observe bien sûr une relation directe entre plaisir et lecture, voire un certain hédonisme du narrateur ainsi qu'une série de particules qui, en dehors d'une focalisation sur l'analité, témoignent du conflit entre lecture et sociabilité, c'est-à-dire la permanence d'un environnement social contraire aux désirs du jeune Marcel lequel tente par tous les moyens de se retirer « du monde » pour replonger dans ses romans. Roland Barthes, « Sur la lecture », 1976, in : *Œuvres complètes : Tome IV 1972 – 1976*, *op. cit.*, p. 932. Quant à la relation entre sublimation et enfance, voir aussi : Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Editions Klincksieck, p. 33.

<sup>33</sup> Par exemple : Jacques Lacan, *Encore*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 101.

manifeste la référence étymologique et littérale au « banquet ». Posé sur le *banc* d'une scène ou son écart, il dénude « le bas de son ventre » et s'émeut regardant *festoyer* divers personnages qu'il se figure et dont les « indécences » retiennent l'attention. Son ontologie apparaît comme duale. Elle est fondée sur une recherche de plaisirs physiologiques et cette recherche est établie sur le mode d'une perversion où le texte objectifié tend vers la (re)mise en cause d'une langue et d'un corps, d'un lecteur que des signes d'indécences transfigurent<sup>34</sup>.

Que ce soit par un effet de déconstruction linguistique, de dénudement du corps ou d'effacement de conventions morales, le lecteur est plongé dans un plaisir qui réfère à une transgression. Il échappe aux pesanteurs du présent, à la douleur physiologique, à la souffrance<sup>35</sup>. Cette distanciation rejoint nombre de discours disséminés dans le *Dernier royaume* où l'une des qualités de la lecture se situe dans le plaisir procuré par la « mise à l'écart » d'une réalité ou, pour reprendre l'une des expressions fréquemment reproduites dans *Les ombres errantes*, in « angulo » - dans l'« ombre » ou le coin de cette réalité.

Face à cette particule, on apprend que l'acte de lecture est désocialisant. Il se situe à l'ombre d'un environnement sociétal. Le plaisir qui s'en ressent provient non seulement d'une séparation entre deux mondes, un réel et un fictionnel, mais d'un retour vers un langage qui succède à la confusion de deux idiomes en confrontation. En vient un plaisir causé par le *mot* dont le caractère plaisant relève du signifiant, des signifiés, de l'originalité de leur combinaison ou d'une logique associative<sup>36</sup>. Ce mot qui déclenche plaisir ou jouissance est perçu ou *vécu* soudainement et de cette soudaineté apparaît une fascination. Et bien que son effet reste dépendant d'une sensibilité, il a pour conséquence d'enclencher une écriture virtuelle inhérente à l'acte de lecture. Le lecteur s'en trouve pris dans la

---

<sup>34</sup> Pour la perversion : Roland Barthes, « L'adjectif est le "dire" du désir », 1973, in : *Œuvres complètes : Tome IV 1972 – 1976, op. cit.*, p. 466.

<sup>35</sup> Pour la transgression, voir par exemple : Jean-Marie Apostolidès, « Les rituels de Luc Giard », in : Daniel Vaillancourt (texte réunis par.), *La cérémonie*, London Ontario, Editions Mestengo Press, 2008, p. 222.

<sup>36</sup> Pour la logique associative : « Quand nous lisons un texte, notre attention prend, simultanément, deux directions différentes. L'une est externe ou centrifuge : nous nous détachons de la lecture pour découvrir, derrière le mot, la chose signifiée, ou pratiquement nous faisons appel à notre mémoire pour y trouver des associations conventionnelles. L'autre est interne, en direction du thème central : nous cherchons à intégrer les mots dans la structuration verbale plus large à laquelle ils appartiennent. » Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Editions Gallimard, 1969, p. 94.

désadhérence dont on parlait plus tôt. Il se dissout en une multitude d'*étants* ou de *participes présents* qui l'exhibent, le reflètent et le fantasment<sup>37</sup>.

L'économie libidinale du narrateur et lecteur renvoie à ce qui a été dit sur la lecture érotographe. Par l'intellection qu'ils appellent, les signes transportent la psyché vers un univers fictif. Certaines combinaisons sont telles qu'elles en subliment la réception jusqu'à se muer dans la mémoire. De plus ce phénomène, qui s'inscrit dans le mouvement du *nouemen*, n'est jamais évoqué qu'à travers une distance qui repose sur un plaisir d'ordre libidinal. Il semble donc qu'au centre de l'expérience esthétique, nos textes placent une attraction dont le bienfait premier n'est pas dans le cinétisme d'une lecture, la contemplation d'une pluralité de langues ou un retour à un langage animal, érotique. Mais l'expérience est essentiellement décrite et orientée vers une satisfaction libidinale mise en opposition avec un quotidien fondé sur un renoncement à la pulsion. C'est pourquoi l'on place non seulement le livre comme un signe d'Eros, l'un de ses écrits mais aussi l'expérience esthétique, gouvernée par le désir d'une libération libidinale que les textes illustrent abondamment.

### 5.6. La bande libidinale

Toutefois l'érotographie n'est pas seulement présente dans le phénomène d'une réception. Pour que la désadhérence vienne, que l'économie libidinale s'enclenche, il faut que le texte comporte des signes susceptibles de libérer et contenter l'énergie érotique. Pour ce faire, il comprend bien sûr nombre de figurations d'Eros sur lesquelles nous reviendrons dans le chapitre suivant. Mais, en dehors de ces particules où, plein de fougue, Eros éructe, le texte comprend aussi diverses préfigurations qui sous-entendent une opérativité textuelle dépendante d'une *bande libidinale*. Il s'agit d'une pellicule, comparable à celle d'un film analogique. Elle est composée d'images, de paroles, de gestes desquels surgissent des extases. J.-F. Lyotard la transpose non seulement dans la réalité mais aussi au cœur des textes

---

<sup>37</sup> Par l'usage d'une telle terminologie, je fais volontairement référence au *Dasein*. Toutefois, d'une manière alternative à son créateur, *l'étant* ne peut être relié à un *sein*, un « être » qui serait unique, immuable. Il s'agit plutôt de penser l'être par sa capacité à se diffracter en une multitude d'*étants* qui participent à l'édification d'une temporalité. L'être devient alors unique de par sa multiplicité, sa capacité non plus à se poser ici et là en gardant une constance mais plutôt d'être « étant-multiplicité-infini ». Pour le texte d'origine et ses concepts, voir par exemple ce passage : Martin Heidegger, *Être et temps*, Paris, Editions Gallimard, 1986, p. 86.

littéraires qu'il interprète comme une longue bande que développent les pages<sup>38</sup>. Y sont disposés des signes dont la finalité est de préfigurer, figurer et défigurer Eros.

Aussi surprenante que peut être une telle conceptualisation, elle n'est pas étrangère à ce qu'il a été dit précédemment. Pour analyser les ouvertures, nous avons eu recours au *principe de variation* qu'on représente sous la forme d'un moniteur cardiaque dont la courbe ascendante ou descendante selon le rythme des pulsations évolue continuellement sous l'effet de variations. Transposé dans le texte, ce principe s'enracine dans un corps textuel. Ses signes établissent une perpétuelle variation qui, à la manière du rythme cardiaque, connaît une phase ascendante, une excitation, ou une phase descendante, un apaisement qui précède un nouveau coup, une nouvelle excitation.

L'érotographie repose sur la conceptualisation de textes comme une longue bande libidinale en tant que corps infra-textuel d'Eros où se font jour des irrptions pulsionnelles. Le plaisir se manifeste par le biais d'une pulsion mais on le trouve aussi dans les signes qui le préfigurent jusqu'à être défigurés par l'assaut de nouvelles variations.

En guise d'exemple, l'on se rapporte à la première phrase du premier roman d'H. Guibert, *La mort propagande* : « Mon corps, soit sous l'effet de la jouissance, soit sous l'effet de la douleur, est mis dans un état de théâtralité, de paroxysme, qu'il me plairait de reproduire, de quelque façon que ce soit : photo, film, bande-son. (p. 7.) »

Cette phrase annonce la substance d'une écriture hybride, intermédiaire et corporelle d'une œuvre à venir qui accordera à la jouissance une place essentielle. D'ailleurs il y fait référence dans plusieurs de ses textes, notamment dans *L'homme au chapeau rouge* : « Je pourchasse Bacon depuis ce jour de janvier 1977 où mon premier livre, *La mort propagande*, venait de sortir de l'imprimerie, j'avais vingt et un ans, et ce jour avait coïncidé avec le vernissage de la nouvelle exposition de Bacon à la galerie Claude-Bernard, rue des Beaux-Arts. (p. 56) »

Cette particule comprend deux réseaux de signes. Un premier au sujet de « Claude-Bernard » qui renvoie à l'histoire tumultueuse du couple médecine/littérature ainsi qu'à la relation entre E. Zola et le docteur auquel il emprunte sa « méthode expérimentale ». Un

---

<sup>38</sup> Jean-François Lyotard, *L'économie libidinale*, Paris, Editions de Minuit, 2009, pp. 27-28. Par ailleurs, d'un point de vue matérialiste, ce paradigme n'est pas étranger à l'histoire du livre qui, pendant des siècles, avait la forme d'un « volumen », un papier enroulé qu'il fallait soigneusement dérouler pour lire son texte. D'une manière analogique, on peut dire que le livre en tant que volumen se déroule comme une bande composée d'images. Pour le volumen : Gluglielmo Cavallo, Roger Chartier (sous la dir.), *op. cit.*, p. 20.

deuxième réseau est établi par la référence au peintre, F. Bacon, dont voici deux peintures exposées lors du vernissage en janvier 1977<sup>39</sup> :



Etude pour autoportrait



Personnage écrivant reflété dans le miroir

La relation avec L'homme au chapeau rouge et plus largement l'œuvre d'H. Guibert est surprenante : des corps contorsionnés, contractés, difformes dont le deuxième, face au miroir, s'adonne à l'écriture. Quant aux titres, ils renforcent le rapprochement par la nomination des signes centraux de la trilogie : un « autoportrait » et un « personnage écrivant ». Ces figurations renseignent sur un projet d'écriture centré sur une « logique de la sensation », logique que l'on prête aussi à l'œuvre de F. Bacon<sup>40</sup>. La référence aux peintures de l'artiste et leur récurrence dans l'œuvre de H. Guibert indiquent en filigrane que de *La mort propagande* jusqu'à la trilogie sur le sida, le narrateur entend montrer par le biais de peintures son caractère pulsionnel, ses jouissances, ses souffrances et selon une logique textuelle qui relève d'une théâtralité corporelle ou d'une corpographie<sup>41</sup>.

Ce projet prend donc forme dans une monstration infra-textuelle d'Eros que mettent en présence les références aux tableaux de F. Bacon. En tant que lecteur, nous n'avons pas accès à ces figurations car elles ne sont pas reproduites dans les textes. Elles ne sont que

<sup>39</sup> Michel Leiris, *Francis Bacon*, Paris, Editions Claude-Bernard, 1977. Voir aussi le site internet de la galerie : « Francis Bacon », dans Claude-Bernard, [en ligne]. <http://www.claude-bernard.com/publications/affiches-test/bacon-1/francis-bacon-detail>, (page consultée le 16/08/2015).

<sup>40</sup> Pour cette logique : Gilles Deleuze, *La logique de la sensation*, Paris, Editions Seuil, 2002.

<sup>41</sup> J'emprunte ce dernier terme à : Jean-Pierre Boulé, *Hervé Guibert*, Paris, Editions L'Harmattan, 2001, p. 259.

signes sans figures. Elles circulent d'une page à l'autre et dans divers romans. Toutefois leur emplacement répond à une logique. Même si rien n'est dit au sujet de leur représentation, que nous n'avons aucun signe qui renseigne sur leur composition, leur palette ou les corps figurés, elles gisent dans l'ancre des textes. Par conséquent elles renseignent partiellement sur la volonté de figurer « quelque chose ». Ce n'est que sortant des textes et allant chercher ces peintures que le mystère se dissipe. Nous voyons alors l'une des images de la bande libidinale que nous avons lue, ressentie, vécue avant de l'observer comme un signe qui *sous-figure* Eros, cherché ultérieurement en dehors d'un texte qui le figurait d'une manière parcellaire.

Bien qu'il n'ait pas les moyens de s'offrir un « Bacon », le narrateur de *L'homme au chapeau rouge* acquiert d'autres peintures, à des prix plus abordables. Parfois il ne fait que les mentionner, parfois il tente de les reproduire manuellement, affirmant sans cesse l'effet sublimant des compositions sur sa personne comme s'il s'y trouvait une sorte de « double ». Cette projection du moi renseigne sur l'obsession narcissique. Quand il ne s'agit pas de peintures, cette projection se trouve ailleurs, déployée par la volonté de reproduire son corps sur des photographies et des films amateurs, notamment lors d'opérations, de périodes de faiblesse, d'apathie ou encore par des demandes à des peintres de le figurer selon la mode de la *vanité*<sup>42</sup>.

La dissémination de tableaux, de films et de photographies agence une théâtralité fondée sur une logique du corps pulsionnel. Qu'il s'agisse d'un type d'image ou d'un autre, les figurations sont centrées sur une projection narcissique. Elles fonctionnent comme la mise en abyme d'un corps cherchant soit une jouissance soit le moyen d'y repousser une souffrance. Il y a ici un mouvement d'attachement et de détachement. Par l'entremise d'une bande libidinale, voilà que le narrateur met en place une dialectique psychique interne. Tantôt son corps apparaît comme un réceptacle d'émotions satisfaisantes provenant d'une figuration à laquelle il s'attache pour le plaisir qu'elle lui procure. Tantôt ce corps peiné par la douleur le fait tant souffrir qu'il le transpose dans la figuration et par là parvient à

---

<sup>42</sup> Les photographies décrites par le narrateur sont souvent celles prises par H. Guibert. On peut les répartir en trois ensembles : son activité de journaliste, ses relations sociales et des mises en scène de son corps. Pour un panorama de ses photographies : Hervé Guibert, *Hervé Guibert photographe*, Paris, Editions Gallimard, 2011. Il est à remarquer que la reproduction du corps à la manière d'une « vanité » renvoie à l'analyse lacanienne des *Ambassadeurs* de Holbein le jeune, reproduction intégrée dans une agencement sémiotique reposant principalement sur la monstration de signes appartenant aux pulsions freudiennes. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Editions Seuil, 2014, p. 101.

repousser la souffrance, s'en éloigner, s'en détacher. Cette logique prend de l'ampleur au fil de ses compositions. C'est pourquoi, arrivé dans la phase terminale de sa maladie, dans *L'homme au chapeau rouge*, et contrairement aux deux tomes précédents, le narrateur se mue en un collectionneur avide de tableaux figuratifs, signes d'une mort annoncée. Dans cette *réalisation* et *déréalisation*, on trouve donc un aveu. L'intérêt pour les peintures, les photographies et les films porte moins sur leur figuration que sur leur capacité à lester et délester le corps de ses pulsions.

Pour en revenir à notre bande libidinale, de *La mort propagande* à la trilogie sur le sida, les textes sont parsemés de références à diverses figurations. Qu'il s'agisse d'une peinture, d'une photographie ou d'un film, ces images révèlent une bande infra-textuelle. On ne les trouve ni dans le texte, ni en annexe, ni en couverture. Il s'agit d'un réseau en dessous d'un texte ou, plutôt, un réseau qui, bien qu'invisible, semble l'organiser. Le texte s'assimile alors à une sorte de corps dont les sensations nous parviennent à travers des images non décrites, seulement mentionnées d'un titre dans le cas de peintures ou de quelques mots pour une photographie, un film. Selon les fragments, ce corps tentaculaire laisse ressortir quelques signes qui sont chacun comme la face cachée de l'iceberg, ce qui renseigne sur son état pulsionnel. Autrement dit, les figurations sont comme les composantes d'une bande libidinale où viennent se greffer des signes qui font surgir d'une manière infra-textuelle Eros.

Cette bande renseigne sur le différend que le narrateur entretient avec son environnement. Forcé d'errer dans les zones de relégation (des cliniques, des hôpitaux, des rues sombres, abandonnées), de cacher sa maladie, ses symptômes jusqu'à s'en évader par l'écriture et une projection dans un passé anecdotique ponctué par des jouissances, il témoigne par le biais de figurations de son impossible capacité à faire fi de ses pulsions. Elles surgissent d'*entre* le texte comme si elles n'étaient que le double d'un corps parfois souffrant parfois jouissant.

Mais la figuration d'Eros qui devrait suivre la préfiguration, n'arrive pourtant jamais. Contrairement à une pensée inclinée vers un romantisme, l'écriture de H. Guibert ne répond pas à la volonté d'une libération, de décrire ses maux et affirmer visiblement une homosexualité. Bien qu'elle soit rythmée par la maladie, par le souvenir de passions charnelles, elle est dominée par une reproduction des contingences qui portent et sur la



sexualité et l'état du corps du narrateur. Elle devient donc le moyen de dire le malheur qui est le sien plus que le plaisir et la délivrance auxquels il aspire. Cette contrainte qui serait celle d'un réalisme opère comme une répression pareille à celle qu'il vit réellement dans son quotidien. Par conséquent le différend émerge dans les pulsions en préfiguration dans les images de peintures, de films, de photographies, et dans le réalisme d'un récit ou son adéquation avec les signes d'une contemporanéité qui lui donne sa visibilité.

### **5.7. Le panoptique libidinal**

La préfiguration est donc dépendante d'une bande libidinale qui, selon les situations, émerge d'une manière partielle. Premièrement, elle est inscrite dans les textes fragmentaires. Par exemple chez H. Guibert et P. Quignard, les compositions reposent sur un corps textuel composé selon un principe de variation dominé par le changement d'affect. D'une page à l'autre les personnages sont confrontés à un retournement situationnel. Face à l'accumulation d'événements, leur psyché est affectée. Ils évoluent alors dans l'empire d'émotions variables qui actionnent la diégèse. Deuxièmement, on postule que cette domination de l'affect s'inscrit dans un mouvement éthologique exprimant une tendance sociale à vivre selon le mouvement des pulsions. Par conséquent la convergence de ces deux dominantes, esthétique et sociale, tend vers l'appréhension d'une littérature agencée en référence à une domination de la pulsion, ce qui sous-entend une opérativité et une actionnalité dépendantes d'une bande libidinale infra-textuelle.

La deuxième préfiguration est une sorte de force centripète homogénéisante annonçant un déchargement libidinal. Il s'agit d'une *architecture* qui repose sur une logique du lieu, de sa construction fondée sur un caractère charnel. Non qu'il s'y trouve des signes au service d'une jouissance mais plutôt que l'espace répond à une symbolique libidinale, ce qui annonce un prochain déchargement de l'énergie érotique. Tel est le cas des *Particules élémentaires*. Dès le début de la deuxième partie, « Les moments étrangers », Bruno se rend dans un camping new âge, « Le lieu du Changement ». Après s'être acquitté de formalités administratives :

La première chose qu'aperçut Bruno, débouchant dans la prairie, fut la pyramide. Vingt mètres de base, une hauteur de vingt mètres : la chose était parfaitement équilatère. Toutes les parois étaient en verre, divisées en panneaux par un quadrillage de bois sombre. Certains panneaux réverbéraient vivement les rayons du soleil à son déclin ; d'autres laissaient apercevoir la structure interne : des paliers et des cloisons, également de bois sombre. [...]. Des gens sortaient du bâtiment, seuls ou par petits groupes ; les uns habillés, les autres nus. Dans le soleil couchant,

qui faisait scintiller les herbes, tout cela évoquait un film d'anticipation. Bruno considéra la scène pendant deux à trois minutes ; puis il reprit sa tente sous le bras et entreprit l'ascension de la première colline. (p. 99.)

Une surface plane au milieu de laquelle est dressé un triangle dans un camping dédié au naturisme, à l'échangisme et à toutes sortes de libertés sexuelles, sous-entend un rapport sensuel. A la manière de J. Lacan dans son analyse des Ambassadeurs de H. Holbein le Jeune, on observe le commencement d'une anamorphose libidinale qui se déploie au fil du texte par diverses relations charnelles<sup>43</sup>. La pyramide vers laquelle convergent les vacanciers symbolise un phallus, le reste du camping un corps : deux signes qui préfigurent la présence d'Eros et sa domination totale de l'espace. Les vacanciers marchent sur ce corps et observent le membre qu'ils désirent. Autrement dit, ils cherchent tous le *fascinus*, symbole non seulement de procréation mais aussi de jouissance.

Pour exemplifier ce propos, l'on a recours à trois figurations spatialement similaires au « Lieu de Changement ». Une première, la gravure d'A. Bosse, représentation du pouvoir dans le frontispice du *Léviathan* de T. Hobbes. Sauf qu'ici on substitue au monarque de droit divin au pied duquel se trouvent le peuple et sa puissance, l'image d'un phallus, symbole d'Eros vers lequel les vacanciers se rendent habillés ou nus afin de faire des rencontres<sup>44</sup>. Une deuxième, l'« Arbre de la vie » d'E. Lepoittevin qui inaugure la mode des diableries. Dans l'une de ses lithographies, de jeunes femmes entourent et jouent autour d'un tronc dont le sommet se transforme en une verge<sup>45</sup>. Une troisième de G. Nickson, *Lifeguard Chair with Five Bathers*, où des corps féminins partiellement dénudés entourent la chaise haute d'un maître-nageur, analogie d'un phallus<sup>46</sup>. Dans ces illustrations, on décèle une architecture sensuelle comparable au « Lieu du changement » : une surface plane dominée par des corps

---

<sup>43</sup> Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 101. Il est à remarquer que J. Lacan ne propose pas une réflexion dans le cadre de la littérature mais dans les beaux-arts, réflexion qui s'arrête aux pulsions fondamentales. Toutefois, et c'est dommage, sa pensée ne dépasse pas la pulsion scopique, il omet de déployer sa découverte des pulsions figurées comme pouvant être des forces centripètes du regard subjectivisé par la figuration et centrifuges dans la composition originelle.

<sup>44</sup> Pour un panorama de l'œuvre d'A. Bosse : « Abraham Bosse », dans Expositions BNF, [en ligne]. <http://expositions.bnf.fr/bosse/index.htm>, (page consultée le 09/08/2016). Thomas Hobbes, *Le Léviathan*, Paris, Editions Gallimard, 2000. Pour une analyse de l'image du monarque qui domine le peuple, voir par exemple : Yves Citton, *Mythocratie*, Paris, Editions Amsterdam, 2010, p. 44.

<sup>45</sup> Pour l'illustration : Gilles Néret, *Erotica Universalis*, Cologne, Editions Taschen, 2013, p. 293. M. H. Desjardins, *Des peintres au pays des falaises 1830-1940*, Fécamp, Editions des falaises, 2004, pp. 62-67.

<sup>46</sup> Graham Nickson, *Works from private collections*, Floride, Editions Boca Raton Museum of Art, 2006.

qui gravitent autour d'un symbole triangulaire interprété ou représenté comme la verge d'Eros.



Chez A. Bosse, la spatialité symbolique s'inscrit dans la dimension « phallique » que définit H. Lefebvre. Réprouvant le mythe de l'uniformité spatiale, il repère dans une analyse isotropique que l'homogénéité supposée de l'espace est déterminée par un pouvoir politique, maître de la police, de l'armée et de la bureaucratie<sup>47</sup>. C'est ce que l'on observe avec le monarque qui pèse de tout son poids sur *son* territoire et *ses* âmes. Mais plutôt que d'en revenir à la déconstruction d'un paradigme moderne, l'on substitue à la dimension politique celle libidinale. On observe alors que la spatialité telle que chez E. Lepoittevin et G. Nickson est déterminée par un rapport phallique<sup>48</sup>. Dans ces *loci amoeni*, l'espace centré sur le membre érigé devient une construction symbolique contenant les signes qui préfigurent Eros.

Il y a ici un retournement des travaux de M. Foucault sur le panopticon de J. Bentham. La spatialité préfigurante ne répond pas aux fonctions que l'épistémologue repère lorsqu'il

<sup>47</sup> Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, p. 405, cité dans : Bertrand Westphal, *La géocritique*, Paris, Editions de Minuit, 2007, p. 67.

<sup>48</sup> Il m'importe de rappeler que le propos porte, dans cette section, sur la spatialité et la préfiguration d'Eros. Il va sans dire que, dans une histoire des mœurs, la diablerie et la peinture de G. Nickson entretiennent à la fois une spatialité similaire mais, surtout, une différence dans la figuration du phallus et la relation des personnages au symbole. Premièrement, on passe d'un symbole naturel, un arbre, vers une chaise-haute, un produit manufacturé, voire industrialisé, dont l'utilité est rendue caduque par l'absence d'un maître nageur. Le symbole est donc détaché de sa dominante naturelle. Il n'est plus qu'un objet produit à vocation impersonnelle et dénué de toute singularité. Deuxièmement, l'on peut dire que, dans la diablerie, ce que l'on voit, c'est le mouvement des sciences humaines qui, à la fin du XIXe siècle, observent, montrent et décortiquent la sexualité jusqu'à focaliser l'attention sur le corps et ses composantes érogènes. Tandis qu'un siècle plus tard, dans la peinture de G. Nickson, bien qu'Eros reste omniprésent, on observe l'effectivité d'une autocontrainte, c'est-à-dire la présence sous-jacente d'Eros mais de pulsions à un tel point censurées que les personnages conditionnés par un puritanisme ne parviennent plus à s'en emparer ou simplement oser le regarder.

étudie l'émergence d'une société punitive. Selon lui, le panoptique a pour but d'observer en un point culminant une surface inférieure afin de contrôler les faits et gestes des prisonniers ou de toute personne placée à un niveau inférieur<sup>49</sup>. Dans notre cas, les points culminants ne sont pas dédiés à l'observation ni à une fonction dominante de l'espace mais à la recherche ou l'accomplissement d'une jouissance. Plutôt que de penser le panoptique libidinal (ou plus largement le panoptique benthamien) selon une domination, il s'agit de le conceptualiser comme point central non plus regardant, observant et ordonnant mais comme un élément dominant surélevé qui en appelle à se l'approprier, à le rejoindre.

Cette force homogénéisante se trouve aussi dans *Les grandes blondes*. Dans les premières pages, Gloire Abgrall est recherchée par un détective. Retrouvée, elle le séduit et le pousse du haut d'une falaise. S'ensuit une fuite en Australie où, après une soirée, un étranger la suit avec l'espoir d'en obtenir quelques faveurs. De même que pour le détective, Gloire Abgrall le précipite dans les eaux de l'océan. Ces deux personnages tombent d'un sommet et meurent de leur chute. L'espace agencé selon une hauteur, celle de l'objet désiré, et une fluidité, symbole mouvant du désir inassouvi et perdu, renvoie à une dimension phallique pareille à celle des *Particules élémentaires* où la spatialité se laisse interpréter comme un lieu d'Eros, une partie de son corps, métaphore d'une jouissance physique. Il en est de même dans *Splendid hôtel*. La demeure plantée au milieu d'un jardin entourée d'un marais symbolise le corps de la narratrice. Ce corps-édifice au centre d'une surface plane est *pénétré* incessamment par des clients, des ouvriers, des ingénieurs, ce qui laisse entrevoir le désir de la jeune fille satisfaite de tant de visites.

Bien sûr il est à remarquer que cette préfiguration n'est pas circonscrite à la littérature de la fin du XXe siècle. On la repère en Occident à diverses époques et dans divers territoires. Ainsi dans le Château de Silling, les quatre libertins des *120 journées de Sodome* se sont enfermés dans un lieu impénétrable. Le château domine le sommet d'une montagne. Il est coupé du monde par de profonds précipices. Seul un pont permet d'y parvenir mais, dès l'arrivée de l'équipée libertine et de leurs victimes, l'un des quatre scélérats s'empresse de le détruire. Dans une portée libidinale plus contemporaine, il en est de même dans *Fifty shades of grey* d'E. L. James. Dans le premier tome, le prologue porte sur une étudiante qui,

---

<sup>49</sup> Michel Foucault, « Leçon du 24 janvier 1973 », in : *La société punitive*, Paris, Editions EHESS, Gallimard, Seuil, 2013, pp. 63-84.

malgré elle, se rend chez Christian Grey, un jeune homme d'affaire. Elle le rencontre au sommet d'un gratte-ciel surplombant les alentours avant de vivre quelques aventures charnelles avec lui.

Qu'ils soient anciens ou contemporains, ces exemples s'inscrivent dans le constat de l'*Anti-Œdipe* : « la terre est la grande stase inengendrée, l'élément supérieur à la production qui conditionne l'appropriation et l'utilisation commune du sol. Elle est la surface sur laquelle s'inscrivent tous les procès de la production, s'enregistrent les objets, les moyens et les forces de travail, se distribuent les agents et les produits. Elle apparaît ici comme quasi-cause de la production et objet de désir (se noue sur elle le lien du désir et sa propre répression). (pp. 164-165.) » Plus loin, G. Deleuze et F. Guattari séparent l'espace selon un double quadrillage. Son aspect strié reviendrait au pouvoir politique qui segmente la Terre, la creuse, la divise, la modifie. Quant à sa dominante lisse, encore préservée de l'enracinement humain, elle revient au nomade où les frontières, les limitations ne sont que signes conceptuels, objets de changements perceptifs, de modulations, de passages, voire de transgression.

Dans le cas d'une préfiguration spatiale d'Eros, l'espace lisse domine mais selon un remodelage et une incessante mobilité. Il est soumis à diverses variations, modulations qui sont celles des désirs qu'inspire le symbole phallique au centre de l'espace. Ces mouvements mènent vers une transgression, sortir d'une condition habituelle, banale pour côtoyer, s'approprier ou repaître le membre par le biais d'un autre corps afin de prendre place au sommet, près d'Eros, de devenir, un tant soit peu, la figure divine. L'espace phallique est donc celui variable, il circule sur la terre plane, lisse et nubile. Il la love et la fait ployer pour y mettre ses signes surélevés et fertiles que tous tentent d'atteindre. Il concentre la surface de l'engendrement, la terre et tous ses procès de production sur lesquelles se meuvent des situations dont la tension commune provient de la recherche incessante de la satisfaction d'une pulsion de vie, d'Eros.

La relation entre Eros et la Terre argumente doublement en faveur d'une conceptualisation d'un corps textuel reposant sur une érotographie. D'abord l'on observe chez M. Houellebecq et J. Echenoz que la préfiguration n'apparaît pas au hasard. Les particules textuelles sont placées au début du récit ou d'un récit secondaire, ce qui sous-

entend qu'elles sont agencées selon le *déroulement* d'une bande libidinale<sup>50</sup>. Les personnages arrivent en des lieux ou se situent dans des espaces qui renvoient l'interprétation vers un caractère symbolique. Les signes laissent alors entrevoir l'arrivée prochaine de figurations libidinales. Dans une portée symbolique plus radicale, l'on observe aussi que chez M. Redonnet l'Hôtel Splendid apparaît comme une analogie du corps de la narratrice, ce qui signifie que, de la première à la dernière page, l'omniprésence de l'hôtel qui ne cesse de connaître des fuites et des relations charnelles dans les chambres préfigure continuellement Eros.

Ceci nous renvoie vers le constat formulé par H. Lefebvre : l'espace est hétérogène mais *lié* par une force d'homogénéisation<sup>51</sup>. Dans ce cas, la force provient d'Eros inscrit dans les entrailles d'une langue littéraire, dans l'abîme de son langage. Il ne s'agit plus d'une force dominatrice ordonnante mais d'un panoptique libidinal, une force surélevée, homogénéisante et centripète qui préfigure le déchargement libidinal à venir.

### 5.8. Le rituel libidinal

Mais la préfiguration n'est pas uniquement dépendante d'un agencement spatial. Dans la deuxième partie, il a été vu que les dispositifs désublimants reposent sur diverses conditions qui préfigurent un relâchement pulsionnel. Plus précisément ces conditions renvoient à l'analyse du rituel d'A. Van Gennep. Pour cet ethnologue, les rites de passage sont organisés selon un processus tripartite. D'abord se manifeste une *séparation*, une personne s'individualise, se détache d'un groupe ou d'une communauté, d'une forme de

---

<sup>50</sup> Si, par analogie, l'on rapproche le *déroulement* du *volumen*, l'on observe un même mouvement. D'une part, l'objet matériel, le livre, est un volume dont on tourne les pages afin de continuer la lecture d'un récit, de l'autre, l'autre du texte comprend une bande libidinale en préfiguration à travers le déploiement des signes spatiaux d'Eros. Dérouler une bande libidinale reviendrait donc à effectuer un mouvement similaire à celui de la lecture. Au-delà de pratiques physiques et psychiques similaires, l'on peut dire que ce rapprochement montre l'influence de la manipulation du livre, le contenant, sur le texte, son contenu. Ou, au contraire, si l'on se place en dehors d'une interprétation morphologique, dans une perspective hédoniste, l'on peut affirmer que le livre apparaît comme un signe dont la manipulation est particulièrement adaptée à répondre au mouvement libidinal. Il en devient l'un des signes les plus à mêmes de satisfaire la psyché. Pour renforcer cet argument, l'on peut s'interroger dans une perspective comparatiste entre l'histoire de l'objet livre et celle, par exemple, de la télévision. Les nouvelles technologies prennent une ampleur telle depuis plus de vingt ans que la télévision perd en audimat et en vente. Ce dépassement d'un médium visant à donner du plaisir est bien plus rapide que celle du livre qui, malgré les discours alarmistes, connaît une consommation constante depuis sa démocratisation. Par conséquent, la raison de cette constance proviendrait non pas d'un appareil publicitaire mais de la relation intrinsèque que la manipulation du livre entretient avec la bande libidinale d'Eros, logée au cœur de la psyché.

<sup>51</sup> Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 70.

sociabilité. Ensuite, par cette séparation, elle entre dans une *liminarité*, elle bénéficie alors d'un statut *autre* que celui habituel et reconnu dans son environnement social. Enfin, le rituel achevé, la personne vit une *réincorporation*, un retour vers une condition comparable à celle antérieure à la différence qu'elle a été changée<sup>52</sup>.

Quand il s'est agi de démontrer que la littérature est susceptible de s'aliéner dans sa création tant sa visibilité est dépendante des conditions d'une contemporanéité, nous avons repéré dans *Histoire d'amour* de R. Jauffret que le texte s'ouvre sur un processus comparable au rituel d'A. Van Gennep. Regardant une inconnue dans un wagon, le narrateur dit : « Un matin, je l'ai vue assise en face de moi dans le wagon de métro qui me ramenait du lycée. J'ai tout suite compris qu'elle serait ma femme. (p. 9.) »

L'observation du narrateur le sépare de son environnement. Il s'inscrit dans un espace liminal déterminé par le mouvement d'un clair-obscur, ce qui confère au corps désiré deux dimensions : une profondeur de champ agencée selon une variation lumineuse et un avant-plan où se manifeste l'objet du désir. Le mouvement du wagon provoque donc une instabilité de l'environnement duquel émerge d'une manière iconique un corps féminin sensualisé. La variation lumineuse amplifie cette instabilité. La rapidité de son changement (similaire à celle d'un stroboscope) entraîne une perturbation de la cognition. A cause de cette rapidité, l'on postule que la psyché appréhende plus difficilement l'environnement matériel. La projection cognitive brouillée, il en résulte un affaiblissement de la conscience au profit d'une libération de l'inconscient et de sa projection émotionnelle sur l'environnement, ce qui laisse la porte ouverte à Eros. Ce processus joue en faveur d'une projection désirante sur un corps qu'il transforme en un objet sensuel.

D'ailleurs, il serait similaire à celui décrit par S. Freud dans son analyse des rêves. Durant le sommeil, des images en provenance de l'inconscient se superposent dans la conscience. Le rendu anarchique des courbes, des couleurs invite la conscience à *raisonner* la superposition en y imposant une sorte de logique narrative<sup>53</sup>. Dans le cas d'*Histoire d'amour*, la variation lumineuse jouerait un même rôle. Les signes du réel brouillés, l'inconscient les interprète selon une volonté déterminée par l'énergie érotique. Par conséquent, à la suite d'une projection provenant d'un inconscient libéré, le narrateur

---

<sup>52</sup> Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Editions A. et J. Picard, 1981, p. 20.

<sup>53</sup> Sigmund Freud, *Le rêve et l'inconscient*, Paris, Editions Gallimard, 1973.

réincorpore son état originel agrémenté d'un nouveau statut, celui d'un amant qui tente tout au long du récit d'attirer Sophie dans sa couche.

Ce processus peut être appliqué plus largement à la médiasphère. Assis ou couchés, face à un écran, des téléspectateurs sont soumis à un défilement d'images. Certaines proviennent d'un film, d'autres de publicités. A force de s'exposer à ce déroulement agrémenté de mélodies, de voix et d'un ensemble de signes qui déterminent le sens d'un récit, il en résulte une cognition brouillée par un amas sériel de signes. Par conséquent les pulsions logées au cœur de l'inconscient trouvent une voie de sortie. Elles projettent sur les images du récit une autre forme de récit, personnel et dépendant d'une libération pulsionnelle. Dans ce cas, l'intérêt qu'on porte au déroulement des films ne provient que partiellement des images et de leur sens. Il serait plutôt dépendant d'une fatigue de la conscience qui, par le biais d'un écran, décide de s'affaiblir, de mettre en « pause » son travail cognitif au profit d'un relâchement, dans ce cas, bénéfique à l'inconscient. Cette passivité volontaire, on la trouve notamment dans des expressions littéraires et quotidiennes, où pour « se détendre », « se reposer », l'on regarde une émission de télévision, un film, ou l'on « zappe ».

Bien sûr un tel repos ne revient pas uniquement à délester son corps d'une tension déplaisante. Il faut aussi accepter de laisser émerger son inconscient face à des images pré-fabriquées dont la finalité désublimante est de fidéliser des clients. Dans un tel cas, toute particule textuelle articulée sur une désublimation répressive face à un écran, serait une préfiguration d'Eros indépendante des images visionnées. Il s'agirait d'une préfiguration non plus soumise aux signes d'une désublimation, d'une virtualité mais une préfiguration formée à partir d'une volonté manifeste d'abandonner le travail cognitif du conscient pour libérer l'énergie érotique enfermée dans l'inconscient. On en revient donc à notre différend. D'une part, le conscient esseulé par un travail cognitif tend à se reposer, repos fondé sur le délestage d'une tension déplaisante au profit d'une libération libidinale, de l'autre, un ensemble de dispositifs virtuels favorise ce relâchement pour y glisser quelques plaisirs en sa faveur.

Mais pour revenir à notre rituel libidinal, lorsqu'il s'est agi d'analyser un spectacle de strip-tease dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, nous avons repéré un plaisir placé sous la dépendance d'une déterritorialisation, d'une reterritorialisation et d'une amnésie. Le



changement d'état de conscience est non seulement dépendant de ces conditions mais aussi d'une logique liminale fondée sur la variation lumineuse : « [...] d'un seul coup les lumières se rallumèrent, la strip-teaseuse surprise frissonna, ramassa un peignoir sur une chaise et détala, et les ouvriers firent sortir comme des bêtes, à coups de sifflet sinon de fouet, les jeunes hommes assoiffés ou rassasiés, [...]. (p. 68.) »

Quand il s'agit d'un moment dédié au délestage du refoulement, où la pulsion se fait jour, une préfiguration d'Eros apparaît sous la dépendance d'une obscurité. Dans ce rite de passage il quitte une luminosité comparable à celle quotidienne. Il se révèle dans un espace liminaire obscur. Enfin il est défiguré par un retour à la clarté, à la différence que son état précédent s'est vu changé, Eros ayant satisfait l'une de ces pulsions. Ce passage de la lumière à l'obscurité, de l'obscurité à la lumière renseigne sur un rituel libidinal incapable d'être effectif sans une dissipation de contraintes culturelles. La lumière qui symbolise l'ordre exige d'être tamisée, diminuée, voire éteinte, afin qu'Eros arrive.

Avec cet exemple, l'on comprend que le rituel libidinal est un lieu commun de notre culture. Pour obtenir du plaisir, il importe de se positionner dans un moment liminal. La longue vue de la culture, symbolisée par une variation de lumière, doit être dissipée. Lorsque l'œil qui voit et contrôle à travers un espace clair et lumineux s'active, les spectateurs d'un strip-tease retrouvent une position initiale. Ils réincorporent un état antérieur, à la différence que leurs besoins pulsionnels ont été satisfaits<sup>54</sup>.

Un rituel libidinal similaire se trouve aussi dans *Plateforme*. Dans les maisons closes, les corps prostitués sont soumis à un jeu de voilement et de dévoilement qui excite une *libido sciendi* dont la curiosité invite à observer les parties génitales, objets de désir qui abattent la tension d'un refoulement<sup>55</sup>. Comme dans *Histoire d'amour* et *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, ce dévoilement a lieu dans un environnement soumis à une liminarité lumineuse. Les clients quittent l'espace extérieur, ils se rendent dans un endroit sombre éclairé par quelques lumières. Dans cet espace, ils observent les corps prostitués dont ils vont bientôt jouir. Enfin,

---

<sup>54</sup> Il est à remarquer que, dans une perspective historique et anthropologique, la récurrence de ce « clin d'oeil culturel » dans des cultures autres que modernes réfute les nombreux discours qui, pointant les dogmes de l'Eglise, affirment que l'appréhension du plaisir charnel comme un « mal », un « péché » proviendrait d'un conditionnement du corps par le religieux. Le « clin d'oeil culturel », si on le repère dans d'autres cultures, d'autres communautés, serait alors plus le signe d'un différend entre une nature libidinale et une culture que le résultat d'une aliénation sociohistorique.

<sup>55</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 20.

sortant du lupanar, ils réintègrent leur condition antérieure à la différence que la pulsion a pu être satisfaite.

On a ici un rituel qui inverse le mythe de la caverne platonicienne. Il ne s'agit plus de sortir d'une caverne pour rejoindre un espace clair, symbole d'un monde de vérités. Au contraire les personnages quittent volontairement la lumière afin de s'engouffrer dans un espace obscur. Y sont disposés des corps partiellement éclairés dont les courbes, les parcelles de peaux éveillent l'énergie érotique. Leur dévoilement progressif donne lieu à des ombres pareilles à celles que regardent les individus de Platon enfermés et enchaînés.

Aller dans la caverne en tant qu'espace liminal revient donc moins à vivre de *ce* qui est faux, projeté, irréel, mouvant, évanescent que de retrouver les signes érogènes bénéfiques au plaisir et, plus largement, à la reproduction. Entrer dans cet espace revient alors à se placer au cœur d'une nature libidinale, c'est-à-dire dans une condition naturelle proche d'Eros. Par conséquent le rituel libidinal comme le mythe de la caverne semble montrer davantage une nature érotique inhérente à l'espèce qu'une *vérité* dont la valeur et la reconnaissance ne sont jamais que le résultat d'une construction rationnelle et d'une circulation sociale.

Pour renforcer cet argument, que l'on pense au rituel exigé pour pénétrer une grotte ou une caverne du Paléolithique supérieur. Le parcours emprunté pour avoir accès aux figurations exige de s'éloigner de l'air libre, de passer par une cavité pour entrer dans un espace obscur. Afin d'observer les dessins, jadis on éclairait l'espace par une bougie fabriquée à l'aide de graisse animale. C'est alors que les figures s'animaient grâce au mouvement des ombres de la flamme. On retrouve ici un rituel qui préfigure l'arrivée d'une domination pulsionnelle. Il comprend non seulement une déterritorialisation mais aussi, d'une manière métaphorique, une *pénétration* qui mène vers une *naissance*, la découverte de figurations pariétales principalement focalisées sur des animaux, une nature<sup>56</sup>.

La préfiguration d'Eros est donc inscrite non seulement dans l'agencement spatial mais son émergence est aussi dépendante d'un rituel comprenant les trois étapes décrites par A. Van Gennep : une séparation, une liminarité, une réincorporation. La variation lumineuse induit une logique liminale dont le mouvement est réglé selon le passage d'une clarté vers

---

<sup>56</sup> Voir en générale : Marc Groenen, *Le Paléolithique*, Paris, Editions Le cavalier Bleu, 2008.

une obscurité. Dans nos particules, l'on compte trois déclinaisons. Premièrement, l'objet de satisfaction apparaît de manière statique dans un environnement cinétique. Deuxièmement, un corps dénudé évolue dans un jeu de lumières qui éveille une *libido sciendi* jusqu'à ce qu'Eros se manifeste. Troisièmement, la libido sciendi invite à se repaître du corps désiré dans un environnement placé en dehors de règles culturelles. C'est au cours de ces moments qu'Eros connaît une perte des contraintes liées aux dispositifs. La répression abattue, il est libre de se contenter. Enfin, la libération libidinale éprouvée, revient la lumière qui symboliquement réfère au quotidien forgé dans la contrainte pulsionnelle.

### 5.9. Ex-tases

Mais les décharges libidinales ne sont que ponctuelles. Eros passe la plupart de son temps muselé dans les replis d'une psyché. C'est pourquoi l'on postule son omniprésence mais aussi une manifestation chronique dépendante de signes externes qui préfigurent son arrivée. L'énergie érotique, privée d'une liberté continue, forme alors une stase. Elle n'a pour d'autre choix que de s'accumuler sur des formations intrapsychiques. Quand elle rencontre des signes favorables à son relâchement, elle se libère. Dans le cas contraire, lorsqu'elle ne trouve aucune issue, l'énergie érotique trouve une libération soudaine. Elle jaillit violemment pour délester le corps d'une trop forte pression. On parle alors d'une ex-tase<sup>57</sup>. Il ne s'agit pas d'une pathologie comparable au syndrome de Stendhal mais une « sortie de stase » ou un « hors stase » qui témoigne d'un relâchement pulsionnel suite à une trop longue retenue de l'énergie érotique<sup>58</sup>.

Transposé sur notre bande libidinale, il s'agit d'une brève suite de signes lesquels laissent comme un avion en plein vol une trace qui peu à peu s'évapore dans le corps du texte. L'ex-tase n'est pas spécifique à la deuxième moitié du XXe siècle. Déjà dans *L'histoire de Juliette* de D.A.F. Sade, on peut en repérer, notamment lorsqu'un des invités à un banquet raconte une anecdote. Sublimé par la puissance du Vésuve en irruption, l'invité établit une

---

<sup>57</sup> Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Le vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Editions PUF, 1967, p. 463.

<sup>58</sup> Le syndrome de Stendhal, nommé ainsi en raison d'un voyage à Florence de l'auteur et d'une balade parmi les peintures de la Basilique Santa Croce, est une maladie psychosomatique provenant de l'exposition à une multitude d'œuvres d'art. Il en résulte des vertiges, des suffocations, une accélération du rythme cardiaque, c'est-à-dire une défaillance qui provient d'une « sursublimation » plutôt que d'une énergie libidinale si peu libérée qu'il en résulte une ex-tase. Henri Beyle, ou, Stendhal, *Rome, Naples et Florence, T. 2*, Paris, Editions Delaunay, 1826, p. 102. Pour une analyse : Graziella Magherini, *Le syndrome de Stendhal*, Ballan-Miré, Editions Chiron, 1989.

comparaison entre le jaillissement de la lave et la puissance nietzschéenne que ressent son corps sous l'effet de la jouissance (p. 288.). Il s'agit d'une ex-tase qui comprend les précédentes préfigurations. Celle spatiale où le Vésuve serait le symbole du *fascinus*, celle de la lave dont la couleur et l'irruption renvoient au changement d'affect par une variation chromatique et lumineuse.

Mais que l'on ne se méprenne pas, cette ex-stase n'est pas spécifique à la littérature moderne. Lorsque l'on se penche sur les textes d'Hésiode, d'Homère et d'Ovide, il apparaît une sorte de confluence entre les univers physique et métaphysique. En raison de certains événements ou d'actions, des dieux défient les lois de la physique et pénètrent l'univers des mortels. Leur influence revêt un caractère soudain où, du haut de l'Olympe, l'immortel descend dans la réalité.

Par exemple dans *Les travaux et les jours*, Aphrodite rend visite à un berger dont le physique lui plaît. Elle apparaît soudainement pour jouir du corps du mortel et elle repart aussi vite (pp. 277-295.). Cette particule renvoie à l'ex-stase dont il est ici question. Il s'agit de moments soudains où le plaisir charnel connaît une irruption. Toutefois, dans un système polythéiste, l'irruption énergétique est figurée en référence à un système religieux précis. C'est soit Aphrodite, soit Zeus, etc., alors que, dans notre appréhension du réel, la pulsion est figurée en référence à des signes matériels ou naturels tels que plus haut, chez Sade, où le corps et sa jouissance sont rapportés à l'irruption du Vésuve.

Ces irruptions qu'elles soient antiques ou (post)modernes, sont repérables par un agencement qui les précède. D'ailleurs, dans *L'anti-Œdipe*, G. Deleuze et F. Guattari affirment que « [...] la déterritorialisation comme processus est inséparable des stases qui l'interrompent, ou bien qui l'exaspèrent, ou bien qui la font tourner en rond et qui la reterritorialisent en névrose, en perversion, en psychose. (pp. 379-380.)» Cette reterritorialisation signifie le retour vers un quotidien qui force au renoncement pulsionnel. Un tel discours se trouve chez le narrateur du *Dernier royaume* qui, dans *Sur le jadis*, écrit :

Ce qui reste de ce qui passé est comme l'autre monde du monde.  
C'est l'ex-stase. Extase qui enjoint de l'exil. C'est l'ex. Le ek est aussi l'heteros (l'hétérochronie comme l'hétérosexualité). L'alter. Dieu est l'alteratio de Alter.  
Hétérochronie et hétérochtonie – jouissance et mobilité spatiale – sont liées.  
La nostalgie est hétérochtonie.  
Le nomade est un chaman dont le voyage concerne l'espace réel. (p. 50.)

L'ex-stase convoque « l'autre monde du monde », c'est-à-dire la face inversée d'une culture. A la manière dont le formule J.-F. Lyotard, elle serait le moyen de passer de l'autre côté du ruban de Möbius, c'est-à-dire dans les plis et replis d'une culture<sup>59</sup>. Mais ce mouvement n'est guère continu. Comme le formule le narrateur, l'ex-stase, c'est une jouissance dans une mobilité spatiale, une sortie des coordonnées culturelles, un exil éphémère. D'une part, le mouvement incessant d'Eros dans le corps et la pensée force la constitution de stases dont la pression entraîne à la manière d'un volcan une irruption libidinale, de l'autre, ces stases proviennent de l'exposition à des dispositifs et des autocontraintes.

Dans nos textes, l'ex-stase est déclinée selon diverses modalités. Elle est manifeste par un corps qui soudainement devient la proie d'une libido trop *pressée* ou par une parole prompte qui entend satisfaire un désir trop longtemps retenu. Pour la première, l'on se réfère à Bruno dans *Les particules élémentaires*. Dans le « Lieu de Changement », il s'interroge sur son droit à aborder de jeunes filles :

Une des filles, une brune gracile, sortit de l'eau et attrapa une serviette-éponge ; elle tapota ses jeunes seins avec satisfaction. Une petite rousse fit glisser son slip et la remplaça sous la douche ; les poils de sa chatte étaient d'un blond doré. Bruno poussa un gémissement léger, fut parcouru d'un vertige. Mentalement, il se voyait bouger. Il avait le droit d'enlever son caleçon, d'aller attendre près des douches. Il avait le droit d'attendre pour prendre une douche. Il se voyait bandant devant elles ; il s'imaginait prononçant une phrase du style : « L'eau est chaude ? » Les deux douches étaient séparées par un espace de cinquante centimètres ; s'il prenait une douche près de la petite rousse, peut-être est-ce qu'accidentellement elle lui frôlerait la bite. A cette pensée, il fut pris d'un vertige plus prononcé ; il se cramponna à la faïence du lavabo. Au même instant, deux adolescents déboulèrent sur la droite en poussant des rires excessivement bruyants ; ils étaient vêtus de shorts noirs striés de bandes fluo. Bruno débanda aussitôt, rangea son sexe dans son caleçon et se concentra sur ses soins dentaires. (p. 105.)

Le faciès d'Eros se révèle ici par le côté pulsionnel que déclenche l'observation voyeuriste. Bruno, en retrait, regarde les fragments dénudés de corps féminins. Il en résulte une érection. A deux reprises il est traversé par un vertige jusqu'à ce qu'un bruit l'extrait de son plaisir. L'ex-stase est exemplifiée par une réaction physique. Le narrateur hétérodiégétique au fort penchant subjectif décrit à la fois la surprise pour Bruno de bénéficier d'une telle scène et sa réaction physiologique. Ceci se trouve aussi dans les innombrables particules textuelles qui précèdent une relation charnelle tel que dans *Je m'en*

---

<sup>59</sup> Jean-François Lyotard, *op. cit.*, pp. 31-32.

*vais* où Ferrer, attiré par l'infirmière Brigitte, se répand de tout son long sur le corps féminin lors d'une visite surprise dans sa chambre (p. 46.).

L'on peut parler d'un premier type d'ex-stase : un personnage, face à un autre, éprouve un plaisir manifeste dont la description passe par des pulsions. A celle-ci, l'on ajoute une ex-stase repérable par la parole. Elle prend place d'une manière abrupte lorsqu'un personnage placé dans un moment a priori dénué d'un caractère charnel exprime un besoin pulsionnel, expression qui laisse entrevoir dans les parois de son corps la pression qu'à l'instant Eros ressent tel que l'exemplifie Toinette dans *Tous les matins du monde* :

« Mettez-vous nu et prenez-moi », lui dit-elle.

C'était encore une enfant. Elle répétait : « Mettez-moi nue ! Puis mettez-vous nu ! ».

Son corps était celui d'une femme ronde et épaisse. Après qu'ils se furent pris, à l'instant de passer sa chemise, nue, illuminée de côté par la lumière du jour finissant, les seins, les cuisses se détachant sur le fond des feuillages du bois, elle lui parut la plus belle femme du monde. (p. 57.)

Ici on trouve trois préfigurations d'Eros. D'abord, le bois, une surface nomadique, où les personnages sont soumis à une violente pulsion, ils incarnent alors le *fascinus*. Ensuite la lumière du jour finissant établit une variation lumineuse. Après l'acte, le corps de Toinette est bordé de la lumière rasante, la découpe clair/obscur renforce l'attraction physique de Marin Marais. Enfin le discours impératif de Toinette provient du renoncement pulsionnel auquel les amants sont astreints. Ce renoncement qui stase la libido jusqu'à l'ex-stase, provient de deux causes : l'engagement sentimental surrépressif de Marin envers la sœur de Toinette et son statut d'apprenti auprès de la figure surmoïque qu'est M. de Sainte Colombe. Contraint par ces dispositifs, Eros se manifeste par une irruption à l'appareil injonctif lequel sous-entend une stase libidinale dont la tension est telle qu'elle se décharge en prenant violemment possession de la parole, ensuite du corps.

### **5.10. La dialectique transgressive**

Ces ex-tases renvoient vers un paradigme identifié dans l'analyse des ouvertures. Le plaisir apparaît en raison d'une tension déplaisante qui perturbe la psyché et l'extrait d'une constance. Pour la retrouver, s'enclenche le principe de plaisir qui diminue ou efface la tension<sup>60</sup>. Dans nos textes, ce mécanisme repose sur une dialectique où le plaisir répond à

---

<sup>60</sup> Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Editions Payot, 2001, pp. 49 -51.

la conscience d'une transgression. C'est ce que l'on repère fréquemment dans *Tous les matins du monde* et notamment dans cette particule :

Une fois ils eurent peur. Ils étaient à la maison parce que Marin Marais cherchait à surprendre, en se glissant sous les branches du mûrier, les airs dont Madeleine lui avait parlé. Elle était debout devant lui, dans la salle. Marin était assis. Elle s'était approchée. Elle tendait ses seins en avant, près de son visage. Elle dégrafa le haut de sa robe ; écarta sa chemise de dessous. Sa gorge jaillit. Marin Marais ne put qu'y jeter son visage. (p. 54.)

On a ici le lieu commun d'amants forcés de taire leur relation sentimentale, un ressort morphologique fréquemment exploité chez P. Quignard où de jeunes gens connaissent une passion charnelle à laquelle s'opposent des dispositifs moraux et juridiques. L'émergence d'Eros en raison d'une peur renvoie à l'analyse psychanalytique : la constance perturbée par une tension déplaisante liée à la conscience d'enfreindre des règles (ici la découverte d'un lien sentimental et l'écoute des mélodies de M. de Sainte Colombe) entraîne la volonté de rabaisser la tension par l'action du principe de plaisir. Ce penchant pulsionnel se révèle par la conscience d'une transgression qui a principalement trois causes.

D'abord les personnages sont conscients d'évoluer dans un espace moralement normé qui comprend des règles qu'il importe de respecter afin de préserver un ordre. Ensuite ils sont confrontés à des événements où, malgré eux, se manifeste un désir, souvent charnel. Enfin, selon les récits, la perturbation est déclenchée par la découverte du lien sentimental, par le fait d'être observé lors d'une relation charnelle ou par la simple observation d'un corps désiré. Ceci nous ramène à la structure du plaisir. Eros, omniprésent dans le corps, entend se satisfaire. Il exige d'outrepasser les lois morales d'un univers, ce qui mène à l'émergence d'un différend.

Dans la particule ci-dessus, on repère donc une préfiguration libidinale. Elle part d'un renoncement pulsionnel et évolue vers une figuration, une ex-stase. Il ne s'agit pas seulement de personnages qui prennent plaisir ensemble mais d'un plaisir qui concrétise une passion inavouable dont l'intensité est dépendante d'interdits. Dans un tel cas, l'on observe qu'Eros n'est pas une figure qui fait fi des normes morales, une figure dont le plaisir ignore les règles qu'imposent des dispositifs, mais il est lié au degré de transgression dont il fait preuve.

Un tel paradigme n'échappe pas aux penseurs qui se sont penchés sur le plaisir. Ainsi quand D.-R. Dufour aborde la biographie de Pascal et son revirement spirituel suite à une

vie libertine ; quand S. Freud s'exprime sur le renoncement pulsionnel des figures saintes de l'église chrétienne ; ou quand J.-C. Milner aborde le plaisir sadomasochiste de M. Foucault ; tous proposent un discours qui met en évidence une appréhension du plaisir chez des figures historiques qui relèvent peut-être moins d'une réalité que d'une réception fantasmée<sup>61</sup>.

Cette réception est agencée selon un manichéisme : d'une part, la vertu, de l'autre, les plaisirs. On trouve une telle appréhension dans la trilogie de H. Guibert où Muzil est représenté selon cette double tendance, celle d'un ami malade passant son temps à rédiger, dispensant des conférences à Paris et d'un homme livré à des pratiques sadomasochistes dans des lieux échangistes en Californie. Il en est de même dans *Truismes* de M. Darrieussecq. Le Président Edgar regorge d'une bienveillance face à ses électeurs alors que, derrière le décorum public, il s'adonne à des sévices sadiques sur le corps d'électeurs prisonniers.

Nous avons là des personnalités *réelles* et fictionnelles dont l'exposition à une sphère publique entraîne une réception fondée sur un manichéisme. D'une part, une activité publique et morale qui entraîne la formation de stases, de l'autre, des ex-stases dont l'intensité transgresse toute morale publique. Ce type d'appréhension biographique connaît bien sûr diverses modulations. Généralement nous avons un double parcours, celui de plaisirs extrêmes dans la sphère privée et de discours moraux, bienpensants dans la vie publique ; ou des existences dominées par diverses satisfactions sensuelles qui, suite à un événement, renient leur passé et versent dans un dogmatisme jusqu'à la fin de leur jour.

Ceci mène à formuler un autre constat au sujet d'Eros et des dispositifs. A la manière dont M. Foucault repère les mouvements du pouvoir au cours de la modernité, il en est amené à conclure par une dialectique entre pouvoir et contre-pouvoir, entre pouvoir et ce qu'il appelle l'illégalisme, c'est-à-dire qu'un pouvoir trouve une validité et une effectivité lorsqu'il est confronté à un ensemble de transgressions sur lesquelles il peut exercer sa force. Celles-ci servent sa légitimité. Parce que l'illégal est réprimé et qu'on voit par le biais d'une justice le bras du pouvoir contraindre ou punir la transgression, il se fait jour<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> Dany-Robert Dufour, *La cité perverse*, Paris, Editions Denoël, 2009, p. 75. Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, *op. cit.*, p. 69. Jean-Claude Milner, *Le triple du plaisir*, Paris, Editions Verdier, 1997, p. 89. Pour une critique de ces réceptions biographiques déterminées par la réussite sociale et la sexualité : Alain Badiou, *Le siècle*, Paris, Editions Seuil, 2005, p. 141.

<sup>62</sup> Michel Foucault, « Leçon du 7 février, 1973 », in : *La société punitive*, *op. cit.*, pp. 103-124.



Il semble en être de même dans la relation qu'entretient Eros avec les dispositifs. L'intensité graduelle dont il est question revient à observer que le plaisir est lié à la conscience de transgresser les interdits. Plus ceux-ci sont nombreux, plus ils servent le penchant pulsionnel d'Eros. Tel est le cas des figures citées ci-dessus. Ce sont des surmoi-de-la-culture. Plus elles incarnent un dispositif, plus la transgression est manifestée par des élans pulsionnels sadiques ou masochistes ou, du moins, plus la réception porte attention à leurs activités libidinales.

Mais il ne s'agit là que du premier mouvement qui est logé dans la conscience de la transgression. Le deuxième exige que l'on voit surgir le bras de la culture afin que par la répression elle légitime son autorité dont l'intensité est elle aussi dépendante du degré de transgression. Tel est le cas de *Terrasse à Rome* où la défiguration de Meaume provient de sa relation interdite avec Nanni. Le faciès à jamais défiguré, il s'exile de Bruges le cœur brisé par sa transgression. Une telle fin où l'ordre réprime se trouve également dans *Plateforme*. Le narrateur, après avoir connu les joies d'aventures libertines, s'exile en Thaïlande attendant la mort. Dans *Splendid hotel* le corps-hôtel après maintes satisfactions sombre dans la nuit qui efface son existence. Enfin dans *Je m'en vais* et *Nous Trois*, les expériences libidinales prennent fin dans le retour du couple monogame et hétérosexuel à la fidélité réciproque.

Dans ces exemples, la préfiguration n'est plus logée dans quelques signes qui précèdent une figuration, ensuite une défiguration. Observer l'ex-stase, c'est mettre en évidence la relation intrinsèque entre Eros et les dispositifs. Plus la répression culturelle est manifeste, plus les pulsions sont susceptibles de jaillir du corps et de la parole. Cette relation entre stase et ex-stase induit que la préfiguration d'Eros n'est plus limitée à une scène sensuelle qui comprend avant la figuration de la pulsion un agencement spatial et lumineux spécifique. La préfiguration est désormais logée dans tous les signes qui renseignent sur un interdit pulsionnel. Plus ces signes sont présents, plus Eros est en préfiguration. L'énergie érotique alors trop pressée par la fréquence des signes répressifs, Eros en arrive à une figuration qui passe par un délestage libidinal, une ex-stase inscrite dans un rapport transgressif avec l'ordre culturel.

### 5.11. Conclusion : L'écrit d'Eros

A la fin du XXe siècle le /livre/ et le plaisir sont intrinsèquement liés. Cette association est causée par la position du signe dans une société du loisir qui a su établir une dichotomie existentielle désormais naturalisée : un temps de travail au service d'une production, un temps de loisir dédié aux satisfactions personnelles. Dans ce temps libre, qu'observe-t-on au sujet du livre ? Il s'agit d'un signe déterminé par des discours marchands qui proviennent d'une sphère des médias et de quelques événements promotionnels. On le trouve dans des mises en scène marchandes afin d'inciter à acheter des biens. Quand il s'agit de la lecture, elle est principalement présentée comme un moyen pour s'extraire d'une réalité.

Cette première partie a soulevé en filigrane un nouveau différend. Non plus celui repéré dans le récit qui porte une tension déterminée par la confrontation entre la pulsion et des dispositifs. Mais un différend qui revient à notre condition d'espèce civilisée, c'est-à-dire un différend propre à ce que nous vivons au quotidien. Par l'accès à des activités de loisir, il est possible un tant soit peu de s'extraire d'(auto)contraintes. Le livre apparaît comme un des signes (parmi d'autres) capables de soulager notre libido, de mettre à distance une réalité répressive.

Pour démontrer ce différend, il n'est pas besoin de proposer une analyse à partir d'un modèle de lecteur universel. Si l'on observe le narrateur du *Dernier royaume*, on remarque que son écriture est pareil à une lecture, qu'elle reproduit son rythme, son mouvement comme si ce que nous lisons, n'était pas l'encre sur la feuille mais la pupille qui parcourt des textes, les change et les intègre dans une mémoire jusqu'à ce qu'ils fassent partie intégrante d'une personnalité. Cette absorption montre un plaisir qui provient non seulement d'une mise à distance de la réalité mais aussi d'une écriture dominée par Eros. D'ailleurs la domination se trouve dans toutes les particules qui figurent un lecteur toujours sous la tutelle d'une émotion plaisante qui provient de divers plaisirs : la redistribution des langues, un retour vers le langage, la possibilité de se l'approprier, enfin de satisfaire des pulsions érotiques. Autant de plaisirs qui sous-entendent son caractère hédoniste.

Et si l'on se penche un peu plus sur le texte, le plaisir y est omniprésent. Je l'ai d'ailleurs affirmé dès l'introduction. Aussi loin que l'on remonte dans l'histoire des lettres, aucun texte ne peut s'épargner quelques plaisirs. Toutefois si l'on interroge les conditions où il se peut qu'Eros fasse une entrée imminente, on voit que son arrivée est déterminée par des

techniques narratives précises. Avant d'en (re)connaître le visage, on observe une préfiguration logée dans le corps textuel et l'agencement spatial. Si l'on s'intéresse à la lumière, le relâchement pulsionnel s'inscrit dans un rituel. Pour satisfaire la pulsion, il faut d'abord quitter l'espace des dispositifs que détermine une clarté. Ensuite la pulsion se manifeste par une *libido sciendi* éveillée par les ombres qui voilent et dévoilent des corps dénudés. Enfin la libération libidinale passée, on revient à la clarté, la psyché délestée d'une tension déplaisante. A ces préfigurations textuelles, spatiales et lumineuses suivent deux tensions qui précèdent de peu l'arrivée d'Eros. La première est déterminée par les stases qu'ont à subir les personnages, n'en pouvant plus de se restreindre, on voit surgir soit physiquement soit verbalement la pulsion. Enfin, une deuxième tension augmente la pression de la stase, celle liée à la conscience d'une transgression. Plus la pulsion est soumise à un ensemble d'interdits, plus l'ex-stase se manifeste jusqu'à surgir violemment.

Enfin, qu'il s'agisse d'une analyse externe ou interne, on observe une même tension provoquée par le plaisir laquelle détermine notre condition et celle du récit. Le livre est un objet de plaisir qui sert plus le soulagement d'une tension liée à une réalité culturelle contraignante. C'est pourquoi, tant dans notre quotidien que dans le texte, l'on ne peut appréhender nos objets sans faire cet aveu. Tout ce qui touche à la littérature comprend les signes d'une érotographie.

## Chapitre VI

# Eros Figuré

Mais au fond de cette mémoire même – dont je viens de parler, si longuement -, siègent encore les images de ces plaisirs : c'est là que l'habitude les a ancrées en strates. Quand je suis en état de veille, elles se présentent à moi, toutes affaiblies ; mais pendant le sommeil, elles vont jusqu'à provoquer non seulement le plaisir, mais le consentement au plaisir, et comme une réplique de l'acte lui-même. Telle est la puissance trompeuse de l'image sur mon âme et sur ma chair : des visions mensongères m'invitent, quand je dors, là où des visions véritables ne sauraient le faire quand je suis éveillé. Mais ne suis-je donc plus moi-même à ce moment-là, ô Seigneur, mon Dieu ? Et pourtant, entre le moment où je glisse vers le sommeil et celui où je glisse vers le réveil, il y a une telle différence entre ces deux « moi » ! Où est alors cette raison qui résiste, quand je suis en veille, à de telles suggestions, demeurant inébranlable à l'attaque des réalités mêmes ? Se ferme-t-elle avec les yeux ? S'assoupit-elle avec les sens ?

*Les confessions*  
Saint Augustin

Mais ce n'est pas bon pour lui. Et encore moins le matin quand il s'éveille en érection, c'est-à-dire la plupart des matins comme la plupart des hommes avant de déambuler entre la chambre, la cuisine et la salle de bain. Allant et venant ainsi, ce n'est heureusement bientôt plus qu'une moitié d'érection : mais lesté, presque déséquilibré par cet appendice perpendiculaire à la verticale voûtée de ses vertèbres, il finit par s'asseoir, il ouvre son courrier. Opération presque toujours décevante et qui se conclut en général et vite par une sédimentation nouvelle de sa corbeille à papiers mais qui, mutatis mutandis à moins que nolens volens, fait au moins revenir son appareil à un gabarit normal.

*Je m'en vais*  
Jean Echenoz

### 6.1. Les marionnettes pulsionnelles

C'est avec une certaine fréquence que l'on a pu lire chez divers théoriciens qu'à la fin du XXe siècle, suite à la dissolution des idéologies collectives, la littérature française connaît une renarrativisation, visible par des formes du passé, un « retour à une linéarité » et un renouement avec une vocation lyrique. Se fait jour un personnage doté d'une consistance jusqu'alors détruite, fragmentée ou délaissée suite aux expérimentations du Nouveau roman. Enfin s'y trouve un retour vers des orientations traditionnelles qui revisitent l'héritage du classicisme<sup>1</sup>.

Proposer une conception de l'histoire fondée sur le retour de *quelque chose* repousse une certitude acquise au cours du XXe siècle. Qu'il s'agisse d'une époque ou d'une autre, aucune n'est similaire. Que des tendances leurs sont communes ne justifient pas un rapprochement ou une continuité<sup>2</sup>. D'ailleurs, comment pourrait-on croire face au travail de M. Bakhtine sur le plurilinguisme qu'un texte puisse s'inscrire dans un modèle semblable à celui d'une génération précédente<sup>3</sup> ? Si la langue et les modes d'appréhension du réel changent selon les époques, le texte dont la visibilité dépend de son adéquation avec sa contemporanéité tant au niveau formel, linguistique que morphologique, n'a d'autre choix que d'en reproduire les signes. Il ne pourrait s'inscrire dans un modèle hérité du passé, tout au plus s'en inspirer, s'en imprégner et le remodeler selon les conditions sociétales où il est composé.

Au regard de cette relation, il est difficile d'accepter l'argument selon lequel la littérature s'inscrirait dans un « retour ». On peut bien argumenter que des modèles narratifs sont réintroduits, que la morphologie s'inspire d'un héritage ou que des « invariants » tels que le sentiment amoureux ou la mort sont présents. Mais un tel constat invite davantage à

---

<sup>1</sup> Pour la renarrativisation : Marc Gontard, *Ecrire la crise*, Rennes, Editions Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 90. Pour le « retour du sujet » : Dominique Viart, *Le roman français au XXe siècle*, Paris, Editions Armand Colin, 2011, p. 150. Quant au classicisme : Bruno Blanckeman, « Quand cessent les avant-gardes. Certaines tendances de la littérature française après 1968 », in : Catherine Douzou, Paul Renard (sous la dir.), *Ecritures romanesques de droite au XXe siècle*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2002, p. 173.

<sup>2</sup> Pour la comparaison oiseuse entre les époques : Jean-François Chassay, *Imaginer la science*, Montréal, Editions Liber, 2003, p. 87.

<sup>3</sup> Par exemple : « A chaque époque historique de la vie idéologique et verbale, chaque génération, dans chacune de ses couches sociales, possède son langage ; de plus en substance chaque âge a son « parler », son vocabulaire, son système d'accentuation particulier, qui, à leur tour, varient selon la classe sociale, l'établissement scolaire et autres facteurs de stratification. » Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Editions Gallimard, 1978, p. 112.

interroger la manière dont ils participent à une économie plutôt que de se satisfaire d'un rapprochement assimilé à un retour<sup>4</sup>.

D'ailleurs cette forme de nostalgie renvoie aux nombreux discours qui, en cette fin de siècle, parlent de la « mort de la littérature ». Selon une interprétation littérale, une telle affirmation relève de l'absurde. Toutefois si on la replace dans l'histoire moderne qui s'occupe depuis le XIXe siècle à établir une sorte de continuité littéraire, cette mort serait bien effective tant les tendances esthétiques à la fin du siècle s'inscrivent difficilement dans cette histoire. Le retour serait donc une sorte de manifestation de la volonté de renouer avec une littérature qui ne répond plus aux exigences ou aux paramètres d'une histoire littéraire moderne. On peut alors parler d'une mort, non pas que le roman, la poésie, le texte dramatique disparaissent mais leurs orientations sont si nombreuses que là où jadis on pensait avoir répertorié des outils analytiques capables de les rapporter à divers ensembles, la littérature contemporaine s'en évade<sup>5</sup>.

Quant à l'argument qui affirme qu'à la fin du XXe siècle, l'on voit des personnages plus consistants, ceci doit faire l'objet d'une précision. Il ne s'agit pas d'un retour au sens où les personnages auraient une consistance similaire à celle, par exemple, du romantisme, du réalisme ou du naturalisme ; où la grammaire du récit repose sur la singularité d'une personnalité fictive située précisément sur une cartographie urbaine, rurale ou dans un espace social tel que dans *Adolphe* de B. Constant, *Madame Bovary* de G. Flaubert et *L'assommoir* d'E. Zola ; des personnages dont le passé est décrit précisément afin que l'on puisse en cerner tous les contours avant de pénétrer son évolution au sein d'un espace délimité. Mais les personnages dont s'accommodent les textes à la fin du siècle, bien qu'ils

---

<sup>4</sup> Au sujet des invariants : Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables*, Paris, Editions presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 13. Cette attention portée au « retour » me semble particulièrement visible dans le foisonnement d'une terminologie remodelée dont les concepts originaires se voient dotés de préfixes et suffixes. Ainsi lors du colloque de l'APFUC à l'Université de Calgary en mai 2016, on a pu voir nombre de propositions de conférences qui portaient sur le « méta- », le « pré- », le « post- », le « trans- », le « métatrans- ». Cette volonté de réintroduire des termes, semble-t-il devenus inopérants pour les besoins de l'analyse contemporaine, apporte une confusion sémantique et manifeste une pensée qui tend à se référer à des concepts qui, remodelés selon les besoins, se voient de toute façon éloignés de leur visée d'origine. C'est dans ce développement terminologique et la confusion qui en résulte que l'on peut observer le mouvement de détachement d'une discipline d'avec une génération passée dont elle tente de se séparer sans pour autant établir une rupture. Personnellement il me semble pertinent d'abandonner le foisonnement de préfixes ou de suffixes afin de repenser une terminologie dont la spécificité soulève avec plus de clarté les objets de préoccupations analytiques.

<sup>5</sup> Pour la place des discours sur la « mort » dans la doxa contemporaine, sur les variantes d'apocalypse en littérature et une histoire des « fins » : Bertrand Gervais, *L'imaginaire de la fin*, Montréal, Editions Le Quartanier, 2009. Jean-François Chassay, *Dérives de la fin*, Montréal, Editions Le Quartanier, 2005, pp. 9-19.

puissent sembler plus consistants que dans les pages du Nouveau Roman, apparaissent davantage comme des objets corporels dont le caractère pulsionnel repousse une assimilation avec la capacité raisonnée qu'on identifie dans les siècles précédents.

Pour défendre cette assertion, l'on peut avoir recours à deux arguments. Premièrement, si l'on accepte que, dans la relation entre texte et contemporanéité, s'immisce morphologiquement et stylistiquement les contraintes d'un univers cinétique façonné selon une communication parcellaire à l'image d'une médiasphère, la littérature n'a d'autre choix que de s'aliéner dans la création. Elle reproduit esthétiquement le cinétisme de sa contemporanéité en raison de son besoin de visibilité.

C'est pourquoi on ne peut voir émerger des personnages aussi denses que par le passé. Leur conditionnement et le type de réseau de communication dans lequel ils évoluent rendent plus hommage à la brièveté et la satisfaction immédiate qu'à la capacité raisonnée du sujet. Ceci se manifeste notamment par un style toujours variable mais dont un dénominateur commun repose sur la rédaction fragmentaire centrée sur une dominante émotionnelle où d'une page à l'autre la psyché risque de vaciller dans un retournement d'affect.

Un deuxième argument provient d'une interprétation générale au sujet des personnages en dehors de l'environnement linguistique où ils prennent place. Ainsi dans les textes de J. Echenoz, ils ne sont pas dotés d'une réelle profondeur, ils apparaissent plutôt comme les produits d'un univers qui les transporte d'un lieu à l'autre. Quand on se penche sur *Cherokee*, *L'équipée malaise*, *L'occupation des sols*, *Nous Trois*, *Un an*, *Je m'en vais* ainsi que sur des textes récents (*Ravel*, *Des éclairs*, *Courir*), les personnages ne sont que les récepteurs d'un environnement mouvementé qui actionne le récit et détermine leur parcours. L'action du narrateur désirant s'inscrit dans une logique similaire. Au gré de sa plume ou de sa parole, il s'empare des corps qu'il bouscule et déplace<sup>6</sup>.

Quant à M. Redonnet, il est difficile d'attribuer une consistance aux narratrices de *Splendid Hôtel*, *Forever Valley*, *Rose Mélie Rose* ainsi qu'à ses textes ultérieurs (*Candy Story*, *Nervermore*) tant leurs discours sont fondés sur un cinétisme qui, d'une phrase à l'autre,

---

<sup>6</sup> Ce propos est plus longuement développé chez : Pierre Piret, « Le dispositif minimaliste et la dialectique du désir », in : Pierre Piret (sous la dir.), *Représenter à l'époque contemporaine*, Bruxelles, Editions universitaires de l'Université de Saint-Louis, 2010, p. 328.

multiplie les sujets d'énoncé jusqu'à les emmêler, ce qui déclenche une confusion et une ambiguïté symbolique<sup>7</sup>.

Si l'on s'intéresse aux textes de M. Houellebecq, l'importance accordée aux déterminations sociologiques sont si nombreuses que les personnages perdent en singularité, en consistance pour devenir des figures conceptuelles conditionnées par leur environnement socio-économique. Tel est le cas du « Royaume perdu » (pp. 11-93), la première partie des *Particules élémentaires* où le déterminisme de l'industrie culturelle est tel que l'éducation d'Annabelle, Bruno et Michel s'inscrit dans une formation normative déterminée par les médiums d'une mediasphère, des magazines, des émissions de télévision, ce qui soustrait à leur personnalité une dimension singulière au profit d'une inscription dans un univers normatif<sup>8</sup>. A ceci s'ajoute le penchant darwinien des narrateurs, tous enclins à exemplifier leur propos par un recours fréquent aux thèses sociobiologiques et aux comportements de mammifères<sup>9</sup>.

Quant à H. Guibert, les narrateurs autofictionnels sont dotés d'une profondeur psychologique dont l'attention porte principalement sur leur corps et leur performance libidinale. C'est d'ailleurs l'une des tendances que l'auteur avoue placer dans son projet littéraire. Pour rappel, dans le premier fragment de son premier texte, *La mort propagande*, il écrit : « Mon corps, soit sous l'effet de la jouissance, soit sous l'effet de la douleur, est mis dans un état de théâtralité, de paroxysme, qu'il me plairait de reproduire, de quelque façon que ce soit : photo, film, bande-son. (p. 7.) » Cette théâtralité corporelle, qu'il s'agisse des écrits autofictionnels ou d'autres romans, traverse chacun de ses projets leur imposant continuellement des revirements centrés sur des changements pulsionnels.

Enfin certaines tentatives, celles de P. Quignard, s'inscrivent bien dans une sorte de « retour ». Dans *Le salon de Wurtemberg* et *Les escaliers de Chambord*, le travail réfère à un type de récit hérité de tendances propres au XIX<sup>e</sup> siècle qui s'accommodent mal de leur

---

<sup>7</sup> Dominique Viart, *op. cit.*, p. 199.

<sup>8</sup> Au sujet du caractère normatif de l'industrie culturelle ou du « trop plein culturel » : Sabine van Wesemael, « L'esprit fin de siècle dans l'œuvre de Michel Houellebecq et Frédéric Beigbeder », in : *Territoires et terres d'histoire*, Amsterdam-New York, Editions Rodopi B. V., 2005, p. 326. Jean-François Chassay, *Imaginer la science, op. cit.*, p. 84.

<sup>9</sup> Pour les thèses en sociobiologie sur lesquelles je reviendrai à la fin du chapitre : Edward Osborne Wilson, *La sociobiologie*, Paris/Monaco, Editions Rocher, 1987. Pour la dimension darwinienne des textes de M. Houellebecq : Stéphanie Posthumus, « Les enjeux des animaux (humains), du darwinisme au post-humanisme », in : *French Studies*, vol. LXVIII, n° 3, 2014, pp. 359-376.



contemporanéité, ce qui laisse penser qu'à la différence du *Lecteur*, de *Carus* et des textes des années 90 jusqu'à ceux du *Dernier royaume*, ils font office d'exception<sup>10</sup>.

Dans notre discipline, les discours sur le « retour » semblent plus symptomatiques d'un besoin de se rassurer face à une hétérogénéité difficilement assimilable par les outils conventionnels d'une discipline. Plutôt que de se focaliser sur la relation entre littérature contemporaine et les moyens qui sont les nôtres pour la tirer vers une histoire à laquelle la production semble, malgré *tout*, peu répondre, il importe d'interroger non pas le « retour » mais les caractéristiques communes des personnages au regard des conditions sociétales où ont été produits les textes.

Avec une certaine évidence, ce qui ressort du « retour », c'est la prééminence d'une dichotomie qu'abordent communément les sociologues et les philosophes. Qu'il s'agisse de G. Lipovetsky qui affirme qu'en cette fin de siècle, il « faut exploiter son capital libidinal, innover dans les combinaisons<sup>11</sup> » ; de D.-R. Dufour qui, dans la pornocratie émergente, voit comme dominante la maxime : « Moins de discours, plus de corps<sup>12</sup> » ; ou encore chez F. Cusset qui décrit une société dominée par un discours sur le corps libéral et libertaire, un corps omniprésent exhibé dans ses « pulsions, douleurs, désirs, organes et relations<sup>13</sup> » ; ces chercheurs affirment qu'à la fin du XXe siècle, ce ne sont pas seulement les idéologies collectives qui sont atteintes par l'effet d'un capitalisme tardif et son appareil mais aussi l'appréhension que l'on porte sur cet objet qu'est le corps<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> *Le salon de Wurtemberg* et *Les escaliers de Chambord* n'en sont pas moins dénués d'un propos qui, comme l'indique Chantal Lapeyre-Desmaison, s'inscrit dans une « fiction productive » où l'on trouve des thèmes freudiens tel que la « répétition ». Ces textes comportent aussi une sorte de continuité du mythe propre à l'œuvre de l'auteur comme le repère Jean-Louis Pautrot ainsi qu'une thématique du sordide tel que l'auteur la développe ultérieurement dans *Sordidissimes*. Toutefois, tant dans la narration que dans le style, ces textes établissent une distance avec une œuvre qui, d'un projet à l'autre, semble vouloir subvertir des codes littéraires afin de les replacer dans une contemporanéité esthétique où domine l'écriture fragmentaire.

Pour la « fiction productive » : Chantal Lapeyre-Desmaison, « Pascal Quignard : une poétique de l'*algama* », in : *Etudes françaises*, vol. 40, n°2, 2004, pp. 39-53. Pour le mythe : Jean-Louis Pautrot, « Pascal Quignard et la pensée mythique », in : *The French review*, vol. 76, n°4, 2003, pp. 752-763. Pour le thème du sordide : Simon Saint-Onge, « Le temps contemporain ou le Jadis chez Pascal Quignard », in : *Etudes françaises*, vol. 44, n°3, 2008, pp. 159-172.

<sup>11</sup> Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Paris, Editions Gallimard, 2012, p. 43.

<sup>12</sup> Dany-Robert Dufour, *La cité perverse*, Paris, Editions Denoël, 2009, p.20

<sup>13</sup> François Cusset, *La décennie*, Paris, Editions la Découverte, 2008, p. 262.

<sup>14</sup> Au sujet du capitalisme tardif : Fredric Jameson, *The cultural turn*, Brooklyn, Press Verso, 1998. Perry Anderson, *Les origines de la postmodernité*, Paris, Editions Les Prairies Ordinaires, 2010, p. 79.

Transposé en littérature, le retour semble s'inscrire dans le besoin d'illustrer l'apparition d'une scène éthologique fondée sur le caractère pulsionnel. Les personnages psychologiquement peu consistants en arrivent à prendre les traits de marionnettes menées par les aléas d'un environnement sociétal qui réprime et guide leur pulsion. On parle donc de marionnettes pulsionnelles : des personnages dotés plus d'un corps que d'une pensée dont l'existence se situe moins dans leur capacité à formuler un jugement raisonné qu'à être les récepteurs d'une sorte de méta-univers qui s'occupe de les placer ici ou là et de leur insuffler quelques tensions déplaisantes qui forcent un comportement pulsionnel.

Si l'on accepte que, dans la littérature à la fin du XXe siècle, les pulsions guident la psyché, c'est qu'Eros gagne en importance. Il s'empare d'une pensée et la rapporte à ses exigences qui ne connaissent aucune norme. Ceci ne signifie pas que la littérature verse dans l'exemplaire d'idéologies alternatives ou de contre-cultures. Au contraire, la pulsion devient le moyen de déshabiller idéologiquement le personnage qui répond à l'appel d'une élation.

L'importance accordée à la tendance pulsionnelle laisse donc penser qu'Eros, plus que par le passé, surgit dans le texte montrant selon les situations des objets de plaisir dont il entend rapidement se rassasier. Le « retour » serait donc celui d'une figuration du corps interprété comme un objet pulsionnel dénué de raisonnements et fortement enclin à se comporter selon les exigences formulées par les dispositifs. D'ailleurs ce constat s'inscrit dans le travail de S. Florey. Dans *L'engagement littéraire à l'ère néo-libérale*, elle conclut qu'en cette fin de siècle la littérature illustre un vide idéologique par la circulation de personnages qui répondent positivement aux exigences de leur univers sociétal<sup>15</sup>.

Cette scène pulsionnelle joue bien sûr en faveur de ce travail. C'est parce qu'à la fin du XXe siècle, le corps surmonte par ses réactions l'esprit, que la tension provoquée par le

---

<sup>15</sup> Sonia Florey, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Lille, Presses universitaires du septentrion, 2013, pp. 191-201. Bien que moins affirmée, l'idée d'un engagement par le désengagement se trouve aussi chez : Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières*, Paris, Editions Prétexte, 2002, p. 8. D'une manière un peu plus large, cette tendance à l'aliénation peut être rapportée aux nombreux discours sur la spectralité. Si, dans la plupart des analyses sur cette formation discursive, l'on tente d'articuler le littéraire avec le dénouement d'idéologies modernes à la fin du XXe siècle, on peut aussi la réorienter en affirmant que la spectralité est repérable par la figuration de personnages divers dont l'identité engouffrée dans le cinétisme contemporain devient si malléable et labile qu'il en ressort un évidement de toute singularité. Il ne reste alors que les formes d'un corps, que des courbes, un spectre.

plaisir gagne en visibilité. Et c'est en raison de ce penchant pulsionnel qu'émergent des différends, impulsés par la volonté de satisfaction d'Eros.

Pour démontrer cette hypothèse, dans ce chapitre, le travail s'éloigne d'une recherche des signes sociologiques et narratologiques qui ont mené précédemment à mettre en évidence diverses préfigurations d'Eros. Désormais il s'agit de s'intéresser à ses figurations. Cette assise analytique exige quelques précisions. On n'entend pas dire d'une manière injonctive qu'Eros est *ceci* ou *cela*. Une telle ambition représenterait une impasse tant le nombre de textes analysés dans cette recherche est bien mince face à la production romanesque de la fin du siècle. Plutôt que de représenter arbitrairement la figure à la manière d'une peinture hyperréaliste, l'analyse qui suit s'inscrit dans les travaux de l'Ecole de la figure. Elle se limite à observer les contours, les traits, les signes de sa figurabilité<sup>16</sup>.

Pour D. Vaillancourt, la figurabilité est un processus comparable à ce travail qu'enfant et adulte nous faisons face au ciel étoilé. Ainsi quand nous regardons une étoile, une deuxième, une troisième, il nous vient l'image d'une constellation que nous rapportons à une expression (« La Grande Ourse », « Cassiopée »). Le propos qui suit trace à la manière dont nous repérons ces constellations, des liens entre les signes qui figurent Eros. Reliés les uns aux autres nous obtenons alors plusieurs figures plus ou moins précises<sup>17</sup>.

Mais que l'on ne se méprenne pas, ces esquisses figurales restent celles d'un *objet* malléable dépendant d'une appréhension empirique et culturelle du réel. Par conséquent, observer par-delà la langue les figurations d'Eros, c'est orienter son regard sur les deux parties d'une équation. D'une part, il nous faut un signe provenant de son champ sémantico-lexical, de l'autre, des signes pluriels, ils appartiennent soit à un corps, soit à un cadre énonciatif mais tous ont en commun d'être magnifiés par un discours qui les change en signe-désir d'Eros. Si le premier signe s'exalte face au deuxième, nous avons alors une ligne, une perspective. Il en résulte une figuration. Ceci expliqué, l'on ne s'étonnera pas

---

<sup>16</sup> L'expression « Ecole de la figure » est une création personnelle qui aurait le mérite d'être mise en circulation dans notre scène interdiscursive. Depuis la publication en 1969 de *Discours, figure*, la thèse de doctorat de J.-F. Lyotard a donné lieu à des travaux essentiels, en France et au Canada, plus précisément sur la côte Est de l'Amérique du Nord. Dans cette école, l'on peut d'une manière non exhaustive réunir ces quelques auteurs : G. Bachelard, J.-F. Chassay, G. Deleuze, B. Gervais, M. Lefebvre, J.-F. Lyotard, G. Therien, D. Vaillancourt, J. Valenti. Il serait dès lors opportun de proposer, un peu à la manière des avant-gardes, l'anthologie suivante comme un manifeste : Bertrand Gervais, Audrey Lemieux (anthologie réunie par), *Perspectives croisées sur la figure*, Québec, Editions presses universitaires du Québec, 2012.

<sup>17</sup> Daniel Vaillancourt, « La figure et ses fabriques » in, : Bertrand Gervais, Audrey Lemieux (anthologie réunie par), *Perspectives croisées sur la figure, op. cit.*, pp. 242.

que, dans les pages suivantes, les figures sont intimement liées à diverses spatialités qui éveillent le démiurge et lui donnent le moyen de soulager ses stases.

Mais figurer pour figurer aurait autant de sens que de dire pour dire. Tout geste et toute parole perdent de leur valeur analytique s'ils ne sont pas rapportés à l'intention de l'œil qui regarde les mains se mouvoir ou l'air traverser l'espace. C'est pourquoi les signes reliés et la figure détachée d'un fond, le propos s'en empare et les creuse afin de montrer que, malgré toutes ses formes, l'Eros dans la littérature à la fin du XXe siècle reste dépendant d'une structure du plaisir.

Pour bien distinguer ses diverses figurations, les déclinaisons du chapitre ont été composées en référence à une tradition antique. Ainsi quand Zeus furieux s'empare de la foudre, ce n'est plus Zeus mais « Zeus-Foudre » ; quand de l'Olympe, il regarde les mortels affairés, il se transforme en « Zeus le Voyant ». C'est dans une même perspective que ce chapitre est structuré. La figure variant selon les situations où elle se manifeste, elle se voit adjoindre quelques affixes lesquels témoignent de ses tendances figuratives<sup>18</sup>.

Ces précisions apportées, reste à dire un mot sur l'organisation générale. Ce chapitre est divisé en trois parties. La première s'intéresse à la compétence sémiotique d'Eros. Fréquemment placé dans des lieux publics, il témoigne d'une appréhension de l'espace réduite aux seuls signes érogènes. Cette tendance qui relève d'un partialisme mène à considérer son penchant « pervers puritain ». La perversion est alors abordée en deux temps. D'abord l'on s'intéresse à la pulsion scopique qui porte sur les organes génitaux. Ensuite on observe l'obsession coprophile que la figure manifeste à l'égard des excréments et des déchets.

Dans la deuxième partie, il s'agit d'analyser les caractéristiques d'Eros lorsqu'il est figuré par des corps d'enfants dont le travail pulsionnel est encore détaché de contingences morales. Cette quasi-absence de règles convoque une autre figure, celle scandaleuse qui focalise toute l'attention des médias à la fin du siècle, la figure du pédophile. Ainsi dans nos textes, le viol porte moins sur des corps adultes que sur de jeunes enfants, l'acte odieux devenant le moyen de critiquer le caractère normé des mœurs sexuels. Enfin, et peut-être

---

<sup>18</sup> Dans son histoire de l'érotisme du roman québécois, E. Salaün use d'un même procédé pour qualifier Eros. Toutefois, dans notre cas, il ne s'agit pas d'adjoindre à Eros un qualificatif que l'on rapporte à une avant-garde, une tendance esthétique (Eros Romantique, Eros Réaliste, etc.) mais de lui attribuer des affixes qui témoignent d'une ou plusieurs de ses spécificités à la fin du XXe siècle. Elise Salaün, *Oser Eros*, Montréal, Editions Nota Bene, 2010.

d'une manière un peu surprenante, la deuxième partie se clôt sur Chryso-Eros. La relation d'Eros avec une économie monétaire renseigne sur une bande libidinale infra-urbaine liée à l'essor de l'industrie moderne, une bande dont l'effectivité repose sur une tendance compulsive à accumuler de l'argent à la manière d'un enfant qui place dans la fente de sa tirelire quelques pièces de monnaie.

Dans la dernière partie, l'on s'intéresse aux rêves de nos personnages. Contrairement aux idées reçues, ils sont moins les moyens d'une jouissance que les signes d'un heurt entre divers dispositifs et les besoins pulsionnels d'Eros. La pénurie libidinale que tentent de rétablir les rêves est aussi manifeste lorsque notre figure s'accouple avec Onan. On repère alors un manque de satisfaction exprimé par un contentement qui renseigne sur le penchant fétichiste, matérialiste ainsi qu'individualiste et narcissique d'Eros. Enfin, dans la dernière section, il s'agit de s'intéresser à Eros-Anima, à une animalité qui renseigne sur le bienfait d'un plaisir en dehors de contraintes héritées de mœurs culturels et sur le différend que soulève la structure du plaisir.

## **6.2. Eros-Sémioticien, ou le pervers puritain**

C'est avec une certaine fréquence que les textes comportent des particules où, pour « faire passer le temps », un personnage (souvent masculin) observe dans un espace public des corps selon leurs attraits libidinaux. On parle alors d'Eros-sémioticien pour lequel les murs, les routes, les corps perdent de leur diversité au profit d'une appréhension de l'espace uniquement configurée selon un réseau où les corps sont « captés » par des signes susceptibles de satisfaire la libido.

Dans *Je m'en vais* Ferrer appréhende le réel selon une réduction au seul plaisir charnel. Dès l'ouverture, le personnage est placé dans une circulation libidinale. Il passe d'un corps à l'autre. Une fois les potentialités libidinales consommées, il se dirige vers un autre objet. Et ainsi de suite. Parce qu'il le constitue, ce penchant pulsionnel ne connaît aucune limite. Malgré ses problèmes cardiaques, il consomme et additionne les corps féminins :

Quoique très fatigué, peut-être revenu de tout, Ferrer ne renonce pas à regarder passer les femmes si peu couvertes en cette saison, si désirables aussitôt que cela fait quelque fois presque mal, comme un fantôme de douleur dans le plexus. On est ainsi, parfois, tellement sollicité par le spectacle du monde qu'on en viendrait à oublier de penser à soi. Les très belles comme les pas jolies, donc, Ferrer les considère toutes. Il aime le regard absent, un peu hautain, dominateur dont se parent les très belles mais il aime aussi le regard absent et légèrement hagard, crispé, plongé sur l'asphalte à leurs pieds, qu'adoptent les pas trop jolies quand elles sentent bien que depuis la terrasse d'un bar on les scrute avec insistance quand on a rien trouvé de mieux à faire

et qu'on les juge, d'ailleurs, moins déplaisantes à voir qu'elles ne le croient. D'autant moins qu'elles doivent sans doute faire l'amour, elles aussi, comme tout le monde, et sans doute leur visage n'est-il pas du tout le même alors, cela s'est vu, et peut-être alors la hiérarchie des très belles et des pas trop jolies n'est plus du tout la même. Mais ses pensées ne doivent pas prendre ce tour, Feldman, l'ayant prohibé. (p. 118.)

Si pour le sémioticien la réalité n'est constituée que de signes, la figure d'Eros excelle dans sa capacité à capter et lire le réel selon une logique de réseau libidinal. Dans la particule, on observe l'effort catégorique et rationnel dont Eros fait preuve. Il classe le genre féminin selon des catégories primaires : les très belles, les pas jolies, celles au regard absent, dominateur, hagard, crispé, enfin il s'imagine leur visage lors d'un coït. L'environnement spatial tombe sous la domination d'une appréhension libidinale. Les rues, les façades, le bruit des voitures et toute chose qui compose l'espace sont abandonnées au profit d'une attention sur des corps dont le seul intérêt est rapporté au potentiel érogène. L'espace urbain en devient un réseau de signes que le regard d'Eros sonde à la recherche d'un objet de satisfaction. Ce lecteur de signes libidinaux s'impose dans les textes avec une certaine fréquence tel que dans *Les particules élémentaires* où Annabelle est l'objet de toutes les attentions :

A l'âge de quinze ans Annabelle faisait partie de ces très rares jeunes filles sur lesquelles tous les hommes s'arrêtent, sans distinction d'âge ni d'état ; de ces jeunes filles dont le simple passage, le long de la rue commerçante d'une ville d'importance moyenne accélère le rythme cardiaque des jeunes gens et des hommes d'âge mûr, fait pousser des grognements de regret aux vieillards. (p. 58.)

Dans les deux particules, des hommes se situent dans un cadre urbain. Certains, comme Ferrer, observent des corps qu'ils jugent en raison de leur potentiel libidinal ; d'autres, comme chez M. Houellebecq, sont confrontés à un objet de désir qui déclenche une tension. Mais au-delà de la réduction du réel au corps désiré, l'on remarque que Ferrer comme les hommes subjugués par Annabelle subissent un même effet. Si Ferrer tend à ce que « ses pensées ne doivent pas prendre ce tour », c'est que son médecin, Feldman, lui a diagnostiqué des problèmes cardiaques. Et pour cause, ses trop nombreuses relations charnelles (pp. 116-117.). Quant aux hommes dans *Les particules élémentaires*, on observe une excitation qui est celle dont Ferrer doit se mettre en garde. Face à un corps juvénile, leur rythme cardiaque s'accélère.

Ici, on trouve une perturbation de la psyché par une tension déplaisante en raison de sa confrontation avec un corps étranger doté d'attraits libidinaux. Cette excitation renvoie à notre figure. Fortement déterminée par la dominante visuelle, elle en vient à tambouriner dans le cœur, à exciter les pulsations. Toutefois on ne trouve pas un processus similaire à celui proposé en psychanalyse. Ce n'est plus en raison d'une tension déplaisante qui perturbe la constance qu'un principe de plaisir est actionné. Mais c'est en raison de l'exposition de la psyché à un plaisir potentiel que la tension se manifeste.

Ce retournement implique deux constats. D'abord Eros sonde le réel à la recherche de plaisirs corporels. Son émergence n'est pas déterminée par un processus qui entend rétablir une constance, ce qui le place au cœur de la psyché et de ses motivations. Ensuite la fréquence de telles particules sous-entend l'absence de plaisirs des personnages qui n'ont d'autres choix que d'errer dans les rues pour trouver une satisfaction, ce qui manifeste l'existence d'un manque libidinal, du moins pour des hommes.

La récurrence de ce type de particule me semble devoir faire l'objet d'un retour sur ce qui a été dit au sujet de l'économie de l'attention dans la sphère des médias. Précédemment nous avons vu que les dispositifs désublimants placés sur des écrans et de larges affiches influent sur le principe de plaisir. Il en arrive à être désublimé de par son exposition à l'industrie marchande. Quand on observe des particules où un homme seul se trouve dans un espace public ou quand une femme réunit de par sa beauté l'attention, qu'on les compare avec l'apparat de la médiasphère, on est face à une figure dont le travail sémiotique est déterminé par un conditionnement culturel.

D'une part, la médiasphère transforme Eros en une sorte de voyeur. De par son exposition à une économie de l'attention et des images obscènes, il est continuellement incité à jouir, ce qui en cette fin de siècle sous-entend l'éveil perpétuel d'une capacité sémiotico-scopique. D'autre part, lorsqu'Eros n'est pas exposé à une image sensuelle, à un corps simulacre qui le désublime, il évolue dans un espace public pour se repaître de signes érogènes identiques à ceux qu'il est forcé d'observer par l'omniprésence d'une médiasphère.

Ce constat renvoie à l'importance du sens visuel qui, avec l'émergence de la société du spectacle, favorise une lecture imagée du réel. Mais au-delà d'une prédominance de ce sens, il semble que nous touchons ici à une dialectique d'observant/observé. Le décorum de la sphère des médias invite le corps à se délester d'une tension déplaisante, à jouir d'une image

afin de consommer ultérieurement une marchandise. L'omniprésence de cette sphère force un modèle comportemental dépendant d'une pulsion scopique. Exposé à ce modèle, le corps du passant, du spectateur ou du téléspectateur serait celui de l'observant.

Quant à l'observé, nous avons des affiches et des écrans sur lesquels des objets partiels et des corps sensualisés incitent à jouir de leurs signes érogènes mis en équation avec le plaisir potentiel procuré par une marchandise. Cet observé n'est qu'un corps-simulacre fragmenté, composé afin d'éveiller un désir. Mais ce qu'il importe de considérer, c'est la manière dont ce corps est composé. Il comprend un ensemble de signes libidinaux (une bouche ronde, rouge, ouverte avalant un yaourt ; un ventre plat, imberbe, huilé, ombré par les courbes d'une poitrine). Ces signes n'ont pas été réunis au hasard, leur lecture a été pensée selon un repérage libidinal ultérieur.

Ce que nous montrent les textes de J. Echenoz et de M. Houellebecq, c'est qu'en cette fin de siècle, nous n'avons pas seulement d'une part des observants qui regardent les signes érogènes d'un passant ou d'une passante, et de l'autre un espace subjectivisé par des affiches comportant des observés. Qu'Eros-Sémioticien soit dans un espace public regardant des corps réels ou qu'il évolue dans un milieu subjectivisé par la médiasphère, il pose en toute situation un même regard voyeur sur ce qui l'entoure. Il y a donc une confluence entre deux typologies sémiotiques, celle qu'on peut dire « naturelle » tant elle manifeste l'intérêt pour des parties érogènes capables de satisfaire une pulsion, celles « virtuelles » qui sont présentées d'une manière identique.

De par la confrontation récurrente entre l'observant/l'observé, les personnages, tels que l'exemplifie l'effort néokantien de Ferrer dans *Je m'en vais*, convergent vers une même appréhension du corps. L'attention porte sur de mêmes objets partiels et selon une même catégorisation. Les textes dépassent donc la critique sociologique déterministe pour exemplifier l'effet dialectique entre simulacre et réel, et son influence sur l'éveil d'Eros.

Cette confluence conduit vers le constat que formule D.-R. Dufour lorsqu'il parle d'une société soumise à la circulation d'images obscènes. Elle est dominée par une bande libidinale où les ex-stases sont déclenchées par des observés. Si ceci argumente en faveur d'une omniprésence d'Eros dans la littérature à la fin du XXe siècle, il importe aussi de formuler à ce sujet deux remarques.



Premièrement, on se rapporte à la convergence étymologique entre « pornographique » et « prostituer », deux termes qui servent à qualifier certaines qualités de la littérature. Le premier comprend le « pornê » qui, en grec, signifie « prostitué » et le « graphe » qui veut dire « écrit », c'est-à-dire « l'écriture qui prostitue ». Le deuxième, dérivé du latin, signifie « exposer en public ». Comme l'explique D.-R. Dufour : « La porno-graphie, c'est donc écrire, ou mettre en avant, ou mettre en scène, ce qui, généralement, ne s'expose pas en public<sup>19</sup>. »

Dans la dialectique observant/observé, l'on voit apparaître une bande libidinale ainsi que le penchant scopique d'Eros lequel se repaît ou espère se repaître des signes d'un corps réel ou simulacre. La récurrence de cette figure laisse entrevoir le porno-graphe du littéraire. Les particules portent sur des comportements qui, en dehors du texte, dans notre sociabilité, ne sont pas objectivement observables<sup>20</sup>.

La deuxième remarque porte sur une comparaison historico-spatiale. Suite à l'engouement de notre discipline pour des corpus libertins, c'est avec une certaine fréquence que l'on trouve l'idée selon laquelle les plaisirs sont inscrits dans des espaces intimes ou clos. Il peut s'agir d'une cave, d'une grotte, d'un château de Silling, bref de lieux qui ne sont pénétrables que par l'écriture. Ceci signifie que le plaisir est inscrit dans un langage littéraire qui l'enterre dans des espaces fictionnels et le place en dehors d'un environnement public.

Lorsqu'on observe le penchant porno-graphe dans un espace public, on sort d'un tel paradigme. L'objet de plaisir est exposé dans l'œil du personnage. Il se délecte par le regard d'un fragment libidinal ou il en espère une jouissance ultérieure. *Ce* qui jadis ne s'exposait pas en public se retrouve désormais dans l'œil à travers lequel nous pénétrons cet espace. Autrement dit, placer Eros dans l'œil d'un personnage, c'est soumettre l'espace à un dévoilement hédoniste.

Mais ce dévoilement n'est pas comparable aux descriptions gothiques où, par exemple, la jouissance est prise sur des corps soumis à divers sévices. L'absence du « passage à l'acte » renvoie à un autre constat. Regardant notre environnement médiatique, D.-R. Dufour affirme que nous sommes dans l'univers du « pervers puritain », un univers qui éveille le

---

<sup>19</sup> Dany-Robert Dufour, *op. cit.*, p. 27.

<sup>20</sup> Qu'on ne se méprenne pas à ce propos, je ne tiens pas à affirmer que l'on peut ou non faire certaines choses en public, ceci reviendrait à verser dans un discours moral. « Ce qui ne s'expose pas en public » et qui est exposé en littérature signifie que l'on ne voit pas en public ce qu'expose la littérature.

faciès pervers d'Eros et, en même temps, par toute une série de dispositifs, limite son spectre de satisfaction. La pervers puritain est donc soumis à un agencement moral manichéen. D'une part, le *bien*, la perversion enclenchée par la satisfaction pulsionnelle, de l'autre, le *mal*, le puritanisme forcé par les mœurs. Il en résulte que le penchant pervers est circonscrit, il en vient à jouir de signes tout en mettant naturellement en place des autocontraintes provenant d'un héritage moral<sup>21</sup>.

Cette dernière remarque renvoie à l'hypothèse formulée au début de ce chapitre. Eros se fait jour non seulement par des techniques narratives qui le préfigurent mais aussi par un comportement qui manifeste un éthos pulsionnel. Mais Eros-Sémioticien, c'est aussi une figure qui confirme le postulat de N. Elias pour lequel le contrôle de la pulsion au cours du XXe siècle se fait plus présent<sup>22</sup>. On a ici un Eros qui scrute l'espace à la recherche d'un plaisir et, en même temps, cette observation témoigne qu'il ne parvient à jouir de l'objet désiré car ni Ferrer ni les hommes dans *Les particules élémentaires* ne s'élancent sur les « très belles, les pas jolies » ou Annabelle.

La tension provoquée par le plaisir n'est donc pas seulement effective d'un point de vue morphologique mais l'idée d'un différend entre d'une part la pulsion, de l'autre un dispositif, ici l'autocontrainte, trouve une effectivité jusque dans la psychologie des personnages. Malgré le besoin de contentement pulsionnel, ils laissent à Eros-Sémioticien le soin de frapper dans leur corps sans lui octroyer la possibilité d'agir. Autrement dit, ils résolvent d'eux-mêmes le conflit d'une civilisation contre nature, ils mettent *naturellement* fin à l'appel du plaisir dont ils ne parviennent pas à se défaire.

### **6.3. Eroscopie, ou le plaisir des excréments**

La capacité sémiotique d'Eros rejoint la perversion telle que définie en psychanalyse. Il s'agit d'une observation scopophile centrée sur des parties génitales, excrémentielles et sur leurs déchets, ce qui repousse la résistance habituelle à la pudeur et au sentiment de dégoût<sup>23</sup>. Le corps d'autrui est donc source de pulsions quand il se présente d'une manière fragmentée. Ceci n'étonne guère. Comme l'explique J. Lacan : « On ne peut jouir que

---

<sup>21</sup> Dany-Robert Dufour, *op. cit.*, pp. 83-84.

<sup>22</sup> Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*, Paris, Editions Calmann-Levy, 2015, p. 422.

<sup>23</sup> Pour l'observation scopique, les parties génitales et les fonctions excrémentielles : Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Editions Gallimard, 1987, p. 67. Pour la résistance à la pudeur et au dégoût : *Ibid.*, p. 75.

d'une partie du corps de l'Autre, pour la simple raison qu'on n'a jamais vu un corps s'enrouler complètement, jusqu'à l'inclure et le phagocyter, autour du corps de l'Autre. C'est pour ça qu'on en est réduit simplement à une petite étreinte, comme ça, à prendre un avant-bras ou n'importe quoi d'autre – ouille !<sup>24</sup> »

On ne parle donc pas de l'« entièreseté » d'un corps mais de ses composantes. Autant d'objets partiels tels qu'un pénis, un vagin, un anus, une lèvre, un sein, un téton que l'on *branche* ou que l'on désire brancher sur un téton, un sein, une lèvre, un anus, un vagin, un pénis<sup>25</sup>. Eros ne jouit pas d'un « corps » mais de ses fragments, de leurs compositions et de leurs branchements dont la contemplation ou le flux rassasie son appétit hédoniste tel qu'ici dans *Plateforme* :

Le soir même, j'examinai avec attention le clitoris de Valérie. Je n'y avais jamais au fond prêté une attention précise ; lorsque je la caressais ou la léchais c'était en fonction d'un schéma global, j'avais mémorisé la position, les angles, le rythme, des mouvements à adopter ; mais, là, j'examinai très longuement le petit organe qui palpait sous mes yeux. « Qu'est-ce que tu fais ? me demanda-t-elle, surprise, après être restée cinq minutes les jambes écartées. – C'est une démarche artistique... » dis-je en donnant un petit coup de langue pour calmer son impatience. [...]. Mon examen terminé j'écartai des deux mains la chatte de Valérie, lui léchai le clitoris par petits coups de langue très précis. Etait-ce l'attente qui avait exacerbé le désir ou des mouvements plus précis et plus attentionnés de ma part ? Toujours est-il qu'elle jouit presque tout de suite. (p. 293.)

Suite à une rencontre professionnelle, le narrateur s'interroge sur le travail d'une artiste qui, d'après un moulage fait sur son clitoris, le reproduit par centaines. Dans la particule ci-dessus, la scopophilie porte sur l'établissement d'un rapport normatif à l'organe génital. Il s'agit de vérifier si le pubis de Valérie est similaire aux moulages de l'artiste. Au-delà d'un projet artistique qui renseigne sur un corps féminin aux signes érogènes industrialisés, l'observation du narrateur relève d'une perversion fondée sur une fragmentation. Le corps de Valérie n'est plus *son* corps, il perd de son homogénéité, de son unicité.

Cette perversion renvoie au caractère normatif d'une société libidinale. L'attachement réciproque ne passe pas par la représentation d'une singularité mais par une perception fragmentée focalisée sur les objets partiels dont la validité et l'attrait se voient confirmés par

<sup>24</sup> Jacques Lacan, *Encore*, Paris, Editions Seuil, 1999, p. 33.

<sup>25</sup> Au sujet du « branchement », il s'agit d'une référence aux « machines désirantes ». Selon G. Deleuze et F. Guattari, d'une part, l'on observe une machine qui tend à se coupler, de l'autre, la machine qui permet cette intention. Les philosophes donnent alors l'image freudienne ontogénétique du « bouche-sein ». Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'anti-Œdipe*, Paris, Editions de Minuit, 1972, p. 13.

des images d'organes préalablement repérés ou expérimentés tel qu'ici dans *Occupation* d'A.

Ernaux :

Mon premier geste en m'éveillant était de saisir son sexe dressé par le sommeil et de rester ainsi, comme agrippée à une branche. Je pensais, « tant que je tiens cela, je ne suis pas perdue dans le monde ». Si je réfléchis aujourd'hui à ce que cette phrase signifiait, il me semble que je voulais dire qu'il n'y avait rien d'autre à souhaiter que cela, avoir la main refermée sur le sexe de cet homme.

Il est maintenant dans le lit d'une autre femme. Peut-être fait-elle le même geste, de tendre la main et de saisir son sexe. Pendant des mois, j'ai vu cette main et j'avais l'impression que c'était la mienne. (pp. 11-12.)

Le souvenir n'est pas formulé à partir de la réminiscence d'un phénomène. Ici, il n'y a ni parole, ni corps, ni échange. Ce qui manque, c'est le *fascinus* que la narratrice qui s'autobiographie, agrippait dès son réveil<sup>26</sup>. Ce qui étonne, c'est l'effet réducteur du souvenir. L'attachement à autrui passe par la réduction de sa personne à un ensemble matériel décomposé qu'est son corps. D'une manière similaire au narrateur dans *Plateforme*, l'image de l'organe occulte *tout* le reste. Les personnages n'ont cure de se rappeler une personnalité, ils se satisfont d'une jouissance procurée par leur exposition à l'organe. Ainsi la perversion témoigne d'une dépendance matérielle à autrui dont le rôle, pour la jouissance, est d'être niée dans sa singularité au profit de l'exposition de son organe, de sa capacité à se conformer à d'autres.

Cette perversion renvoie au caractère normatif d'une société libidinale. Dans nos particules, sa mise en scène révèle qu'elle n'est pas suscitée par la singularité d'un corps auquel on adjoint, dans un cadre sentimental, quelques sentiments réciproques. L'attachement est sous la dépendance de l'image d'un organe. On peut bien sûr arguer que les verges sont toutes différentes mais les dissemblances sont généralement minimales (pilosité, taille, couleur, grain de la peau, etc.). La perversion qu'expose la pulsion scopique manifeste donc un rapport normatif à l'organe. C'est parce que le signe est exposé ou qu'il introduit un retour mémoriel sur tel ou tel fragment qui, en soi, n'est pas très différent d'un autre, que la pulsion s'éveille.

Si l'on ajoute à cette réflexion le développement qui précède sur Eros-Sémioticien, il devient évident que, dans une société fondée sur le sens visuel et l'éveil continu d'une

---

<sup>26</sup> Pour l'autobiographie : Barbara Havercroft, « L'autobiographie (im)personnelle et collective. Enjeux pronominaux de la transmission narrative dans *Les Années* d'Annie Ernaux », in : France Fortier, André Mercier, *La transmission narrative*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2011, pp. 129-143.

pulsion scopique, la perversion a gagné en importance au fil des dernières décennies. Parce que la pornodémocratie met en circulation les signes libidinaux de corps virtualisés, il en résulte un accroissement sans précédent d'une perversion, à l'échelle occidentale, voire mondiale, ainsi que le corrolaire d'une mondialisation, un effet normateur, le signe sensuel subissant alors une banalisation, ce qui de la « perversion jouissive » mène à une « perversion neutralisée ».

Mais la capacité d'Eros à réduire toute chose à sa seule satisfaction n'est pas uniquement dépendante de signes érogènes. Pour jouir, la figure se repaît de tout ce que le corps rejette. Son attention se porte non seulement sur les fonctions excrémentielles mais aussi sur leurs déchets<sup>27</sup>. Parmi nos auteurs, les narrateurs d'H. Guibert excellent dans ce penchant pervers. Dans *Les lubies d'Arthur*, *Le paradis* ou, comme ici, dans *Vous m'avez fait former des fantômes*, son narrateur focalise l'attention sur la circulation, l'observation et l'appréciation d'excréments :

Mickie avait été battu à mort par son père qui l'avait retrouvé accroupi dans la crasse, tordu, déculotté, morveux, acrobate dégueulasse, pompant à pleines lèvres et à pleines dents pour qu'elle saigne aussi, et gémissant comme sous les caresses de sa mère, sa bite puante. Son frère Radiateur était le premier à chercher sa queue : elle était comme un aimant dans le bidonville, les chiens la flairaient, les filles lorgnaient, même la boue volait sans raison des flaques pour tacheter sa braguette, les mailles de son slip se décomposaient d'envie à force de la mouler, et tout son vêtement se débraillait comme aspiré vers la bosse de son froc, son blouson et sa chemise étaient prêts à le dénuder pour trouver un peu d'épaisseur contre ses couilles, mais c'était la pisse qu'il aimait le mieux lorsqu'elle sinuait en détendant son fuseau, et que ses gouttelettes se plaisaient à ourler son gland de petites sécrétions, comme les pépites d'un sel que seule la langue de son frère serait autorisée à déloger, un jour, et le foutre aussi attendait son heure, adorant cette queue qu'il s'était juré de gonfler sans cesse pour mieux la faire adorer. (pp. 108-109.)

La citation est orchestrée selon une pulsion scopique qui porte sur les fonctions excrémentielles. On y trouve la « bite puante », « les couilles », la « boue », les produits de la défécation et les sécrétions de l'urine. Comme dans *Occupation*, la perversion de Radiateur ne porte pas sur l'identité singulière de son frère, ni sur le lien familial. Ses pulsions guident son regard, il en vient à décomposer le corps de son frère, il recherche impérativement les organes génitaux, les excréments de Mickie. Le lien fraternel ainsi que le respect des convenances morales se voient brisés par les pulsions d'Eros. Ici le frère cherche l'objet du désir sans considération pour son origine. Ni les règles génétiques, ni les règles morales ne

---

<sup>27</sup> Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 67.

sont respectées. La volonté de trouver la « queue » outrepassé les convenances, les normes communautaires.

Ces particules mettent en évidence trois éléments récurrents dans la perversion en littérature. D'abord l'unité du corps est impossible, elle est fragmentée en une série de signes, d'organes. Leur intérêt libidinal réside dans leur conformité avec un organe similaire, référentiel et connu par le passé. On ne jouit pas du corps d'autrui, mais de ses parties qui sont semblables à toute autre. Ensuite la pulsion scopique qui serait la technique narrative qui introduit une perversion s'inscrit dans des réminiscences qui portent sur des relations sentimentales. Il ne s'agit pas d'un manque au sujet d'expériences singulières ou d'une personnalité mais d'un retour mnémonique sur l'objet-organe. Le souvenir serait plus le signe d'un mal-être physiologique et psychique lié à l'absence de plaisir qu'un moyen pour exprimer le regret d'un lien. Enfin, qu'il s'agisse d'un rapport fragmentaire au réel et au corps, d'un usage mémoriel fondé sur le souvenir d'un organe, la perversion se déploie en dehors de convenances morales.

Ces dominantes convergent vers la thèse défendue. Le plaisir ne se préoccupe guère d'autrui. Il est pour ainsi dire « psychopathe ». Parce qu'il entend être satisfait, il n'a cure des règles morales. Son besoin de satisfaction est si impérieux qu'il en vient à briser tous les dispositifs (sociétaux, éducationnels et autres) qui se mettent en travers de sa route. Cette tendance induit aussi d'outrepasser toute considération sentimentale à l'égard du corps désiré. Ce qui lui importe, c'est de jouir de ses composantes. Cette fragmentation renvoie à un conditionnement sociétal, une désublimation de la libido. Désormais appelé à jouir continuellement, Eros copie voit peu à peu sa perversion neutralisée. Enfin la perversion, parce qu'elle repose sur un rapport d'équivalence et de reconnaissance entre le signe maintenant désiré et celui référentiel qui assure le plaisir à venir, renseigne sur la relation mythique qu'un individu entretient avec son passé, principalement composé de jouissances personnelles et formé par une exposition à environnement imagé, pervers.

#### **6.4. Eros-Déchet, ou les non-lieux-de-la-culture**

Jusqu'à présent l'analyse d'une textualité perverse s'est penchée sur la pulsion scopique, les organes génitaux et les excréments. Toutefois dans la définition psychanalytique reste une autre tendance : l'observation des déchets qui met à mal la pudeur. On l'identifie dans

la particule ci-dessus. Radiateur, le frère de Mickie, cherche sa « queue : elle était comme un aimant dans le bidonville, les chiens la flairaient, les filles la lorgnaient, même la boue volait sans raison des flaques pour tacheter sa braguette, [...] ». »

On a ici les attributs d'une classe placée dans une zone de relégation. Elle vit dans un bidonville abandonné à la saleté, aux meutes de chiens sauvages, pétrie dans une boue s'accrochant au vêtement. Ce type de cadre énonciatif n'est nullement restreint à l'univers sordide de *Vous m'avez fait former des fantômes*. Dans *Les particules élémentaires* et *Plateforme* la figuration d'Eros est reléguée en dehors des centres urbains, sur les plages et dans les discothèques du Cap d'Agde, dans des campings ruraux, en Asie du Sud Est dans des lieux de vacances. Quand il s'agit d'une homosexualité, l'espace se figure dans une même distance culturelle. Dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Musil et le narrateur connaissent des plaisirs sadomasochistes et coprophages dans des souterrains parisiens et des lieux quasi-désaffectés en Californie. Dans *Tous les matins du monde*, notre figure éructe lors de la seule sortie de M. de Sainte Colombe et de Marin Marais dans une salle de jeu de paume aux abords crasseux de Paris. Enfin, dans *Splendid Hotel*, la demeure est bordée par un marais près duquel une petite cabane accueille l'intimité des sœurs et des clients.

Qu'il s'agisse de crasse et de saleté, de boue et de marais, d'excréments déversés et avalés, la pleine puissance libidinale est figurée en dehors de centres urbains, dans des espaces où aucune retenue n'est de rigueur. Cette tendance d'Eros à éructer dans des espaces *borderline*, renseigne sur la relation conflictuelle qu'il entretient avec l'ordre culturel. Les signes d'impudeur réunis, le corps se détend et les stases s'exstasent, enfin l'énergie érotique délestée des règles morales est libre de jaillir, pleinement, en dehors de l'espace culturel.

Mais par l'observation d'Eros-déchet, nous ne sommes pas uniquement confronté à une série de signes qui conditionnent une jouissance. Dans un renversement sémiotique, ces signes sont ceux bannis par les mœurs. Ils renseignent sur la jouissance d'Eros mais aussi sur les spécificités d'une culture. Autrement dit, ce que la culture rejette, c'est ce qui la définit.

Pour exemplifier ce propos, que l'on pense à l'histoire de la médecine et aux musées d'hygiène, au travail cosmétologique de la mode et l'incitation incessante à se parer de tel

ou tel objet afin de *plaire*<sup>28</sup>. A la fin du siècle, le corps nu est invité à se cacher, à s'habiller. Quand il sent, on l'incite à se parfumer. Quand il est malade, on l'envoie se faire réparer. Quand il est fatigué, on le réveille à coup de médication. Quand il est nerveux, on l'enferme ou lui injecte des calmants. La nudité, l'odeur, la maladie, la fatigue, la nervosité sont des signes que notre culture a mis en exil. Quant à la sexualité, elle n'occupe pas une place plus enviable. L'exemple de la censure en littérature est édifiant. Au cours des derniers siècles, nombreux sont les romans qui ont été interdits en raison de leur caractère érotique ou pornographique. On est tellement habitué à ce type d'expulsion qu'elle semble normale, naturelle alors qu'elle ne l'est aucunement.

Par conséquent, ce dont Eros jouit, ce n'est plus seulement un corps décomposé en une mosaïque d'objets partiels. Sa perversion réunit aussi un environnement sémiotique spécifique dont le point nodal repose sur des signes que le conditionnement culturel a rejeté de son centre. Par ce rejet, on a l'aveu d'une culture fondée sur une répression et une expulsion de signes liés à la sexualité mais aussi à des présupposés et des certitudes hérités d'un conditionnement historique, inscrits dans l'imaginaire collectif. Il en est ainsi des excréments, des pratiques sexuelles incestueuses, de la simple observation des *origines du monde*<sup>29</sup>. Mais ce n'est là qu'une série de signes, d'autres sont tout aussi exclus tels que ceux relatifs à une origine ethnique non majoritaire et aux idéologies alternatives<sup>30</sup>.

Quand on parle d'Eros-déchet, on fait donc moins référence à sa passion pour les déchets biologiques qu'à sa circulation dans des lieux déterritorialisés de la culture. Ces lieux sont des souterrains, des zones hors des centres urbains et, dans certains cas, hors de l'Occident. A la manière dont M. Augé identifie des non-lieux qui seraient des zones de transit (gare, aéroport, autoroute), on peut dire que les espaces où se manifeste Eros sont

---

<sup>28</sup> Pour la médecine : Michel Foucault, « Histoire de la médicalisation », in : *Hermès, La Revue*, n°2, Paris, Editions CNRS, 1988, pp. 11-29.

<sup>29</sup> Au sujet de la peinture de G. Courbet, il importe de rappeler que *L'origine du monde* a voyagé de la France à la Turquie, de la Hongrie à la France et qu'elle ne connut un intérêt populaire qu'à la fin du XXe siècle. Objet de scandale, son histoire est celle d'une dissimulation et d'une spoliation durant des guerres. D'ailleurs, même J. Lacan et S. Bataille, derniers détenteurs de la peinture avant sa remise à l'Etat, avaient demandé à A. Masson de confectionner un cadre à double fond pour la voiler.

<sup>30</sup> Pour une histoire d'un rejet culturel qui ne porte pas uniquement sur Eros, voir l'histoire des communautés immigrées du Maghreb sur la périphérie parisienne : Matthieu Rigouste, *La domination policière*, Paris, Editions La fabrique, 2012. Ainsi que certaines de ses conséquences : Alain Badiou, *Notre mal vient de plus loin*, Paris, Editions Fayard, 2016. Et en guise d'exemple littéraire : Nicolas Jones-Gorlin, *Mérovée*, Paris, Editions Léo Scheer, 2008. Pour un rejet des communautés qui promeuvent des idéologies alternatives : Comité invisible, *A nos amis*, Paris, Editions La fabrique, 2014.



des non-lieux-de-la-culture : des espaces dénués des contraintes liées à la désublimation et l'oppression culturelle<sup>31</sup>. Ceci laisse entrevoir une cartographie primaire entre un lieu civilisé et *acivilisé*, ce qui renvoie à notre structure du plaisir dont l'origine repose sur la tension entre ces deux espaces, l'un réservé au renoncement pulsionnel, l'autre à son abatement.

A vrai dire ceci ne devrait guère étonner. Les discours historiques qui vantent les gestes d'une nation sont bien souvent fondés sur des *lieux de mémoire*. En raison de leur intérêt pour une contemporanéité ou une classe dominante, on y érige des monuments à la gloire de faits divers centrés sur une dimension nationale, patriotique, etc<sup>32</sup>. Ces lieux où se cristallisent la conscience nationale, sont l'envers des non-lieux-de-la-culture. A la suite d'un événement qu'elle a récupéré pour légitimer son autorité, la culture colonise un espace pour y prendre racine. Cet enracinement, on l'observe par les signes que ses représentants ont érigés. Il s'agit de villes, de modèles urbains, de trottoirs, d'édifices, de façades sculptées, de grandes mosaïques, de statues monumentales, de peintures publiques, de palais et de châteaux, de fontaines et de jardins somptueux, bref de signes qui réfèrent à l'histoire d'une autorité et légitiment par leur omniprésence sa continuité. Tous ces symboles sont comme les pions d'un échiquier, ils passent d'une case à l'autre selon une stratégie protéiforme afin de coloniser un espace qu'ils transforment en territoire. Eros et ses signes en sont soit repoussés, soit désublimés ou plus directement invectivés, exclus, bannis, livrés à l'exil. L'espace jadis dominé par une peuplade de pulsions est peu à peu colonisé par le renoncement pulsionnel qu'implique la formation d'une civilité.

Si une telle dichotomie semble un peu abstraite, l'on peut aisément repérer son effectivité par un recours à deux exemples. Récemment, à Bruxelles, un artiste anonyme a peint un pénis monumental sur la façade d'un bâtiment. Directement les pouvoirs publics ont crié au scandale, et leurs commis ont été sommés d'effacer la verge. Quelques semaines plus tard, le même artiste, semble-t-il, a reproduit sur la façade d'un immeuble un gros plan du *Sacrifice d'Isaac* de Caravage où la lame s'approche du visage terrifié. Les pouvoirs publics informés, ils ont décidé de ne pas effacer la peinture. Dans cet exemple, la culture repousse

---

<sup>31</sup> Marc Augé, *Non-Lieux*, Paris, Editions du Seuil, 1992.

<sup>32</sup> Voir en général les trois tomes de : Pierre Nora (sous la dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Editions Quarto/Gallimard, 1984, 1992.

Eros et ses figurations, alors que la mort, la souffrance, la violence et la peur, parce qu'elles sont aux racines de son logos civilisationnel, sont acceptées.

Le deuxième exemple précède l'avènement de nos modèles urbains. Au milieu des villages, l'on trouve souvent une église. Sur la façade, diverses figurations renvoient à notre figure. Et pour cause, la condition d'une humanité pécheresse vouée à survivre par l'usage d'une sexualité dégradante en comparaison avec le royaume métaphysique dont les plaisirs ne sont pas dans le corps mais dans l'âme. A l'intérieur des églises, Eros est donc banni. Seules s'y trouvent des figurations qui narrent et montrent quelques figures divines et la félicité des cieux<sup>33</sup>.

La culture moderne s'est tout simplement engouffrée dans une même orientation. Elle s'est employée à élargir l'espace moral du religieux, à déployer sa condamnation d'Eros. Il n'est plus figuré sur les façades d'un bâtiment ou d'une institution, il ne rappelle plus une condition charnelle originelle. Il a été effacé de nos espaces urbains, placés sur leur périphérie, dans leurs souterrains. Et c'est pourquoi, regardant rétrospectivement les acquis de la Révolution française, nombreux sont les philosophes qui, jusqu'à ce jour, constatent que, malgré la séparation des pouvoirs et l'avènement d'une ère laïque, l'on continue d'évoluer dans un modèle moral pareil à celui hérité du christianisme, bien que, semble-t-il, un peu plus rigoureux en restrictions pulsionnelles<sup>34</sup>.

Ces différends sous-jacents à notre urbanité organisent la logique spatiale du récit. Quand il s'agit de figurer Eros jouissant, sa perversion exige un ensemble de signes libidinaux qui sont ceux que la culture s'est employée à expulser. Bien sûr, selon les projets, ces signes sont variables et pluriels. Il peut s'agir d'un marais, d'une boue, d'immondices, de crasse ou de saleté, enfin d'organes génitaux, d'excréments ou d'expressions dites « grossières », « vulgaires », « déplacées ». La figurabilité d'Eros-Déchet est donc moins dépendante d'une pulsion scopique que des espaces périphériques ou souterrains qui les réunissent. C'est dans ces lieux moins imprégnés d'une empreinte culturelle qu'il lui est permis de circuler. Et c'est de cette circulation que s'alimente le cours des événements,

---

<sup>33</sup> Suite aux travaux de L. Steinberg, l'on sait que les figurations du Christ ont intégré à la renaissance une dimension charnelle. Toutefois mon propos, plus littéral, ne repose pas uniquement sur cette époque mais sur d'autres et les diverses « scènes » héritées d'exégèses bibliques. Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art in Modern Oblivion*, New York, A Pantheon/October Book, 1983.

<sup>34</sup> On peut bien sûr arguer que la médiasphère, parce qu'elle expose des scènes sensuelles, réintègre Eros dans une urbanité puritaine, mais cette réintégration, nous l'avons vu, neutralise plus l'énergie érotique qu'elle ne montre à tout un chacun l'existence de notre figure.

soumis au fil du récit à une progressive destruction, signe d'une entropie dont l'origine provient d'une colonisation morale.

### 6.5. Eros-Enfant, ou de l'agenre psychopathe

Dans ces non-lieux-de-la-culture, la civilité est mise en retrait au profit de sensations plaisantes. Pour figurer ce délestage des contraintes morales, le littéraire a fréquemment recours à une transmutation. D'adultes, les personnages jouissants passent au statut d'enfants. Par conséquent Eros est repérable dans des particules où se manifeste cette période dénuée d'impératifs culturels qui est celle de l'enfance<sup>35</sup>.

A vrai dire, cette tendance n'étonne guère. Comme l'explique la psychanalyse, le *ça* qu'il place comme première étape ontogénétique est une donnée conceptuelle dont on ne pourrait socialement tolérer l'existence tant ses pulsions conduiraient vers un chaos duquel aucune culture ne peut émerger. D'où une éducation familiale, civile et un univers sociétal composé de dispositifs qui s'imposent afin d'obstruer et réguler des pulsions primaires<sup>36</sup>. Au fil des années l'enfant *évolue*, il passe par le stade du miroir, reçoit et incorpore les injonctions de la cellule familiale et des dispositifs. Le *moi* et le *surmoi* formés, l'adulte s'éveille par le délaissement de cette période incivile qu'est l'enfance.

D'ailleurs la figure d'Eros-Enfant a déjà été rencontrée. Lors de l'analyse de l'arène, les sections sur la symbolisation et l'objet sacrificiel ont montré que le refoulement est abattu face aux corps d'enfants. Nous en avons conclu que la dissipation de contraintes culturelles est suscitée par le corps juvénile dont la mise en scène sanglante et portée sur ses attraits libidinaux renvoie le spectateur vers la période de l'enfance. Ceci ayant été déjà expliqué, dans cette section, il ne s'agit plus d'aborder la spectacularisation du corps-enfant mais de s'intéresser à la figuration d'Eros à travers de jeunes gens tel que dans *Les particules élémentaires* :

Pelé s'approche à son tour. Il est petit, râblé, extrêmement fort. Il gifle violemment Bruno, qui se met à pleurer. Puis ils le poussent à terre, l'attrapent par les pieds et le traînent sur le sol. Près des toilettes, ils arrachent son pantalon de pyjama. Son sexe est petit, encore enfantin, dépourvu de poils. Ils sont deux à le tenir par les cheveux, ils le forcent à ouvrir la bouche. Pelé lui passe un balai de chiottes sur le visage. Il sent le goût de la merde. Il hurle.

Brasseur rejoint les autres ; il a quatorze ans, c'est le plus âgé des sixièmes. Il sort sa bite, qui paraît à Bruno épaisse, énorme. Il se place à la verticale et lui pose sur le visage. La veille il a forcé Bruno à le sucer, puis à lui lécher le cul ; mais ce soir il n'en a pas envie. « Clément, ton

<sup>35</sup> Pour l'enfance et le plaisir : Sigmund Freud, *L'homme aux loups*, Paris, Editions PUF, 2009, p. 7.

<sup>36</sup> Sigmund Freud, *Le moi et le ça*, Paris, Editions PUF, 2011, p. 43.

zob est nu, dit-il, railleur ; il faut aider les poils à pousser... » Sur un signe ; les autres passent de la mousse à raser sur son sexe. Brasseur déplie un rasoir, approche la lame. Bruno chie de peur. (pp. 43-44.)

Peu atteints par les règles d'une civilité, les jeunes bourreaux s'adonnent librement à leurs pulsions primaires. Ils violentent et abusent de leur camarade innocent, livré aux plus abjectes tortures. Cette débâcle, que nulle règle ne vient contraindre, réunit une double critique. Premièrement, l'acte homosexuel chez des enfants encore non exposés au genre opposé témoigne que la monogamie hétérosexuelle est une construction culturelle. Dans la particule ci-dessus, il est dit que la veille Brasseur avait forcé Bruno à lui faire une fellation. Si l'on en revient donc à l'enfance, la distinction homme/femme pour le plaisir est inexistante. Cette critique avait déjà été rencontrée d'une manière indirecte dans *Splendid Hotel*. Feuilletant un magazine, la narratrice affirme que sa sœur « a enfin trouvé son genre. (p. 85.) » C'est parce qu'elle est exposée à une pluralité de normes portant sur un genre qu'il lui est donné l'occasion de choisir. Dans le sillage de S. de Beauvoir, l'on peut affirmer qu' « on ne naît pas monogame, ni hétérosexuel, on le devient. »<sup>37</sup> Et, en référence au discours d'H. Marcuse, la constitution du couple monogame et hétérosexuel apparaît dès lors comme le résultat d'une éducation familiale et de dispositifs, c'est-à-dire comme une surrépression de la libido<sup>38</sup>.

Deuxièmement, les actes de Brasseur et de ses camarades ignorent toutes contraintes portant sur la sexualité. Cette liberté renseigne sur une enfance livrée à la seule recherche de plaisirs, ce qui laisse place à une satisfaction d'ordre psychopathe où nulle valeur n'est prise en compte si ce n'est l'aboutissement d'une jouissance. Ce paradigme n'est aucunement restreint aux *Particules élémentaires*. Eros-Enfant circule d'un texte à l'autre, et il se manifeste fréquemment dans un lieu précis tel qu'ici dans *Mon valet et moi* d'H. Guibert :

Mon valet m'a raconté qu'à Mettray les enfants dormaient dans des hamacs inconfortables, tendus entre de simples planches de bois surmontées de crucifix et de Vierges Marie, en rang d'oignons pour s'épier et se dénoncer les uns les autres, surveillés et rossés par d'anciens repris de justice reconvertis dans le dressage des enfants, et qui abusaient d'eux, a ajouté mon valet d'un air rêveur. (pp. 42-43.)

---

<sup>37</sup> La citation originale est : « On ne naît pas femme, on le devient. » Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Editions Gallimard, 1949, p. 13.

<sup>38</sup> Herbert Marcuse, *Eros et civilisation*, Paris, Editions de Minuit, 2012, p. 44.

Le caractère sadique n'est pas réservé aux seuls enfants. Dans l'internat, on trouve ce que plus tard l'adulte nommera une « transgression » ou, sur le plan pénal, un crime. Dans ce cas il s'agit des plaisirs d'« anciens repris de justice » qui surveillent, rossent et abusent de jeunes gens. Les pulsions s'expriment donc par des actes violents, agressifs qui outrepassent toute convenance. Bien qu'elles n'appartiennent pas uniquement à la sexualité, en littérature, la violence et l'agressivité s'y trouvent liées et fréquemment dans des *total institutions* tels que des internats qui *concentrent* des enfants<sup>39</sup>.

Ce paradigme s'inscrit dans l'analyse de R. Muchembled sur l'histoire de la répression sexuelle. Selon l'historien, elle remonte à la création de l'internat, un lieu à la fois de libération et de contraintes où les enfants expriment leur pulsion en dehors du cadre surmoïque. Mais, dans un même temps, la répression se trouve dans les règles de la résidence. Elles ont pour finalité de préserver un ordre et donc de briser le comportement pulsionnel, de le soumettre à un ensemble de normes. Après les injonctions répressives des incarnations surmoïques, ces règles établissent une deuxième répression. Elles s'appliquent à normer les jeunes gens aux exigences morales de l'établissement et ultérieurement aux mœurs civiles<sup>40</sup>.

C'est pourquoi depuis le début de l'internat mais aussi de l'éducation religieuse, ensuite nationale, l'on observe dans les règles des établissements et jusque dans le choix des matières et les sujets enseignés tout un penchant moralisateur. Les éducateurs, les formateurs et les enseignants sont parfois moins les « passeurs » d'un savoir que les maîtres d'un idéal civil dicté, selon les époques, avec une rigueur relative.

Dans les siècles passés, cette répression était protéiforme. Elle était limitée aux quelques familles dotées d'un capital symbolique ou économique suffisamment élevé pour entrer dans un édifice éducationnel. Elle était aussi présente dans la formation aux arts et métiers de classes aisées et populaires. Et l'on peut postuler que, dans toute communauté, l'enseignement qui formait à diverses tâches exigeait une forme de répression afin d'*élever* les *élèves*, de leur inculquer des compétences et des responsabilités bénéfiques à la survie de leur milieu d'origine. Toutefois la répression d'Eros était moins uniformisée à l'avènement de la modernité qu'elle ne le devint en son cours.

---

<sup>39</sup> L'expression de « total institution » est empruntée au travail d' Erving Goffman, *Asile*, Paris, Editions de minuit, 1979.

<sup>40</sup> Robert Muchembled, *L'orgasme et l'Occident*, Paris, Editions Seuil, 2005, p. 51.

Dès les premières lueurs de la Révolution industrielle, tout un système de répression passe par une éducation promue sur des territoires organisés selon des politiques nationales. Et malgré la séparation récente des pouvoirs, s'y adjoint aussi la persistance des activités éducationnelles du clergé. Comme le décrit C. Fourier : « J'étais, à l'âge de sept ans, bien terrifié par la crainte de ces chaudières bouillantes. On me promenait de sermon en sermon, de neuvaine en neuvaine ; tant enfin, qu'épouvanté par les menaces des prédicateurs et les rêves de chaudières bouillantes qui m'assiégeaient toutes les nuits, je résolus de me confesser d'une foule de péchés auxquels je ne comprenais rien et que je craignais d'avoir commis sans le savoir. »<sup>41</sup>

On voit bien ici l'effet de l'éducation sur la psyché. Un jeune garçon alors âgé de sept ans, est soumis à une torture psychologique. Quotidiennement assommé par des normes morales qu'il ignore, les péchés qui ne sont pas les siens viennent dans son sommeil le hanter jusqu'à ce qu'il se confesse pour des actions non commises. On a là l'aveu d'une répression d'Eros qui débute dès l'enfance. Par l'entremise d'une éducation familiale, civile et religieuse, notre figure est battue et rabattue dans les abîmes de l'inconscient.

Par la figuration d'Eros dans l'internat, on trouve un passage de l'enfance à l'âge adulte. Il s'apparente à un point d'intersection de deux routes différentes et opposées. D'une part, l'on observe une sociabilité déterminée par les signes d'un déchargement libidinale. Eros éructe puissamment et violemment. Il satisfait toutes ses pulsions de par sa circulation dans une sphère sociale jusqu'alors restreinte. De l'autre, alors qu'Eros-Enfant est libéré du cadre surmoïque injonctif, il se trouve confronté à une autre forme de répression. Ce n'est plus celle de parents, d'une famille mais d'une autorité étrangère. Elle comporte deux figurations. Une première qui est celle du personnel, qui entend faire respecter des règles pour préserver l'ordre de sa demeure. Une deuxième, cachée derrière la première, un ensemble de règles qui ont moins pour finalité de faire respecter un ordre interne à l'institution que celui culturel où les enfants sont livrés lors de leur sortie.

Par conséquent l'internat en tant que lieu de rencontre entre Eros et dispositifs devient le signe d'un affrontement entre pulsion et renoncement pulsionnel. Enfin, et

---

<sup>41</sup> Charles Fourier, *Vers une enfance majeure*, Paris, Editions La fabrique, 2006, p. 63. Par ailleurs, le texte comprend une telle diversité d'anecdotes sur la vie de jeunes enfants qu'il serait intéressant d'y apporter quelques analyses psychanalytiques mises en parallèle avec le conditionnement de la société industrielle.

conformément à notre structure du plaisir, la pulsion en sort perdante. Car dans *Les particules élémentaires* comme dans *Mon valet et moi*, Bruno et le Valet, leurs pulsions battues par un redressement, développent diverses pathologies névrotiques, signes d'un Eros-Enfant perdu qu'ils rechercheront pour l'un dans une autre institution totale, un asile, pour l'autre, dans la consommation de drogues.

### 6.6. Eros-Pédophile, ou des mœurs relativisées

La sexualité que l'internat « civilise » mène à aborder une pratique sexuelle largement médiatisée en cette fin de siècle, la pédophilie. Selon les projets et les styles, les textes figurent divers types de pédophiles et les sévices qu'ils font subir à de jeunes proies sont de nature plurielle. Mais d'une manière générale, il semble qu'Eros-Pédophile est soumis à deux modes de figuration. Pour le premier, il s'agit d'un criminel figuré dans une prose suggestive. Elle n'ose trop montrer, trop dire comme si, en raison d'une actualité judiciaire (l'affaire Dutroux), le texte se contentait d'effleurer l'angoisse provoquée par une pratique sexuelle déviante. Pour la deuxième, on trouve peu de subtilités. Des enfants sont battus, abusés, violés, laissés pour mort.

Pour le premier mode de figuration, l'on s'intéresse à *La classe de neige* d'E. Carrère. Le récit se passe au cours de vacances scolaires. Nicolas et Hodkann, deux enfants, sont amenés à repérer les signes d'un criminel qui s'est emparé de René, un de leurs camarades. L'identité du bourreau est peu à peu révélée par une narration subtile. Au fil du récit les deux enfants découvrent malgré eux les signes qui mènent vers le père de Nicolas<sup>42</sup>.

Ici la figuration est logée dans un non-dit et le crime est plus suggéré que décrit. Cette tendance n'étonne guère pour deux raisons. Premièrement, dans *l'Adversaire*, le texte suivant, le narrateur affirme dans l'épilogue un attachement à l'idéologie chrétienne qu'il décrira longuement dans *Le royaume*. Deuxièmement, dans une interprétation socioesthétique, la publication de *La classe de neige* est concomitante d'une contemporanéité médiatique rythmée par des cas sordides de pédophilie. Dans la bouche des médias et des politiques, le terme est un signifiant prononcé du bout des lèvres et dont la représentation devient l'objet d'invectives et de condamnations.

---

<sup>42</sup> Pour une analyse de la figure du père dans *Classe de neige* : Bertrand Gervais, « L'obsession : figure du mythomane en père meurtrier », in : *Figures, Lectures*, Montréal, Editions Le Quartanier, 2007, pp. 107-135.

Ce type de figuration renseigne sur les angoisses d'une contemporanéité. Cette angoisse, on la ressent dans la volonté de figurer sans montrer, de dire entre les blancs des lignes, entre les marges des pages. Mais la suggestion, aussi subtile qu'elle peut être, n'en est pas moins choquante. Car parsemant les signes qui renseignent sur le crime, le travail de l'enquête est déplacé en dehors du texte. C'est désormais au lecteur de récupérer les signes, de les placer dans une équation, enfin de se figurer personnellement le *monstre*. Il en ressort une double domination morale, celle de ne pas montrer, pour ne pas heurter, une domination « externe » due sûrement au contexte social, à l'orientation idéologique du narrateur ou au projet littéraire, une deuxième liée au travail sémiotique que l'enquête exige auprès d'un lectorat lequel est invité à outrepasser quelques autocontraintes.

Ce mode de figuration reflète subtilement notre structure du plaisir. Depuis les premières pages, le récit est sous-tendu par une préfiguration qui renvoie aux pulsions primaires. Les signes que l'on récupère comme Nicolas et Hodkann, les deux enfants, nous renseignent sur les sévices. Peu à peu du fond des pages, émergent les contours de la figure. Cette progression où l'on cherche ce qui à terme, on le sait, risque de heurter, est soutenue par l'équilibre entre les faits inavouables et les dispositifs bien positionnés qui repoussent la figuration finale. Jouant de cette tension, le récit évolue vers un dénouement. L'origine du désordre enfin figurée, le père est envoyé en prison.

Quant au deuxième type de figuration, elle n'est pas dissimulée derrière l'écho de quelques signes. Ses sévices sont décrits d'une manière réaliste et ses intentions ne sont aucunement cachées. L'exemple le plus parlant revient à *Rose Bonbon* de N. Jones-Gorlin. Il s'agit du récit d'un narrateur pédophile. Après avoir violé Dorothee, une fillette de sept ans, le criminel est recruté comme acteur dans un spectacle qui a l'ambition de banaliser la pédophilie. Au-delà d'une prose fondée sur l'oralité et un propos dénué de toute subtilité, il s'agit d'un roman à thèse. *Rose Bonbon* remet en question des certitudes acquises sur la sexualité à la fin du siècle.

Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, on a vu l'Europe entrer dans un mode de gouvernance dont les discours sont relayés par une industrie médiatique. Il n'est pas rare d'entendre parler de liberté, d'ouverture, de tolérance, de diversité, d'égalité, bref de toute une terminologie qui sous-entend que les sociétés occidentales sont plus libres que par le



passé. Mais, au-delà des discours, il est à remarquer qu'en matière de sexualité, cette liberté n'est pourtant pas si effective. La propension d'une société du spectacle à diffuser des normes sexuelles par le biais de publicités, de films, de séries, entraîne un rapport référentiel à la réalité fondé sur des canons où tout un chacun, en raison d'un physique toujours inférieur au « modèle », en vient à développer diverses frustrations. Derrière la vitrine hédoniste se cache donc un champ de souffrance<sup>43</sup>. A ceci il est à ajouter l'effet normatif d'une société du spectacle désormais mondialisée. Comme le remarque R. Muchembled, l'Occident, en termes de mœurs sexuelles, est séparé entre une Europe qu'il qualifie d'hédoniste et une société étatsunienne qu'il dit puritaine<sup>44</sup>. L'effet d'un modèle visuel référentiel nord-américain en Europe et, sûrement dans les pays massivement dotés d'un câble cathodique, entraîne une appréhension restreinte de la sexualité, désormais limitée à certaines pratiques et certains rituels stéréotypés<sup>45</sup>.

Si l'on regroupe ces deux affirmations, celle d'une sexualité plus libre dans une représentation qui cause maintes frustrations et celle d'une normativisation des relations sexuelles par l'effet de son intégration dans une grammaire visuelle omniprésente, on en conclut qu'à la fin du XXe siècle la diversité des pratiques sexuelles est plus restreinte que dans une société où, imaginons, aucune norme ne viendrait perturber la rencontre des corps. De par son usage d'Eros-Pédophile, *Rose Bonbon* remet en question la prétention d'une société à se dire « libre » sur le plan sexuel. Le pédophile devient une sorte de symbole qui renseigne sur la présence d'un puritanisme et d'un conditionnement des mœurs sexuelles dans une société du spectacle.

Face à ce texte, on comprend qu'Eros-Pédophile s'inscrit moins dans une volonté gratuite de choquer que comme un moyen pour illustrer une thèse. Autrement dit, lorsqu'il est question de pédophilie, il faut passer outre les idées reçues pour s'intéresser au cadre socio-historique tel qu'ici dans *Les particules élémentaires* où Jane explique la perversion occidentale des mœurs à son fils :

La manière de vivre la sexualité, ajouta-t-elle, était complètement déviée et pervertie. Dans beaucoup de sociétés primitives l'initiation se faisait naturellement, au début de l'adolescence, sous le contrôle des adultes de la tribu. « Je suis ta mère », précisa-t-elle encore. Elle s'abstint

<sup>43</sup> Jean-Claude Guillebaud, *La tyrannie du plaisir*, Paris, Editions Seuil, 1998, p. 17.

<sup>44</sup> Robert Muchembled, *op. cit.*, p. 18.

<sup>45</sup> Voir par exemple le micro-récit sur la relation entre pédophilie et frustration sexuelle dans une société du spectacle de : Michel Houellebecq, « La question pédophile », in : *Michel Houellebecq*, Paris, Editions de l'Herne, 2017, pp. 88-89.

d'ajouter qu'elle avait elle-même initié David, le fils de di Meola, en 1963. David avait alors treize ans. La première après-midi, elle s'était dévêtue devant lui avant de l'encourager dans sa masturbation. La seconde après-midi, elle l'avait elle-même masturbé et sucé. Enfin, le troisième jour, il avait pu la pénétrer. C'était pour Jane un très agréable souvenir ; la bite du jeune garçon était rigide et semblait indéfiniment disponible dans sa rigidité, même après plusieurs éjaculations ; c'est sans doute à partir de ce moment qu'elle s'était définitivement tournée vers les hommes jeunes. (pp. 71-72.)

Ici la pédophilie en tant que rite initiatique apparaît dans une mouvance issue des contre-cultures. Il s'agit de mouvements para-doxiques qui, après les événements politiques de la première moitié du siècle, manifestent une remise en question des acquis civilisationnels et tentent de revenir à un mode de vie fondé sur une osmose d'avec une nature. Le rituel apparaît aussi comme un clin d'œil à l'histoire de la littérature française. Retraçant la répression des mœurs au cours du XXe siècle, J.-C. Guillebaud constate que la pédophilie traverse les textes littéraires sans que journalistes et contempteurs de mœurs n'en fassent grand cas jusqu'au déploiement d'un puritanisme dans les années 80<sup>46</sup>.

Dans la particule, le discours de Jane repousse quelques idées reçues sur la sexualité. Comme elle l'explique à son fils, l'initiation est une pratique courante dans diverses cultures. Dans ce cas, Eros-Pédophile met en lumière un différend à l'œuvre dans la structure du plaisir. D'une part, l'on trouve un droit naturel dans des sociétés archaïques plus apte à délester le corps de ses pulsions et à initier ses membres aux pratiques sexuelles. De l'autre, on a un modèle moral défendu par un droit civil qui incrimine la satisfaction pulsionnelle prise sur des enfants<sup>47</sup>.

Pour illustrer ce propos, il me semble essentiel de renvoyer à deux thèses. La première est défendue par M. Foucault. La modernité à la fin du XVIIIe siècle voit l'émergence d'une biopolitique. Elle met en place une ensemble de dispositifs afin d'interdire ou de réorienter la libido. On y trouve bien sûr le dispositif juridique qui, par ses lois, régule la sexualité. Elle n'est plus sous la responsabilité d'un individu, d'une famille, des règles d'une communauté ou encore d'idéologies métaphysiques. Elle tombe sous la tutelle d'un supra-pouvoir qui, par le biais de lois, définit *ce* qui lui correspond. A la fin du XIXe siècle, un autre dispositif se fait jour, celui scientifique qui intègre la sexualité dans ses recherches,

---

<sup>46</sup> Jean-Claude Guillebaud, *op. cit.*, p. 24.

<sup>47</sup> Pour une théorie de l'inceste qui lui donne une assise historique, voir par exemple : Sigmund Freud, « La crainte de l'inceste », in : *Totem et tabou*, Paris, Editions PUF, 2015, pp. 9-31.

intégration dont l'observation est au profit d'une visée normalisatrice. A la manière de R. von Krafft-Ebing, elle ausculte les corps, les répertorie et établit des typologies de ce qui relève de la déviance, d'attitudes anormales, etc<sup>48</sup>.

Le deuxième exemple revient à *Totem et Tabou*. Dans sa réflexion pré-phylogénétique, S. Freud s'intéresse au totémisme et à l'exogamie. Par le biais d'exemples tirés de communautés archaïques, il met en évidence toute une série de dispositifs qui veillent à préserver les communautés de l'inceste<sup>49</sup>. Mais ce type de répression n'est pourtant pas comparable à la nôtre. Le droit civil a pour fonction de réguler la sexualité afin de servir la productivité d'un modèle (post-)industriel. Dans le cas des communautés archaïques, il s'agit d'un droit naturel qui vise à préserver le lien social, à le protéger.

Pour illustrer ce propos, l'on peut se référer à la médiatisation et la consommation de la pornographie sur Internet. Comme l'affirme le narrateur de *Soumission*, on y trouve toutes les typologies afin d'obtenir du plaisir et, surtout, de jeunes actrices, pareils à des enfants (p. 26.). Peut-être que, dans notre société, la pédophilie, bien que consommée par l'intermédiaire de l'écran, n'a jamais été aussi effective tant les productions surenchérisent sur la jeunesse des acteurs se rapprochant au fil des années de corps juvéniles et que la consommation ne cesse d'augmenter grâce aux diffusions gratuites sur l'Internet<sup>50</sup>. Comme l'exemplifie le narrateur de *Soumission*, cette consommation relève plus d'une frustration ou d'une « misère sexuelle » que d'un moyen ancestral, archaïque où les membres d'une communauté initient les plus jeunes et leur indiquent les interdits, les tabous qui garantissent leur identité historique et sociale. Autrement dit, ce qui par le passé est jugé aujourd'hui comme un acte pédophile avait, semble-t-il, une fonction sociale (préserver la communauté) alors qu'actuellement, la pédophilie est le signe d'une sexualité pauvre dont l'acte, lorsqu'il est effectué en dehors d'un cadre virtuel, met à mal le lien communautaire.

Derrière l'horreur, on comprend qu'Eros-Pédophile est une figure conceptuelle moins obsédée par des corps enfantins qu'un moyen pour défendre la thèse selon laquelle, à la fin du siècle, malgré toute prétention à dire notre sexualité libre, elle l'est plus sur les lèvres que

---

<sup>48</sup> Michel Foucault, « Le dispositif de sexualité », in : *La volonté de savoir*, Paris, Editions Gallimard, 1994, pp. 99-154. Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis*, Paris, Editions Payot, 1950.

<sup>49</sup> Sigmund Freud, « La crainte de l'inceste », in : *Totem et tabou, op. cit.*, pp. 9-31.

<sup>50</sup> Bien que la réalisation est décevante, il importe de faire référence au récent documentaire « Hot Girls Wanted ». L'on y suit quelques jeunes filles, entre 18 et 22 ans, qui répondent à une annonce pour jouer dans des films pornographiques amateurs dans le sud des Etats-Unis. A plusieurs reprises, il y est répété que la recherche la plus récurrente sur des sites pornographiques gratuits porte sur la catégorie « Teen ».

dans ses pratiques. On trouve un propos similaire dans *Ipsa Facto*. Suite à la perte de son diplôme, le narrateur se spécialise dans la vérification de documents administratifs. A l'ouverture de son cabinet d'expertise, viennent lui rendre visite son ancienne secrétaire et sa fille :

Comme je ne réagis pas, je suis encore sous le choc de l'extraordinaire nouvelle, elle abat son atout : je sais qu'il n'est pas évident d'expertiser, je te vois hésitant, alors pour te décider nous sommes venues à deux. Trois points de suspension, et la voilà qui pousse sa fille vers moi, il est mignon ce bout de chou, il me sourit, en une fraction de seconde je me suis décidé, vengeance tu as de bien jolies nattes que je me suis dit, vengeance tu m'arrives à la ceinture, ne serais-tu pas un peu petite pour ton âge, vengeance ? En réalité, je veux être honnête avec vous, la vengeance n'y était pour rien dans la scène qui a suivi, c'était à peine un pic de pulsions ordinaires, je lui dis viens ici mon roudoudou, elle m'a souri, sa mère l'encourageait, allez va jouer avec monsieur, je me suis un peu frotté contre elle, pour vous donner une idée elle avait la peau couleur yaourt, elle sentait bon le chocolat, mélangé au lait chaud le chocolat, avec des tartines grillées à la confiture, voilà ce qu'elle sentait, mais aussi le pipi à l'endroit stratégique, et c'était bon de l'humer, on aurait dit le printemps quand l'air tiède vous remplit les poumons. Malgré tout mon désir qui fut immense, je n'ai pas pu y arriver sans lui faire mal, alors je n'ai pas insisté, s'il y a une chose que je ne supporte pas ce sont les petites filles qui pleurent, ça me déprime, je me dis que la vie est bien moche. Dès que j'ai senti que j'achoppais, je l'ai consolée en la chatouillant, tu es mignonne je lui disais, une véritable fée, et qui c'est-y qui a de jolies nattes comme ça ? Au bout de cinq minutes elle est redevenue gaie comme la rosée, j'adore ces sautes d'humeur chez les enfants, elle riait elle en pouvait plus, on joua alors au trompettiste, je fournissais l'instrument et elle soufflait de toutes ses forces, c'était délicieux au-delà du raisonnable. (pp. 178-179.)

Contrairement au cadre sociohistorique des *Particules élémentaires*, *Ipsa facto* s'inscrit dans une contemporanéité immédiate. Les personnages évoluent dans un univers totalitaire. L'autorité provient d'une administration intrusive qui règle les activités des citoyens. Elle influence, régule, contrôle. Cette immersion de l'Etat illustre notre différend. D'une part, nous avons un ordre totalitaire dont l'autorité influence les relations, de l'autre, des personnages qui s'adonnent en toute situation à des ébats sexuels. Eros-Pédophile apparaît donc comme le point nodal du roman à thèse. Sa figuration s'inscrit dans une critique plus que dans un geste esthétique volontairement scandaleux. Il est utilisé pour démontrer que la prépondérance d'un Etat, sa centralisation, son voyeurisme sur les corps et leurs relations, sa volonté de les contraindre et de les influencer, entraînent la mise en place de normes morales. Selon les idéologies gouvernantes, les mœurs se voient changées. Pour certaines la pédophilie sera légalisée, normale, voire naturelle, pour d'autres, il s'agira d'une pratique intolérable, anormale, illégale. Derrière cette thèse, l'on retrouve notre structure du plaisir. Par la mise en place d'un pouvoir totalitaire, *Ipsa facto* démontre les deux forces à l'œuvre

dans notre différend ainsi que la volonté de tout modèle sociétal de s'appropriier les mœurs sexuelles afin qu'elles ne débordent pas sur son ordre.

Par ailleurs il est à remarquer que la particule porte sur l'enfant comme un objet d'échange, une monnaie qu'offre la mère en guise de service au narrateur. Ce type d'échange, on le trouve aussi dans l'ouverture de *Nos plaisirs* de M. Lindon : « Capo prostitu ses enfants, c'est illégal mais il gagne des millions et il faut quand même être content car s'il retirait ses garçons du trottoir on devrait galoper jusqu'à Salopins pour en trouver d'autres dont on ne connaîtrait pas les parents, en fait d'orgies on finirait la nuit nu sur le trottoir et personne à qui se plaindre que la police merci qu'on ne l'aime pas, [...] » (p. 9)

La transformation du corps en une monnaie d'échange a déjà été rencontrée ailleurs. Dans le chapitre sur la médiasphère, il a été vu que les corps sur les affiches et dans des films publicitaires sont comme des monnaies vivantes. Dans les textes ci-dessus, il s'agit d'un échange pareil. Plutôt que d'utiliser un système monétaire, l'on utilise les corps d'enfants pour s'échanger quelques services. Dans *Ipsa Facto*, l'échange porte sur l'expertise d'un diplôme, dans *Nos plaisirs*, sur la prostitution. Dans les deux cas, le narrateur et le père Capo ont recours à une économie identique. Par conséquent Eros-Pédophile s'inscrit dans une même perspective critique que les monnaies vivantes de la médiasphère. Il s'agit de mettre en évidence l'obscénité d'une contemporanéité marchande, de montrer qu'aujourd'hui, l'économie est d'une telle importance qu'elle en vient à transformer le corps en un capital.

A la fin du siècle Eros-Pédophile trouve deux modes de figuration. Une première suggestive, son non-dit renvoie à une contemporanéité médiatique et juridique, condamnant tout abus à l'encontre d'enfants. Bien qu'elle semble moins choquante, la structure du plaisir y reste omniprésente. Elle en vient à déborder sur le lecteur qui, accumulant les signes d'un crime, se figure ce que la morale dominante juge illégal.

Le deuxième mode est moins subtil. Eros-Pédophile n'est pas caché, ses paroles comme ses actes sont décrits d'une manière réaliste. Cette figure renvoie à l'histoire et au conditionnement des mœurs. Suite aux guerres et crises de la première moitié du XXe siècle, se mettent en place diverses idéologies qui ont pour but de (re)nouer avec une osmose où seraient réunis et le corps et la nature. Eros-Pédophile apparaît comme un moyen pour illustrer l'existence d'une sexualité jadis moins contrôlée. Dans une même perspective, on

le trouve dans des univers totalitaires qui légalisent l'abus d'enfants. Eros-Pédophile semble alors s'inscrire dans la thèse selon laquelle les mœurs sexuelles sont toutes relatives. Selon les pouvoirs, ce qui pour l'un est immoral, ne l'est pas forcément pour l'autre. Enfin la figuration renvoie à la critique d'une contemporanéité marchande. L'usage d'enfants comme monnaies vivantes entend dénoncer l'obscénité d'une économie dominante.

Qu'il s'agisse d'un Eros-Pédophile figuré sur le mode suggestif ou d'une manière réaliste, l'on est continuellement renvoyé à notre structure du plaisir. Quand il est présenté comme criminel, la structure, dépendante de la dissémination des signes, gagne progressivement en visibilité jusqu'à ce que le crime soit puni. Quand il s'agit d'une pédophile placée dans une mouvance ésotérique, un univers totalitaire ou une économie marchande, la structure repose sur une thèse commune. Les pratiques sexuelles sont dépendantes de pouvoirs politiques et économiques. Par conséquent, selon les finalités d'un pouvoir, les pulsions restent contrées par des dispositifs, certains plus lâches à l'égard des mœurs, d'autres plus autoritaires. Mais dans un cas comme dans l'autre, reste que, dans nos textes, les pulsions sont soumises à la régulation d'une autorité externe qui, à défaut de se les approprier, les (ré)orienté selon ses finalités.

### **6.7. Chryso-Eros, ou l'enfant du capital**

Dans *Ipsa facto* et *Nos plaisirs*, Eros est figuré à travers les signes d'une économie marchande. En dehors de son caractère pédophile, ce type d'échange renseigne sur la relation qu'il entretient avec l'argent. C'est pourquoi l'on parle de Chryso-Eros, une entité gouvernée par l'accumulation monétaire qui préfigure une jouissance à venir, souvent dans le cadre d'une prostitution. Dans *Les particules élémentaires*, Bruno, adepte de la « passe » au bois de Boulogne, se rend fréquemment dans ce non-lieu-de-la-culture, le narrateur commentant alors l'histoire d'une profession jusqu'à ce jour illégale :

Sexuellement, son année avait bien démarré. L'arrivée des filles des pays de l'Est avait fait chuter les prix, on trouvait maintenant sans problème une relaxation personnalisée à 200 francs, contre 400 quelques mois plus tôt. Malheureusement en avril il avait eu de grosses réparations sur sa voiture, et en plus il était en tort. La banque avait commencé à le serrer, il avait dû se restreindre. (pp. 103-104.)

Chryso-Eros connaît une double déclinaison. Il est soit doté d'un capital élevé, soit sommé d'épargner en vue d'obtenir quelques plaisirs. Dans la particule ci-dessus, Bruno n'appartient pas à une classe économique privilégiée. Pour jouir, il doit mettre en équation

son capital et un marché de plaisirs. Mais cette équation est fluctuante. Elle dépend d'un contexte culturel, social et politique. En effet la libido de Bruno est soumise à l'actualité internationale. En cette fin de siècle, la chute de l'URSS joue en sa faveur. Le Mur de Berlin détruit, il en résulte la prolifération d'un capitalisme occidental lequel impose un modèle socio-économique déséquilibré. Les classes se répartissent désormais entre les nantis et les pauvres, certains de ces derniers prenant la décision de traverser la frontière et de vendre leur corps.

Par ce recours à l'exil, on observe une colonisation de l'économie capitaliste sur le deuxième monde ainsi qu'une équation entre la capacité de Chryso-Eros à jouir et sa position dans une économie nationale. De plus cette nouvelle amplitude du capitalisme ne porte pas uniquement sur des objets, des actifs financiers. Elle prolifère sur le corps mettant en place une équation entre corps-capital-prostituée et capital économique. Enfin Chryso-Eros n'est pas une entité libre de jouir sans l'entremise d'un dispositif précis, une banque qui, à la manière d'un parent, restreint ou augmente les dépenses d'un individu.

On en déduit que l'accès au relâchement pulsionnel tombe sous la dépendance d'un macrocosme, l'économie-politique internationale. Si, dans les sections précédentes, Eros reposait sur une perversité rapportée à des signes corporels et des excréments, on observe ici que l'accès aux jouissances se voit placé sous la contrainte d'une économie. Ce constat relativise sa capacité à satisfaire ses pulsions tant, dans nos textes, le plaisir est lié au dispositif économique dominant. Il en est de même dans *Les grandes blondes*. Contrairement à Bruno, nous ne sommes pas face à des personnages issus de la classe moyenne, forcés de composer avec les exigences d'une banque, une actualité politique internationale. Dans la particule ci-dessous, Chryso-Eros est incarné par des surmois-de-la-culture. On repère alors une dépendance identique à l'argent à la différence que la densité de son capital est plus favorable au relâchement pulsionnel :

Moonpanar occupait le penthouse d'une résidence de luxe dans les hauteurs de Malabar. D'un pan de terrasse ou de l'autre, le regard plongeait sur la mer d'Oman, sur la baie, le quartier des blanchisseurs ou les jardins suspendus. Des tables avaient été dressées, supportant de quoi saouler et gaver deux cents personnes bien qu'on ne fût qu'une petite centaine : l'entourage immédiat de V R Moonpanar, d'abord, toutes ses maîtresses et tous ses frères et tous les frères de ses maîtresses et toutes les maîtresses de ses frères. Puis des collègues de Moonpanar semblablement accompagnés de leur suite, certains industriels, un vice-ministre, un député du parti du Congrès, trois hommes d'affaires hongrois sans leurs épouses ainsi que cinq ou six putes. Quelques professionnels du cheval enfin : propriétaires, entraîneurs, jockeys. Tenues

occidentales et régionales mêlées, smokings et châles, tailleurs, saris, pyjamas et mini-jupes, turbans, twin-sets, pas un auriculaire sans son joyau. (p. 176.)

Pour jouir, Chryso-Eros doit se munir d'un capital économique. Plus le capital est élevé, plus il obtient du plaisir. Ce rapport d'équivalence traverse la littérature à la fin du XXe siècle. Par exemple, dans *Les escaliers de Chambord* de P. Quignard, Eduard Furfooz, un riche antiquaire anversois, se lie avec une héritière fortunée dont le sentiment fluctue selon qu'elle pense au capital de l'amant. Plus récemment, dans *La ballade de Rikers Island* de R. Jauffret, l'on suit le parcours d'un avatar de l'ex-président du Fond monétaire international lors d'une tentative présumée de viol sur une employée dans un hôtel new-yorkais. Ici le rapport sexuel est légitimé par la détention d'un capital élevé. Non que l'ex-président propose de l'argent à la victime mais l'acte est causé par un déséquilibre économique duquel deux autres résultent, un symbolique et un social. D'une part, nous avons un personnage dont la fortune serait signe d'une liberté sans restriction à l'égard d'une classe plus humble, de l'autre, se trouve une employée au revenu modeste, sous-estimée en raison d'une pauvreté, symbole d'une position sociale défavorisée et d'une éducation minimale. Il en résulte un comportement de dominant qui, certains de ses acquis économiques et de leur valorisation idéologique, outrepassé tout dispositif afin de satisfaire une libido, dépassement qui devient le moteur du récit<sup>51</sup>.

Dans ces exemples, l'on s'éloigne d'une idée reçue au sujet du capitalisme et de ses conséquences sur l'éthos. Actuellement il est communément admis, et notamment par F. Lordon que : « désirer [...] revient majoritairement à désirer selon l'ordre des choses capitalistes ou, pour le dire autrement : les façons de désirer sous les rapports sociaux capitalistes. »<sup>52</sup> Dans nos textes, les récits ne sont pas (ou plus) axiologisés sur un tel constat. Les personnages ne désirent pas à la manière d'un capitaliste. Tous obtiennent du plaisir selon une configuration de type économique qui est celle du capitaliste.

Qu'il s'agisse de Bruno dans *Les particules élémentaires* qui tente de satisfaire ses pulsions, des *Grandes blondes* où des dominants jouissent à leur guise de prostituées, la libido n'est pas mue par un désir configuré selon une thésaurisation capitaliste. L'appréhension naturelle

---

<sup>51</sup> Divers artistes ont proposé une adaptation littéraire, plastique, filmique de l'événement. Il m'importe d'attirer l'attention sur l'adaptation d' Abel Ferrara, *Welcome in New York*, 2014. Et de : Christophe Clark, *DXK*, 2011.

<sup>52</sup> Frederic Lordon, *Capitalisme, désir et servitude*, Paris, Editions La fabrique, 2010, p. 73.



de notre environnement a pour effet que l'énergie érotique s'y rapporte et agisse selon des lois que notre aliénation a naturalisées. D'ailleurs, désirer provient d'une dérivation négative de la réalité. Désirer à la manière d'un capitaliste, c'est avant tout avoir expérimenté le plaisir selon une telle configuration. Ce prérequis a été façonné par une éducation, familiale et civile, et il s'est formé dans un mode d'échange pragmatique et symbolique de type capitaliste. Dans nos textes, il ne s'agit donc pas de « désirer » mais de « consommer » l'objet d'un désir pour s'extraire d'une stase qui donne lieu ultérieurement à la formation d'un désir et sa dérivation négative. Il se peut bien sûr que, par effet de répétition, la dérivation impulse une appréhension du réel selon un mode capitaliste. Toutefois elle n'apparaît que comme la conséquence d'une première association entre libido et capitalisme, non pas comme une conséquence directe.

Ce constat, déjà repéré dans l'arène, me semble devoir faire l'objet d'une précision. La relation d'Eros avec une valeur monétaire entraîne une aliénation de type : « plus j'ai de l'argent, plus j'ai le droit d'obtenir du plaisir ». Toute formation du plaisir se voit donc altérée par un signe externe et doté d'un potentiel symbolique variable. Ceci signifie que le principe est conditionné par sa mise en adéquation avec des exigences économiques. Eros n'est pas contraint par l'argent. Il s'y associe comme si désormais, il ne pouvait s'en défaire.

Historiquement l'on a peu d'exemples d'une communauté qui n'aurait pas établi un tel rapport d'équivalence. Toutefois, si l'on se réfère à l'*Enquête* d'Hérodote, il semble que ce rapport ait été mis en place par les Lydiens, premier peuple à avoir frappé de la monnaie, premier peuple à avoir prostitué ses filles<sup>53</sup>. Ceci laisse sous-entendre que, par le passé, le plaisir lié à la prostitution n'était pas forcément lié à l'échange monétaire. Bien sûr on peut substituer à l'argent sa fonction d'échange et postuler que, même si l'argent n'était pas présent, restait un commerce de troc entre plaisir et objets de valeur.

Mais ceci n'est pas comparable. Car si l'on soustrait à l'échange le rapport monétaire, on enterre l'effet de sa désignation. Par conséquent l'échange ne repose plus sur un signe externe, unanimement reconnu pour sa potentielle capitalisation. Il se concrétise par la réunion entre deux langages. La valeur de l'objet échangé pour le plaisir témoigne alors d'un premier langage (qui comprend l'objet échangé) et un deuxième (qui entend posséder

---

<sup>53</sup> Cité et commenté dans : Jean-François Lyotard, *L'économie libidinale*, Paris, Editions de minuit, 2009, pp. 201-209.

l'objet). Le troc pour le plaisir devient donc un moyen de déploiement langagier pour une communauté. De plus le troc qui fait passer le corps-plaisir d'une main à une autre repose sur un système d'équivalence quantifiable seulement sur une donnée symbolique, ce qui signifie que l'objet échangé doit représenter un capital symbolique pour permettre l'échange. Dans un tel cas, la relation Eros/objet-d'échange ne se rapporte plus à une valeur matérielle. Il implique deux langages, deux rapports au réel fondés sur des appréhensions différentes qui, par l'échange, relativisent leurs acquis symboliques afin d'en intégrer de nouveaux, étrangers. On suppose donc que cette évaluation des acquis octroie un capital symbolique élevé à l'objet échangé (afin de ne pas insulter l'autre communauté) lequel exprime aussi une certaine forme de respect.

Ceci laisse penser qu'avant l'introduction et la reconnaissance d'une monnaie dans l'échange charnel, la prostitution était moins dégradante car elle signifiait la reconnaissance intersymbolique entre des communautés. On ne peut donc comparer la prostitution par troc et par échange monétaire tant le premier réunit une interreconnaissance entre des langages diversifiés, tant le deuxième établit un rapport d'équivalence dénué de toute symbolique et rapportant le corps à de la matière<sup>54</sup>. Par conséquent Chryso-Eros reste une figure liée à un mouvement civilisationnel qui a placé son système monétaire au-dessus de toute autre valeur.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, les lieux où Chryso-Eros circule ne sont pas identiques à ceux qu'on a appelés plus haut des « non-lieux-de-la-culture ». Ils ne sont pas inscrits dans la périphérie d'un modèle culturel mais en son centre, ce qui, d'un point de vue morphologique, donne deux renseignements. Premièrement, placer Chryso-Eros au centre d'une cartographie culturelle, c'est montrer la naturalisation à la fin du siècle entre Eros et argent. Deuxièmement, parce que le capital est divers selon les classes, on obtient des récits dont l'opérativité repose sur un motif capitaliste. Certains personnages comme Bruno vivent dans une frustration libidinale, d'autres comme les industriels et les politiciens des *Grandes blondes* bénéficient d'un modèle à leur avantage qu'ils entendent faire perdurer.

Ce paradigme invite à considérer deux thèses. Une première psychanalytique. Dans son analyse du capitalisme suite à ses échanges avec J. M. Keynes, S. Freud repère que le

---

<sup>54</sup> Pour l'échange en dehors d'un cadre monétaire selon la réunion de divers langages : Michel Foucault, « La formation de la valeur », in : *Les mots et les choses*, Paris, Editions Gallimard, 2012, pp. 202-209.

capitaliste thésaurise ses avoirs monétaires, fonciers et symboliques<sup>55</sup>. Le capital est assimilé analogiquement aux excréments qui, dans l'enfance, représentent la première forme de propriété privée que le nourrisson offre à ses parents. De plus, l'excrément n'est pas seulement un plaisir qu'on garde à la manière d'une monnaie. Il représente aussi un premier type de satisfaction. Garder l'excrément dans son corps génère une tension déplaisante. Lorsque le déchet biologique est rejeté, l'enfant (comme l'adulte) en ressent un soulagement, une satisfaction<sup>56</sup>.

Dans le cas de Bruno, de ses nombreuses pulsions et de sa dépendance à l'égard de la prostitution, l'on observe un rapport capitaliste forcé au plaisir. Il doit, à la manière d'un enfant, thésauriser ses avoirs. Cette thésaurisation n'émane pas de sa personne mais d'une banque qui, à la manière du surmoi, le force à gérer son capital. Pour obtenir du plaisir, Bruno se voit infantilisé par un dispositif économique auquel il n'a d'autre choix que de se soumettre. Cette infantilisation entraîne une appréhension de l'argent comme un moyen pour accéder au plaisir. On voit donc ici une association entre Chryso-Eros et Eros-Enfant, deux parts de notre figure dont l'interdépendance force des comportements capitalistes et enfantins. Ceci n'épargne pas les autres textes. Dans la trilogie de M. Redonnet, tous les personnages sont pareils à des enfants et leurs activités principales se limitent à utiliser leurs capitaux pour obtenir du plaisir dans des lieux échangistes ou des maisons closes.

A cette interprétation est rajoutée l'analyse historique que M. Foucault propose au sujet de l'Etat moderne. Suite à la dissolution progressive d'un modèle féodal et l'apparition d'un mode de production industriel, se mettent en place des sortes d'enclaves modernes que l'on peut interpréter comme des proto-centres urbains contemporains. Ceux-ci sont agencés selon une logique du labeur, ce qui signifie que l'urbanité est centrée sur l'accès à l'industrie. Mais il s'agit aussi de détourner les ouvriers de toute occupation qui renverrait à une oisiveté tel que les jeux d'argent, les déplacements en dehors de la ville, le vagabondage. On

---

<sup>55</sup> Pour le capital symbolique : Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, Paris, Editions Seuil, 1994, p. 161.

<sup>56</sup> Pour la relation entre capitalisme et plaisir en psychanalyse : Sigmund Freud, *L'homme aux loups*, *op. cit.*, p. 69-70. Pour un commentaire : Gaëtan Tremblay, *L'émancipation, hier et aujourd'hui*, Québec, Editions Presses universitaires du Québec, 2009, pp. 40-41. La relation argent/excrément peut être exemplifiée à la fin du siècle jusqu'à ce jour par une observation anthropologique banale : regarder une personne retirer de l'argent à un distributeur. Il semble que le rituel se rapproche intimement de l'expulsion des excréments. Une personne se rend dans un isolement pareil à une toilette, il cache ses gestes comme pour nettoyer ses parties excrémentielles, il reçoit de l'argent comme son corps se déleste des excréments, enfin il prend l'argent demandé dans le coffre, symbole du ventre, et le cache dans son portefeuille comme il cache la satisfaction obtenue suite à l'expulsion des excréments.

construit alors des églises, on met en place des lieux de sociabilité qui servent moins la sublimation qu'une désublimation répressive afin de préserver l'ordre social des débâcles de la débauche<sup>57</sup>.

Par exemple, l'on peut se rapporter à l'effort de modernisation entrepris par C. Fourier dont l'objectif est de créer des phalanstères, des espaces de production où sont réunis les ouvriers et leur famille, où sont mis en place divers moyens pour obtenir du plaisir<sup>58</sup>. Ce modèle d'utopie socialiste déterminé par la révolution industrielle est courant. On le trouve aussi chez A. Cabet et son projet d'Icarie en Illinois<sup>59</sup>. Bien que ces projets ont tous échoués, ils tendent à mettre en parfaite adéquation le plaisir et le type de travail requis par la société industrielle<sup>60</sup>.

L'on est donc face à un modèle sociétal moderne. Comme l'expliquent T. Adorno et M. Horkheimer : « [...] les habitants sont expédiés dans les centres des villes pour y travailler et s'y divertir en tant que producteurs et consommateurs [...]. »<sup>61</sup>, ce qui, selon K. Marx, permet la reproduction du capital industriel et assure son enrichissement<sup>62</sup>. Ce modèle est fondé sur le labeur et le loisir, le premier régent le deuxième, ce qui signifie que l'espace urbain est essentiellement fondé sur une bande libidinale. Il y est demandé, voire exigé, d'obtenir du plaisir, de se détendre, de s'apaiser mais dans la seule perspective de faire

---

<sup>57</sup> Michel Foucault, *La société punitive*, Paris, Editions EHESS, Gallimard, Seuil, 2013, p. 216.

<sup>58</sup> Voir en général : Charles Fourier, *Le nouveau monde industriel et sociétaire*, Paris, Editions Flammarion, 1973.

<sup>59</sup> Chez E. Cabet, l'Icarie est essentiellement déterminée par sa capacité productive industrielle. Par exemple : « Valmor nous expliqua que tous les Icarieus étaient invités à composer de pareilles pièces pour les trois jours de la fête ; qu'on en avait fait circuler un nombre immense : que beaucoup étaient très-remarquables ; et que les dix meilleures de chaque genre seraient signalées, imprimées et distribuées dans quelques temps sur le rapport d'une Commission chargée de les examiner toutes.

La conversation continua qu'on y voit quelquefois tous les ouvriers et ouvrières, groupés par professions, avec des bannières différentes pour chacune d'elles ; ou tous les chevaux, ou toutes les voitures, ou tous les chiens : il raconta qu'on y amène jusqu'à dix pieds d'eau, et qu'on y voit alors une multitude de vaisseaux, de bateaux à vapeur, de barques et de nageurs, qui, par leur nombre, par leurs évolutions, par la variété de leurs formes, de leurs couleurs et de leurs drapeaux, présentent un des plus magnifiques spectacles, comme le patinage en hiver forme l'un des plus gracieux et des plus amusants. » Etienne Cabet, *Voyage en Icarie*, New Jersey, Editions Augustus M. Kelley Publishers, 1973, p. 271.

<sup>60</sup> Je l'ai expliqué dans le deuxième chapitre, les causes de l'échec sont plurielles. Celles-ci font l'objet d'une analyse par H. Marcuse qui affirme qu'elles résultent principalement de l'incapacité des modèles à mettre en place une sublimation non-répressive laquelle est contrainte par une administration imposante. Cet argument trouve une certaine effectivité si l'on s'intéresse à l'Icarie d'E. Cabet. Suite à l'autorité du penseur et une direction liberticide, son projet s'effrite et l'Icarie est dissolue. Pour la critique : Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 188.

<sup>61</sup> Theodor Adorno, Max Horkheimer, « La production industrielle des biens culturels », in : *La dialectique de la raison*, Paris, Editions Gallimard, 1974, p. 130.

<sup>62</sup> Karl Marx, *Le capital*, Paris, Editions Gallimard, 2008, p. 614.

preuve d'efficacité dans le travail, c'est-à-dire de faire bénéficier de sa force le pouvoir (post-)industriel et sa reproduction<sup>63</sup>.

Dans un tel cas, l'interdépendance entre Chryso-Eros et Eros-Enfant n'est pas seulement mise en place par un dispositif économique qu'incarne la banque. Leur relation est naturalisée par le déplacement même de personnages au sein d'un espace urbain qui, pour la pérennité de la production, dissémine des lieux de loisirs. Pour y avoir accès, il faut se munir d'un capital qui offre la satisfaction, c'est-à-dire il faut revenir à un stade anal enfantin où l'argent accumulé devient le moyen d'obtenir un relâchement pulsionnel. Dans nos textes, ceci est évident dans la trilogie de M. Redonnet ainsi que dans les textes de J. Echenoz. Dans *Les grandes blondes*, les personnages sont infantilisés par la parole d'un narrateur. Il les déplace comme des marionnettes d'un lieu à l'autre, ils accumulent comme dans la citation plus haut des capitaux qu'il rejette du ventre de la banque pour obtenir un plus-de-jour<sup>64</sup>.

Si l'on accorde quelque crédit à ces thèses, on ne s'étonne pas qu'à la fin du siècle, la littérature associe fréquemment Eros à l'argent. Il en résulte non plus une double figuration fondée sur la mesure d'un capital mais une figuration dépendante d'un conditionnement ontogénétique que met en valeur l'urbanité occidentale. Le premier conditionnement est celui découvert par la psychanalyse, un Eros pulsionnel mais contraint, voire autocontraint par le capital qu'il amasse à la manière d'excréments, qu'il garde dans le ventre d'une banque en vue d'une jouissance élevée. Le deuxième revient à tout un dispositif urbain de type proto-moderne et exponentiel qui fait circuler les individus selon un axe principal : qu'ils soient toujours plus productifs, qu'ils consomment davantage le fruit de leur labour. C'est pourquoi il est question de loisirs, d'activités de détente afin qu'au travail ils viennent libérés d'une tension déplaisante. La convergence d'une double tension entre le besoin de satisfaction et la logique du travail évolue vers un principe de plaisir agencé selon un renoncement (le moment du labour) et un déchargement libidinal (le moment de détente) dont la confrontation amène une tension telle qu'elle conduit vers des comportements pulsionnels que l'on rapproche de l'enfance.

---

<sup>63</sup> Frédéric Lordon, *La société des affects*, Paris, Editions Seuil, 2013, p. 89.

<sup>64</sup> Jacques Lacan, « De la plus-value au plus-de-jour », in: *Cités*, n°16, 2003, pp. 129-142.

A la différence des siècles précédents, cette économie libidinale connaît à la fin du siècle une amplitude inédite. Qu'il s'agisse de la chute de l'URSS, d'un engouement pour une économie sans frontière, la dichotomie pulsion/travail gagne en importance, voire en naturalisation. Dépendante de sa contemporanéité, la littérature laisse place à des personnages bicéphales, cherchant en dehors du labeur toutes sortes de satisfactions et, pour une majorité, ayant fréquemment recours à la prostitution.

Par son assimilation à l'argent, Eros nous confronte à une bande libidinale ontogénétique ainsi qu'à une autre infra-urbaine où toute chose à l'exception du travail est rapportée au plaisir dont l'accès est dépendant du capital des individus. Ceci renvoie à notre différend. Les pulsions sont éconduites par un dispositif économique et urbain, ce qui sous-entend qu'aucun modèle sociétal ne peut supprimer une économie libidinale. Au mieux met-elle en place une série d'appareils capables de réorienter et soulager les tensions pulsionnelles afin de protéger son ordre.

### **6.8. Erosonirique, ou du rétablissement psychique**

Pour s'échapper de cet ordre, l'on peut avoir recours à diverses activités. Le cinéma, la télévision, la prostitution. Toutefois celles-ci restent dépendantes d'un modèle sociétal. Elles sont vantées par des dispositifs économiques, politiques, sociologiques, etc. Mais si la désublimation est constante, il ne faut pas pour autant verser dans un pessimisme. En littérature, deux figurations d'Eros semblent être capables de s'évader des plaisirs désublimants. Le premier est Erosonirique, le deuxième Eros-Manustupratio.

Pour le premier, nous l'avons rencontré dans l'épigraphe qui ouvre ce chapitre. Quand Saint Augustin se plaint de rêves qui *polluent* sa rigueur morale, il exprime la présence en son inconscient d'images sensuelles et refoulées qu'il se force à réprimer. Alors que nous dormons, Erosonirique vient tambouriner dans les parois de notre corps, ce qui renseigne sur une nature de type hédoniste. Ainsi quand la conscience est délaissée d'une régulation morale, que le sommeil abat toute autocontrainte, vient un relâchement pulsionnel tel qu'ici dans *Terrasse à Rome* :

Le rêve de Meaume est celui-ci : Il est à dormir dans sa mansarde de Bruges (dans le logement que Jean Heemkers lui a accordé au-dessus de son appartement, au troisième étage de la maison sur le canal). Son sexe se dresse brusquement au-dessus de son ventre. La lumière blanche, épaisse, torride du soleil ruisselle autour du buste nu d'une jeune femme blonde au long cou. La lumière déborde tous les contours de son corps, rongeant les silhouettes de ses joues et de ses

reins. C'est Nanni Veet Jakobsz. Elle penche la tête. Elle s'assied sur lui. Elle le plonge en elle d'un coup. Il jouit. (p. 35.)

La citation se trouve à l'intersection de deux tangentes épistémiques au sein de la psychanalyse. Premièrement, apparaît un phénomène psychanalytique freudien. Meaume témoigne d'un refoulé, d'un désir incapable d'être satisfait. Après s'être séparé de Nanni, le corps juvénile de la jeune fille ne cesse de lui manquer. Au cours du rêve ci-dessus, il revient le délester d'une stase impossible à soulager<sup>65</sup>. Deuxièmement, dans une perspective jungienne, le rêve témoigne de l'état actuel du psychique, c'est-à-dire de la frustration de Meaume suite à la perte de la relation<sup>66</sup>. Alors qu'elle vient lui rendre visite dans son rêve, il peut à nouveau jouir en elle, ce qui a pour conséquence de rétablir un équilibre psychique. Par conséquent le retour de Nanni converge vers les deux interprétations. D'une part, le rêve témoigne d'un refoulé, de l'autre, grâce à Eros onirique, la constance perturbée revient à la normale.

Mais ce type de particule est rare. A la fin du siècle le rêve a moins pour fonction de témoigner de l'existence d'un désir refoulé que d'une perturbation permanente de la psyché. Tel est le cas des *Particules élémentaires*. Se rendant dans « Le Lieu du Changement », Bruno fait le rêve suivant :

Dans la nuit du vendredi au samedi il dort mal, et fit un rêve pénible. Il se voyait sous les traits d'un jeune porc aux chairs dodues et glabres. Avec ses compagnons il était entraîné dans un tunnel énorme et obscur, aux parois rouillées, en forme de vortex. Le courant aquatique qui l'entraînait était de faible puissance, parfois il parvenait à reposer ses pattes sur le sol ; puis une vague plus forte arrivait, à nouveau il descendait de quelques mètres. De temps en temps il distinguait les chairs blanchâtres d'un de ses compagnons, brutalement aspiré vers le bas. Ils luttèrent dans l'obscurité et dans le silence, uniquement troublés par les brefs crissemments de leurs sabots sur les parois métalliques. En perdant de la hauteur, cependant, il distinguait, venue du fond du tunnel, une sourde rumeur de machine. Il prenait progressivement conscience que le tourbillon les entraînait vers des turbines aux hélices énormes et tranchantes.

Plus tard sa tête coupée gisait dans une prairie, surplombée de plusieurs mètres par l'embouchure du vortex. Son crâne avait été séparé en deux dans le sens de la hauteur ; pourtant la partie intacte, posée au milieu des herbes, était encore consciente. Il savait que des fourmis allaient progressivement s'introduire dans la matière cervicale à nu afin d'en dévorer les neurones ; il sombrerait alors dans une inconscience définitive. (pp. 135-136.)

Le caractère allégorique de la particule s'inscrit dans l'histoire de la littérature et le propos psychanalytique. D'abord ce micro-récit renvoie au dixième chant de l'*Odyssée*.

<sup>65</sup> Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Editions Payot, 1990, p. 38.

<sup>66</sup> Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, Paris, Editions Robert Laffont, 1964, p. 49.

Après avoir accosté sur une nouvelle terre, Circé transforme en cochons les compagnons d'Ulysse. Grâce au héros, ils réintègrent leur état humain. Ensuite la métamorphose de Bruno renvoie au différend de notre structure du plaisir. Bruno se rend dans un camping avec l'espoir d'y trouver un relâchement pulsionnel. Malheureusement, durant la première semaine, à l'exception de quelques masturbations voyeuristes, il ne parvient pas à satisfaire son énergie érotique.

Sa psyché perturbée, elle tente de trouver une constance en ayant recours au rêve ci-dessus. Le cauchemar accumule d'une manière allégorique les dispositifs qui s'opposent au plaisir. D'abord les personnages sont emprisonnés dans un orifice féminin. Ce « vortex » symbolise à la fois l'incapacité de l'espèce à se défaire d'Eros et la surrépression liée au modèle du couple monogame et hétérosexuel. Ensuite des turbines aux hélices tranchantes séparent la tête de Bruno en deux parties. D'une part, la nature primaire, encore non refoulée et livrée à tous les plaisirs, de l'autre, la partie « civilisée » envahie par des fourmis. Ces turbines marquent le passage de l'enfant à l'âge adulte, elles renvoient à l'irréversible plongée dans une existence culturelle et à la naturalisation d'autocontraintes.

On a ici l'illustration d'une nature hédoniste et le résultat de l'action de la culture qui enterre les pulsions dans les abîmes de l'inconscient. Ceci renvoie à l'interprétation jungienne. Bruno connaît une perturbation. Ne parvenant pas à la satisfaction, son rêve rétablit une constance. D'ailleurs, il a une implication morphologique non négligeable. C'est à la suite de ce cauchemar que Bruno rencontre Christiane, une compagne qui parviendra à l'extraire d'une pénurie libidinale. On retrouve une même fonction du rêve dans *Moi aussi un jour, j'irai loin* de D. Fabre. Le narrateur homodiégétique au chômage ne parvient pas à trouver un emploi. De retour après un entretien d'embauche qui s'est mal passé, Lômeur s'endort :

Cette nuit-là, le peu de temps que je dormis, je fis un rêve horrible. Un homme dont je ne voyais que la tête et les mains, me hurlait dessus. J'étais désarçonné, peut-être étais-je un enfant. Nous étions dans une sorte d'immense garage presque vide, ou bien, il s'agissait d'un entrepôt désaffecté. J'avais sans doute commis une faute irréparable, sa colère n'avait pas de fin. Il me hurlait dessus et j'avais beau me boucher les oreilles, le supplier d'arrêter, il continuait à me marteler la tête. J'enfonçais mes mains dans mes oreilles, comme un enfant perdu dans un rêve fou. Mais il se défoulait sur moi, sa colère était telle qu'il n'aurait pu la justifier, brusquement je vis une hache peinte rouge près de la porte en fer du garage où nous étions. (p. 60.)

Le conflit réunit Eros-Enfant et un dispositif personnifié par un homme criant et l'agressant. Il s'agit d'une illustration microcosmique de la structure du plaisir. On trouve



une période encore peu contrainte par les règles morales ainsi qu'un dispositif qui tente de réguler le comportement de l'enfant. Comme pour Meaume et Bruno, ce conflit donne lieu à un retour au principe de constance. Perturbé par la rencontre d'embauche, le narrateur témoigne d'un désarroi à la vue d'une situation qui risque de le mettre à la rue. Il rentre chez lui, s'endort et fait le rêve ci-dessus. La violence du dispositif rencontrée, le narrateur se réveille en pleurs, ce qui provoque en sa personne une satisfaction (p. 61). Le rêve apparaît donc comme une mise en abyme du conflit plaisir/culture. Il en est de même dans *Je m'en vais*. Après l'échec d'une énième relation, Ferrer est forcé de revivre seul :

Mais ce n'est pas bon pour lui. Et encore moins le matin quand il s'éveille en érection, c'est-à-dire la plupart des matins comme la plupart des hommes avant de déambuler entre la chambre, la cuisine et la salle de bain. Allant et venant ainsi, ce n'est heureusement bientôt plus qu'une moitié d'érection : mais lesté, presque déséquilibrée par cet appendice perpendiculaire à la verticale voûtée de ses vertèbres, il finit par s'asseoir, il ouvre son courrier. Opération presque toujours décevante et qui se conclut en général et vite par une sédimentation nouvelle de sa corbeille à papiers mais qui, mutatis mutandis à moins que nolens volens, fait au moins revenir son appareil à un gabarit normal. (pp. 56-57.)

Lors de son sommeil, Ferrer éprouve un moment de plaisir dont témoigne son érection. Alors qu'il ouvre les yeux, qu'il se lève, se rend dans la cuisine et la salle de bain, sa satisfaction est contrainte par une activité quotidienne : décacheter son courrier. Il en résulte un retour de son appareil à un « gabarit normal ». Ceci signifie que son érection renoue au cours du rêve avec des plaisirs absents de son quotidien. De retour dans la réalité, ce plaisir diminue. Toutefois la réduction ne provient pas de ses habitudes hygiéniques (se laver, se raser) mais de son courrier, c'est-à-dire d'une autorité qui n'émane pas de sa personne mais d'un dispositif administratif.

L'on constate qu'Erosonirique relève moins d'une satisfaction liée au retour du refoulé qu'à une volonté de replacer la psyché dans une constance. Meaume, Bruno, Lômeur et Ferrer ont des rêves dont l'intensité devient le signe d'un heurt porté par des dispositifs, ce qui révèle une inconstance animique que les rêves dissipent momentanément. Que l'action soit bénéfique et pour le corps et pour la psyché, elle reste inscrite dans notre structure du plaisir. La figuration d'Erosonirique est dépendante d'un environnement culturel. Les personnages confrontés à diverses épreuves (une rupture sentimentale, un manque de plaisirs charnels, un entretien professionnel raté), il en résulte une tension déplaisante. Ne parvenant plus à rétablir l'équilibre psychique, seul leur reste Erosonirique. On en conclut que le rétablissement psychique par le rêve devient le moyen pour nos personnages

d'obtenir quelques satisfactions afin de ne pas sombrer dans une tension déplaisante permanente.

### 6.9. Eros-Manustupratio, ou la misère libidinale

A cette tendance onirique, il faut additionner le penchant auto-érotique d'Eros. Les stases devenues trop déplaisantes, il s'empare d'une main qu'il glisse sous les habits afin de faire jouir le corps. On parle alors de « manustupration », un archaïsme qui réunit le « manus », la « main » et le « stupratio », l'« action de souiller »<sup>67</sup>. Mais le mouvement de la main n'est pas le signe d'une jouissance libérée. A la fin du siècle la masturbation apparaît rarement lors d'une exposition face à des corps en ébats. On a bien quelques exemples. Dans *Les particules élémentaires* et *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, on trouve Eros-Manustupratio dans des clubs échangistes, des souterrains obscurs, des hangars et dans des campings naturistes. Mais il ne s'agit là que de rares exceptions. La majorité des particules ne porte pas sur des corps étrangers qui s'adonnent d'une manière spectaculaire à des diverses contorsions sensuelles.

Cette figure connaît deux types de déclinaison. Un premier, déjà repérée dans l'association entre virtualité et réalité. Lors de jouissances face à un film érotique, pornographique ou un snuff movie, les images sensuelles s'insèrent dans la fiction fantasmagorique transportant Eros vers une satisfaction utopique. Un deuxième, où, en raison de l'absence d'un partenaire qui offre de ses mains, de son corps un plaisir, Eros se retire dans une chambre. Enfermé et loin des regards, la solitude trouvée, il s'adonne au soulagement de ses pulsions. Dans nos textes, il s'agit moins d'un plaisir personnel que du signe d'une « misère libidinale ». L'autosuffisance est forcée en raison d'un manque de sociabilité<sup>68</sup>. Ainsi dans *Tous les matins du monde*, M. de Sainte Colombe réunit quelques signes pour retrouver sensuellement l'épouse décédée :

Dans sa chambre, dont il fermait la porte à clef parce que le désir et le souvenir de sa femme le poussaient parfois à descendre ses braies et à se donner du plaisir avec la main, il posa côte à côte, sur la table près de la fenêtre, sur le mur qui faisait face au grand lit à baldaquin qu'il avait partagé douze années durant avec sa femme, le livre de musique en maroquin rouge et la petite toile qu'il avait commandée à son ami, entourée d'un cadre noir. (p. 26.)

<sup>67</sup> Friedrich-Karl Forberg, « De la masturbation », in : *Manuel d'érotologie classique*, Paris, Editions La Musardine, 1996, pp. 141-155.

<sup>68</sup> Bruno Blanckeman, « Quand cessent les avant-gardes. Certaines tendances de la littérature française après 1968 », in : *Écritures romanesques de droite au XXe siècle, op. cit.*, p. 176.

Eros-Manustupratio se ritualise dans un decorum symbolique. Il ferme la porte à clé, il active les souvenirs d'antan, descend ses braies et s'empare d'une main. Dans ce rituel imagé, les signes sont comme des fétiches qui réactualisent la morte. M. de Sainte Colombe est face à « une petite toile [...], entourée d'un cadre noir ». Ce cadre comporte l'objet du plaisir, le portrait de l'épouse disparue. Quant à l'encadrement, il manifeste, par le bais d'une chromatique sombre, son deuil. Mais ces signes ne sont pas uniquement propices à la masturbation. Ils renseignent aussi sur le narcissisme secondaire d'Eros-Manustupratio. S'imaginant la défunte et sa personne, M. de Sainte Colombe conforte son identité libidinale. Au fétichisme et au narcissisme est adjoint le livre de compositions. Par ce signe, le narrateur réfère à l'image stéréotypée de la femme qui, oisive et lascive, admire les compétences de son époux, une image bénéfique pour la jouissance où, grâce au silence de la sublimation, Eros-Manustupratio éveille sa libido et donne à ses actes une liberté sans contrainte.

Ce fétichisme et ce narcissisme portent moins sur la jouissance que sur une nostalgie. M. de Sainte Colombe additionne les signes d'un passé qu'il réunit à la manière d'une peinture. Ces signes bien disposés, le rituel renseigne sur son orgueil mais aussi et surtout sur son manque de plaisir et l'incapacité du virtuose à accepter sa condition. Jusque dans le plaisir personnel, le spectre de l'épouse le hante. Il n'a pas besoin de se rendre dans sa cabane, de jouer une mélodie. Voilà que derrière chaque geste se trouve une spectralité, une nostalgie indépassable. On comprend donc qu'Eros-Manustupratio a pour fonction de témoigner de la condition libidinale d'un personnage, condition rapportée à la solitude et l'absence de jouissance. Cette fonction se trouve également dans *Plateforme* :

Je repris avec résignation *La Firme*, sautai deux cent pages, revins en arrière de cinquante ; par hasard je tombai sur une scène de cul. L'intrigue avait passablement évolué : Tom Cruise se trouvait maintenant dans les îles Caïmans, en train de mettre au point je ne sais quel dispositif d'évasion fiscale – ou de le dénoncer, ce n'était pas clair. Quoiqu'il en soit il faisait la connaissance d'une splendide métisse, et la fille n'avait pas froid aux yeux. « Mitch entendit un bruit et vit la jupe glisser jusqu'aux chevilles d'Eilene, découvrant un string retenu par deux cordelettes. » Je défis la fermeture éclair de ma braguette. [...]. Je me branlais avec sérieux, essayant de visualiser des métisses vêtues de maillots de bain minuscules, la nuit. J'éjaculai avec un soupir de satisfaction entre deux pages. (pp. 90-91.)

A la fin du siècle il n'est pas rare de trouver des particules qui portent sur les îles Caïmans. Comme le décrit le narrateur de *99 Francs*, le spleen occidental y est effacé. Le luxe, le calme, la volupté y sont présents en dehors des contraintes liées au dispositif juridico-

financier (pp. 262-267). Mais au-delà d'une déterritorialisation financière, dans la particule, Eros use de ses mains pour souiller le roman de J. Grisham « avec un soupir de satisfaction entre deux pages ». Si dans *Tous les matins du monde*, la masturbation exhibe les signes d'une nostalgie, chez M. Houellebecq, l'acte est dénué d'un sentimentalisme. Ce n'est plus qu'un corps qui souhaite jouir. Peu importe l'investissement émotionnel. Seul compte le potentiel érogène des signes introduits dans le récit fantasmatique.

Ce contentement rappelle la critique rencontrée au sujet de l'acte de lecture et de la perversion. Les signes sont perçus à travers une pulsion scopique. Ce n'est plus un texte constitué d'une alchimie signifiante mais une suite de signes épars appréhendés selon le potentiel érogène du signifié iconique, intégré dans le récit fantasmatique. Un tel phénomène renvoie au discours sur la lecture où lire revient à s'extraire des contingences d'une réalité sociale. Ce retraitement est favorable au plaisir. Décontextualisé des contraintes quotidiennes, il est plus susceptible d'obtenir satisfaction. La récurrence de particules où Eros souille des pages s'inscrit dans un tel paradigme. C'est parce qu'il est libéré de contraintes qu'il en vient à satisfaire son besoin pulsionnel.

Toutefois cette décontextualisation n'est pas uniquement dépendante d'une exposition face aux signes d'un récit. Pour le narrateur de *Plateforme*, le geste est causé par une pénurie libidinale. Malgré ses tentatives, il ne parvient pas à trouver un partenaire susceptible de soulager ses stases. Seul lui reste la possibilité de jouir de ses mains. Mais à cette pénurie s'additionne, la stupratio, la souillure. L'intérêt pour le roman et la « splendide métisse » n'est que libidinal. Le récit n'importe guère. Et pour preuve, il saute « deux cent pages » et revient de cinquante en arrière. Par le geste libidinal, le narrateur souille de son sperme l'objet, il le marque matériellement de son désintérêt. Le stupratio devient une sorte de « marque page ». Il y a ici la volonté manifeste d'une satisfaction voulant porter atteinte à une réalité culturelle. Souiller le best-seller, c'est montrer qu'il s'agit d'un objet répugnant.

Ce que la marque, la souillure symbolisent, n'est rien de moins qu'un mépris à l'égard d'un univers stéréotypé. Dans ce stupratio, la semence ne porte pas sur un texte mais plutôt sur le conditionnement culturel qui donne lieu à ce genre de texte. Placé dans un espace édénique et décontextualisé de toute contraintes matrimoniale, un jeune avocat et une femme aux attraits libidinaux évidents ne sont rien d'autres que des signes clichés. Les placer sur la page d'un roman revient à additionner les lieux communs d'une culture de

masse mondialisée. Car personne n'ignore que souiller *The Firm*, ce n'est pas seulement porter atteinte à la culture populaire étatsunienne mais c'est aussi cracher sur sa prolifération occidentale. Souiller le best-seller revient à souiller un modèle culturel qui s'est imposé depuis plusieurs décennies. Le narrateur s'en prend donc à l'industrie qui publie ce type de fiction. Et en même temps il dénonce l'existence d'une culture mondialisée comme les signes réducteurs dont elle use afin de « ravir ».

A ce geste politico-esthétique s'additionne la mise en évidence d'une aliénation du principe de plaisir. Le narrateur jouit par un recours à une désublimation répressive. Il se place volontairement dans un processus aliénant tout en s'en séparant par sa souillure. On a ici un geste qui critique la circulation d'une fiction-marchandise à travers une « satisfaction exemplaire ». Elle jouit de ce qui l'aliène tout en dégradant l'objet de la jouissance. Elle marque et floute de son liquide les pages afin qu'ultérieurement aucun Eros-Manustupratio ne puisse y avoir recours.

Les particules exemplifient quatre usages d'Eros-Manustupratio. Premièrement, d'un point de vue sociocritique, il ne s'agit pas d'un plaisir qui se manifeste soudainement sous l'observation de corps. Jouir de ses mains devient le signe d'une misère libidinale. Deuxièmement, Eros-Manustupratio se ritualise à travers un decorum symbolique, ce qui le place dans un fétichisme dépendant de signes qui éveillent son plaisir. Ces signes occupent une double fonction. Bien sûr ils servent la jouissance mais ils renseignent aussi sur une nostalgie, un écœurement avec une contemporanéité. Troisièmement, par le recours au fétichisme, on repère la capacité du signe à extraire le sujet d'une réalité contraignante au profit d'une autre, fabulatoire, ce qui signifie que l'acte est inscrit dans une distance d'avec une réalité considérée comme insatisfaisante. Quatrièmement, selon les textes, la masturbation renseigne sur une critique que l'on rapporte à un jugement esthétique.

Ceci renvoie à une sorte d'ontologie des personnages à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Malgré tous les dispositifs qui interdisent la pulsion ou la désubliment, reste Eros-Manustupratio afin de soulager le corps d'une tension déplaisante. Toutefois son arrivée n'est que le signe d'un malaise. Qu'il s'agisse de M. de Sainte Colombe face au portrait de sa défunte épouse ou du narrateur de M. Houellebecq face au roman *The Firm*, tous jouissent dans un environnement sémiotique qui renseigne sur la constance d'un quotidien rythmé par une insatisfaction.

### 6.10. Eros-Anima, ou la déstructuration

L'on aurait pu espérer que le rêve et la masturbation soient des moments privilégiés où, libéré de toute contrainte, Eros puisse satisfaire ses pulsions. Mais il n'en est rien. Eros éructe sous la pression. Les stases trop concentrées cherchent une échappée. Et si aucune ne se présente, alors restent Erosonorique et Eros-Manustupratio. Mais à ces figures on peut en ajouter une troisième. Pour figurer notre caractère pulsionnel, la littérature s'empare du corps. A la parole elle substitue le grognement tandis qu'elle déshabille les gestes de toute convention et dissout l'héritage d'habitus. D'espèce civilisée et socialement structurée, le corps qu'elle transfigure, s'éloigne de tout conditionnement. Se révèle alors l'animalité de notre figure, Eros-Anima.

Cette part de la figure est bien sûr complexe à définir tant la frontière entre ce qui relève de l'animal et de l'humain est mince. Les séparer revient le plus souvent à établir des catégories sommaires fondées sur des convictions ontologiques ou biologiques<sup>69</sup>. Par exemple, pour Xénocrate, l'espèce humaine n'est pas différente de l'animale<sup>70</sup>. Chez Aristote, la conscience politique et mimétique les distancie<sup>71</sup>. Et pour C. Darwin, elle s'ancre dans une pensée évolutionniste<sup>72</sup>. Mais depuis bientôt une quarantaine d'années de telles certitudes sont relativisées. Désormais interroger notre condition face à celle animale, c'est avant tout relever des différences qui sont plus les signes d'un rapprochement que d'une franche distance<sup>73</sup>.

Plutôt que de trancher en faveur d'un philosophe, d'interroger l'histoire d'un effort catégorique et des révolutions apportées par la théorie de l'évolution, on se réfère moins à

---

<sup>69</sup> Pour les difficultés philosophiques que soulève la différence entre homme et l'animal, voir la synthèse de : Claude Devret, « Nature humaine et nature animale », in : Alain Niderst (textes réunis par.), *Animalité*, Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1994, pp. 9-25.

<sup>70</sup> Boris Cyrulnik, « Les animaux révélés », in : Boris Cyrulnik, Elisabeth De Fontenay, Peter Singer, *Les animaux aussi ont des droits*, Paris, Editions Seuil, 2013, p. 227.

<sup>71</sup> Claude Devret, « Nature humaine et nature animale », in : Alain Niderst (textes réunis par.), *Animalité*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>72</sup> Charles Darwin, *L'origine des espèces*, Paris, Editions Seuil, 2013.

<sup>73</sup> Pour exemplifier ce propos, l'on peut avoir recours à une réflexion sociobiologique sur la notion de « société ». Les animaux ou certains animaux vivent-ils selon un mode sociétal comparable au nôtre? La difficulté que soulève la question n'est pas dans la réponse qui, dans un sens comme dans l'autre, serait arbitraire. L'absence de réponse repose sur les multiples définitions de ce qu'est l'« homme », l'« animal », la « société », tous ces signes varient selon les penseurs, les idéologies, les époques, les territoires. Dans une réponse plutôt que dans l'autre, l'on verra que l'homme est *ceci* ou *cela*, que l'animal est plutôt *cela* que *ceci*. Par conséquent l'assise relativiste empêche de formuler une réponse définitive à une interrogation dont l'intérêt réside plus dans les causes qui motivent sa formulation que dans la réponse qu'on lui donnera. Pour approfondir cette réflexion, voir par exemple : Edward Osborne Wilson, *op. cit.*, p. 26.

l'animal qu'à l'animalité telle que la définit G. Deleuze, en tant que *ce* qui est à la limite de l'humain, à l'orée de l'instinct<sup>74</sup>. Il s'agit de revenir vers l'« anima ». Mais que l'on ne se méprenne pas. Ce n'est pas une référence à l'archétype jungien en tant que figure universelle du féminin, comprise en l'homme<sup>75</sup>. Et l'usage du terme est moins dépendant de son origine étymologique latine directe (« âme ») que de son sens premier, le « souffle ».

L'anima, c'est une entité ni totalement animale ni totalement humaine. Elle a pour dénominateur commun un souffle, une vie et une autonomie physiologique<sup>76</sup>. Selon les situations, sa figuration varie, elle est soit animale soit munie de certains signes animaliers. D'une manière générale, on la repère à travers une pulsion (de vie ou de mort) que notre culture interprète comme le signe d'une nature cruelle, sauvage et hostile, une nature virulente dite « animale » qui relève plus d'une appréhension fantasmée que d'une réalité éthologique.

Cette figure semble pertinente à transposer dans l'histoire des lettres. Que l'on pense à la tradition du conte, à celle du bestiaire et des fables, la fiction utilise depuis des siècles des personnifications animales et anthropomorphiques dont l'intérêt réside moins dans leur littéralité que dans une association symbolique avec une appréhension doxique<sup>77</sup>. Par exemple : l'homme grassouillet, sale et le cochon ; le rusé, le fourbe et le renard ; la beauté, la pureté et le cygne. Mais dans notre corpus Eros-Anima ne réfère que partiellement à cette tradition. Il renvoie aussi, sinon davantage, à notre caractère pulsionnel. Pris dans la tourmente d'un plaisir, le personnage abandonne toute civilité au profit d'une gestuelle et d'une apparence décrite comme « animale ».

Ce paradigme fait référence à une autre histoire. Non plus celle de la littérature mais du plaisir. Lorsqu'il observe les premières figurations de l'art pariétal du Paléolithique supérieur, G. Bataille découvre une figure anthropomorphe mi-oiseau mi-humaine à la verge en érection<sup>78</sup>. Ce type de figuration traverse l'histoire du plaisir. De l'antiquité à la renaissance jusqu'à ce jour, on a tout un corpus qui associe l'homme et l'animal<sup>79</sup>. Quand

---

<sup>74</sup> Pierre-André Boutang, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, Paris, Editions Montparnasse, 2004.

<sup>75</sup> Henri F. Ellenberger, *Histoire de la découverte de l'inconscient*, Paris, Editions Fayard, 2008, pp. 728-729.

<sup>76</sup> Pour l'idée du « souffle » comme premier signe de la vie, humaine et animale, ainsi que pour sa fréquence dans des récits mythologiques polythéistes et monothéistes : Peter Sloterdijk, *Bulles*, Paris, Editions Pauvert, 2002, pp. 19-44.

<sup>77</sup> Pour un panorama d'une telle histoire : Alain Niderst (textes réunis par.), *op. cit.*

<sup>78</sup> Georges Batailles, *Les larmes d'Eros*, Paris, Editions 10/18, 2006, pp. 57-60.

<sup>79</sup> Voir en général : Gilles Néret, *op. cit.*

il s'agit de s'adonner à ses pulsions primaires, voilà qu'un personnage se transforme. Il prend les traits d'un cochon, d'une truie, d'un bouc, d'un sanglier, d'un renard<sup>80</sup>. Dans nos textes Eros-Anima est convoqué dans le sillage de ce paradigme. Il s'agit d'une déstructuration de l'espèce impulsée par son penchant pulsionnel.

Par déstructuration, il est entendu un processus singulier. Guidé, voire aveuglé par la pulsion, le personnage se dénude de toute civilité. Il met à distance chaque strate civile qui le constitue. L'habitus abandonné, il ne reste plus qu'un corps en proie à la satisfaction. Ainsi la raison s'évapore brusquement, la parole d'abord bégaie, ensuite se mue en rôle, enfin libre de toute structure, Eros-Anima jaillit sur le signe libidinal.

Dans *Truismes*, la narratrice tente de survivre dans un univers totalitaire. Le seul emploi qu'elle trouve est dans une *parfumerie*, une maison-close. Au fil de ses rencontres, son corps est peu à peu envahi d'une pilosité, sa peau devient rose, sa chair développe une texture *pneumatique*, enfin la jeune fille se métamorphose en truie. Ici la figuration est causée par le travail de la narratrice. Officiant comme prostituée, ses compétences sont limitées à satisfaire de son corps les désirs d'une clientèle. Lorsqu'elle prend du plaisir à son travail, les symptômes apparaissent. On comprend rapidement que la métamorphose ne revient pas à son commerce. Elle est causée par le plaisir que la jeune prostituée prend lors de ses rencontres. D'ailleurs plus la narratrice en fera l'aveu, plus Eros-Anima prendra de l'ampleur. On en conclut que la satisfaction pulsionnelle apparaît comme l'origine d'une déstructuration. De figure humaine, l'on passe alors à celle animale.

Mais la cause ne pourrait revenir au seul plaisir. Il est à considérer l'univers où la truie évolue. Il s'agit d'un territoire soumis à l'autorité de tyrans politiques et religieux. Ainsi pour les femmes, les seules occupations dans le monde du travail sont « accompagnatrices de travel », « assistante » et « ouvrière » dans des *parfumeries* (p. 93.). Cette réduction des professions rabaisse le genre à ses compétences esthétiques et physiques. Et il s'inscrit dans un propos critique. Par le recours à une anthropomorphisation de la zootechnie, le corps féminin est objectifié dans ce qu'il aurait de plus bénéfique, c'est-à-dire sa capacité à

---

<sup>80</sup> Il va sans dire que ces figurations où plaisir, animal et humain s'associent n'est qu'une des tendances figuratives dans l'association entre animal et humain. Quelle que soit l'époque, l'on en trouve de nombreuses qui renseignent sur le plaisir mais aussi sur des rituels, des récits religieux, des modes de production, etc. Pour un panorama de l'histoire de ce type de figuration : Boris Cyrulnik, *La fabuleuse aventure des hommes et des animaux*, Paris, Editions Hachette, 2003.



satisfaire des pulsions<sup>81</sup>. Bien sûr cette politique phallocrate qui fait régresser le corps à ses compétences les plus primaires génère un état social bénéfique pour son pouvoir. Comme l'indique l'adage, manier un troupeau est bien plus simple qu'une communauté raisonnée<sup>82</sup>.

Cette imposition de règles strictes fondées sur une dimension pulsionnelle entraîne une autre déstructuration. Elle provient encore du plaisir. Mais il ne s'agit plus d'une satisfaction pulsionnelle qui transfigure le personnage. Ici le plaisir est un objet instrumentalisé par un biopouvoir. Il s'en empare et le relègue au corps des femmes. Toutes sont désormais à son service, forcées d'œuvrer pour les pulsions de « clients ». Par cette instrumentalisation, l'on voit une désublimation répressive. Mais ce n'est pas tout. Ce que nous montre *Truismes*, c'est qu'un tel projet totalitaire, sur le long terme, évacue tout effet de singularité. Le corps social se répartit alors d'une manière stéréotypée. Comme dans *Forever Valley* et ses laitières et ses bergers, d'une part, se trouvent des femmes sommées de faire jouir, d'autre part, des clients obligés de satisfaire leur énergie érotique dans des maisons closes. Il en ressort une nature humaine vouée à une circulation primaire (travail/plaisir) et, si aliénée, qu'elle en est dépossédée d'une capacité discursive, autoréflexive. Tel est le cas des narratrices de *Truismes* et de *Forever Valley*, de jeunes filles, naïves et sans éducation, naturellement enclines à se prostituer.

Dans ces exemples, Eros-Anima trouve une figuration suscitée par deux causes. Une première, l'abondance de plaisirs sexuels que le littéraire rapproche d'une animalité. Plus on jouit, plus l'apparence animale se fait jour. Une deuxième qui revient au totalitarisme d'un univers. Il désingularise les individus, les regroupe par genre et dicte leur comportement. Mais ce n'est là qu'un prérequis. Pour que la soumission soit effective, il importe de s'emparer du plaisir, de le manipuler, de désublimier. Cette répression centrée sur le contentement libidinal, la littérature l'exprime par un recours à une analogie avec l'espèce animale. Mais cette analogie est d'emblée erronée. Elle ne vise pas à comparer l'animal et l'humain. Elle renseigne sur une appréhension symbolique de l'animal héritée d'un conditionnement civilisationnel. L'analogie est donc composée à partir d'un imaginaire collectif, non pas sur une réalité éthologique. Par conséquent, rapprocher la

---

<sup>81</sup> Par « zootechnie » est entendu le recours aux animaux comme instrument de production. Boris Cyrulnik, « Les animaux révélés », in : Boris Cyrulnik, Elisabeth De Fontenay, Peter Singer, *op. cit.*, p. 247.

<sup>82</sup> Valentin Voloshinov, « La structure de l'énoncé », in : Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine*, Paris, Editions Seuil, 1980, p. 297.

femme jouissant d'une truie indique moins les propriétés de l'animal que sa valeur symbolique dans une contemporanéité.

L'équation entre totalitarisme et animalité n'est aucunement restreinte à *Truismes*. On la trouve aussi dans les microfictions d'*Extension du domaine de la lutte*. Le narrateur y développe des thèses sociobiologiques par un recours aux figures d'un bestiaire. Dans *Les particules élémentaires*, M. Houellebecq use d'un même procédé rhétorique<sup>83</sup>. Les relations interpersonnelles se déploient comme si, au cœur de la sociabilité humaine, l'on en revenait à des forces pulsionnelles héritées d'une origine animale :

Les sociétés animales fonctionnent pratiquement toutes sur un système de dominance lié à la force relative de leurs membres. Ce système se caractérise par une hiérarchie stricte : le mâle le plus fort du groupe est appelé l'animal alpha ; celui-ci est suivi du second en force, l'animal bêta, et ainsi de suite jusqu'à l'animal le moins élevé dans la hiérarchie, appelé animal oméga. Les propositions hiérarchiques sont généralement déterminées par des rituels de combat ; les animaux de rang bas tentent d'améliorer leur statut en provoquant les animaux du rang plus élevé, sachant qu'en cas de victoire ils amélioreront leur position. Un rang élevé s'accompagne de certains privilèges : se nourrir en premier, copuler avec les femelles du groupe. Cependant, l'animal le plus faible est en général en mesure d'éviter le combat par l'adoption d'une posture de soumission (accroupissement, présentation de l'anus). Bruno se trouvait dans une situation moins favorable. (pp. 44-45.)

Précédemment il a été repéré que l'internat est au croisement d'une liberté libidinale et d'une répression des mœurs. Malmené par des camarades, Bruno est un enfant peureux, angoissé à l'idée de croiser ses agresseurs. Pour justifier la violence des enfants, le narrateur a recours à un syllogisme : « Parce que les animaux font comme ceci, alors les humains font comme cela ». Ce propos ne renvoie pas uniquement à l'enfance, une période vierge de contrainte. Il établit un rapprochement singulier et arbitraire entre le fonctionnement communautaire humain et celui animal. Par le recours à cette spéculation, le narrateur soulève un antagonisme hérité d'un conditionnement civilisationnel. Recourir au modèle d'une « société animale » pour justifier les comportements humains, c'est annuler le travail de la civilisation, dont la possibilité première réside dans sa distanciation d'avec une nature interprétée comme cruelle, hostile et sauvage.

Cette rhétorique renforce l'argument au sujet de la psychopathie d'Eros-Enfant. Encore peu atteint par l'empreinte culturelle, son plaisir est libre de contraintes. Cette déstructuration ou *astructuration* renforce aussi une autre critique rencontrée dans

---

<sup>83</sup> Stéphanie Posthumus, *op. cit.*, pp. 359-376.

l'introduction. Par l'association entre figure humaine et figure animale, le littéraire déstructure l'organisation sociétale et témoigne d'une contemporanéité où l'imaginaire collectif est suffisamment conditionné pour accepter un tel paradigme. Ainsi Eros-Anima oriente notre regard vers un champ social où tout serait décliné selon des forces physiologiques, où désormais des corps imposent sur d'autres leur domination d'une manière arbitraire. Mais, chez M. Houellebecq, ce paradigme est bien plus critique car, à la fin de la particule, le narrateur (ré)établit un déséquilibre : « Bruno se trouvait dans une situation moins favorable » que l'« animal oméga », le moins élevé dans la « société animale ». La cruauté de l'espèce animale est donc moindre que celle humaine.

Dans cette société, on ne trouve pas un pouvoir narcissique comparable à celui qu'exigent nos démocraties. Les rapports antagonistes intraspécifiques sont causés par le relâchement pulsionnel : « un rang élevé s'accompagne de certains privilèges : se nourrir en premier, copuler avec les femelles du groupe. » L'agressivité résulte d'un besoin de survivre dont la condition est double. D'abord il faut se nourrir. Ensuite il faut s'unir au sexe opposé. Mais pour quelle raison faut-il copuler ? Pour rendre la société pérenne ou pour obtenir du plaisir ? Aucune réponse n'est donnée. D'ailleurs pour qui s'intéresse à la sociobiologie, l'on apprendra que la sexualité est moins une source d'agressivité que la lutte pour l'alimentation<sup>84</sup>. L'affirmation du narrateur des *Particules élémentaires* est donc plus proche d'une interprétation de l'espèce animale conditionnée par un héritage symbolique qu'issue d'une recherche scientifique. Mais reste que dans *Les particules* l'animal le plus fort a pour privilège de s'approprier et de jouir du corps reproducteur. Que ceci soit avéré ou non importe moins que, dans nos textes, l'animalité supposée de notre espèce s'inscrit dans le besoin de jouissance. C'est parce que les personnages entendent satisfaire une pulsion qu'Eros-Anima est figuré. Ils sont alors comme désingularisés et leur comportement pulsionnel déclenche une terminologie animale.

Cette déstructuration, on l'a déjà été observée dans l'arène. Ainsi quand nous avons analysé les réactions d'un public face à un événement spectaculaire, nous avons vu que les spectateurs s'indifférencient et témoignent de réactions « bestiales ». Dans *Ipsa facto*, le récit évolue vers une telle finalité. L'on est devant un texte à l'univers totalitaire. Les personnages

---

<sup>84</sup> Pour certaines espèces, l'acquis du corps reproducteur passe par une capacité à le « charmer », ce qui donne lieu à des chorégraphies. Edward Osborne Wilson, *op. cit.*, p. 259, p. 340.

n'ont d'autres choix que de sceller tout contact par une relation sexuelle. Le narrateur couche avec sa directrice, sa secrétaire. Alors qu'il perd son baccalauréat, il rencontre toute une franche alternative de la société avec laquelle il organise des fêtes échangistes. Enfin, le baccalauréat retrouvé, il réintègre son emploi et la chef du personnel le convie à un moment de détente :

Pour me faire plaisir j'ai dit quelques grossièretés à la chef du personnel, des choses corsées où je citais sa mère associée à des abominations genre bestialité, elle ne s'outragea pas loin de là, on peut même dire qu'elle en fit un plat royal, elle me prit au mot et m'invita chez elle, voilà ce qui s'appelle saisir la balle au bond. Nous étions à quatre dans un lit avec sa mère et son compagnon domestique, j'avais des accessoires dans chaque main (je me souviens d'une laisse qui se tendait à m'arracher le bras), je gigotais ne sachant par quel bout commencer, chaque centimètre de ma peau était en contact avec quelque volupté, on peut dire que j'avais atteint le nirvana, quand j'ai soudain perdu l'appétit, vous savez cette lassitude qui vous écrase sans crier gare. Je regardais le plafond où l'on avait suspendu une glace tournante et je me disais : est-ce ainsi que se comportent les monstres sacrés ? et la réponse fusait sans appel : non, ceux qui possèdent la sagesse ont une responsabilité envers les autres, ils doivent éduquer, transmettre leur savoir, ils sont les phares qui guident l'Humanité. Tandis que je m'agitais contre la muselière, la mère poussait des ooh ! et des ahh ! très vulgaires, mon corps dérisoire swinguait sur le matelas à la recherche du tas de poils, on aurait dit que je ne m'appartenais plus, tandis qu'en réalité mon esprit s'éveillait et je prenais conscience de la petitesse de mon âme. Voilà que j'étais passé entre les lames du rasoir, quelle chance incroyable j'avais eu de survivre dans ces circonstances dramatiques, et j'enfouissais ce trésor au fond de moi, je perdais mon temps en galipettes au lieu de propager la bonne parole. (pp. 197-198.)

La particule progresse selon une déstructuration qui appartient moins à l'oralité qu'à la figuration. La désignation « compagnon domestique » de la mère rend ambivalente l'identification entre un humain et un animal mais un lexique animal vient désambiguïser l'énoncé : la « bestialité », une « laisse », une « muselière », un tas de « poils », des « galipettes ». Plus les personnages prennent du plaisir, plus Eros-Anima se figure. Cette déstructuration est quelque peu différente des précédentes. Ici l'association pulsion/animalité sert la sortie d'un cadre coercitif. C'est parce que les corps jouissent de concert, que l'orgasme les éloigne d'un biopouvoir, qu'ils sont rapprochés d'une terminologie animalière. De par la trop forte tension déplaisante que place l'autorité politique dans leur quotidien, les personnages « phares qui guident l'Humanité » tentent de s'en défaire afin de réguler leur psyché. Pour y parvenir, il ne faut pas uniquement se déshabiller, étreindre autrui. Il faut se déstructurer, régresser vers un état psychique inconditionné, une nature animale fantasmée que nulle culture n'aurait entravée.

Déstructurer l'espèce au profit d'une animalité, c'est donc annuler l'effet des dispositifs, annulation qui provient d'une coercition dont la psyché tente de se dégager. Dans la

particule ci-dessus, cette absence de soi-au-monde est manifeste dans l'absence de parole. Par le plaisir, il y a régression à un stade pré-langagier, un retour vers une animalité qui jouit en dehors des contraintes héritées d'un conditionnement communicationnel<sup>85</sup>. Cette déstructuration sous-entend que le plaisir reste minime ou insatisfaisant s'il compose avec ce qui le définit civilement.

A la fin du siècle, Eros-Anima connaît une triple déclinaison. D'abord la déstructuration de l'espèce s'inscrit dans un cadre pulsionnel. Plus les personnages prennent du plaisir, plus leur seront attribués des signes qui réfèrent à une animalité. Ensuite, par le recours à une terminologie animalière, les narrateurs établissent une comparaison entre société animale et société humaine. La première sert de référent symbolique. On y trouve tout ce que la civilisation tente de bannir : la pulsion, bien sûr, mais aussi la cruauté, la violence, la sauvagerie. Enfin Eros-Anima émerge lorsqu'il est question d'une trop forte tension déplaisante. Oppressés par une politique totalitariste, les personnages ont recours à une régression. Ils abandonnent toute civilité afin de rabaisser leur tension.

Ces déclinaisons sont essentiellement centrées sur le plaisir. C'est parce qu'un personnage jouit que les signes d'Eros-Anima sont convoqués. Mais ce plaisir est aussi dépendant d'un univers totalitaire. Eros-Anima apparaît comme la conséquence d'une aliénation issue d'un biopouvoir. A force de s'accaparer les corps, de leur dicter ce qu'ils doivent faire, voilà que l'espèce perd de son indépendance, de sa raison. La littérature a alors recours au paradigme animalier pour montrer que placer l'espèce dans un pouvoir trop autoritaire revient à la rabaisser à une entité pré-civilisationnelle, une entité qu'elle figure selon une association directe entre plaisir/animalité.

Comparer les deux espèces revient à renouer avec cette origine primitive où, historiquement, l'on postule que la nôtre est comparable à toute autre avant que quelques « avantages » entraînent sa supériorité. Il s'agit là d'un retour vers un mythe de la nature. Avant que les humains ne colonisent l'espace naturel, on suppose qu'ils vivaient comme des animaux. Mais non pas ceux que nous connaissons aujourd'hui. Dans nos textes, ces animaux sont convoqués pour ce qu'ils ont de plus abjects. Ce sont des entités cruelles,

---

<sup>85</sup> Anne Dufourmantelle, « L'animal, le monde », in : *Blind Date*, Paris, Editions Calmann-Lévy, 2003, pp. 141-143.

hostiles et sauvages, dénuées de toute compassion et empathie, et vouées à leur seul contentement pulsionnel. Ces attributs sont bien sûr erronés. Ils témoignent d'un héritage civilisationnel symbolique. Pour justifier la répression, voire l'autorépression, les populations connotent négativement ce qui leur est étranger et, dans ce cas, paradoxalement, leur milieu d'origine. Par la figuration d'Eros-Anima, on en revient donc à notre structure du plaisir. Pour être satisfaite, la pulsion n'a d'autre choix que d'être reléguée à une nature qui précède le travail de la civilisation, un travail dont l'effectivité repose sur la capacité à interdire et détourner les irrutions d'Eros afin de les rapporter aux exigences d'un pouvoir.

### **6.11. Conclusion : Les figurations d'Eros**

Bien que fréquents, les discours sur le « retour » du personnage méritent quelques précisions. Il ne s'agit pas d'un retour où l'éthos serait comparable à des tendances esthétiques du XIX<sup>e</sup> siècle mais d'une refonte du personnage idéologiquement déshabillé, ce qui laisse place à des comportements pulsionnels. Ce constat a conduit à repérer la manière dont les pulsions se manifestent, lesquelles ont permis d'esquisser quelques figurations d'Eros.

Placé dans un espace urbain, il témoigne d'une tendance sémiotique. Il repère à la manière d'un lecteur obsessionnel les signes susceptibles de lui octroyer quelque jouissance. L'appréhension du réel sous le mode libidinal a laissé entrevoir son penchant « pervers puritain ». Eros-Sémioticien est une figure obsédée par le plaisir que contraignent des dispositifs et des autocontraintes. Sa perversion se manifeste à travers sa capacité à lire le corps par la fragmentation. Il repousse sa singularité au profit d'une pluralité de signes érogènes. Cette perversion est mise en scène à travers une narration scopophile souvent focalisée sur des organes génitaux, des excréments. Quand il ne s'agit pas de jouir par le regard, Eros n'a d'autre choix que de circuler comme un déchet dans des lieux périphériques. Sa jouissance n'est alors possible qu'en des non-lieux-de-la-culture où, en dehors d'injonctions répressives, il sort de ses stases.

Mais jouir, pour Eros, c'est aussi retourner à une période dénuée de refoulement. Ce retour vers les jouissances est fréquemment illustré dans l'internet. Les jeunes Eros sont à l'intersection entre une sociabilité libidinale et une répression. C'est dans cet espace bicéphale qu'apparaît Eros-Pédophile, une figure qui sert moins le blâme d'une sexualité illégale qu'une critique sur le conditionnement des mœurs et la capacité des pratiques sexuelles à respecter les injonctions d'un pouvoir. Le caractère enfantin d'Eros se manifeste aussi par sa dépendance à l'égard de l'argent. Sommé de thésauriser, les personnages sont comme les esclaves de leur compte en banque. Cette dépendance soulève une relation analogique entre la monnaie et l'excrément ainsi qu'une deuxième avec un espace moderne fondé sur la production et la consommation, ce qui ne cesse de l'infantiliser.

Enfin, il s'est imposé d'observer les particules où Eros semble se manifester dans le dénuement de toutes contraintes. C'est ainsi qu'Eros onirique laisse entrevoir un moment de satisfaction totale. Toutefois son plaisir n'est pas sans relation avec une réalité

déplaisante. Ceci est aussi manifeste lorsqu'Eros se masturbe. Retiré dans un espace privé, loin des regards, la masturbation rappelle l'existence d'une misère libidinale. Enfin, pour jouir, Eros a souvent recours à une apparence animale. Mais si elle lui permet de satisfaire ses pulsions, elle reste aussi dépendante d'un environnement autoritaire. Sa jouissance devient alors le signe d'une constante répression.

A travers ces figurations, que voyons-nous ? Eros est omniprésent dans le récit. On le trouve dans l'espace urbain comme rural, dans des non-lieux-de-la-culture et des maisons d'éducation. Quand il n'érupte pas sur la périphérie d'une culture ou sur une bande libidinale infra-urbaine, on l'observe remuer dans l'œil des personnages. Que son environnement soit pauvre en signes ne l'importe guère. Eros se transforme au gré des situations. Il désingularise l'espace et autrui, il les réduit à une constellation de signes libidinaux.

Quant à son âge, il semble difficile de le placer dans telle ou telle tranche. Certes, chez les enfants, il apparaît dans sa pleine puissance mais regardant un peu au-delà, chez les adultes, que voit-on ? Des individus qui, confrontés à un plaisir, sont décrits pareils à des enfants. Ce paradigme n'épargne pas ces moments où, dans le sommeil, il nous arrive de rêver. Et même dans la solitude, voilà que notre figure s'empare de nos mains. Enfin, quand le littéraire tente de dépasser la condition humaine, on le repère encore. Il ne s'agit plus d'une femme ou d'un homme, seulement d'une espèce décrite en raison d'un plaisir qui déclenche un comportement animal.

Mais les figurations d'Eros, aussi constantes sont-elles, ne sont pas les signes de sa liberté. Sa circulation est constamment contrée et déclenchée par des dispositifs. Par conséquent on en revient à notre structure du plaisir. Eros et ses pulsions sont dans l'antre du texte. Ils placent dans une infra-textualité une incessante tension qui actionne les événements du récit. Mais malgré toutes ses tentatives pour soulager ses stases, il reste confronté à des dispositifs qui le musèlent ou le réorientent.



## Chapitre VII

# De la thanatographie

Mais comment est-il possible que des gestes incontestablement liés à l'aliénation, même si en aucun cas ils ne peuvent être regardés comme symptômes d'une maladie mentale déterminée, puissent être spontanément désignés comme l'expression adéquate d'une véritable fonction sociale, d'une institution aussi définie, aussi généralement humaine que le sacrifice ? L'interprétation n'est cependant pas contestable en tant qu'association immédiate, entièrement dépourvue de toute élaboration scientifique. Même dans l'antiquité, des fous ont pu désigner ainsi leurs mutilations : Arétée parle de malades qu'il a vu déchirer leurs propres membres par esprit de religion et pour en faire un hommage aux dieux qui demandent ce sacrifice. Mais le moins frappant n'est pas que de nos jours, où la coutume du sacrifice est en pleine décadence, la signification du mot, dans la mesure où elle exprime encore une impulsion révélée par une expérience intérieure, est encore étroitement liée qu'il est possible à la notion d'*esprit de sacrifice*, dont l'automutilation des aliénés n'est que l'exemple le plus absurde mais le plus terrible.

*La mutilation sacrificielle*  
Georges Bataille

Ma première fosse ressemble déjà à une vraie fosse. Il n'y a que les morts qui manquent. J'ai bien creusé, je disparaîs presque entièrement dans la fosse. Le père doit se pencher de plus en plus s'il veut me voir creuser. C'est dangereux qu'il se penche, il n'a plus un bon équilibre. Je me demande si je vais trouver les morts dans cette fosse. Ce serait un miracle que je les trouve dès la première fosse. Le père veut que je continue de creuser. Il dit que les morts doivent être enfouis très profond parce que ça fait longtemps qu'ils sont là. Il fait des confusions dans son raisonnement. Ça n'a rien à voir. Mais je vais bien creuser encore un peu.

*Forever Valley*  
Marie Redonnet

### 7.1. Le paradis perdu

Dans *Eros et civilisation* H. Marcuse conclut par un retour sur la dialectique de la deuxième topique. S. Freud y introduit l'opposé d'Eros : Thanatos (pp. 193-207.). Pour le penseur de la désublimation, la pulsion de mort est présente dans le « principe de rendement ». Car, derrière le travail, il est rappelé que le bonheur est déraisonnable s'il n'est ni contrôlé ni réprimé. Elle se trouve aussi dans les divertissements offerts par l'industrie culturelle qui répriment pour préserver l'ordre d'une libido dévastatrice. Enfin le *ça* atemporel est dépendant du *moi* forcé de composer avec le temps, ce qui circonscrit la satisfaction aux contingences d'une réalité physique.

Ce pessimisme n'est pas sans heurter. Il porte sur l'impératif du travail inscrit au cœur de l'éducation et relayé par l'industrie culturelle. Face au déploiement d'un capitalisme (post-)industriel et sa prolifération mondiale, on en conclut que Thanatos ne cesse de croître<sup>1</sup>. De plus toute activité liée au divertissement culturel aliène une condition hédoniste originelle. Si elle s'inscrit dans un modèle dicté par la société du loisir, elle devient le signe d'une aliénation. Enfin l'espèce est vouée à jouir sporadiquement sans parvenir à s'extraire d'une névrose, ce qui anéantit l'idéal hédoniste. L'anti-utopie freudienne que relaie H. Marcuse n'a pas laissé indifférent. N. O. Brown, G. Deleuze, F. Guattari, W. Reich lui reprochent un retour vers un dualisme œdipien, voire un renouement avec une assise métaphysique<sup>2</sup>.

Au-delà des prises de position, reste que toute recherche sur le plaisir ne peut s'épargner le constat qu'après la jouissance revient une souffrance tricéphale. Elle est à la fois dans le corps repu d'une pulsion, dans le poids d'un retour au réel, enfin dans l'atteinte portée par autrui au plaisir<sup>3</sup>. Si l'on veut s'extraire d'un tel pessimisme, on peut revenir à une terminologie plus abstraite. La fin du plaisir serait un *retour* vers une constance guidée par les impératifs d'une réalité. Mais ce qui relève du constat freudien et que ne peuvent

---

<sup>1</sup> D'ailleurs, actuellement, la pulsion de mort à l'oeuvre dans le travail connaît une nouvelle visibilité. Depuis plusieurs décennies, l'horaire, les contraintes hiérarchiques, les dérives autoritaires, etc., ont eu pour conséquence le développement de maladies mentales jadis peu connues tel que le « Burn out ». Dans certains cas, la souffrance est telle que des employés en viennent à se mutiler, pire, à se donner la mort. Pour un panorama de ces événements et une analyse brève mais pertinente : Dominique Huez, en collaboration avec Nicolas Jones-Gorlin, *Souffrir au travail*, Paris, Editions Privé, 2008.

<sup>2</sup> Norman O. Brown, *Eros et Thanatos*, Paris, Editions Denoël, 1971, p. 104. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'anti-Oedipe*, Paris, Editions de Minuit, 1972, p. 397-398. Wilhelm Reich, *La fonction de l'orgasme*, Paris, Editions l'Arche, 1962, p. 103.

<sup>3</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, Paris, Editions PUF, 2015, p. 18.

dépasser ses détracteurs, c'est que le plaisir jusqu'à la jouissance reste une ex-stase. L'irruption extatique resserre la temporalité sur l'instant jusqu'à projeter la psyché dans une atemporalité. Le plaisir écarte de ce qu'est le réel et la réalité. Et malgré tous les espoirs cet écart ne peut durer.

*Le paradis sera éternellement perdu.*

Et c'est peut-être pour cette raison qu'en cette fin du XXe siècle les grands récits centrés sur l'utopie du bonheur tombent sous une incrédulité grandissante<sup>4</sup>. Pour cause, un recentrement de la doxa sur le plaisir devenu un épicycle existentiel. Contrairement à la finalité du bonheur que relaient les utopies du progrès, c'est-à-dire accepter que la vie est un *ensemble* où, à terme, il sera possible de vivre heureux dans un Eden ; on comprend que seul le plaisir esquisse les contours d'un paradis au seuil infranchissable. Placé au cœur de l'existence, il serait une défiguration des utopies modernes tant l'éprouver, c'est admettre qu'après l'ex-stase, vivre revient à évoluer dans une instabilité affective plus que dans le mythe d'une ataraxie. L'atemporalité hédoniste ne peut que se heurter à une réalité qui conditionne nos fonctions biologiques.

*Seule reste la certitude que la satisfaction est éphémère, qu'elle n'est que ponctuation.*

C'est pourquoi dans ce dernier chapitre il est question d'une thanatographie. Comme il a été vu pour l'érotographie, « γράφος » ou « graphos » vient du grec ancien. Dans la langue française, il est intégré dans toute science liée à l'écriture, l'impression et l'enregistrement. Quant à « Θάνατος » ou « Thanatos », dans la mythologie grecque, il s'agit du dieu de la mort, fils de Nuit. Il a pour frères et sœurs « triste Destin et la noire Tueuse », le « Sommeil et la tribu des Songes », le « Sarcasme » et la « Misère »<sup>5</sup>. En psychanalyse, il donne naissance à la pulsion de mort ou pulsion de destruction. A l'opposé d'Eros, son but se résume à pousser l'individu à (se) nuire, (se) faire souffrir physiquement ou moralement<sup>6</sup>. Contrairement à l'usage courant d'une « thanatologie », une science qui s'occupe d'étudier la « logique de la mort », la thanatographie ne propose pas une réflexion sur un logos inscrit au cœur d'une démarche esthétique<sup>7</sup>. Il s'agit de repérer en dehors des

<sup>4</sup> Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Editions Galilée, 2005, pp. 35-36.

<sup>5</sup> Hésiode, « Théogonie », in : *Théogonie, Les travaux et les jours*, Bouclier, Paris, Editions Folio, 2001, pp. 45-46.

<sup>6</sup> Charles Odier, *Les deux sources consciente et inconsciente de la vie morale*, Boudry, Editions de la Baconnière, 1958, p. 125.

<sup>7</sup> On trouve deux courants de « thanatologie ». Un premier relatif aux sciences exactes. Elle porte sur l'étude de la mort en tant que phénomène biologique. Un deuxième, philosophique, qui porte sur la mort en tant que paradigme. L'exemple le plus récent revient à P. Sloterdijk. Pour le philosophe allemand, la mort est ce

singularités stylistiques les signes tant morphologiques que narratologiques qui annoncent l'évanescence ou la destruction d'une figure, d'un univers.

On en revient donc vers une dialectique psychanalytique où, suite à l'ex-stase, vient une défiguration d'Eros. Pour E. Grossman, la défiguration serait la réception en littérature de figures héritées d'œuvres littéraires et plastiques qui, (ré)intégrées dans un récit, sont transformées<sup>8</sup>. Mais la défiguration dont il est ici question s'éloigne de cette définition. Elle est à rapprocher d'un processus qui littéralement porte atteinte à Eros. Ce qui revient à dire que l'écriture de Thanatos entre en confrontation avec une préfiguration ou une figuration de la pulsion de vie. Elle provoque un différend entre deux forces majeures du récit où, peu à peu, Eros est défiguré. On trouve cet écrit dans le plaisir masochiste, sadique et sadomasochiste. Dans ces plaisirs pris dans la souffrance ou infligée à autrui se repère une pulsion de mort qui provoque une jouissance mais dont au cœur on trouve une volonté mortifère.

La thanatographie oriente l'analyse littéraire vers plusieurs perspectives. L'écriture de Thanatos suggère qu'entre les lignes, dans les entrailles du texte, il n'existe pas uniquement une structure du plaisir mais aussi de la mort. Par le biais de douleurs, de tristesse, de nostalgie et de toute chose qui malmène la pulsion de vie, elle met en évidence que toute morphologie (du moins celle de notre corpus) est centrée sur une référence à Thanatos. Elle comprend aussi la pulsion de mort dans la recherche du plaisir, c'est-à-dire qu'elle s'occupe de repérer tout plaisir qui, en sa racine, tend vers la violence pour s'y confronter et finalement s'en défaire. Enfin Thanatos renvoie à la défiguration du plaisir qui, préfiguré dans l'ancre du texte et figuré lors d'ex-stases, est inévitablement conduit vers une évanescence après l'instant d'une jouissance.

Prenant en compte ces orientations, le chapitre est divisé en trois parties. Premièrement, il s'agit d'analyser la présence sous-jacente dans les textes d'une écriture de Thanatos. Pareillement à celle d'Eros, la thanatographie évolue au fil du récit jusqu'à entrer en conflit avec une pulsion de vie. Le différend se repère à travers une appréhension générale du texte mais aussi dans diverses particules où il est question d'une préfiguration et d'une figuration

---

qui fonde une communauté. Par la disparition d'une entité, métaphysique ou autre, se concrétisent des liens entre des individus. Peter Sloterdijk, « L'espace thanatologie, la paranoïa, la paix du royaume », in : *Globes*, Paris, Editions Libella - Maren Sell, 2010, pp. 139-173.

<sup>8</sup> Evelyne Grossman, *La défiguration*, Paris, Editions de Minuit, 2004, p. 7.

d'Eros. On observe qu'après la jouissance revient une souffrance. Ce processus qui se clôt par l'instance de Thanatos défigure le plaisir jusqu'à le rendre évanescent. Dans la deuxième partie, il est question de plaisirs liés à la pulsion de mort. Il s'agit de particules qui réfèrent à une inquiétante étrangeté manifeste dans des références au cannibalisme et au vampirisme. Ces tendances laissent entrevoir l'angoisse du manque de plaisir qui devient la cause de pensées violentes. Cette pénurie libidinale est ensuite considérée dans son penchant objectal qui réduit toute chose à un tas de chair et une coulée de sang afin de satisfaire une libido défigurante. Dans la dernière partie, on se penche sur le sadisme et le masochisme, deux perversions où des corps épris de maintes frustrations ne parviennent plus à jouir que dans la violence. Enfin nous nous intéressons au sadomasochisme, une pratique sexuelle dans des non-lieux-de-la-culture qui reproduit le différend de la structure du plaisir afin d'en sortir victorieux.

## 7.2. Eros et Thanatos

L'orientation sémiomorphologique a laissé voir que dès les ouvertures se fait jour une chronologie mise en évidence par une situation terminale : la mort d'un parent, la fin d'une relation sentimentale et la transition d'une métaphore scripturale. S'ensuit une situation initiale : une libération libidinale qui fait fi des contraintes morales jadis exercées sur la libido. Dans ce mouvement de détachement, ce qu'il importe de relever, c'est que la situation terminale laisse des *traces* dans le présent. Comme nous l'avons vu grâce à F. Kermode et P. Ricoeur, aucune situation ne pourrait se défaire d'un passé. Par conséquent si, dans les premières pages l'on trouve un hédonisme, dès l'ouverture, l'on observe aussi les signes d'une thanatographie, c'est-à-dire la présence au cœur du texte de dispositifs qui répriment la libido.

La thanatographie est manifeste à deux niveaux. Un premier porte sur la morphologie des récits. D'une part, l'on observe la présence infra-textuelle d'une structure du plaisir, de l'autre, un champ de souffrance qui évolue d'une manière parallèle jusqu'à ce que les deux pôles se rencontrent, se heurtent et révèlent un différend. Le deuxième niveau ne relève pas d'une appréhension générale du texte mais situationnelle où, suite à une relation charnelle et tout acte de plaisir, l'on remarque le retour vers une tension déplaisante.

La structure du plaisir est logée dans les plaques tectoniques du récit qui sont similaires à une bande libidinale laquelle comporte les éléments d'une préfiguration. La visibilité de cette bande dépend d'un principe de variation où se font jour des ex-stases qui laissent apparaître Eros. Transposé dans une appréhension progressive du récit les irruptions se voient contrées par la figure de Thanatos. Dans *Splendid Hôtel*, *Forever Valley* et *Rose Mélie Rose*, les récits sont édifiés sur un enchevêtrement de particules dominées soit par la mort, soit par le plaisir. Ainsi dans le deuxième tome, le récit progresse d'une situation initiale où la candide narratrice se voit proposer de travailler dans une maison close vers une situation terminale incarnée par un projet personnel. Peu à peu, en dehors de sa prostitution, elle en vient à l'avouer :

Et si j'ai l'âge d'aller au dancing le samedi soir, j'ai aussi l'âge de réaliser mon projet personnel. Finalement je me suis décidée à le confier au père. Je lui ai dit que je voulais chercher les morts. (p. 19.)

Le projet téléologique introduit le pôle opposé du récit. D'une part, l'on trouve une prostitution interprétée comme une pulsion de vie dénuée de son orientation reproductive. De l'autre, la volonté macabre de creuser des fosses afin de trouver des cadavres, c'est-à-dire la mise en place d'un projet qui renvoie à une thanatographie. Dans *Splendid Hôtel*, la demeure qui symbolise une somatisation des affects de la narratrice connaît un même rapport. Des clients ne cessent d'y pénétrer, de s'y loger. Parallèlement le marais jouxtant le jardin déborde, les canalisations se brisent et fuient, l'électricité est défectueuse, enfin l'hôtel-corps disparaît dans la nuit. A celle-ci, il faut additionner une progression plus littérale telle que dans *Rose Mélie Rose*. La narratrice passe ses heures de loisirs dans des lieux échangistes alors que la ville d'Oat est peu à peu dépeuplée jusqu'à être abandonnée et engloutie par les eaux d'une lagune.

La progression parallèle se trouve aussi dans la trilogie sur le sida d'H. Guibert. Le corps textuel est dominé par des particules agencées selon un plaisir, généralement de type anecdotique et subjectif que le narrateur se plaît à se remémorer. Il s'agit d'un travail sur la mémoire, une sorte d'esthétique du témoignage. Y viennent se greffer des fragments d'une actualité portant sur l'affliction provoquée par des métastases du HIV et des relations sociales contraignantes. Entre les plaisirs de jadis se fait jour le corps de Thanatos emporté

par la maladie, forcé d'errer dans des cabinets médicaux, d'être opéré par des médecins tandis que les relations sociales deviennent source de souffrance et d'isolement<sup>9</sup>.

De même dans *Les particules élémentaires*, la relation entre Bruno et Christiane oscille entre les deux pulsions. Dès leur rencontre, la compagne manifeste des douleurs dorsales lesquelles la mènent finalement au suicide. La douleur inscrite dans le corps avant leur relation s'éloigne un temps pour revenir et emporter les amants. Enfin dans *Vie secrète*, le discours introspectif et rétrospectif ne cesse de revenir avec nostalgie sur les plaisirs d'une relation adultérine. Le narrateur débute son récit par une narration qui évolue vers des maximes poético-philosophiques au sujet du plaisir, du désir, de l'écriture et de la musique, un ensemble de fragments qui sous-entendent l'effet à venir de Thanatos où, suite à leur séparation, le présent est une source de souffrances.

Ces exemples renseignent sur des récits déclinés selon une progression fondée sur une relation parallèle entre une érotographie et une thanatographie. La morphologie est partiellement déclinée selon ces deux forces. Une première jouissance qui ouvre le récit ; une deuxième, opposée qui la précède, où se manifeste divers dispositifs qui peu à peu en viennent à réprimer le plaisir. D'ailleurs, il importe de remarquer que la relation entre Eros et Thanatos n'est pas uniquement logée dans un parallélisme. La tension des récits semble dominée par un rapport dialectique tel que nous l'avons précédemment rencontré dans la relation entre Eros et la transgression.

Cette dialectique serait la suivante. Dès le début du récit se fait jour un hédonisme dont les plaisirs peu à peu entrent en conflit avec les dispositifs qui incarnent Thanatos. On voit une progression parallèle qui converge vers un conflit entre les deux figures. Tel est le cas de *Plateforme* où, dès les premières pages, l'on suit le narrateur Michel dans ses voyages en Thaïlande jusqu'à ce qu'il participe à la création de Clubs Aphrodite. Parce qu'un tel club montre le faciès d'Eros à la civilisation dont la survie dépend de son contrôle, de sa répression, se manifeste promptement la figure de Thanatos incarnée par divers dispositifs, journalistiques, juridiques et religieux. Il en est de même dans *Tous les matins du monde* et *Terrasse à Rome*. La souffrance l'emporte littéralement sur Meaume et M. de Sainte

---

<sup>9</sup> Pour plus d'explications : Bruno Blanckeman, « Mourir en direct : le cas d'Hervé Guibert », in : Carole Dornier, Renaud Dulong (ouvrage coordonné par.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'Homme, 2005, p. 205. Jean-Pierre Boulé, « L'écriture thanatographique », in : *Hervé Guibert*, Paris, Editions L'Harmattan, 2001, p. 251-303.

Colombe, deux personnages qui, après avoir vécu dans une *libido sciendi*, voire une *libido nostalgia*, sont happés par le poids du corps, la vieillesse, jusqu'à se laisser mourir. Cette structure est tout aussi manifeste dans les textes de J. Echenoz. Dans *Nous Trois* et *Les grandes blondes* reviennent les dispositifs sentimentaux. Meyer et Gloire Abgrall s'inscrivent à nouveau dans la surrépression qu'est le couple monogame et hétérosexuel à la fidélité réciproque.

Ces textes sont agencés selon une double tension, à la fois du plaisir et de la souffrance. Au-delà d'un tel manichéisme, il est à prendre en considération leur relation dialectique. Le plaisir est intrinsèquement dépendant de son opposé dont il semble se nourrir car plus l'hédonisme se fait jour, plus les dispositifs s'enclenchent. Ce constat a pour avantage de replacer la structure du plaisir dans l'homogénéité des textes. Comme nous l'avons vu dans la relation monadologique entre le singulier et le pluriel, entre le plaisir et tout ce qui le fait ressortir, l'orientation sémiomorphologique ne peut se passer de l'environnement où le signe circule. Cet environnement apparaît ici comme un facteur de contraintes du plaisir qui, premièrement, progresse parallèlement ; deuxièmement, en vient à entrer en conflit avec le plaisir. Ceci a pour conséquence que la volonté hédoniste est plus visible mais, en même temps, que la répression se fait plus forte.

### **7.3. La figure de Thanatos**

La dépendance du plaisir envers son opposé n'est pas uniquement logée dans une appréhension générale mais aussi situationnelle laquelle répond à un principe de causalité. D'ailleurs la figure de Thanatos a traversé les précédents chapitres sans que l'on ne s'y attarde. Ainsi, lorsqu'il s'est agi de montrer la présence infra-textuelle d'une bande libidinale, il a été question d'un rituel de passage. Dans l'obscurité, Eros connaît un relâchement pulsionnel. Enfin il est défiguré lors du retour de la clarté, symbole d'une norme culturelle répressive. Ensuite nous nous sommes penchés sur la relation dialectique entre pulsion de vie et transgression. Elle a mené à considérer l'action de dispositifs tendant à annuler ou dévier la pulsion, une action qui défigure Eros et, en même temps, déploie son degré de jouissance.

L'évolution des deux pulsions se trouve plus précisément lors de relations sexuelles agencées selon une progression causale et tripartite : plaisir – jouissance – mort. Ainsi dans *Plateforme*, le narrateur raconte son arrivée dans une villégiature de vacances à Cuba. A



peine installée dans leur chambre, sa compagne, Valérie, appelle une employée afin de la convier à leurs ébats :

Le cul de la petite Noire ondulait à mesure qu'elle se penchait et se relevait sur le pubis de Valérie. Je la pénétrai d'un seul coup, sa chatte était ouverte comme un fruit. Elle gémit faiblement, tendit les fesses vers moi. Je commençai à aller et venir en elle, un peu n'importe comment, la tête me tournait, mon corps était traversé de soubresauts de plaisir. La nuit tombait, on ne voyait plus grand-chose dans la pièce. Comme venant de très loin, d'un autre monde, j'entendais les râles de Valérie qui augmentaient. J'écrasai mes mains sur le cul de Margarita, je la pénétrai de plus en plus fort, je ne cherchais même plus à me retenir. Au moment où Valérie poussa un cri, je jouis à mon tour. Pendant une ou deux secondes j'eus l'impression de me vider de mon poids, de flotter dans l'atmosphère. Puis la sensation de pesanteur revint, je me sentis épuisé d'un seul coup. Je m'abattis sur le lit, entre leurs bras. (pp. 206-207.)

D'abord les corps s'échauffent, l'employée pousse un gémissement, le narrateur a la tête qui tourne, il affirme prendre du plaisir. Ensuite vient l'obscurité, le plaisir se mue en jouissance. Valérie crie, le narrateur jouit. Les corps évidés de leur poids, ils flottent. Enfin « la sensation de pesanteur revient » ainsi que l'épuisement. De la disposition des corps jusqu'à la jouissance apparaît donc toute une progression qui passe d'une figuration à une défiguration d'Eros. Par l'effet des corps réunis, il émerge peu à peu jusqu'à déposséder le narrateur dont la tête se met à tourner. S'ensuit un oubli total jusqu'à ce que, pour Michel, vienne une sorte de mort avant que la réalité ne retourne à la normale avec toute sa pesanteur. Cette progression n'a rien de singulier. Elle se trouve de manière fréquente tel qu'ici dans *Le protocole compassionnel* :

Les géologues amateurs, qui montent sur la colline pour en faire voler avec un marteau quelques éclats d'hématite, ce minerai noir précieux scintillant de miroitements argentés, pouvaient nous voir, lui dis-je, mais Djanbouka me répondit qu'il s'en foutait, il enfilait déjà la capote sur son membre dressé qu'il branlait en même temps. Il me mit debout, à sec, en renversant mon corps sur le rebord de la citerne. Ça me faisait mal, aucune jouissance, j'étais trop bouleversé. Djanlouka fut rapide dans sa besogne et négligea la mienne comme un Arabe, dans l'ivresse de sa chevauchée il me crachait dessus, je sentais ses jets de salive baigner mes cheveux et couler le long de ma colonne vertébrale, mise à nu comme une épine, ou une arête. Quand il m'eut crié sa jouissance dans l'oreille en agrippant l'autre à pleine main pour me cracher cette fois sur les lèvres, il se rhabilla vite, et repartit sur sa moto rouge sans m'avoir dit un mot, ayant jeté la capote sale dans un fourré. Il avait fait ce qu'il avait à faire, et je savais qu'il n'y reviendrait pas. (p. 163.)

Selon une progression similaire à celle de *Plateforme*, le narrateur décrit le moment d'un plaisir jusqu'à la jouissance, enfin d'un départ qui, après un débordement d'affect, renvoie à l'inorganique. D'un texte à l'autre le couple Eros-Thanatos connaît un traitement similaire. Qu'il s'agisse de M. Houellebecq ou d'H. Guibert, les relations charnelles

s'agencent selon une même grammaire. Elle débute par une préfiguration. Des corps se réunissent. Eros se préfigure dans l'espace. Il peut s'agir d'une chambre ou d'une colline, de signes susceptibles d'être interprétés comme libidinaux. Ensuite vient une figuration. Les corps s'échauffent. La stase se mue en une ex-stase. Les personnages perdent peu à peu de leur singularité. Arrive la jouissance. Enfin s'ensuit une défiguration. Les corps repus, ils se séparent et retrouvent une pesanteur.

Tant dans une appréhension macrocosmique que microcosmique, tous les textes comprennent une économie libidinale dépendante d'une érotographie et d'une thanatographie. Aussi diversifiés que sont les récits, on y trouve constamment une progression dialectique entre ces deux pôles. D'une part, des particules focalisées sur le plaisir, de l'autre, la présence d'une sorte de mort. Il peut s'agir d'un projet morbide, de l'action de dispositifs qui interdisent et désubliment le principe de plaisir. Et toutes ces oppositions donnent lieu à une visibilité du récit fondée sur un rapport antagoniste entre Eros et Thanatos, deux forces qui déterminent le parcours des personnages.

Dans une approche plus textuelle, on retrouve une même relation dialectique. Les pôles sont présents au cœur des ébats sensuels lesquels sont organisés selon une progression du plaisir vers la jouissance, de la jouissance vers le retour à une réalité pesante. Que la scène soit décrite selon une tendance esthétique particulière ne change rien à la configuration. Constamment le plaisir est décliné selon une tripartie : plaisir – jouissance – mort.

L'on peut donc affirmer qu'Eros et Thanatos sont omniprésents mais aussi indissociables. Ainsi qu'il s'agisse d'une appréhension des textes où l'on observe une relation dialectique entre plaisir et souffrance ou de plaisirs qui s'évaporent dans un retour à la normale, ceux-ci illustrent l'incapacité de la pulsion de vie à perdurer et s'enraciner dans les univers sociétaux. Qu'Eros émerge ici ou là renseigne sur la pulsion, son objet de jouissance mais aussi sur Thanatos, toujours logé derrière notre plaisir, soit en raison de son caractère épisodique, soit dans l'action impérieuse d'un dispositif.

#### **7.4. Le dispositif défigurant**

Ce constat a une implication non négligeable si on le transpose dans les discours sur l'acte de lecture. Dans le chapitre sur l'érotographie, nous avons vu grâce à *Abîmes* que le lecteur est inscrit dans une distanciation avec une réalité environnante, qu'il jouit d'un

retour vers un langage ou plusieurs langages, enfin que son plaisir rejoint une dimension charnelle où, libérée des contraintes habituelles, la libido se déploie. Cette tendance à placer la lecture dans un hédonisme n'est pas si évidente. Si l'on se réfère au constat ci-dessus, on admet aisément que l'affrontement entre plaisir et souffrance, entre l'hédonisme et l'ordre ascétique, n'est pas un facteur propice aux plaisirs postulés dans l'acte de lecture.

Ce plaisir n'en est pourtant pas moins présent. Il ne se donne pas d'une manière directe comme si le texte était un espace d'éloignement de contraintes et que le récit en serait la mise à l'épreuve, enfin qu'il les détruirait. Tout au contraire, le récit duplique le conflit actuel que ressent toute personne face aux dispositifs. Il va même plus loin. Car, au regard de nos textes, à la fin des récits, seuls restent un ordre culturel et ses dispositifs. Face à ce constat, il me semble légitime de formuler l'interrogation suivante. Le plaisir est-il seulement dans l'acte de lecture *en soi* en tant que *séparation* avec une réalité par l'action de l'imaginaire, plaisir qui reviendrait donc à la seule activité cognitive en dehors du récit qui la déclenche ?

Dans une orientation propre à la philosophie analytique, l'on postule que le plaisir serait logé dans l'acte de lecture en dehors de toute considération envers le récit<sup>10</sup>. Ceci signifie que le plaisir provient d'une stimulation de l'activité cognitive<sup>11</sup>. Il s'agit d'un mouvement cinétique qui entraîne un déplacement perpétuel de la pensée<sup>12</sup>. Il éloigne le lecteur d'une réalité environnante pour le seul profit d'une fabulation guidée par les signes d'un texte. Le lecteur figure alors les signes. Il remplit les signifiants de signifiés hérités de ses connaissances et expériences. Ce mouvement serait donc l'une des causes du plaisir dans l'acte de lecture.

Toutefois, dans le récit, la progression parallèle et la rencontre conflictuelle entre plaisir et souffrance ne cessent de renvoyer à une condition répressive précédent l'acte de lecture. Dès lors on additionne au plaisir cognitif un autre d'ordre transgressif. L'acte serait source

---

<sup>10</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Editions Mimésis, 2016, pp. 30-37.

<sup>11</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, Paris, Editions Seuil, 1996, p. 114-115. La distinction qu'établit J.-M. Schaeffer entre l'expérience esthétique en tant qu'expérience émotive et l'attention cognitive qu'elle exige ne me semble pas avérée dans l'acte de lecture. Aucune expérience ne peut se passer d'un investissement émotionnel. Par conséquent l'attention cognitive, si elle est dénuée d'un objet inscrit dans un phénomène, ne pourrait être déclenchée. C'est à partir du phénomène que l'attention est enclenchée dans un mouvement cognitif qui précède et impulse l'instance émotive.

<sup>12</sup> Bien que l'on peut faire référence à des théories contemporaines telles que celles de J.-M. Schaeffer, on remarquera aussi que ce processus est déjà abordé par : Henry Rutgers Marshall, *Pain, Pleasure and Aesthetics*, London, Editions Macmillan, 1894. Compte rendu : V. Pillon, « Esthétique », in : *La revue philosophique de France et à l'étranger*, 1896, pp. 437-442.

de satisfaction car le récit substitue à des dispositifs réels des fictionnels, ce qui signifie qu'il subvertit des codes, qu'il ne cesse de franchir les limites d'une doxa par la production de simulacres provenant d'une réalité vécue et évaluée éthiquement<sup>13</sup>.

Premièrement, leur fictionnalité contrainte par les signes arbitraires de la langue écrite laisserait la possibilité de les observer avec plus d'évidence que dans le magma confus d'une réalité. Ceci aurait pour effet bénéfique de pouvoir se distancier des dispositifs, de les observer, de transgresser leur naturalité et, selon les individualités, d'émettre un jugement à leur égard. Deuxièmement, leur caractère fictionnel serait le signe d'une facticité capable d'être délaissée (par l'arrêt de la lecture) ou simplement désestimée en raison de leur fictionnalité.

Dans un tel cas, le plaisir reviendrait à la liberté de l'acte de lecture. Pérégrinant parmi des dispositifs, signes de tension morphologique, il peut à sa guise les *quitter* et les critiquer en dehors des conséquences que cela implique dans une réalité sociale<sup>14</sup>. Il est à remarquer que la fictionnalité des dispositifs joue en faveur d'une multiplication des langages. Par le fait de les reproduire, on en donne une image réduite qui témoigne d'une malléabilité. Par conséquent, s'ils s'imposent selon le mouvement d'une naturalité dans le vécu d'un lecteur, lire leurs descriptions, leurs effets sur le plaisir, remet en cause le langage naturalisé et dominant<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Pour la transgression, son « processus » et son rapport à l'éthique : Michel Foucault, « Préface à la transgression », in : *Critique*, n°195-196 : *Hommage à G. Bataille*, 1963, pp. 261-266.

<sup>14</sup> Cette assertion signifie que critiquer l'ordre établi d'une culture, par exemple ses politiques, ses institutions, ses discours, est susceptible de causer un ostracisme. En effet, critiquer une culture, c'est porter atteinte à ce que nous avons naturalisé. Il peut s'agir d'un discours, d'une modèle de consommation, de penser, etc. Toutefois cette critique n'émane qu'indirectement de la culture. En tant que concept, il lui est impossible d'agir si ce n'est par le biais d'une ou plusieurs personnes. Critiquer la culture, c'est donc aussi et surtout s'en prendre à *ce* qu'elle produit, c'est-à-dire des croyances, des certitudes que quelques personnes se font un devoir d'incarner. Par conséquent l'ostracisme provient moins du sujet critiqué que de son incarnation, principalement humaine ou résultant d'un acte humain.

En guise d'exemple, l'on peut revenir vers *Moral des ménages* d'E. Reinhart. Tout au long du texte, le narrateur revient sur sa relation tumultueuse avec son père. Alors qu'il était enfant, la famille se réunissait le soir pour dîner. Rentrant de son travail, son père s'assit, dîne. Il parle peu et il espère habituellement pouvoir manger de son camembert. Passé l'enfance, le narrateur tente de discuter. D'abord par la critique, ensuite par la violence. Mais le père reste impassible. Il n'aborde jamais un sujet de conversation fâcheux à l'exception de quelques heurts à son travail. Il s'agit ici d'une communication avortée. Contrairement au lecteur, libre d'arrêter son acte de lecture, le narrateur de *Moral des ménages* est forcé vivre dans un langage dominant, celui de sa famille qu'il ne parvient pas à changer et qu'il en vient à quitter, enfin celui de la société où il devra travailler. Ne parvenant pas à imposer sur le marché ses compositions musicales, il vivra dans une sorte d'ostracisme continu.

<sup>15</sup> Pour la remise en cause du langage dominant et les jeux de langages : Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Editions de Minuit, 2005, pp. 102-103

On en vient donc à la littérature et le mal tel que présents chez G. Bataille. Pour édifier un récit, il faut avoir conscience des valeurs morales en circulation dans sa contemporanéité. Il faut les observer, se les approprier et, selon la capacité à repérer l'hypermoralité, on place le mal au cœur de la création<sup>16</sup>. Cette hypermoralité n'est pas un sens aigu de ce qui serait bien ou mal inscrit dans l'intention d'en donner un exemple par la création d'un récit. Chez J. Echenoz, H. Guibert, M. Houellebecq, P. Quignard et M. Redonnet, les textes contiennent en leur centre une conscience des valeurs morales lesquelles sont reproduites et entraînent le lecteur vers l'enfance que postule le littéraire, c'est-à-dire vers une période dénuée de toutes considérations morales héritées de l'éducation<sup>17</sup>. De cette hypermoralité qui conditionne le récit, se dégage avec une certaine visibilité une moralité habituellement floutée par un quotidien. Par conséquent, l'observer, c'est se donner la possibilité de la critiquer.

De plus si l'on en revient aux discours qui, ces dernières années, ont largement parlé de cynisme à l'égard d'une littérature postmoderne, on peut aussi postuler que les récits ont pour volonté d'orienter le lecteur vers la critique de dispositifs qui le conditionnent. Ils montrent avec une telle violence leur effet sur la psyché et la réalité sociale que les gestes esthétiques se dégagent d'une volonté de faire jouir<sup>18</sup>. Tel serait le cas des romans et des recueils de poésie comme *La poursuite du bonheur* de M. Houellebecq, une poésie dans la résignation la plus mortifère ; ou encore des narrateurs de J. Echenoz qui parodient sous un mode burlesque toutes choses jusqu'à ce qu'elles en deviennent absolument dérisoires. La raison d'un tel mouvement serait logé dans la volonté de faire prendre conscience de l'état actuel d'une contemporanéité afin de la regarder avec plus de clarté et d'émettre un jugement.

Tel serait aussi le cas d'œuvres réputées « difficiles ». Par exemple, l'on peut se référer à deux productions esthétiques au caractère politique : *Eden Eden Eden* en littérature ainsi

---

<sup>16</sup> George Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Editions Gallimard, 2010, p. 9-10. Par ailleurs, dans un registre autre que celui de la morale, P. Ricœur admet une même relation entre ce qu'il nomme la réalité et la fiction, dont la deuxième doit dé-ranger et ré-arranger la première afin d'« être visible », manipulation donc d'une réalité qui fait écho aux discours de F. Hölderlin, F. Nietzsche et W. Benjamin sur le « danger » du langage fictionnel, c'est-à-dire sa capacité à éloigner du langage dominant. Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, Paris, Editions Seuil, 1986, p. 18.

<sup>17</sup> George Bataille, *op. cit.*, p. 9-10.

<sup>18</sup> Nombreux sont les essais qui ont consacré quelques pages à ce sujet. Voir par exemple : Marc Gontard, *Ecrire la crise*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

que du film *Baise-moi* de V. Despentès. La première critique la guerre d'Algérie et les exactions militaires sur la population. La deuxième pointe du doigt l'abandon politique des banlieues livrées aux turbulences d'une jeunesse pauvre et désenchantée. Toutes deux censurées, ces œuvres n'offrent que peu de plaisir tant leurs propos sont critiques, véhéments, violents et reflètent une réalité politico-sociale. Toutefois, si plaisir il y a, on peut aisément postuler qu'il se trouve dans le côté sublime de la syntaxe où la guerre devient un laboratoire de formes et dans la découverte d'une œuvre filmique qui renvoie à d'autres créations. Mais au-delà d'une contextualisation littéraire, d'un renvoi vers la connaissance de créations singulières, le plaisir est aussi présent dans la critique transgressive que ces objets esthétiques adressent à leur contemporanéité.

Ceci semble particulièrement avéré dans la littérature dite de « transgression »<sup>19</sup>. La violence et la psychopathie dont l'héritage viendrait de L.-F. Céline, de la Beat Génération, de B. E. Ellis, auraient pour finalité de placer un projet politique au cœur de la création. Mais ce projet n'est pas similaire à celui des avant-gardes. On ne trouve plus un manifeste en amont qui tente de mettre en adéquation la création avec des normes précédentes l'acte esthétique. C'est d'ailleurs une critique que l'on trouve aussi chez S. Florey. Interrogeant l'absence de manifeste en cette fin de siècle, elle en vient à postuler que le programme politique est désormais au cœur de la création littéraire qui, d'une manière globale, tend à mettre en évidence le caractère aliéné de l'espèce dans un monde à la culture centralisée et ostracisant<sup>20</sup>.

Face à ces raisonnements, l'on comprend que les dispositifs servent à la figuration de Thanatos car ils répriment les pulsions de vie des personnages. Pourtant leur action n'est pas à interpréter d'une manière manichéenne. Ceux-ci servent moins l'ordre qu'ils ne représentent sa critique. En effet, l'acte de lecture revient à se distancier d'une réalité environnante et, pourtant, les textes en reproduisent les signes. La reproduction induit un caractère factice, ce qui laisse la possibilité de jouir de la facticité de l'ordre représenté comme de s'en libérer à sa guise.

---

<sup>19</sup> Sabine van Wesemael, *Le roman transgressif contemporain*, Paris, Editions L'Harmattan, 2010, pp. 7-33.

<sup>20</sup> Sonia Florey, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Villeneuve-D'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013, pp. 191-201.

A cette indépendance du sujet face à son activité, il faut aussi ajouter la dimension hypermorale logée dans les dispositifs défigurants. D'abord cette dimension renseigne sur l'adéquation entre le texte et sa contemporanéité. Ensuite, parce qu'elle est inscrite dans une fictionnalité, elle permet une distanciation entre ce qui est habituellement vécu d'une manière naturelle et ce qui n'est, en réalité, qu'une construction culturelle. Enfin cette distanciation implique chez certains un jugement, c'est-à-dire un retour du texte vers une réalité culturelle. Désormais observée ou critiquée grâce à l'observation de l'action de dispositifs défigurants, il en résulte un plaisir d'ordre transgressif. On comprend donc aisément que là où il y a des dispositifs défigurants, il y a dans leur réception moins de souffrances que de plaisirs.

### **7.5. D'une inquiétante anthropophagie**

Passons à la deuxième partie de ce chapitre. Elle porte littéralement sur une défiguration d'Eros liée à une pulsion de mort. Eros défiguré, c'est un regard sémiotique qui évalue le corps en tant que signe *froid*, dénué de toute fonction biologique au seul profit de ses composantes primaires, sa chair et son sang. Déjà repérée dans l'indifférenciation d'une foule que le plaisir métamorphose en un troupeau, il faut ajouter que la stase d'Eros, lorsque trop réprimée, ne provoque pas uniquement une mutation vers Eros-Anima. Le besoin de jouir est tel qu'Eros en vient à *sonder* les corps selon une négation de toute vie.

L'assouvissement d'une jouissance par la violence rappelle une littérature de l'*inquiétante étrangeté*. S'y font face divers thèmes qui sont sources d'angoisses tels que la mort, la spectralité ainsi qu'un environnement sémiotique hérité du gothique, la nuit noire, le sang pourpre, la chair pourrie, les os poreux<sup>21</sup>. Concomitante au déploiement des sciences humaines et exactes, cette tendance à la frayeur fait place à des figures surnaturelles<sup>22</sup>. Les premières viennent de récits traditionnels, les deuxièmes de découvertes ethnologiques qui témoignent de mœurs considérées comme « primitif » et « dégradant » pour notre espèce « civilisée ». On y trouve le vampire et le cannibale, deux figures qui angoissent la psyché car elles renvoient vers des émotions infantiles désormais intégrées dans la part refoulée de tout un chacun<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Editions Gallimard, 1971, p. 24.

<sup>22</sup> Jean-François Chassay, *Imaginer la science*, Montréal, Editions Liber, 2003, p. 87.

<sup>23</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, *op. cit.*, p. 24.

Selon les interprétations et les textes, les émotions sont diversifiées et les figures plurielles. Mais toute référence aux figures d'une pulsion de mort apparaît sous la contrainte d'une stase. La libido, trop contrariée par les dispositifs, devient source d'une tension déplaisante si constante qu'elle transforme Eros en Thanatos. Vient alors une nouvelle volonté, celle violente qui tend à s'élancer sur un corps, le décharner, le dépiauter afin de repâître un appétit libidinal inassouvi tel qu'ici dans *Le protocole compassionnel* :

Je manque tellement de chair sur mes propres os, dans mon ventre puisque je ne mange plus ni viande ni poisson depuis des mois, sur ma langue et sous mes doigts, dans mon cul et dans ma bouche ce vide que je n'ai plus envie de combler, que je deviendrais volontiers cannibale. Quand je vois le beau corps dénudé charnu d'un ouvrier sur un chantier, je n'aurais pas seulement envie de lécher, mais de mordre, de bouffer, de croquer, de mastiquer, d'avalier. Je ne découperais pas à la mode japonaise un de ces ouvriers pour le tasser dans mon congélateur, je voudrais manger la chair crue et vibrante, chaude, douce et infecte. (p. 90.)

Deux partis sont en confrontation. D'une part, le narrateur et son corps évidé par la maladie, abandonné à la souffrance et l'isolement social, c'est-à-dire un corps dans l'absence totale de plaisirs. De l'autre, une classe indifférenciée, des ouvriers sur un chantier dont le travail technique rend les muscles luisants, bombés d'une force qui exalte le désir du malade. Le contraste donne lieu à une pulsion de mort. Le narrateur manifeste la volonté de s'abreuver violemment de tout ce qu'il lui manque et serait susceptible de le revigorer, c'est-à-dire des corps juvéniles, forts et beaux capables de s'élancer dans quelques jouissances, de dissiper une tension déplaisante.

Cette inquiétante anthropophagie est soulevée par le statut de paria du narrateur, écarté d'une circulation sociale en raison de sa maladie. L'irruption de Thanatos dans un corps famélique devient le signe d'un mal. Il ne s'agit plus de tenter quelques jeux de séduction, de faire preuve de charme. Mais Eros est si affamé qu'il en vient à abandonner toute tactique pour se transformer en une entité violente, dénuée de civilité. Son but est alors de s'abreuver de composantes corporelles pour redonner vie à la chair malade. Dans ce cas, Thanatos vient d'un Eros défiguré par la maladie. Et en même temps, cette défiguration littérale est accompagnée d'une deuxième. La pulsion de mort défigure le corps d'autrui, elle entend s'en abreuver pour combler le manque de plaisir.

L'usage du plaisir selon deux tendances extrêmes, son absence et la pulsion de mort, se trouve également dans *Les particules élémentaires*. Durant sa première semaine de vacances dans « Le lieu du changement », Bruno tente de rencontrer des partenaires, d'assouvir son



appétit libidinal mais en vain. Il en arrive à développer la pensée suivante : « Plus tard, encore sous le choc de la rencontre, il descendit vers les tables du petit déjeuner. Il s'installa à l'écart et n'engagea la conversation avec personne ; en mastiquant ses céréales vitaminées il songeait au vampirisme de la quête sexuelle, à son aspect faustien. » (p. 105.)

Comme chez H. Guibert, l'idée d'un vampirisme est déterminée par l'absence de plaisir. Bruno tente d'entrer en contact avec des femmes. Il espère une relation charnelle mais toutes ses tentatives échouent. Il en résulte une référence au vampirisme et sa quête sexuelle. Cet usage retourne la tendance traditionnelle. Au vampire solitaire en quête d'un sang qui symbolise l'union sentimentale, est substituée une pulsion de vie si affamée qu'elle transgresse les convenances afin de se repaître d'un sang qui symbolise le contentement d'une vie déterminée par Eros<sup>24</sup>. A ceci s'ajoute une symbolique vidée de son histoire. Le Dr. Faust n'est plus le savant en quête de savoir ni d'une passion avec Marguerite. C'est une entité dénuée de toute satisfaction libidinale qui pactise pour sa seule jouissance, vampirique<sup>25</sup>.

Ces détournements témoignent de la capacité de la pulsion de vie à se muer en une pulsion de mort. En raison d'un manque de satisfaction, elle défigure toute chose, non seulement les symboles hérités d'une culture mais aussi l'identité de tout un chacun. Elle transgresse les corps appréhendés en raison de signes libidinaux capables de contenter Eros. Tous sont rapportés à son seul plaisir qui, par manque, pense à s'élancer violemment sur le corps allant jusqu'à outrepasser aveuglément toutes les normes des dispositifs.

Ceci renvoie vers un propos déjà rencontré. Dans le deuxième chapitre, nous avons vu qu'une société trop portée sur le contrôle des pulsions mettrait en danger sa population. Car l'interdiction de satisfaction aurait pour conséquence de provoquer une trop forte « stase sociale » et donc de retourner contre lui-même le projet politique d'un ordre. A force de laisser Eros muselé dans des stases, les individus seraient sujets à d'extrêmes névroses. Ils ne parviendraient plus à satisfaire une pulsion de vie. Leur énergie érotique ne cesserait de s'accumuler dans leur corps. Il en résulterait une constante tension déplaisante, impossible

---

<sup>24</sup> Pour le vampirisme et sa symbolique : Catherine Paradis, « L'appétit sexuel : vampirisme et cannibalisme passionnés dans la littérature », in : *Québec français*, n°126, 2002, pp. 48-51.

<sup>25</sup> Au sujet d'une symbolique vidée, je fais référence à l'interrogation de Frédéric Sayer sur la transformation des symboles en simples signes : Frédéric Sayer, « La transformation de symboles du mal en signes du vide chez Michel Houellebecq et Bret Easton Ellis », in : Lucie Clément, Sabine van Wesemael (sous la dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam New York, Editions Rodopi, 2007, p. 149.

d'être rabaissée par crainte d'une répression ou tout simplement contenue par la naturalisation d'autocontraintes. Pour symptômes d'un champ social si apathique, on verrait la pulsion de vie se muer en pulsion de mort. D'Eros sortirait une autre figure, Thanatos. Nous ne serions plus face à des personnes cherchant à contenter quelques plaisirs. Mais face à des pulsions mortifères, symptômes de corps en appel d'une satisfaction si réprimée qu'ils en arrivent par la violence à s'abreuver du corps d'autrui, le détruire pour repaître Thanatos et retourner vers Eros.

Ainsi on verrait des foules se flageller et des relâchements pulsionnels d'une extrême violence qui conduiraient à la mise en œuvre de pensées cannibales et vampiriques<sup>26</sup>. Cette inquiétante anthropophagie est soulevée par une appétence libidinale frustrée laquelle entraîne une transgression de tous dispositifs, de tout ordre. Il n'est bien sûr pas étonnant que cette étrangeté se fasse jour à la fin du siècle. Certes, dans notre corpus, elle est moins présente qu'à l'avènement de la société industrielle, moins sublime que dans le corpus du Marquis de Sade. Mais la cause revient plus à l'hétérogénéité stylistique qui, contrairement au gothique, est plus libre dans le choix de ses figures, dans ses compositions. La prolifération d'une inquiétante anthropophagie dans un corpus stylistiquement hétérogène témoigne donc amplement de la présence d'une pulsion de mort dans notre contemporanéité.

Ceci n'étonne guère car notre actualité est parcourue par les assauts de Thanatos. En dehors de la littérature, à la fin du siècle comme jusqu'à ce jour, l'on est confronté à l'irruption de pulsions de mort. Qu'il s'agisse de guerres, de génocides, de la mise en vente d'un corps vivant qu'un acheteur à sa guise découpe, congèle et dévore membre par membre ; ou d'un retour à l'esclavage et la vente de fillettes, de femmes adultes ou plus âgées sur des marchés ; l'étrange inquiétant où se déclenche une pulsion de mort, renvoie vers une abstinence forcée, une sexualité restreinte par des dispositifs économiques, politiques et religieux. D'ailleurs la tension exercée par ces dispositifs est au cœur de *Partouz* de Y. Moix. Dans ce roman à thèse, le narrateur expose les contraintes qui pèsent sur notre

---

<sup>26</sup> Les exemples historiques en ce sens sont nombreux. On peut se référer à Louis XIV et sa volonté d'interdire des cérémonies publiques de flagellations. Et, pour en reprendre un plus récent, l'on se réfère à l'introduction du Président Hafez el-Assad après un coup d'État lequel laisse place à un appareil politique répressif dont le point nodal repose sur la promotion d'un Islam rigoureux. On voit alors de nombreuses parades où des centaines d'hommes, munis de fouet, se flagellent en public. Bien qu'organisé par l'État, ce type de manifestation renseigne sur la répression portée à l'égard du plaisir et les issues auxquelles donnent lieu un musèlement d'Eros. Voir le documentaire : Adam Curtis, *HyperNomalisation*, 2006.

libido comme il défend que le radicalisme religieux aurait pour cause un manque de libération libidinale. En raison de la frustration qu'impose un système politique totalitaire, l'exposition des opprimés aux mœurs d'un occident hédoniste serait la cause principale d'un mal-être social et d'actes terroristes kamikazes<sup>27</sup>.

### 7.6. L'objectification

Cette tendance à se repaître de sang et de chair met en évidence la fracture de l'unité phénoménologique du corps dont le paradigme est repérable dans les méthodes des technosciences ainsi que la pornographie<sup>28</sup>. A l'avènement de la modernité, avec la création de l'imprimerie et la circulation de nouvelles connaissances, lecteurs de fiction et intellectuels apprirent « à considérer l'autre comme une représentation de [leur] esprit ou, plutôt, comme susceptible d'être reproduit par l'esprit, ce qui a impliqué la nécessité de tempérer l'empathie [...]. »<sup>29</sup> Au fil des siècles, l'homme n'a plus regardé en dehors de lui mais en lui. Il s'est dédoublé. Au XXe siècle, les sciences évoluant, son corps n'est plus appréhendé comme la *partie* d'une personnalité mais comme un alter-ego fragmenté en une multitude de signes. Protéiforme, notre corps n'est plus doté d'une identité liée à une singularité. Si identité il y a, elle est dans les parties de sa *masse* et leur modelage esthétique.

Pourtant s'il est commun de mettre en relation le surnaturel et le développement des sciences exactes, cette propension à effrayer par des figures transgressives renvoie aussi à l'ère industrielle, son exode rural vers les centres urbains orchestrés par la construction d'usines qui réunissent des corps dont elle se sert en raison de leur force<sup>30</sup>. On trouve là un

---

<sup>27</sup> Pour le cannibalisme, je fais référence au fait divers à Rotenbourg. Meiwes, un allemand spécialisé en informatique, passe une annonce sur le site internet Ebay pour manger un homme. Brandes le contacte, accepte la proposition. Meiwes commence par découper le pénis de Brandes avec son approbation. Enfin il découpe son corps, place quelques morceaux au congélateur qu'il mange de temps en temps. Quant à la vente de corps féminins, je fais référence au retour d'un esclavage juridique par l'introduction d'une droit de la Charia dans l'Etat Islamique. Les esclaves féminins y sont vendus lors de marché public et soumis par les acquéreurs à d'innombrables sévices (viol, coups, brutalités de toute sorte, etc.). Ces cas qui relèvent de faits divers me semblent importants tant ils témoignent d'une pulsion de mort déterminée par un manque de satisfaction libidinale. Pour le cannibalisme sur Ebay et la reprise de ce fait divers dans la pièce de théâtre : Manuel Pereira, *Mythmaker*, Les Matelles, Editions Espace 34, 2011. Pour l'esclavage : Mathieu Guidère, « Les femmes esclaves de l'Etat Islamique », in: *Le débat*, n°188, Paris, Editions Gallimard, 2016/1, pp. 106-118.

<sup>28</sup> Pour les technosciences : David Le Breton, « Le corps surnuméraire : imaginaire du corps dans la technoscience », in : Colette Méchin (sous la dir.), *Usages culturels du corps*, Paris, Editions L'Harmattan, 1997, pp. 147-163.

<sup>29</sup> Claudia Attimonelli, Vincenzo Susca, « Généalogies », in : *Pornoculture*, Montréal, Editions Liber, 2017, p. 18.

<sup>30</sup> Pour la relation historique entre le surnaturel et les sciences exactes : Jean-François Chassay, *op. cit.*, p. 87.

paradigme où corps et objet constituent un réseau de signes homogènes qui échangent leur signification et se font valoir réciproquement.

Par exemple, le processus d'une objectification se repère dans les écrits d'économie politique. L'individu, dissocié de son environnement naturel, est considéré par le pouvoir selon une force de travail bénéfique à l'industrie. Selon M. Foucault, cette appréhension de l'éthos s'établit au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle dans les prémisses d'une société libérale où l'organisation sociale repose sur le bénéfice de proto-industries<sup>31</sup>. C'est au cours de cette période que se mettent en place divers dispositifs qui rapportent toute chose de l'environnement sociétal vers l'effectivité du pouvoir industriel. Là où jadis il y avait un rythme de vie scandé par des fêtes, des traditions, des rituels populaires, désormais toute chose se rapporte à l'industrie<sup>32</sup>. La mise en place d'un modèle existentiel fondé sur le travail force une altération du paradigme humain, maintenant rapporté à la seule force de ses membres, une force bénéfique pour la (re)production de l'industrie<sup>33</sup>. Toutefois ce n'est réellement qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, au cours de la révolution industrielle, que l'on voit s'élucider tout un champ de réflexion sur la place du corps dans l'économie politique.

Ainsi on peut prendre pour exemple le corps dans le *Kapital* de K. Marx. Dans son développement contre les forces capitalistes, il aborde principalement l'individu sous le prisme d'un corps, posé çà et là, comme facteur d'enrichissement pour la bourgeoisie, communautaire pour le prolétariat<sup>34</sup>. La place de ce corps comme force d'une économie, qu'elle soit capitaliste ou socialiste, témoigne d'une séparation du corps et de l'esprit, d'une fracture de l'unité phénoménologique au profit d'un individu composé de ces deux unités qui définissent sa singularité.

---

<sup>31</sup> Michel Foucault, « Leçon du 21 mars 1973 », in: *La société punitive*, Paris, Editions EHESS, Gallimard, Seuil, 2013, pp. 207-229.

<sup>32</sup> Pour ces changements, voir en général : Edward P. Thompson, *Temps, discipline du travail et capitalisme industriel*, Paris, Editions la Fabrique, 1991.

<sup>33</sup> Pour la relation entre production et reproduction de l'industrie : Theodor Adorno, Max Horkheimer, « La production industrielle des biens culturels », in: *La dialectique de la raison*, Paris, Editions Gallimard, 1974, p. 130.

<sup>34</sup> Il est évident que la dense réflexion de K. Marx sur l'industrie, le capitalisme et la doxa bourgeoise intègre aussi un héritage de son professeur G. W. F. Hegel. Toutefois, au regard de son développement sur la force de travail, sa vente, sa location, l'organisation sociétale qui en résulte ainsi que l'aliénation, on observe que sa réflexion établit une forte dichotomie entre esprit et corps, le premier étant conditionnée par son environnement matériel, le deuxième étant un facteur d'enrichissement de cet environnement, dominé soit par une bourgeoisie industrielle, soit par le projet social.

Au cours du XXe siècle, ce processus se déploie. L'introduction d'une économie financière, de la mondialisation entrouvre l'espace planétaire vers l'utopie d'un monde industrialisé tandis que la société du spectacle en donne une image stéréotypée et globale qui réduit la planète à un « village »<sup>35</sup>. Ce paradigme perturbe l'ethnocentrisme et ses coordonnées jadis repérables. La promotion d'une économie mondialisée et d'une industrialisation en voie de colonisation planétaire conduit à une appréhension des populations comme s'il s'agissait d'une masse transférable d'un espace à l'autre et au service de finalités productives aux gains répartis inégalement. Ceci est particulièrement repérable dans la reprise en littérature des lieux de vacances disséminés sur l'enveloppe terrestre tel que dans les Clubs Aphrodite de *Plateforme*. Des vacanciers occidentaux s'y rendent pour profiter d'une infrastructure peu onéreuse et des services d'un personnel qui, d'une saison à l'autre, est déplacé à la surface du globe afin de divertir les consommateurs venus en masse<sup>36</sup>.

Mais à la fin du XXe siècle, la qualité objectale attribuée au corps dépasse le cadre de la fonction professionnelle. Il en devient un simple objet dont il est possible de jouir. Son usage ne repose plus sur ses compétences mais sur sa valeur au regard de la jouissance. Bien sûr il serait absurde de donner une date précise pour ce changement. Toutefois l'on peut dire que l'introduction des thèses psychanalytiques dans la publicité ainsi que la démocratisation du capital suite à la Grande dépression de 1929 entraînent une réorientation du capitalisme. Avec l'avènement de la société du spectacle, la prolifération des écrans cathodiques, la mise en réseau virtuelle des corps par le minitel, le capitalisme libidinal connaît un formidable déploiement. Désormais il circule plus amplement et renforce son *enracinement* par une économie de l'attention, ce qui force un rabaissement du corps au statut d'objet comparable à une marchandise.

Cet argument est illustré dans *Truismes*. La narratrice faite prisonnière par le Président Edgar participe à une orgie qui réunit le pouvoir politique, religieux ainsi que la classe

---

<sup>35</sup> Claude Javeau, *Les paradoxes de la postmodernité*, Paris, Editions PUF, 2007, p. 14.

<sup>36</sup> Ce paradigme n'est pas anodin. Le concept de « vacances » est lié à une société du travail qui, en dehors des exigences du labeur, offre quelques jours de répit. Par conséquent le corps connaît une objectification dépendante de sa place dans une économie de marché. Pour une histoire des « vacances » : Jean-Jacques Becker, Serge Berstein, *Nouvelle histoire de la France contemporaine : 2. L'apogée Pompidou 1969 – 1974*, Paris, Editions Seuil, 1995, pp. 211-212.

finançant la campagne présidentielle. Pour amuser ses convives le Président ponctue la soirée de divers spectacles :

La très jolie jeune fille qu'avait amenée Edgar couinait et se débattait. Elle n'a pas tenu le choc longtemps, gamine comme elle était. Quand ils ont tous eu fini de s'amuser, elle s'est mise à errer à quatre pattes dans la salle les yeux complètement révoltés, un coup de fatigue sans doute, le manque d'habitude. Connaissant Edgar je savais qu'elle ne repartirait pas les mains vides, j'ai voulu aller la consoler mais décidément aucun son articulé ne voulait sortir de ma bouche. Un des gorilles a entraîné la gosse dans une salle à côté, je l'ai vu se distraire un peu et puis lui mettre une balle dans la tête. Ça m'a déçue de lui. Heureusement qu'Edgar n'a pas vu ça sinon ça aurait bardé pour le gorille. D'autres jeunes filles et même des jeunes garçons ont été amenés pour faire la fête avec nous. Le parquet qui glissait terriblement s'est mis à coller avec tout ce sang, au moins j'ai pu reprendre un peu l'équilibre. J'ai eu pitié des jeunes garçons, eux n'ont pas tellement l'habitude, et je me suis mise à rogner les liens de l'un d'entre eux qu'on avait laissé là en plan, on ne s'occupait plus du tout de lui et il hurlait avec quelque chose qui le brûlait dans le derrière ou je ne sais quoi. (pp. 107-108.)

L'apothéose vient d'« une jeune fille pendue par les cheveux à un lustre qui faisait encore plus de bruit, tout son intérieur dégoulinait par terre boyaux et tout, on s'était bien amusé avec elle. (p. 109). » L'apparat témoigne en filigrane d'une appréhension du corps selon une perspective matérialiste. Pour le plaisir d'Edgar et ses convives, la narratrice, les jeunes filles et garçons sont à la manière des victimes dans *Les 120 journées de Sodome* les proies de sévices qui servent un appétit libidinal. A ces réjouissances suit un dialogue entre le Président et le Marabout, un chef spirituel. Leur conversation porte sur un cannibalisme métaphorique. Ainsi ils entendent transformer la narratrice en un « boudin » afin de s'en régaler.

On a ici un autre type de surnaturel. D'abord, nous l'avons vu, il s'incarne dans les métamorphoses de la narratrice. Lorsqu'il s'agit de jouissances corporelles, elle se transforme en une truie dont tous les personnages souhaitent jouir. Ensuite, et au-delà du clivage stéréotypé pervers/cochon, on repère un cannibalisme qui émane d'une classe sociale supérieure. Les surmois-de-la-culture se servent impunément du corps social, qu'ils ridiculisent et jettent littéralement en pâture à leur pulsion de vie jusqu'à témoigner d'un penchant cannibal.

Ceci n'est pas sans référer à l'histoire d'une biopolitique telle qu'évoquée ci-dessus où, du XIXe siècle au XXe siècle, l'on passe d'une objectification dépendant du travail à une autre déterminée par le capital libidinal du corps. Que dans *Truismes*, la psychopathie du cannibalisme revienne à un politicien et un religieux n'étonne guère. Il s'agit de deux professions qui, au-delà de leurs occupations, symbolisent les fondements de la modernité

où, au fil des générations, le corps est devenu la proie d'une production jusqu'à être intégré dans une hiérarchie capitaliste selon son potentiel libidinal.

La pulsion de mort incarnée dans le cannibalisme et le vampirisme trouve deux causes. Premièrement, s'abreuver de la chair ou goûter le sang d'un corps témoigne d'une stase libidinale. Les personnages en développent une forte névrose dont l'expression passe par des pensées transgressives liées à une pulsion de mort. Deuxièmement, le cannibalisme et le vampirisme sont illustrés dans des particules qui exigent une analyse sociocritique. On observe des personnages nantis qui prennent plaisir à mettre à mal les individus d'un corps social qui leur est inférieur. Ils se repaissent d'un spectacle cruel qui témoigne d'un rapport objectal au corps et d'un manque de considération à l'égard d'une classe plus humble.

Toutefois il serait exagéré de séparer ces deux tendances. Dans l'une et l'autre, on trouve des personnages qui souhaitent obtenir du plaisir. Les premiers, portés au renoncement suite à une maladie ou malgré eux, tentent d'y avoir accès mais en vain, ce qui a pour conséquence une pensée transgressive. Les deuxièmes, qui parviennent aux ravissements, sont des surmois-de-la-culture. Ils incarnent des règles morales contraires à leur pulsion. Lors d'un relâchement libidinal, se fait jour une névrose extrême qui conduit aux débordements tels que présentés dans *Truismes*.

Dans un cas comme dans l'autre, l'on retrouve la structure du plaisir. Que les personnages soient humbles ou nantis, que la transgression se situe dans un dialogue introspectif ou lors de réjouissances, les corps sont en proie à l'empire d'Eros. Tous tentent d'obtenir quelques satisfactions auxquelles ils ne parviennent pas en raison de leur laideur, de leur maladie ou qu'il leur faut dissimuler de par leur fonction professionnelle. En même temps ces corps sont tous soumis aux contraintes de dispositifs. Il peut s'agir du médical qui diagnostique la maladie, de l'esthétique qui diminue l'attraction d'un corps ou encore d'un dispositif politique ou religieux qu'un personnage incarne. L'irruption d'une ex-stase libidinale mortifère renseigne alors sur la coercition d'univers et la volonté hédoniste qui tente de transgresser les dispositifs.

### **7.7. Le sadisme, ou l'abandon de la névrose**

La pulsion de mort incarnée par une chair soumise à divers sévices sous-entend un penchant récurrent dans la défiguration d'Eros qui passe par un sadisme ou un masochisme.

Ces tendances qu'illustrent les écrits du Marquis de Sade, S. Freud, R. von Krafft-Ebing et L. von Sacher-Masoch sont ici abordées selon une triple répartition qui fait l'objet des dernières sections. La première et la deuxième réfèrent au travail de G. Deleuze dans sa préface de *La Vénus à la fourrure* qui distingue le sadisme du masochisme, les deux tendances fonctionnant d'une manière indépendante (pp. 13-47.). La troisième s'inscrit dans la psychanalyse freudienne. Elle les appréhende selon une interdépendance, ce qui donne lieu au sadomasochisme<sup>37</sup>.

Précédemment nous avons vu que des enfants comme des adultes témoignent de plaisirs sadiques provenant d'une souffrance infligée à autrui. Plusieurs textes ont retenu l'attention : *Vous m'avez fait former des fantômes* et *Ipsa facto* où, durant un spectacle, un public malmène des enfants et de jeunes femmes, *Mon valet et moi* où, dans un internat, des enfants et des repris de justice s'adonnent à leurs penchants les plus sadiques. Le plaisir tiré par la douleur d'autrui s'est aussi présenté lorsque, face à un écran de télévision, David di Meola, un adolescent dans *Les particules élémentaires*, force une fillette à lui faire une fellation tout en regardant un snuff movie où il tranche à coup de tronçonneuse les jambes d'un adulte. Enfin le plaisir lié à la douleur se manifeste dans *Truismes* où le Président Edgar s'adonne avec ses convives à des sévices sur les corps de jeunes filles et garçons.

Dans ces exemples, la défiguration d'Eros passe d'une pulsion de vie vers une pulsion de mort : la destruction de l'objet de jouissance. Dans le cas des enfants, la destruction doit être relativisée. Encore peu atteints par les règles civiles, on ne peut les désigner comme sadiques. Leur violence ignore les valeurs morales. Ceci étant dit, le sadisme est repérable dans deux typologies.

Premièrement, dans *Vous m'avez fait former des fantômes* et *Ipsa facto*, la défiguration est enclenchée lors d'une pulsion scopique. Le regardant est confronté à ce qui a été refoulé, c'est-à-dire à des objets qui témoignent d'une période où toutes les jouissances étaient permises. Il s'agit de spectateurs qui sont ravis jusqu'à faire preuve de violence sur l'objet de jouissance. Deuxièmement, nous avons des éducateurs, des célébrités, des politiciens, c'est-à-dire des figures dominantes qui, à leur guise, se servent dans le menu du peuple afin d'en abuser violemment. De même, l'on trouve aussi un penchant sadique lorsqu'il est

---

<sup>37</sup> Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Editions Gallimard, 1987, p. 71.



question de médecins qui, convoqués dans les tomes de la trilogie sur le sida, apparaissent comme des cannibales, livrés à tous les sévices sur des corps anesthésiés.

Qu'il s'agisse d'une opération, de réjouissances spectaculaires ou privées, le sadisme est déclenché vis-à-vis de corps féminins et d'enfants. Pour les premiers, en dehors d'une critique sur le phallocratisme ambiant, il est à remarquer que la violence sur le corps des femmes symbolise le manque d'accès au plaisir. Ceci sous-entend la présence d'une frustration, d'une incapacité à jouir, si ce n'est par le fait de réduire le corps à son statut objectal, de le mettre en comparaison avec une marchandise, enfin d'y porter quelques sévices qui témoignent plus d'une pénurie libidinale que d'une individualité violente.

Le deuxième manque porte sur l'enfant posé comme un objet pareil à une marchandise, à la différence qu'il n'est pas apprécié pour son corps mais en raison de ce à quoi il fait référence : une période dénuée de contraintes où le plaisir est libre. Comme pour le corps des jeunes femmes, la violence qui résulte de l'exposition à ce corps est interprétée en raison du caractère normé des spectateurs. Voyant ce qui leur manque, ils tentent d'en profiter ainsi que d'éradiquer son existence qui symbolise leur aliénation. D'ailleurs, qu'il s'agisse de corps d'enfants ou de femmes, aucun n'est muni d'une parole. On ne trouve ni dialogue ni échange. Les corps malmenés ne sont que des objets dont la valeur est d'ordre libidinal et symbolique.

Le sadisme est donc agencé sur un dénominateur commun. Les sadiques sont exaltés par une *libido dominandi*. Dans ce cas, il s'agit moins d'un orgueil, voire d'un narcissisme lié à la position sociale du personnage qu'une domination littérale sur les corps malmenés. Cette domination exige d'être interrogée. Provient-elle de l'âge, de la différence de classe, du capital économique, etc. ? Bien que maints arguments pourraient orienter la réponse dans un sens plutôt que dans un autre, la domination me semble déterminée par l'âge culturel. Non pas un âge doté d'années qui séparent en maturité, voire en sagesse, mais un âge reprenant les diverses étapes de la formation des autocontraintes, c'est-à-dire un âge que l'on peut diviser en deux parties : l'enfance et la période adulte. Dans le sadisme, la domination de la deuxième sur la première revient à son caractère culturellement normé. Les adultes n'ont plus accès au *ça* de l'enfance, ni aux plaisirs de leur jeunesse. Ils doivent composer avec des règles culturelles, un *moi*, un principe de réalité, ce qui implique un renoncement pulsionnel quotidien.

Le sadisme est donc un comportement qui malmène l'objet de jouissance non pour ce qu'il est : une masse de peau, d'objets partiels à l'esthétique attrayante ou repoussante, mais en raison de son caractère référentiel. Parce que le corps exposé témoigne du caractère normé d'une individualité, il force à observer et conscientiser son propre refoulement. Confronté à *ce* qui a été enterré consciemment ou inconsciemment, le sadique détruit l'objet qui rapporte vers l'enfance ou qui rappelle la jouissance physique lors de la jeunesse. Il s'agit de deux objets que nous avons été forcé de mettre de côté non seulement en raison du caractère normatif de la culture mais aussi parce que, l'âge passant, le corps devient moins robuste, moins attrayant.

Pour illustrer ce propos, l'on peut faire référence au mythe de Narcisse dans *Les métamorphoses*. Arrivé au bord d'un ruisseau, un jeune homme d'une grande beauté enfanté par une nymphe se penche sur les eaux. Narcisse regarde et tombe amoureux de son reflet en ignorant que ce visage miroité par l'eau est le sien. Enfin il comprend son amour pour soi, il décide de se défigurer.

Dans notre cas le sadisme est un retournement du mouvement narcissique. Il ne s'agit plus de s'apprécier mais d'observer à travers l'objet qui témoigne de notre refoulé, notre aliénation. Plutôt que de défigurer son corps, de lui porter atteinte à la manière d'un masochiste, le sadique s'élance sur l'objet qui est signe d'une normativisation. Il le détruit pour ensuite retourner vers le narcissisme qui provient d'un investissement de la libido sur un moi, c'est-à-dire une entité culturellement normée<sup>38</sup>.

Quant à la jouissance prise sur des corps avant de les molester, les violer comme dans *Ipsa* et *Truismes*, celle-ci me semble le signe déclencheur de la destruction à venir. Le viol est l'aveu d'une jouissance ne pouvant être quotidiennement satisfaite. L'interdiction une fois outrepassée, l'acte passe au statut criminel. Détruire l'objet de plaisir devient le moyen de détruire le retour de la psyché vers le refoulé et d'effacer le crime, c'est-à-dire ce qui est puni au regard du dispositif juridique mais aussi moral.

---

<sup>38</sup> Il va sans dire que cet exemple mériterait d'être développé plus amplement ailleurs. Si l'on se réfère à l'histoire complète de Narcisse, on apprend qu'il a été piégé par Echo qui donne une voix à son reflet. Cette voix comme ce personnage, on peut les associer au dispositif désublimant qu'est l'arène. Parce qu'elle appelle les individus à jouir d'un refoulé, elle force des comportements narcissiques et sadiques. Confrontés aux plaisirs d'antan, les spectateurs en viennent à jouir d'une transgression, ensuite à détruire l'objet du plaisir pour retrouver une identité culturellement normée.

Par ailleurs ce sadisme s'intègre dans une réflexion rencontrée précédemment sur l'identité culturelle et l'existence du lien social qu'elle tend à favoriser. Afin de préserver ce lien, il s'impose d'éradiquer ce qui lui porte atteinte. Il s'agit d'effacer les pulsions infantiles, ce qui est mis en œuvre par la transmission d'autocontraintes. Ensuite il faut effacer le corps de l'enfant ou tout signe qui y réfère pour préserver le lien social et sa propre identité dont l'existence ou l'effectivité est dépendante de la reconnaissance interindividuelle.

On en conclut que le sadisme s'exprime en raison d'une exposition face à des corps dénués de contraintes mais aussi par l'ensemble des contraintes en circulation dans un univers sociétal. Dans nos textes la pulsion destructrice est donc plus dépendante d'un univers sociétal que d'un personnage singulier. Elle provient d'une relation à la norme morale plus impérieuse que dans des univers dénués d'un caractère totalitaire. Ce sadisme serait d'ailleurs le dénominateur commun des romans transgressifs. Son usage serait au service d'un projet politique moins dépendant d'un manifeste que d'une tendance esthétique commune à la fin du siècle : mettre en lumière la coercition d'une contemporanéité où les textes ont été rédigés.

### **7.8. Le masochisme, ou le retour de la névrose**

Reste à s'interroger sur une défiguration d'Eros qui passe par un plaisir masochiste. Dans le corpus, ce plaisir se manifeste de deux manières. Premièrement, et dans l'assise analytique qui précède, le masochiste revient à une posture précédant le refoulement. Le plaisir apparaît comme un signe qui précède le passage vers les contraintes surmoïques et éducationnelles. Deuxièmement, et ce sera l'objet des deux sections suivantes, le masochisme est repérable dans toute automutilation qui porte volontairement atteinte à l'identité corporelle d'un soi.

La première forme est illustrée par Muzil dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* :

Muzil adorait les orgies violentes dans les saunas. La crainte d'y être reconnu l'empêchait de fréquenter les saunas parisiens. Mais, quand il partait pour son séminaire annuel près de San Francisco, il s'en donnait à cœur joie dans les nombreux saunas de cette ville, aujourd'hui désaffectés à cause de l'épidémie, et transformés en supermarchés ou en parkings. Les homosexuels de San Francisco réalisaient dans ces espaces les fantasmes les plus insensés, mettant à la place d'urinoirs de vieilles baignoires où les victimes restaient couchées des nuits entières dans l'attente de souillures, remontant dans des étages exigus des camions routards démantibulés qu'ils utilisaient comme chambres de tortures. (pp. 29-30.)

Volontairement infantilisés, des adultes entendent revenir à une période où leurs parents les lavaient, les débarrassaient d'excréments. Ceci renvoie aux satisfactions originelles. Car déféquer, c'est effacer la tension déplaisante provoquée par les déchets qui contraignent le fonctionnement physiologique. Ici on trouve donc deux types de satisfaction : celui physiologique liée à l'expulsion des excréments et celui provenant de l'éducation où, incapable de se soigner, l'enfant voit ses tensions annulées par l'action des parents<sup>39</sup>.

Par conséquent le masochiste tend à retrouver ce moment de l'enfance où des parents comme des dispositifs s'adonnent à mettre en place les conditions non seulement hygiéniques mais aussi culturelles pour que la progéniture passe au stade « civilisé ». Ceci n'étonne guère. Comme l'explique C. Castoriadis, par leurs actions éducationnelles, les parents (mais aussi les dispositifs) arrachent « le nouveau-né à son monde ». Ils lui imposent « sous peine de psychose – le renoncement à sa toute puissance [...] »<sup>40</sup>

Plus largement, et dans une perspective historique, ce renoncement pulsionnel rappelle le travail de culture entreprise à l'ère industrielle. La classe dirigeante se plaignant de la mauvaise rentabilité des forces de travail, il se met en place toute une campagne de moralisation afin de rendre (plus) effectifs les ouvriers ; campagne qui porte notamment sur l'hygiène des travailleurs qui sont forcés (comme des enfants) de se laver, se rincer afin de préserver de leur saleté le matériel, l'espace de travail et d'éloigner toute maladie de la nouvelle société<sup>41</sup>.

Si le masochisme tel que chez H. Guibert tend à revenir vers l'enfance, il montre aussi un retour vers un état de pré-culture. Il n'est dès lors pas étonnant que ce masochisme dérange les autorités publiques californiennes. Pensant les homosexuels responsables de l'épidémie du HIV, elles en viennent à fermer les lieux de jouissance pour les « transformer en supermarchés ou en parkings », c'est-à-dire en des lieux aseptisés, civilisés, livrés à la consommation.

En littérature cette interprétation n'est pas si originale. On la retrouve ailleurs. Quand J.-P. Sartre se penche sur les écrits de J. Genet, il remonte jusqu'à l'enfance de l'écrivain. Au terme de la grossesse, l'enfant sort des eaux amniotiques, rencontre l'air. Il est arraché

---

<sup>39</sup> Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 67. Voir aussi le commentaire de : Norman O. Brown, *Eros et Thanatos*, Paris, Editions Denoël, 1971, p. 41.

<sup>40</sup> Cornélius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Editions Seuil, 1999, p. 453.

<sup>41</sup> Pour un panorama des campagnes en faveur d'une hygiène auprès des classes ouvrières : Michel Foucault, « Leçon du 14 mars 1973 », in : *La société punitive*, op. cit., pp. 191-206.

violemment du corps de la mère comme s'il s'agissait d'un excrément. Il en conclut que ce souvenir inatteignable insuffle l'écriture de J. Genet, et c'est pourquoi il se présente comme une ordure, un déchet<sup>42</sup>. J.-P. Sartre met en évidence l'analogie entre le masochisme et le retour à la naissance, c'est-à-dire une brutalité sans pareil où le nourrisson vient au monde « comme un excrément ». C'est ce retour que le masochiste entend revivre se positionnant à l'intersection d'une satisfaction totale précédant la naissance et d'une satisfaction restreinte par l'autorité surmoïque et culturelle<sup>43</sup>.

Cette interprétation est transposable à Muzil. Son masochisme et celui de ses partenaires jonchés dans des baignoires d'excréments prend place dans un non-lieu-de-la-culture, un espace dénué des contraintes culturelles que représentent les saunas cachés ainsi que les « camions de routards » transformés en chambres de tortures qui renvoient à la déterritorialisation. De plus toute une préfiguration d'Eros est mise en scène : un rituel de passage déterminé par les lumières sombres, des meubles de salle-de-bain tels que l'urinoir qui rappelle la relation à l'excrément. Enfin les « victimes » volontaires sont « couchées des nuits entières dans l'attente de souillures » dans des baignoires. La nuit symbolise la place du nourrisson dans le corps de la mère. La baignoire serait soit une analogie avec ce ventre et les eaux amniotiques, soit un meuble rappelant l'espace où (jadis) les femmes accouchaient. Ces personnages attendent donc de la violence, comme le nourrisson en connaîtra lorsque, pour la première fois, ses poumons rencontreront l'air, qu'il sera détaché de sa mère.

Cette interprétation trouve sa confirmation dans le travail de Muzil, un intellectuel qui, pour ses séminaires, se rend d'un pays à l'autre. Sa position sociale et professionnelle est intrinsèquement liée à la culture. De sa libido sciendi qui conditionne son quotidien, émerge un masochisme qui s'apparente à la destruction de toutes normes culturelles que Muzil a pour travail de repérer, d'analyser lesquelles conditionnent l'environnement professionnel où il évolue. Par conséquent se faire violence revient à détruire le travail de culture pour revenir à un état qui le précède, une satisfaction totale.

---

<sup>42</sup> Jean-Paul Sartre, « L'enfant mélodieux mort en moi bien avant que me tranche la hache », in : *Saint Genet : Comédien et martyr*, Paris, Editions Gallimard, 1952, pp. 9-17.

<sup>43</sup> Vincent de Coorbyter, « Prière pour le bon usage de Saint Genet : Sartre, biographie de l'aliénation », in : *Les temps modernes*, 2005/4, N°632, 633, 634, p. 120.

Bien sûr il est légitime de s'interroger sur la relation entre plaisir et souffrance. Pourquoi le masochiste, s'il revient à un stade pré-culturel, pré-maternel, cherche-t-il ensuite à jouir par la douleur plutôt que dans un environnement qui serait similaire au ventre et aux eaux amniotiques ? Répondre à cette interrogation est loin d'être aisée. Toutefois, à la manière dont nous l'avons fait pour le sadique, il se peut que, pour obtenir du plaisir, le masochiste mette en place un double mouvement. Premièrement, il jouit d'un retour vers une situation similaire à celle de l'enfant enfermé dans un ventre. Il se désaliène de tout son poids culturel, de toute sa civilité, de tout ce qui le conditionne et compose sa singularité. Il retrouve donc une satisfaction totale qui est plus psychologique que physique.

Deuxièmement, il exige un rituel. Il faut que ce plaisir soit mis en branle. Il rencontre alors une agression. Elle peut être soit externe, des compagnons le souillent d'excréments, soit interne, le masochiste s'automutile. Cette agression sur le corps-enfant-vulnérable rappelle le passage de la pré-culturation à la naissance, au début d'une culturation. Dans ce deuxième mouvement, le plaisir serait pris dans la formation de l'identité, c'est-à-dire dans une redécouverte ou un nouveau passage vers le narcissisme. D'entité *asociale*, le masochiste réintègre donc sa position dans un environnement culturel. Ce mouvement qui est celui de la violence serait comme pour le sadique le retour vers une aliénation qui préserve une sphère culturelle d'un débordement pulsionnel.

### **7.9. De l'automutilation à l'*ex-être***

Le masochisme est plus fréquemment repérable dans toute particule qui porte sur une automutilation. On en distingue trois : une première liée à un mal être existentiel, une deuxième illustrée par un posthumain et des opérations chirurgicales, une troisième « passive » que l'on rapporte à une cosmétologie.

Pour la première, dans *La mutilation sacrificielle*, G. Bataille retrace l'histoire du sacrifice du polythéisme jusqu'à l'avènement des sciences humaines. Il revient sur l'anecdote célèbre de Van Gogh et P. Gauguin. Ce dernier, après une énième dispute et une menace au rasoir, le quitte. Van Gogh se coupe l'oreille qu'il offre à une fille dans un lupanar. Face à cette automutilation, G. Bataille affirme que : « C'est en raison du fait que dans le cycle humain tout ce qui est rejeté est altéré d'une façon tout à fait troublante, que les choses sacrées interviennent au terme de l'opération : la victime affalée dans une flaque de sang, le doigt, l'œil ou l'oreille arrachés ne diffèrent pas sensiblement des aliments vomis. [...] Le

sacrifiant est libre – libre de se laisser aller lui-même à un tel dégorgeant, libre, s’identifiant continuellement à la victime, de vomir son propre être, comme il a vomi un morceau de lui-même ou un taureau, c’est-à-dire libre de se jeter tout à coup *hors de soi* comme une galle ou un aïssaouah. (p. 30-31.)<sup>44</sup>»

Ce raisonnement trouve une certaine effectivité dans notre corpus. Par exemple, dans *Extension du domaine de la lutte*, le narrateur est sujet à une souffrance existentielle qui empire au fil du récit. Après consultation, il apprend être atteint d’une dépression. En ce jour du Nouvel An, il vit la situation suivante :

Dans la soirée je téléphone à SOS Amitié, mais c’est occupé comme toujours en période de fêtes. Vers une heure du matin, je prends une boîte de petits pois et je la balance dans la glace de la salle de bain. Ça fait de jolis éclats. Je me coupe en les ramassant, et je commence à saigner. Ça me fait bien plaisir. C’est exactement ce que je voulais. (p. 128.)

Ici la souffrance apparaît dans l’orientation que lui donne G. Bataille. Le narrateur atteint par une dépression est l’objet d’un mal dont il ne parvient à s’extraire. Par mégarde, il se coupe un doigt, ce qui lui procure une sensation plaisante. Cette action malencontreuse et liée à un moment de démence renvoie à l’automutilation. D’ailleurs dans diverses peuplades, l’ablation d’un doigt ou le fait de le couper est une pratique courante afin d’exprimer son désespoir<sup>45</sup>. L’atteinte portée à son intégrité physique témoigne de la volonté d’être *hors de soi*. Toutefois s’arrêter à cette interprétation manquerait de pertinence. Il importe de s’interroger sur la cause qui demande à l’être de s’extraire ainsi que ce qu’il en reste après mutilation.

Pour le narrateur d’*Extension*, se faire violence et, ce malgré lui, devient le moyen de diminuer la portée d’une souffrance existentielle. Mais il ne s’agit que d’un remède éphémère. Ainsi, à la fin du roman, il déclare dans les dernières phrases qu’il ressent sa « peau comme une frontière, et le monde extérieur comme un écrasement. », enfin il comprend qu’ « elle n’aura pas lieu, la fusion sublime. » (p. 156.) De fait, la cause de la souffrance n’émane pas de sa personne mais de son environnement social, professionnel et d’une incapacité à accéder aux exigences d’une existence conditionnée et sommée de consommer, à se mettre en couple et à partager une cordialité avec ses collègues.

---

<sup>44</sup> Pour qui s’intéresse aux pratiques tribales, les aïssaouah viennent d’un ordre mystico-religieux marocain qui pratique l’automutilation ainsi que la consommation d’animaux vivants.

<sup>45</sup> Georges Bataille, *La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée de Vincent Van Gogh*, Paris, Editions Allia, 2009, pp. 23-25.

La mutilation trouve son origine dans l'incapacité du narrateur à respecter les normes socio-professionnelles. Par la violence portée à sa personne, c'est comme l'indique G. Bataille revenir à un cycle naturel de même qu'un aliment consommé et jeté. Dans ce mouvement, ce que l'on observe, c'est la volonté de se subtiliser à l'environnement social. De par la douleur, il y a détachement d'avec une réalité, ce qui signifie sortir d'une personnalité atteinte par des normes avec lesquelles elle ne parvient plus à composer.

Ici, il y a donc, comme dans la particule de H. Guibert, une forme de masochisme qui prend source dans la volonté de se défaire de contraintes incarnées jusque dans le corps et de s'extraire de toutes obligations forcées par l'environnement. Toutefois l'automutilation n'entend pas souffrir pour retourner vers l'enfance et le travail de normativisation. Dans le cas d'*Extension*, elle dépasse la notion même de vie afin de ne plus être confrontée aux douleurs provoquées par des exigences culturelles, des déficiences physiques et psychologiques.

### **7.10. Le posthumain**

Ce type d'automutilation est au cœur du roman transgressif. Sang et sperme, abus de toute sorte, psychopathie affichée et agressivité y sont monnaie courante, voire les sujets qui lient ces textes<sup>46</sup>. Eros n'y est considéré que dans une relation avec la violence, c'est-à-dire avec Thanatos qui affiche un penchant à l'automutilation par la médecine et la volonté d'atteindre un posthumain : une entité vivante héritée des conditions biologiques de l'espèce humaine mais détachée de ses contingences<sup>47</sup>.

Dans la section sur l'objectification, il a été évoqué qu'à la fin du XXe siècle, la singularité de l'individu est brisée, fragmentée. On trouve un corps comme une constellation de signes et un esprit dont la labilité dépend de sa position dans une contemporanéité. Cette dissociation a des implications non négligeables sur le plaisir où, pour en obtenir, on voit des personnages mutilant leur propre corps qui, objet de déception esthétique, doit être transgressé.

Source puissante d'aliénation, les dispositifs désublimants y jouent un rôle prépondérant. Comme il a été vu au sujet de la médiasphère, il n'est pas rare de trouver des particules où habituellement des femmes se maquillent selon des modes affichées dans

---

<sup>46</sup> Sabine van Wesemael, *Le roman transgressif contemporain*, op. cit., pp. 33-44.

<sup>47</sup> Dominique Lecourt, *Humain, post-humain*, Paris, Editions PUF, 2003, pp. 01-17.



des magazines ou revêtent des habits qu'elles ont repérés dans des publicités. On peut parler d'un premier type d'automutilation qui serait une *automutilation passive* ou encore *cosmétologique*. Il s'agit de masquer son faciès et son corps, de le transformer pour l'adapter aux exigences esthétiques formulées par un pouvoir marchand. On trouve ce type d'automutilation dans *37°2* de P. Djian. Ayant sombré dans la folie, Betty rejoint une table d'invités, le visage et le corps fardés avec tant d'artifices qu'elle en paraît défigurée, mutilée<sup>48</sup>.

La deuxième automutilation revient à l'émergence d'un dispositif médical puissant. Non plus un dispositif tel que décrit dans la trilogie sur le sida de H. Guibert, c'est-à-dire un dispositif qui départage les corps malsains des sains, mais un dispositif qui propose une augmentation mammaire, un rallongement du pénis, un grossissement des lèvres, des implants capillaires. Venue des horreurs de la Première Guerre Mondiale, la chirurgie plastique s'éloigne des soins portés aux « gueules cassées » pour s'élancer dans le monde des affaires afin de rehausser le capital esthétique de patients fortunés. Cette chirurgie plastique, on la trouve dans les textes de M. Houellebecq. Dans *Les particules élémentaires*, le père de Bruno et Michel ouvre une clinique d'augmentation mammaire avant de commercialiser le rallongement du pénis qui, peu populaire, entraîne la faillite.

Augmenter son corps, c'est le soustraire à une apparence interprétée comme disgracieuse. Pour certains il s'agit d'un vieillissement, pour d'autre d'une physiologie comportant des tares tels qu'un long nez, une pilosité proéminente, une poitrine *trop* petite. A la fin du siècle, cette médecine devient le lieu d'un masochisme. Par un recours à des pratiques chirurgicales, on efface à coup de scalpels les souffrances esthétiques héritées du corps. Bien que courantes, ces opérations ne sont pas réservées à toutes les bourses. Dans le corpus, celles qui y accèdent viennent de l'industrie culturelle. Il s'agit d'acteurs et d'actrices pornographiques, de journalistes à la télévision et de personnages dotés d'un capital élevé.

Leur point commun réside dans la relation que leur image entretient avec l'industrie culturelle. Il ne s'agit pas de se faire opérer pour le seul plaisir de se regarder. Le narcissisme ne provient plus de leur personne mais de leur circulation au sein d'un empire médiatique qui force l'investissement d'une libido du moi. Plutôt que de parler d'un narcissisme

---

<sup>48</sup> Cette particule qui clôt le roman de P. Djian est particulièrement bien réalisée dans l'adaptation filmique : Jean-Jacques Beineix, *37°2 le matin*, 1986.

primaire, secondaire, se construire une identité publique pourrait être rapproché d'un « narcissisme tertiaire ». Par conséquent, l'automutilation devient le signe non plus d'une volonté de revenir vers une période dénuée de toutes contraintes. Elle sert à rétablir une position du corps dans la norme culturelle. Ainsi, pour obtenir plus de contrats ou aguicher davantage les spectateurs, des actrices pornos augmentent la taille de leur poitrine tandis que des hommes rallongent leur pénis. Ce type d'automutilation va donc dans le sens inverse que celui du narrateur d'*Extension*. Le plaisir pris dans la souffrance renvoie à la volonté de s'inscrire dans une norme.

Qu'il s'agisse d'une automutilation passive ou active, porter atteinte à son identité corporelle afin de rehausser son capital esthétique réfère à une tendance littéraire exploitée par la science-fiction : le posthumain. Historiquement la volonté de se projeter en dehors d'une condition originelle, se manifeste au cours de la modernité à travers trois phases. Premièrement, l'avènement des sciences humaines et exactes, l'intérêt sans cesse croissant que la doxa leur apporte, déclenche divers récits d'anticipation<sup>49</sup>. S'y trouvent des figures surnaturelles dont l'étrangeté n'a plus son origine dans un geste divin, métaphysique ou hérité d'un folklore. La surnaturalité est engendrée par des savants de toute sorte qui, par le biais d'une somme de connaissances, mutilent le corps humain pour lui donner une forme nouvelle.

Deuxièmement, vient l'automutilation passive. Elle ne porte plus sur un corps fictionnel mais sur des corps réels. Elle serait liée à l'émergence d'une culture centralisée telle que la mettent en place la presse, la radio, enfin la télévision au début de la deuxième moitié du siècle. L'apparition d'une norme culturelle plus impérative et plus concentrée que par le passé déclenche la volonté de développer un capital esthétique pareil aux vedettes d'une société du spectacle. Par le biais de maquillage, d'habits, se mettent en place des modes que les populations tentent de suivre, ce qui, en même temps, fait le bonheur de l'industrie marchande. Cela se repère dans ces petits manuels dédiés aux jeunes femmes qui décrivent les comportements à adopter dans telle ou telle situation, la manière de se vêtir, de s'exprimer. Cette deuxième phase n'est bien sûr pas comparable aux figures surnaturelles. Toutefois, elle dépasse le cadre fictionnel et l'intérêt qu'on lui porte. Se farder, se déguiser

---

<sup>49</sup> Voir en général : Jean-François Chassay, *op. cit.*, 2003.

selon des modes, c'est repousser le caractère naturel du corps et l'orienter vers une *anaturalité*.

Troisièmement, suite à l'émergence de nouvelles technologies, le corps n'est plus sommé de s'adapter à des normes auparavant esthétiques. Il s'agit de le conformer aux normes d'une doxa influencée par la spéculation scientifique qui pense le corps selon sa malléabilité. Il s'agit non plus de le farder, de le masquer mais de *l'augmenter*. L'augmentation prend diverses formes d'un texte à l'autre. Ainsi dans *Les particules élémentaires*, le travail de Michel est de soustraire les tares inhérentes au passage du temps : donner la possibilité de la reproduction génétique et éradiquer toute forme de souffrance qui émane du vieillissement jusqu'à changer la composition nerveuse du corps afin qu'il ne ressente plus de douleurs. Dans *La possibilité d'une île* de M. Houellebecq, la projection scientifico-utopiste prend de l'ampleur. Par le biais de toute une machinerie, il est désormais possible d'enregistrer les spécificités génétiques d'un individu, enfin de les reproduire pour lui donner accès à une immortalité indolente<sup>50</sup>.

Ce posthumain suit une double axiologie. D'abord il mutile le corps par le fait d'en cacher les tares qui proviennent soit de l'âge, soit de la naissance. Ensuite la mutilation passe par le développement d'une technologie qui annule l'âge et augmente le capital esthétique. Ces automutilations s'inscrivent dans des romans d'anticipation centrés sur une utopie moderne. Non seulement celle de vouloir être comparable à une culture centralisée telle qu'elle est mise en scène dans la médiasphère. Mais il s'agit de nier les affres du temps par le progrès scientifique, de remplacer la souffrance inhérente à l'espèce par une peau redéfinie, dotée d'une immortalité et capable de vivre uniquement dans des plaisirs, ce qui serait la possibilité d'atteindre un bonheur.

Mais contrairement aux utopies modernes, on ne trouve plus un discours qui porte sur la communauté, le bien social, l'émancipation des populations. L'automutilation du posthumain ne porte que sur le corps d'individus qui, se mutilant, espèrent trouver un bonheur en dehors de tout altruisme. Ainsi, dans *La possibilité d'une île*, Daniel, un humoriste voué à l'immortalité grâce à sa participation dans le développement d'une secte scientifico-religieuse, évolue seul, face à un ordinateur, ses contacts se limitant à jouer avec son chien

---

<sup>50</sup> Pour le caractère anti-utopique chez M. Houellebecq : Jean-Paul Engélibert, « Utopies antipolitiques de Huxley à Houellebecq », in : *Apocalypses sans royaume*, Paris, Editions Classique Garnier, 2013, pp. 61-72.

(lui aussi reproduit) et quelques discussions hagarde d'nu sentimentalisme par le biais d'un écran.

Ce type de masochisme fonctionne d'une manière différente à ceux identifiés plus haut. Il ne s'agit plus de se soustraire à la norme culturelle, de s'effacer dans un retour vers l'enfance. Le posthumain est celui qui entend s'adapter à la norme dominante. Il s'agit de souffrir non plus pour s'extraire d'une réalité source de tension mais de souffrir afin d'y trouver sa place.

Mais qu'il s'agisse de l'un ou l'autre, ces masochismes renvoient à la thèse défendue. Que l'on prenne plaisir à se heurter afin de s'extraire de soi, que l'on fasse opérer son corps pour le placer dans les normes d'une industrie divertissante ou d'une utopie scientifique, ce plaisir pris dans la douleur est un moyen de s'extraire d'une norme culturelle trop imposante ou de s'y positionner, c'est-à-dire un plaisir déterminé par un différend où, d'une part, Eros tente de contenter ses pulsions, de l'autre, où la figure de Thanatos incarnée soit dans la culture soit dans le corps s'y oppose.

### **7.11. Le SM, du désaffecté au réaffecté**

Confronté au retour du refoulé, le sadique détruit l'objet dérefoulant afin de sauvegarder son identité sociale. Pour le masochiste, il s'agit de se positionner à l'intersection entre l'absence de refoulement et le travail d'intégration des (auto)contraintes. Par la souffrance faite au corps, il manifeste un retour vers une enfance ou un inorganique, ou encore il se positionne dans une norme esthétique. Toutefois il est à rajouter une réflexion sur une pratique qui réunit et le masochisme et le sadisme : le sadomasochisme, plus communément appelé « SM » ou encore « BDSM ». Inscrit dans une déterritorialisation, il s'agit d'une activité souterraine, éloignée du regard de la culture qui comporte une forme d'altérité qui lui est particulière comme l'explique le narrateur de *Plateforme* :

C'est un univers purement cérébral, avec des règles précises, un accord préétabli. Les masochistes ne s'intéressent qu'à leurs propres sensations, ils essaient de voir jusqu'où ils pourront aller dans la douleur, un peu comme les sportifs de l'extrême. Les sadiques c'est autre chose, ils vont de toute façon aussi loin que possible, ils ont le désir de détruire : s'ils pouvaient mutiler ou tuer, ils le feraient. (pp. 236-237.)

Postuler que le sadomasochisme s'inscrit dans une rationalité dépasse l'idée d'un plaisir qui répond à une logique physiologique fondée sur un abaissement de la tension

déplaisante. Car, comme il a été vu, l'ex-stase est le moyen de s'extraire d'une réalité et de ses contingences. Son irruption (et quel que soit le degré de sa force ou de sa violence) échappe à l'effort d'un raisonnement qui, après analyse et réflexion, choisirait plutôt un plaisir qu'un autre afin de soulager la stase. Bien sûr, on ne dit pas qu'il n'y a pas de tension déplaisante dans le SM. Mais elle provient plus de l'environnement culturel que de la pratique. Ceci se remarque dans le caractère factice du jeu, c'est-à-dire dans toute une mise en scène et son décorum.

Si à la manière du sémiologue l'on sonde ces scènes enterrées où le désir violente et le corps souffre, que voit-on ? Des personnages affublés de cuir, de latex, de plastique qui recouvrent totalement la peau tandis que le visage est dissimulé par un masque, une cagoule. Ces vêtements uniformisent les corps et empêchent de distinguer leurs particularités. Les ustensiles servant le sadique et le masochiste repoussent aussi toute forme d'altérité. Il s'agit de fouets, de cravaches, de chaînes, de martinets, de pinces, bref de tout un attirail qui permet d'entrer en contact et qui, dans un même temps, éloigne la possibilité de sensations entre les peaux. Quant à la parole, elle se résume à des injonctions du bourreau vers la victime qui répond par des couinements, des cris, des hurlements. Il s'agit d'un discours préfabriqué et à sens unique qui repousse toute forme de communication.

On a ici les éléments qui motivent le constat du narrateur de *Plateforme*. Le SM est une activité cérébrale en raison de sa mise en scène, c'est-à-dire de son caractère factice et construit. Tous les corps sont uniformisés, les modalités de contacts entre les peaux sont les mêmes, enfin la parole minimale est restreinte à un impératif dominant. Le SM est donc une activité individualiste centrée sur les émotions d'un individu qui se spectacularise.

Un tel paradoxe où les corps se réunissent pour se distancier invite l'analyse à s'orienter vers la relation dialectique que le SM entretient avec sa contemporanéité. D'emblée l'activité cérébrale renvoie au solipsisme de la fin du siècle tel qu'exprimé dans *Plateforme* :

[...] les adeptes du SM auraient vu dans leurs pratiques l'apothéose de la sexualité, sa forme ultime. Chacun y restait enfermé dans sa peau, pleinement livré à ses sensations d'être unique ; c'était une manière de voir les choses. Ce qui était certain, en tout cas, c'est que ce genre d'endroits connaissait une vogue croissante. (p. 185.)

Le constat du narrateur induit qu'en cette fin de siècle, l'on observe la prolifération de scènes SM. Qu'il s'agisse de *Plateforme*, des textes autofictionnels de H. Guibert, de quelques références chez J. Echenoz, le SM circule d'un texte à l'autre. Il n'est aucunement limité à

ces œuvres. D'une manière générale, on le trouve dans le roman transgressif tant chez des écrivains français qu'anglophones. A cette scène, on peut aussi adjoindre tous les textes qui, moins portés sur la violence sexuelle, placent les personnages dans des boîtes échangistes. Tel est le cas de *Partouz* de Y. Moix qui apparaît comme l'expression la plus manifeste d'un vif intérêt pour les orgies à la fin du siècle<sup>51</sup>.

Le théorème du narrateur semble catégorique. Il y a d'une part les personnes qui ont des sentiments réciproques lesquels n'ont pas de penchant pour la violence, la cruauté ; d'autre part, celles qui bénéficient d'une sexualité entre des partis consentants mais sans amour, sans sentiment. De cette deuxième classe, il est dit que, pour les pratiquants, il s'agit d'une « apothéose de la sexualité » et pour cause : « Chacun y restait enfermé dans sa peau, pleinement livré à ses sensations d'être unique [...]. »

Ici, ce dont il est question, c'est du caractère individualiste de l'espèce. A la fin du XXe siècle, la société connaît une atomisation de la communauté en une constellation d'individus. Bien qu'ils vivent côte à côte dans des mégapoles, ils ne réussissent plus ou difficilement à tisser des liens sentimentaux<sup>52</sup>. La satisfaction résulte du caractère égotiste des individus cherchant par une activité cérébrale à jouir en se gardant d'une forme d'altérité. Dans une analyse qui confronte le microcosme qu'est la scène SM avec le macrocosme qu'est l'univers sociétal de *Plateforme* mais aussi des textes cités ci-dessus, l'on peut formuler l'hypothèse selon laquelle la prolifération de la scène SM entretient une relation intrinsèque avec la contemporanéité des textes. Ce penchant cérébral à mettre en scène un espace factice afin d'obtenir du plaisir renvoie bien sûr à la société du spectacle. Toutefois la volonté des personnages à se spectaculariser sous-entend qu'il s'agit de recréer non pas un événement spectaculaire, d'y placer des objets qui serviraient le relâchement pulsionnel, mais de (re)produire les conditions d'obtention d'un affect dans un espace qui, contrairement au quotidien, y est dévolu.

La prolifération du SM est à mettre en relation avec la prolifération d'une économie capitaliste qui, depuis la révolution industrielle, s'est approprié l'espace public, qu'elle façonne selon la circulation de capitaux et dont les modulations ont des implications non

---

<sup>51</sup> Cet intérêt pour les scènes SM et les boîtes à partouze semble être un thème récurrent chez les universitaires qui, interrogeant la fin du siècle, allient fréquemment sexualité libertine et décadence. Voir par exemple : Sabine van Wesemael, « L'esprit de fin de siècle dans l'oeuvre de Michel Houellebecq et de Frédéric Beigbeder », in : *Territoires et terres d'histoires*, Amsterdam/New-York, Editions Rodopi, 2005, pp. 13-39.

<sup>52</sup> Christopher Lasch, *La culture du narcissisme*, Paris, Editions Flammarion, 2010, pp. 29-33.

négligeables dans le champ social, les relations interpersonnelles. Ce modèle économique met en compétition les individus, non seulement d'une classe bourgeoise dont la (re)connaissance est liée plus au capital économique que symbolique, mais aussi tout individu qui, depuis sa naissance, évolue dans un modèle de capitalisation.

D'abord ceux-ci s'affrontent vis-à-vis d'eux-mêmes. Ils doivent être capables de (sur)vivre en contractant un capital suffisant pour s'acheter des biens de premières nécessités. De là tout un corpus romanesque qui porte sur la figure du pauvre, de l'indigent, du paria, bref de personnages incapables de répondre aux exigences vitales d'un capitalisme dominant. Tel est le cas de Lômeur dans *Un jour, moi aussi j'irai loin* de D. Fabre, de Pontiac dans *L'équipée malaise* de J. Echenoz et de cet homme pauvre abattu sans raison dans *Ce que j'appelle oubli* de L. Mauvignier, trois personnages éloignés d'un modèle sociétal fondé sur la capitalisation de toute chose qui, incapables de s'intégrer dans un circuit d'échange, vivent dans le dénuement le plus total, sur l'ombre des trottoirs.

Ensuite on remarque que l'abondance capitaliste tant vantée par l'industrie culturelle n'est jamais suffisante quand on sait pouvoir obtenir davantage. Le capitalisme, c'est le modèle économique d'un désir exponentiel insatiable, d'une avidité sans frontière<sup>53</sup>. Il y a donc une mise en compétition des individus apeurés par le manque et, en même temps, qui veulent obtenir plus d'argent, plus de rentrées financières. C'est ce qu'on observe chez les figures culturellement dominantes. Il s'agit pour la plupart d'industriels tels que dans *Les grandes blondes*, de vedettes comme dans *Les particules élémentaires* ou encore de cadres dans *Extension du domaine de la lutte*. Ces personnages ont intégré les enjeux d'une société capitaliste. Ils interprètent leur environnement comme s'il s'agissait d'une jungle livrée à la violence fantasmée d'animaux qui l'habitent. Ils capitalisent leur avoir tant monétaire que symbolique qu'ils protègent féroce­ment en rabaisant toute personne qui s'y intéresserait ou voudrait le détruire.

Dans un tel climat, le niveau de rivalité entre les citoyens n'est plus latent. Il devient prégnant. Chacun espère gagner, posséder davantage que son voisin. D'une démocratie représentative fondée sur une économie de marché capitaliste, l'on passe à ce que M. Foucault, en référence à T. Hobbes, définit comme une guerre civile qui serait une « guerre

---

<sup>53</sup> Pour une analyse du capitalisme et du désir : Frederic Lordon, *Capitalisme, désir et servitude*, Paris, Editions La fabrique, 2010.

de tous contre tous », où le désir déclenche une rivalité entre les individus aliénés. En effet : « Quand bien même cette rivalité ne jouerait pas, quand bien même il y aurait assez de choses au monde pour satisfaire chacun, quand bien même quelqu'un se serait par avance emparé de quelque chose, il n'est jamais sûr que quelqu'un d'autre ne va pas venir se substituer à lui : toute jouissance, toute possession se trouvent donc précaires, en fonction précisément de cette quasi-égalité. Ainsi, il ne peut jamais y avoir propriété ou jouissance qui ne comporte cette dimension de défiance, chacun sachant bien que quelqu'un d'autre peut venir se substituer à lui. »<sup>54</sup>

Si l'on observe la position sociologique des personnages adeptes du SM en littérature, on constate qu'ils ne sont pas seulement inscrits dans une contemporanéité de type capitaliste mais qu'ils en sont les acteurs. Tel est le cas de *Plateforme* où les réflexions sur ce type de pratique sexuelle sont causées par la rencontre inattendue avec la femme de Jean-Yves, une jeune mère bourgeoise dont le travail d'avocat l'éloigne du milieu familial.

On comprend donc qu'au-delà de son décorum, la scène SM n'est qu'une duplication d'une réalité sociale où le contact par l'affect est déficient. Selon K. Marx, la déficience de l'affect est liée au modèle capitaliste qui, poussé jusqu'à son paroxysme, son aboutissement, entraîne la disparition d'une sociabilité affective. Par l'introduction d'un modèle capitaliste où toute rencontre et partage sont médiés par l'argent, l'échange social se voit circonscrit à l'échange monétaire. Ceci signifie que seul l'argent et son échange sont moteurs de sociabilité<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> Michel Foucault, « Leçon du 10 janvier 1973 », in : *La société punitive, op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>55</sup> Karl Marx, *Œuvres I*, Paris, Editions Gallimard, 1966, p. 293. Pour actualiser le propos de K. Marx, voir la lecture de F. Lordon qui, revenant sur le discours du *Capital*, affirme que nous vivons dans : « une économie marchande dans laquelle la division du travail a atteint une profondeur telle que nul ne peut plus envisager de pourvoir par lui-même à ses besoins matériels fondamentaux, et où chacun par conséquent doit s'inscrire dans la spécialisation productive et en passer par les complémentarités de l'échange marchand, avec son médium spécifique, la monnaie » Frédéric Lordon, *La société des affects*, Paris, Editions Seuil, 2013, p. 79.

Dans ses séminaires au Collège international de philosophie, A. Badiou dépasse le cadre de la réflexion théorique marxiste affirmant qu'en cette fin du XXe siècle : « Le Capital prononce la fin d'une civilisation fondée sur le lien. » Alain Badiou, *Le siècle*, Paris, Editions Seuil, 2005, p. 135.

Il est à remarquer que l'émotion dont nous prive la domination capitaliste, est une émotion dépendante du lien social. Quand K. Marx, A. Badiou et F. Lordon critiquent cet affaiblissement, ils substituent la capacité des individus à tisser des liens à celle que leur imposent les structures marchandes du capitalisme. Autrement dit : « [...] le système s'institue sur la base d'une liquidation totale des liens personnels, des relations sociales concrètes. C'est dans cette mesure qu'il devient nécessairement et *systématiquement* producteur de relations (publiques, humaines, etc.). La production des relations est devenue une des branches capitales de la production. Et parce qu'elles n'ont plus rien de spontané, et qu'elles sont *produites*, ces relations sont nécessairement vouées, comme tout ce qui est produit, à être consommées [...]. » Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Editions Denoël, 2012, p. 127.



Une telle évolution est repérable à deux niveaux. Premièrement, dans une tendance managériale qui, ces dernières années, prend de l'ampleur : payer pour entrer dans un supermarché, un centre-commercial, un marché de Noël, ce qui signifie que l'espace public, déjà centré sur une finalité marchande, est davantage privatisé afin de générer du profit. Cet espace n'est plus compris que comme une zone de transit, de non-lieux (des gares, des aéroports), de repos (un appartement, une maison), de travail (un bureau), enfin de consommation<sup>56</sup>.

Deuxièmement, la pénurie sentimentale force le développement de personnalités narcissiques et psychopathes<sup>57</sup>. Le champ social est envahi par une attention accrue portée au moi dont l'industrie marchande ne cesse de rappeler l'importance afin de mieux se l'approprier<sup>58</sup>. Quant à l'évidement des valeurs morales, l'égoïsme comme facteur d'émancipation réfute toute opposition, interne ou externe, afin de privilégier une satisfaction dont la valeur est rapportée au seul discours de l'argent, c'est-à-dire un discours de la matière qui n'a pour valeur que son accumulation ou, plutôt, un non-discours. L'aboutissement capitaliste de la fin du XXe siècle (et qui actuellement gagne en ampleur), qu'il réside dans l'architecture urbaine, son invasion marchande et le dépeuplement d'échange social non cumulatif, repousse toute forme de communication qui sortirait d'une relation marchande fondée sur un contrat de valeur monétaire réciproquement reconnu.

Le SM apparaît comme un microcosme du capitalisme contemporain. A la différence que sur la scène où s'affrontent des individus masqués et armés, on ne trouve pas une bourse et l'échange de monnaie. S'y trouve ce qu'il manque dans le macrocosme : des émotions. L'affect est replacé comme une monnaie d'échange dans un environnement capitaliste. On se réunit pour échanger du plaisir et de la souffrance. Quant à l'indifférenciation des corps uniformisés par de mêmes habits, elle n'étonne guère tant elle reproduit la norme des corps soumis à l'industrie marchande qui en homogénéise l'apparence. En dehors de ses formes,

---

<sup>56</sup> Marc Augé, *Non-Lieux*, Paris, Editions Seuil, 1992.

<sup>57</sup> Au sujet du narcissisme, le signe le plus visible de son effectivité repose actuellement dans cette pratique nommée le « selfie » qui a fait récemment l'objet d'une analyse : Elsa Godart, *Je selfie donc je suis*, Paris, Editions Albin Michel, 2016. A l'idée d'un champ constitué d'une multitude d'individualités séparées les unes des autres, il ne faudrait pas penser que la différence, la singularité esthétique ou d'opinions serait un facteur de richesse. L'analyse du selfie montre aussi la force de normativisation de l'image où, par exemple, se rendant sur un site internet de rencontre populaire tel que Tinder, on remarque rapidement que les selfies sont pareils d'une personne à l'autre comme les textes de présentation des « amants », toujours fondés sur le voyage, le sport, la famille, etc.

<sup>58</sup> Christopher Lasch, « L'invasion de la société par le moi », in : *La culture du narcissisme, op. cit.*, pp. 29-62.

de ses couleurs, de ses modes, ce qu'indiquent les accoutrements du SM, c'est l'effet d'une homogénéisation du corps social ainsi que son aliénation à le reproduire lors d'un partage du sensible.

Reste à s'interroger sur l'intensité des émotions. S'il y a absence d'émotions au quotidien, pourquoi cherche-t-on à procurer une forte jouissance plutôt qu'une petite, à donner de la douleur plutôt qu'un peu de peine ? Dans nos textes, la douleur infligée à autrui, qu'elle satisfasse le masochiste ou le sadique, trouve une intensité dépendante de son absence. A force de réprimer l'affect, les corps sont *désaffectés*, impropres à ressentir une émotion plaisante ou douloureuse. Afin de les *réaffecter*, il importe de pratiquer une sismothérapie, de leur donner un électrochoc, une « décharge » pareille à celles pratiquées sur des dépressifs et sur les spectateurs de films hollywoodiens qui, derrière des scénarios peu élaborés, additionnent les plans d'une extrême violence afin de purger les corps de passions inavouables. Il en est de même pour ces parcs d'attractions aussi grands qu'une ville dont les montagnes russes offrent le plaisir de la frayeur. Ainsi de ce que P. Murray nomme l'*homo festivus*, des festifs qui, à coup de rythmes et de basses aussi violentes que les déflagrations d'armes d'assauts, emplissent des nuits durant leur corps d'ondes sonores et d'ivresses pour éveiller leur abîme et verser dans une catatonie<sup>59</sup>.

Pour conclure, la mise en scène SM apparaît comme le signe d'une contemporanéité qui s'inscrit dans la thèse défendue. C'est parce que l'action des dispositifs économiques force au renoncement pulsionnel que les individus se retrouvent dans des souterrains pour jouir. L'aliénation est telle qu'ils transposent l'autorité des dispositifs dans l'échange d'émotions comme une sorte de simulacre de l'argent qui les unit et en même temps les désunit. Bien sûr, toute cette mise en scène renvoie à l'absence de refoulé mais ce n'est là qu'une condition. Car elle reste inscrite dans un processus d'intensités dont la finalité repose sur l'échange d'émotions-monnaies jusqu'à leur apothéose, c'est-à-dire jusqu'à la jouissance-capitale qui, une fois passée, laisse place à une réalité et son poids, un retour à l'ordre qui défigure Eros au profit de Thanatos.

---

<sup>59</sup> Pour l'homo festivus : Philippe Murray, *Festivus Festivus*, Paris, Editions Flammarion, 2008.

### **7.12. Conclusion : L'écrit de Thanatos**

Malgré sa présence infra-textuelle et ses ex-stases, Eros est placé dans un affrontement constant avec sa figure opposée : Thanatos. La pulsion de mort a orienté l'analyse vers trois dominantes : une appréhension générale et situationnelle des textes, une interrogation sur son inquiétante étrangeté, enfin sur des pratiques sadiques, masochistes et la fréquence de particules portant sur la scène SM.

Dans la première partie il a été question de revenir sur la structure du plaisir. Bien qu'il apparaisse dès l'ouverture, qu'il ponctue les récits, le plaisir n'évolue pas indépendamment de son environnement. Il est contraint par les signes d'une souffrance. Face aux satisfactions, l'on rejoint donc le propos psychanalytique pour lequel le plaisir est un moment épisodique qui laisse entrevoir les portes d'un Eden, infranchissables. De même si on analyse plus précisément quelques particules textuelles où des corps s'échauffent et se pénètrent, qu'observe-t-on ? L'irruption d'une ex-stase suit une évolution pareille. Vient le plaisir, la jouissance, enfin la mort ou le retour vers une réalité et un corps pesant.

Dans la deuxième partie, il s'est agi de repérer les plaisirs au cœur desquels se manifeste une pulsion de mort qui défigure l'objet de jouissance. Ainsi certains textes laissent entrevoir une inquiétante étrangeté et ses figures telles que des cannibales et des vampires. Bien qu'issues d'une longue tradition littéraire, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, ces figures sont évidées d'une symbolique qui leur est propre. Là où jadis l'on observe des personnages assoiffés de sang et affamés de chair, symboles du besoin sentimental ou d'une volonté de survie, celles-ci symbolisent désormais une pénurie libidinale, c'est-à-dire un corps qui, en manque de plaisirs charnels, en vient à figurer un Eros défigurant qui, regardant le corps d'autrui, y soustrait toute qualité afin de se repaître d'une chair et d'un sang au service de sa jouissance libidinale.

Cette inquiétante anthropophagie a conduit l'analyse à s'intéresser à l'objectification des corps. D'une manière alternative au discours traditionnel, elle ne provient pas uniquement d'une pensée scientifique qui sépare le corps et l'esprit mais d'une industrialisation de l'espace urbain. Remontant les siècles, on remarque que la dichotomie corps/esprit s'inscrit au cœur de nos sociétés, qu'elles sont agencées selon une capacité à rétablir, faire circuler des corps afin de les rendre effectifs aux exigences du travail. Cette objectification issue d'une évolution urbaine et d'un modèle économique capitaliste a laissé

entrevoir qu'à la fin du XXe siècle, celle-ci est mise en évidence par des surmoi-de-la-culture, des figures dominantes tels que des religieux et des politiciens qui, impunément, se servent dans le corps social afin de s'abreuver de son sang, de sa chair comme s'il s'agissait d'une matière pareille à toute autre.

Dans la dernière partie, avant d'aborder frontalement le sadomasochisme, il s'est imposé de scinder la pratique, d'observer le sadique et le masochiste. Pour le sadique, il s'est avéré que la violence provient moins d'une personnalité portée à l'agressivité que de l'objet de jouissance auquel il est confronté. Face à un corps de jeune femme ou d'enfant, le sadique est placé dans un retour du refoulé. Ce retour est d'une telle puissance qu'il en vient à s'emparer du corps, en jouir et le détruire afin d'effacer son crime.

Pour le masochiste, il s'agit de revenir à un état qui précède le refoulement, c'est-à-dire à une enfance, et mettre en place une douleur comparable à celle éprouvée au fil de l'éducation, une douleur qui provient des dispositifs qui ont formé sa personnalité. Mais à ce masochisme, il faut aussi ajouter une tendance manifeste à l'automutilation : des personnages qui, en raison d'un mal-être, d'une dépression, porte atteinte à leur intégrité physique. L'analyse a montré que la peine infligée à soi-même ne provient pas d'une personnalité *borderline*, étrange mais d'un environnement social qui contraint de maintes règles les aspirations. Acculés par les obligations, les personnages s'automutilent afin de sortir de leur être, de revenir vers un inorganique dénué de toute contrainte.

Mais cette automutilation est plurielle. Il ne s'agit pas seulement de se heurter pour s'extraire de soi. Chez d'autres personnages, s'automutiler, c'est farder, cacher son corps, le dissimuler afin de le replacer dans une norme esthétique. A cette automutilation passive suit une deuxième : l'automutilation proposée par la chirurgie plastique. Il s'agit d'acteurs et de vedettes qui *augmentent* leur corps. L'influence d'une esthétique culturellement centralisée a conduit l'analyse à s'intéresser au posthumain, une tendance largement exploitée suite à l'évolution des nouvelles technologies qui entendent soustraire à l'espèce ses tares (le vieillissement et la douleur) afin de la placer dans une utopie où à l'immortalité s'additionne un hédonisme.

Enfin on s'est penché sur la scène sadomasochiste dont la fréquence à la fin du XXe siècle témoigne de l'effet d'une société capitaliste. Des personnages se rendent dans des non-lieux-de-la-culture afin de réactiver quelques émotions. La mise en scène et son décorum

ont conduit l'analyse à s'intéresser à la relation dialectique qu'entretient le SM avec l'univers sociétal. Qu'il s'agisse des uniformes ou des injonctions du bourreau, le SM est un spectacle où les corps sont uniformisés et la communication absente, au même titre que dans les univers sociétaux édifiés selon une référence à un modèle capitaliste. A la seule différence que dans l'échange économique qui régule et domine la sociabilité, on ne trouve que peu d'émotions. Face au SM, on constate que la société capitaliste et la scène où se rencontrent sadiques et masochistes comprennent de mêmes attributs, la seconde substituant à la monnaie ce qui lui manque : des émotions. L'intensité élevée des émotions que s'échangent les acteurs à la manière de capitalistes n'étonne guère. La souffrance source de jouissance est prise sur des corps désaffectés qui, pour être réaffectés, ont besoin de quelques électrochocs afin de s'extraire d'un moi qui, au quotidien, est forcé à l'apathie.

Pour revenir à la thèse, la thanatographie apparaît comme une défiguration d'Eros. Placé dans les entrailles du texte ou figuré lors d'ex-stases, Eros ne peut être compris indépendamment de son opposé, Thanatos. Plutôt que de voir une progression parallèle où d'une particule textuelle à l'autre, l'on serait soit dans le plaisir soit dans la souffrance, on remarque que la tension provient de la relation dialectique entre le plaisir et la souffrance, le premier ne pouvant procurer une réelle satisfaction s'il ne rencontre quelque opposition. D'ailleurs plus la transgression est forte, plus le plaisir satisfait le corps. Ceci signifie qu'Eros est omniprésent dans le texte mais qu'il est inséparable d'une tension déplaisante, que sa présence ne pourrait être manifeste s'il ne prenait pas en considération son pôle opposé, Thanatos. Par conséquent, là où l'on pourrait penser que la littérature serait une activité tout entière réservée à la présence d'Eros, ce chapitre a démontré que le texte, bien qu'il lui laisse une liberté incommensurable, est au prix d'une défiguration qui passe par sa destruction.

## Conclusion

### Le principe de transgression, ou le *sur-ça* du récit

Dans le dernier chapitre, il a été démontré que le plaisir ne peut être analysé en dehors d'une relation dialectique avec les dispositifs d'un univers. Plus il est répressif, plus le plaisir se manifeste violemment jusqu'à se muer dans certains cas en une pulsion de mort. Le plaisir est donc indissociable de son pôle opposé, ou plutôt de tout ce qui s'oppose à lui. Lorsqu'il y a du plaisir, il y a toujours une transgression. De fait, on peut affirmer que la morphologie n'a d'autre choix que de placer des dispositifs afin d'éveiller la pulsion ou que la pulsion, pour être satisfaite, exige des dispositifs. Par conséquent, en son centre est inscrit un *principe de transgression*.

Ce constat renvoie à l'interrogation de H. Marcuse dans *Eros et Civilisation*. Abordant la possibilité d'une société dénuée d'une désublimation répressive, il en vient à conclure que : « Ce qui distingue le plaisir de la satisfaction aveugle des besoins, c'est que l'instinct refuse de s'épuiser dans la satisfaction immédiate, c'est qu'il est capable de construire et d'utiliser des barrières pour rendre plus intense l'aboutissement. » (p. 197.)

Cette réflexion le mène vers C. Odier. Pour ce contemporain de S. Freud, le surmoi et le ça ne peuvent être totalement séparés. Le surmoi se rapproche trop fréquemment du ça pour lutter contre le moi et le conditionnement d'une réalité. Il en arrive à formuler un nouveau concept, le *sur-ça*. Le *sur-ça* serait l'action d'un ça. Pour optimiser sa satisfaction, il agence des dispositifs afin de les transgresser. Autrement dit, Eros serait mû par une recherche d'obstacles afin de maximiser sa jouissance. Dans un tel cas le principe de plaisir ne s'inscrit plus dans un processus physiologique en tant que réponse à une tension déplaisante. Eros cherche cette tension afin de se décharger.

Le *sur-ça* renseigne sur la relation du geste esthétique avec une réalité antérieure qu'il s'approprie, manipule et place dans le récit. Cette réalité n'est pas uniquement contrainte par un système arbitraire de signes, des techniques narratives ou le désir d'une singularité. Il ne s'agit pas non plus d'un miroir qui reflète ce qui est ou pourrait être. La réalité telle qu'éprouvée par une communauté est passée au crible afin d'y repérer et d'en extraire des dispositifs correspondants à l'optimisation d'un plaisir. Autrement dit, afin que le récit s'agence sur un *sur-ça*, le geste esthétique n'a d'autre choix que de s'approprier une réalité

dont il extrait des dispositifs. Ils apparaissent comme des points de passage par lesquels le plaisir est contré afin de le faire circuler, d'augmenter la jouissance et par là la tension narrative comme le déroulement des événements.

Le mal et le plaisir, leur liaison intrinsèque, c'est donc ce qui actionne le récit. Il faut un sur-ça, une autorité contraignante. Ce mal n'est plus comme une sorte d'évaluation morale provenant d'une conscience à la sensibilité hypermorale. Le mal, c'est le compagnon du plaisir, c'est ce qui lui donne l'opportunité de surgir dans le récit, de faire du récit ce qu'il est. L'acte créatif s'inscrit donc dans un geste dont, au centre, on trouve un hédonisme.

Cette conclusion renvoie à une posture politique que j'ai brièvement abordée en associant les dispositifs et la pulsion de mort. Si la littérature peut être considérée comme un espace idéologique subversif, c'est parce qu'au cœur du geste créatif, il faut transgresser des normes afin de ravir. D'ailleurs le lecteur serait une sorte d'incarnation du sur-ça. Le ça qu'il ressent contenté dans le texte exige un travail cognitif fatigant. Lire n'est pas aussi simple que regarder ou écouter une émission de télévision ou de radio. Le plaisir se voit donc décuplé par l'effort qui outrepassa une barrière physiologique et par le travail de l'imaginaire qui s'extrait des normes physiques.

Enfin pour défendre cet argument, allons voir dans la contemporanéité du corpus. Dans le premier chapitre j'ai tracé une esquisse de l'hédonocratie. Comme nombreux historiens, sociologues, philosophes et essayistes, j'ai montré que le XXe siècle avait été l'avènement d'une société du plaisir grâce au mouvement d'une démocratisation intellectuelle, sociale, politique, économique. Mais cette hédonocratie, quel en a été le coût ? Le XXe siècle, c'est paradoxalement deux guerres mondiales, une industrialisation de la mort et l'action d'une science livrée à l'intérêt de pouvoirs économiques et politiques. Aux guerres mondiales ont suivi les guerres d'Algérie, du Vietnam et du Golf, des insurrections, des génocides, des démocides. La peur a rythmé le quotidien des consciences : d'abord par la crainte du retour d'un progrès meurtrier, ensuite par les crises à répétitions des chocs pétroliers, enfin par la chute de l'URSS qui enterre l'idéal social(iste) et laisse place à un monde colonisé par l'argent.

Quant aux démocratisations, quels en ont été les acquis ? L'accès au savoir requiert désormais un coup sans précédent. Appauvri par une politique libérale, il se privatise, forcé

de se soumettre aux gestionnaires et investisseurs ainsi qu'à une « clientèle » dont la perception des compétences est orientée vers l'objectif d'une insertion professionnelle. Au projet d'une émancipation héritée des Lumières succède une éducation livrée aux modes du « marché de l'emploi ». Quant aux salaires rehaussés, ils ont pâti de l'inflation ; et le chômage, cause naturelle d'un modèle industriel, est devenu l'un des maux que les pouvoirs politiques et sociaux tentent d'éradiquer jusqu'à précariser les populations. Le confort matériel tant vanté s'est éloigné dans les limbes d'un idéal publicitaire et les vacances sont devenues le signe d'une détente pour reposer les corps et les esprits esseulés. Les projets politiques hérités d'une classe prolétaire et moyenne ont été enterrés. La nationalisation et l'idéal d'un Etat central, indépendant et démocratique, ont été abandonnés à l'entreprise privée jusqu'à associer aujourd'hui politiques et gestionnaires.

Quant à la médiasphère, la désublimation répressive a laissé place à un environnement virtuel d'une violence inouïe. Combien de morts un occidental a-t-il vu à ce jour ? Des milliers, des millions ? Cette violence qui purge la conscience de ses passions et désublime la libido au profit de valeurs guerrières, remue dans les êtres aliénés qui reproduisent les modèles virtuels. Ainsi se sont imposés des corps soldatesques, proches d'une nature mythifiée qui rappelle plus leur narcissisme qu'un paradis perdu, lesquels répandent la dystopie d'un solipsisme.

Quant au plaisir, placer l'orgasme et la jouissance sur la scène publique, montrer les grimaces du coït pornographique n'a pas entraîné un modèle sociétal fouriériste. Face à la perfection dictée par les modes et les grammaires visuelles performantes, voilà que nos corps, plus faibles et défaillants que le corps jouissant de stars, nous les regardons comme des épaves, trop petits, trop gros, obèses, obscènes, écornés, tachetés, sujet à de multiples frustrations. Pour cacher la honte, reste le progrès médical, devenu le signe de corps livrés au passage du temps, inaptes à vivre dans l'éden d'une jeunesse éternelle.

Et malgré tous les cris victorieux qui se confortent dans l'autonomie récente du deuxième sexe et en appellent à tolérer les nouveaux genres, toutes ces victoires, ne se sont-elles pas transformées en défaites ? Assurément la femme s'est vue dotée d'une liberté égale à celle de l'homme. Là où l'on était en droit d'espérer une émancipation par la reconnaissance d'un sexe jusqu'alors placé dans l'ombre, l'on constate à ce jour que l'égalité encore précaire n'a en rien insufflé une révolution. Tout au plus la colonisation du droit



industrialo-puritan s'est élargie, plaçant les deux sexes dans un même ensemble, forcés tout deux d'œuvrer dans une société plus riche car plus abondante en mains d'œuvre. Quant à l'hétéronormativité, à force de disséquer, de répertorier, d'attribuer telle ou telle qualité ou différence, à force de les revendiquer, toutes les orientations sexuelles se sont vues circonscrites à l'observation rationnelle de la socioéconomie. Par conséquent, là où jadis ce qui sortait d'une norme n'attirait pas l'attention, désormais les identités sexuelles attribuées, la déviance est pointée du doigt jusqu'à voir des meutes de haine se battre pour l'éradication de mœurs sexuelles.

Enfin après la percée des contre-cultures, d'un retour à une spiritualité dénuée de puritanisme et une foi protéiforme succèdent des mouvements paradoxaux : le punk, le grunge, des dérivés de la contestation inscrits dans un star système mondialisé ainsi que l'avènement d'un athéisme matérialiste qui, fier de son ancienne oppression, jongle avec des discours pour rappeler le mal de la croyance et pour taire les bienfaits d'un modèle social métaphysique. Quant aux orgies massives, les plages libres du Cap d'Adge, les corps à la recherche de jouissance peu à peu s'enterrent et cachent leurs plaisirs. Repoussés qu'ils sont face à l'invasion du HIV, la prolifération des MST et la colonisation des cancers.

Ces conditions et bien d'autres s'inscrivent dans le mouvement d'un sur-ça. Voilà qu'en cette dernière génération du XXe siècle, on n'a jamais autant discoursu sur le plaisir et la sexualité. Que ce soit en psychanalyse, en philosophie, en sociologie, en littérature, que ce soit dans l'actualité journalistique, publicitaire ou, encore, dans les programmes de l'éducation nationale, on parle aisément de tout ce qui se rapporte au plaisir comme on le cherche incessamment. Et quand on oublie d'y penser, reste bien sûr une économie de l'attention, des espaces privés et publics subjectivés par des autorités prolifiques en images sensuelles toujours prompts à désubliminer notre libido.

Cette hédonocratie cache donc une vitrine, celle d'un mal-être causé par le plaisir. Ce mal-être n'est pas uniquement repérable à travers des individus esseulés, frustrés, en dérive (malgré eux ou leur capital) face aux normes requises pour obtenir du plaisir. Il ne s'agit pas non plus d'une incapacité à s'insérer dans des communautés qui, peut-être plus qu'une autre, vivent allègrement dans un hédonisme. Ce mal-être dépasse la condition physique et l'éducation d'un individu. Il est observable dans ce reflet manipulé du système-monde. Qu'il s'agisse de l'actualité ou de fictions, la violence et la haine, les spectres douloureux d'une

histoire fantasmée selon des avancées guerrières (tant nationalistes que politiques et économiques) rappellent les contraintes, les règles, le poids qui pèsent sur la libido et nos plaisirs. Cette constante vitrine de la douleur et de la souffrance, qu'elle vienne d'un conflit idéologique ou d'une catastrophe naturelle, entretient une relation avec nos jouissances, nos contentements, conforté que nous sommes face à l'atrocité à l'orée de nos frontières et rassurés par les bourses que nous cachons dans nos comptes en banque, promesses d'une sécurité qui, paraît-il, est devenue plus précaire.

Ceci serait donc l'effet du sur-ça. Un espace social où le plaisir, pour optimiser la satisfaction à venir, met en place de multiples contraintes. L'hédonocratie serait l'expression aboutie d'un sur-ça : une enclave livrée à la satisfaction qui s'entrave de peur qu'elle répand extra- et intra-muros afin d'optimiser sa jouissance. Dans un tel cas, il n'est pas étonnant qu'en cette fin de siècle les univers sociétaux de nos textes donnent au plaisir une forte visibilité et qu'en même temps ils prennent les airs d'une colonie totalitaire.

Pour conclure, il me semble que le sur-ça ne peut être le seul facteur déterminant du récit. Il faut prendre en considération un autre constat qui parcourt la thèse. *A la fin le conflit est arbitrairement résolu. L'ordre revient au détriment de la satisfaction.* Ceci peut être interprété selon trois orientations. Premièrement, le retour à l'ordre serait un retour à une position terminale. La boucle est bouclée. On s'en tiendrait à une analyse morphologique cyclique : « Pour fabriquer un récit, il faut une position terminale suivie d'une position initiale. » Deuxièmement, l'ordre revient car le plaisir ne peut s'en dissocier. Le sur-ça l'exige. Ce qui donne une vue optimiste car, si l'ordre revient, le plaisir perdure. On serait dans une analyse toujours cyclique mais plus libre car dépendante d'un mouvement naturel que le littéraire reproduirait.

Mais le problème repose sur l'universalité de ces interprétations. La pensée cyclique témoigne d'une spéculation scientifique qui associe sa découverte à une pratique culturelle inconstante. Quant à la transposition directe du sur-ça, dire que si les hommes sentent « comme ceci », on le trouve dans le récit « comme cela », c'est nier l'ensemble des contraintes qui pèsent sur une création afin de l'associer à notre propre naturalisation.

Dans une perspective plus large et historique, l'arbitraire se situe dans la relation dialectique que la littérature entretient avec sa contemporanéité. Je l'ai d'ailleurs répété à

maintes reprises. Il s'agit d'une pratique culturelle héritée d'une construction sociohistorique que l'on peut aisément associer à divers territoires occidentaux. Peut-être reflète-t-elle un dialogisme ontologique. Mais cette fabulation reste inscrite dans les habitus d'un projet civilisationnel, culturel, qu'elle relaie par le sur-ça. Par conséquent la littérature, comme toute autre discipline artistique, témoigne d'une tradition circonscrite à un mouvement civilisationnel plutôt qu'à une condition originelle.

Le récit véhicule l'histoire d'une tradition moderne. Depuis cinq siècles, cette tradition a usé de la rationalité pour (dé)placer l'espèce en dehors d'une nature qui, jadis, était mystifiée par des cosmogonies métaphysiques. Elle est donc passée d'une condition originelle soumise et dépendante à des forces mystérieuses à l'avènement de la raison cartésienne qui a insufflé l'idéal d'une espèce démiurge libérée d'une superstition. Cette sorte d'autonomie s'est élaborée dans un différend. D'une part, sortir du règne naturel, c'est imposer des règles dont la première finalité est de nier la nature. De l'autre, cette distanciation apparaît comme un leurre car l'espèce ne peut se détacher des produits de la nature pour survivre. Et malgré toute la force d'une aliénation, elle reste dépendante d'un corps formé par des millions d'années d'évolution.

Alors quand on parle de retour à l'ordre, qu'est-ce que cela signifie ?

La mort enterre une nature libidinale que répudie la culture. Dans la (sur)répression qu'est le couple monogame et hétérosexuel à la fidélité réciproque perdue un ordre aristocratique, bourgeois, chrétien, phallocratique. Par l'exil, on transporte ailleurs le projet conventionnel d'un ordre moral. Quant à la métaphore scripturale, ce n'est rien d'autre que l'effet de sédentarisation qui incite à une déterritorialisation tout en restant dans les carcans d'un réel ordonné par une culture.

Quand on parle d'un ordre, c'est donc le retour à un paradigme moderne, retour à une condition d'homme civilisé dont la première nécessité est de s'éloigner de la nature et ses plaisirs.

## Bibliographie

### Corpus primaire

- ECHENOZ, Jean, *Nous trois* [1992], Paris, Editions de Minuit, coll. « Double », 2010.
- \_\_\_\_\_, *Les grandes blondes* [1995], Paris, Editions de Minuit, coll. « Double », 2012.
- \_\_\_\_\_, *Je m'en vais* [1999], Paris, Editions de Minuit, coll. « Double », 2014.
- GUIBERT, Hervé, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* [1990], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio », 2010.
- \_\_\_\_\_, *Le protocole compassionnel*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Blanche », 1991.
- \_\_\_\_\_, *L'homme au chapeau rouge* [1992], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio », 2007.
- HOULLEBECQ, Michel, *Extension du domaine de la lutte* [1994], Paris, Editions J'ai Lu, coll. « Littérature », 2010.
- \_\_\_\_\_, *Les particules élémentaires* [1998], Paris, Editions J'ai lu, coll. « Littérature », 2010.
- \_\_\_\_\_, *Plateforme* [2001], Paris, Editions J'ai Lu, coll. « Littérature », 2010.
- QUIGNARD, Pascal, *Tous les matins du monde* [1991], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 2010.
- \_\_\_\_\_, *Vie secrète* [1998], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio », 2013.
- \_\_\_\_\_, *Terrasse à Rome* [2000], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio », 2012.
- REDONNET, Marie, *Splendid Hotel* [1986], Paris, Editions de Minuit, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Forever Valley* [1986], Paris, Editions de Minuit, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Rose Mélie Rose*, Paris, Editions de Minuit, 1987.

### Corpus Secondaire

- BEIGBEDER, Frédéric, *99 francs (5,90€)* [2000], Paris, Editions Grasset & Fasquelle, coll. « Le livre de poche », 2015.
- BON, François, *Sortie d'usine* [1982], Paris, Editions de Minuit, coll. « Double », 2011.
- CARRERE, Emmanuel, *La classe de neige* [1995], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio », 2015.
- \_\_\_\_\_, *L'Adversaire* [2000], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio », 2012.
- \_\_\_\_\_, *Le Royaume*, Paris, Editions P.O.L., 2014.
- CHEVILLARD, *La nébuleuse du crabe* [1993], Paris, Editions de Minuit, coll. « Double », 2006.

- DARRIEUSSECQ, Marie, *Truismes* [1996], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio », 2012.
- DESPENTES, Virginie, *Baise-moi* [1994], Paris, Editions J'ai lu, coll. « Littérature », 2010.
- DJIAN, Philippe, *37°2 le matin*, Paris, Editions J'ai lu, coll. « Littérature », 1985.
- ECHENOZ, Jean, *Cherokee*, Paris, Editions de Minuit, 1983.
- \_\_\_\_\_, *L'équipée malaise* [1986], Paris, Editions de Minuit, coll. « Double », 1999.
- \_\_\_\_\_, *L'occupation des sols* [1988], Paris, Editions de Minuit, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Un an*, Paris, Editions de Minuit, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Jérôme Lindon*, Paris, Editions de Minuit, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Ravel*, Paris, Editions de Minuit, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Courir*, Paris, Editions de Minuit, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Des éclairs*, Paris, Editions de Minuit, 2010.
- ERNAUX, Annie, *L'occupation*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Blanche », 2002.
- FABRE, Dominique, *Moi aussi un jour, j'irai loin* [1995], Paris, Editions de l'Olivier, 2012.
- GRAN, Iegor, *Ipso facto* [1998], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio », 2005.
- GUIBERT, Hervé, *La mort propagande* [1977], Paris, Editions Gallimard, coll. « L'arbalète », 2009.
- \_\_\_\_\_, *Les chiens*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Romans », 1982.
- \_\_\_\_\_, *Les lubies d'Arthur*, Paris, Editions de Minuit, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Des aveugles* [1985], Paris, Editions du Seuil, coll. « Folio », 2005.
- \_\_\_\_\_, *Vous m'avez fait former des fantômes*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Blanche », 1987.
- \_\_\_\_\_, *Mon valet et moi*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Cadre Vert », 1991.
- \_\_\_\_\_, *Paradis* [1992], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio », 1996.
- HOUELLEBECQ, Michel, *La poursuite du bonheur : Poèmes*, Paris, Editions de la Différence, coll. « Littérature », 1991.
- \_\_\_\_\_, *La possibilité d'une île*, Paris, Editions Fayard, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Soumission*, Paris, Editions Flammarion, 2015.
- JAUFFRET, Régis, *Histoire d'amour* [1997], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio », 2008.
- \_\_\_\_\_, *La ballade de Rikers Island*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Cadre rouge », 2014.
- JONES-GORLIN, Nicolas, *Rose Bonbon*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Blanche », 2002.
- LINDON, Mathieu, ou, HEUDAUX, Pierre-Sébastien, *Nos plaisirs*, Paris, Editions de Minuit, 1983.
- MAUVIGNIER, Laurent, *Ce que j'appelle oublié*, Paris, Editions de Minuit, 2011.
- MOIX, Yann, *Partouz*, Paris, Editions Bernard Grasset & Fasquelle, coll. « Roman », 2004.

- NDIAYE, Marie, *La femme changée en bûche*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Roman », 1989.
- QUIGNARD, Pascal, *Le lecteur* [1976], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio », 2014.
- \_\_\_\_\_, *Carus* [1979], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio », 1990.
- \_\_\_\_\_, *Le salon de Wurtemberg* [1986], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio », 2005.
- \_\_\_\_\_, *Les escaliers de Chambord* [1989], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio », 2012.
- \_\_\_\_\_, *Les ombres errantes : Dernier royaume, I* [2002], Paris, Editions Grasset, 2012.
- \_\_\_\_\_, *Sur le jadis : Dernier royaume, II*, Paris, Editions Grasset, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Abîmes : Dernier royaume, III*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio », 2005.
- \_\_\_\_\_, *Sordidissimes : Dernier royaume, V* [2005], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio », 2007.
- \_\_\_\_\_, *La barque silencieuse : Dernier royaume, VI*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Littérature française », 2009.
- RAVALEC, Vincent, *L'auteur*, Paris, Editions La dilettante, 1995.
- REDONNET, Marie, *Candy Story*, Paris, Editions P.O.L., 1992.
- \_\_\_\_\_, *Nevermore*, Paris, Editions P.O.L., 1994.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe *Monsieur* [1986], Paris, Editions de Minuit, 2009.
- REINHART, Eric, *Le moral des ménages*, Paris, Editions P.O.L., 2001.
- \_\_\_\_\_, *Cendrillon*, Paris, Editions P.O.L., 2007.
- \_\_\_\_\_, *Le système victoria*, Paris, Editions P.O.L., 2011.

### Articles et essais

- ABRAHAM, Karl (sous la dir.), *Les stades de la libido : De l'enfant à l'adulte*, Paris, Editions Tchou, coll. « Les grandes découvertes de la psychanalyse », 1978.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund, HORKEIMER, Max, *La dialectique de la raison : Fragments philosophiques* [1947], trad. de l'allemand par Eliane Kaufholz, Paris, Editions Gallimard, coll. « Tel », 1974.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Théorie esthétique* [1970], trad. de l'allemand par Marc Jimenez, Paris, Editions Klincksieck, coll. « Esthétique », 1995.
- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le dispositif ?* [2006], trad. de l'italien par Martin Rueff, Paris, Editions Rivage poche, coll. « Petite bibliothèque », 2014.
- ANDERSON, Perry, *Les origines de la postmodernité* [1998], trad. de l'anglais par Natacha Filippi, Nicolas Vieillescazes, Paris, Editions Les Prairies Ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2010.
- ANTOINE, André, *Mes souvenirs sur le théâtre libre*, Paris, Editions Paris Arthème Fayard & Cie, 1921.

- APOSTOLIDES, Jean-Marie, « Les rituels de Luc Giard », in : Daniel Vaillancourt (sous la dir.), *La cérémonie : Entre le protocole et l'intime*, London Ontario, Editions Mestengo Press, 2008.
- AQUIN, Thomas d', *La somme théologique, 1* [1265-1273], trad. du latin Aimon-Marie Roguet, Albert Raulin, André-Marie Dubarle, Claude Geffré, Edith Neyrand, Jean-Hervé Nicolas, Jean-Michel Maldamé, Marie-Joseph Nicolas, Paris, Editions du Cerf, coll. « Œuvres de saint Thomas d'Aquin », 2000.
- ARIES, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1975.
- ARISTOTE, *La poétique* [IVe siècle av. J.-C.], trad. du grec ancien par Jean Hardy, Paris, Editions Les belles lettres, coll. « Des universités de France série grecque », 1990.
- ARREAT, Lucien, « IV. Esthétique. », in : Théodore Ribot (sous la dir.), *La revue philosophique de France et à l'étranger*, Paris, Editions Félix Alcan, Juillet-Décembre, 1895.
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double : suivi de Le théâtre de Séraphin* [1938], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1966.
- ATHENEE, *Les deipnosophistes : Tome I* [II/IIIe siècle ap. J.-C.], trad. du grec ancien par Alexandre Marie Desrousseaux, Paris, Editions Les belles lettres, coll. « Des universités de France série grecque », 1956.
- ATTOMONELLI, Claudia, SUSCA, Vincenzo, *Pornoculture : Voyage au bout de la chair*, trad. de l'italien par Jean-Luc Defromont, Montréal, Editions Liber, 2017.
- AUGE, Marc, *Non-Lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Editions du Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 1992.
- AUGUSTINUS, Aurelius, ou, SAINT AUGUSTIN, *Les confessions – Dialogues philosophiques* [IV/Ve siècle ap. J.-C.], trad. du latin par Jean-Yves Boriaud, Patrice Cambronne, Jean-Louis Dumas, Sophie Dupuy-Trudelle, Paris, Editions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
- \_\_\_\_\_, *La cité de Dieu* [Ve siècle ap. J.-C.], trad. du latin par Jean-Yves Boriaud, Jean-Louis Dumas, Lucien Jerphagnon, Paris, Editions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.
- BACHELARD, Gaston, « Imagination et mobilité », in : Bertrand Gervais, Audrey Lemieux (anthologie réunie par), *Perspectives croisées sur la figure*, Québec, Editions Presses universitaires du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2012.
- BACKES, Jean-Louis, « Poésie religieuse archaïque de la Grèce antique », (préface de.), in : Hésiode, *Théogonie, Les travaux et les jours, Bouclier* : suivi des *Hymnes homériques*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio classique », 2001.
- BADIOU, Alain, *D'un désastre obscur : Droit, Etat, Politique* [1991], Paris, Nouvelles Editions de l'Aube, coll. « L'Aube poche essai », 2013.
- \_\_\_\_\_, *Le siècle*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Ordre philosophique », 2005.

- \_\_\_\_\_, *Notre mal vient de plus loin : Penser les tueries du 13 novembre*, Paris, Editions Fayard, coll. « Ouvertures », 2016.
- BAJOS, Nathalie, BOZON, Michel, FERRAND, Michel, GIAMI, Alain, SPIRA, Alfred, GROUPE ACSF, *La sexualité au temps du sida*, Paris, Editions Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1998.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1975], trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Editions Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978.
- BARREAU, Hervé, *L'épistémologie*, Paris, Editions Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », 2010.
- BARTHES, Roland, BERSANI, Léo, HAMON, Philippe, RIFFATERRE, Michael, WATT, Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Inédit », 1982.
- BARTHES, Roland, « Plaisir au classique », 1944, in : *Œuvres complètes : Tome I 1942 – 1961*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Essais littéraires », 2002.
- \_\_\_\_\_, *Mythologies* [1957], Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Essais », 2014.
- \_\_\_\_\_, « Rhétorique de l'image », in : *Communications*, n°4, 1964.
- \_\_\_\_\_, « Eléments de sémiologie », in *Communications*, n°4, 1964.
- \_\_\_\_\_, « Introduction à l'analyse structurale du récit », in : *Communications*, n° 8, 1966.
- \_\_\_\_\_, « L'effet de réel », in : *Communications*, n°11, *Le vraisemblable*, 1968.
- \_\_\_\_\_, *S/Z* [1970], Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Essais », 1976.
- \_\_\_\_\_, *Sade, Fourier, Loyola* [1971], Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Essais », 1973.
- \_\_\_\_\_, *Plaisir du texte* [1973], Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Essais », 1982.
- \_\_\_\_\_, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Editions Seuil, coll. « Points Essais », 1975.
- \_\_\_\_\_, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1977.
- BATAILLE, Georges, *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh : suivi d'Une automutilation révélatrice et d'un état schizomaniaque par H. Claude, A. Borel & G. Robin* [1930 pour *La mutilation*], Paris, Editions Allia, coll. « 610 », 2009.
- \_\_\_\_\_, *La littérature et le mal* [1957], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2010.
- \_\_\_\_\_, *Les larmes d'Eros* [1961], Paris, Editions 10/18, coll. « Domaine français », 2006.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les paradis artificiels* [1860], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio Classique », 1977.
- BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation : Ses mythes, ses structures* [1970], préface de J. P. Mayer, Paris, Editions Denoël, coll. « Folio/Essais », 2012.
- \_\_\_\_\_, *Simulacres et simulation*, Paris, Editions Galilée, coll. « Débats », 1981.
- BAUMANN, Zygmunt, *Le présent liquide : Peurs sociales et obsessions sécuritaires* [2000], trad. de l'anglais par Laurent Bury, Paris, Editions Seuil, coll. « Sciences humaines », 2007.



- BAYARD, Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Editions de minuit, coll. « Paradoxe », 2007.
- BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe : Les faits et les mythes, Tome I* [1949], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1986.
- BECKER, Jean-Jacques, BERSTEIN, Serge, *Nouvelle histoire de la France contemporaine : 2. L'apogée Pompidou 1969 – 1974*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1995.
- BECKER, Jean-Jacques (avec la collaboration de Pascal ORY), *Nouvelle histoire de la France contemporaine : 19 crises et alternances (1974-2000)*, Paris, Editions Seuil, coll. « Points Histoire », 2002.
- BENILDE, Marie, *On achète bien les cerveaux* [2007], Paris, Editions Raisons d'agir, coll. « Raisons d'agir », 2008.
- BENTHAM, Jeremy, *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, Kitchener, Batoche Books, 2000.
- BERNIER, Marc André, *Libertinage et figure du savoir : Rhétorique et roman libertin dans la France des lumières (1734-51)*, Québec, Editions Presses de l'Université de Laval, 2001.
- BERTHELOT, Francis, *Le corps du héros : Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Editions Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1997.
- BESSARD-BANQUY, Olivier, *La vie du livre contemporain : Etude sur l'édition littéraire, 1975-2005*, Bordeaux, Editions Presses universitaires de Bordeaux et Léro Editeur, coll. « Histoire », 2009.
- BESSIERE, Jean, *Le roman contemporain : Ou la problématique du monde*, Paris, Editions Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2010.
- BEST, Janice, « La définition du chronotope : l'exemple de *Notre-Dame de Paris* », in : *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°6, Paris, Editions Presses universitaires de France, 1989.
- BIAGINI, Cédric (recueil coordonné par.), *L'assassinat des livres : Par ceux qui œuvrent à la dématérialisation du monde*, Paris, Editions L'échappée, coll. « Frankenstein », 2015.
- BIRON, Michel, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », in : *Le personnage de roman*, vol. 41, n°1, 2005.
- BISENIUS-PENIN, Carole, PETITJEAN, André (études réunies et prés. par.), *50 ans d'Oulipo*, Rennes, Editions Presses universitaires de Rennes, coll. « La licorne », 2011.
- BLANCHOT, Maurice, *Sade et Restif de la Bretonne* [1963], Paris, Editions Complexe, coll. « Le regard littéraire », 1986.
- \_\_\_\_\_, *L'écriture du désastre*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Blanche », 1980.
- \_\_\_\_\_, *Une voix venue d'ailleurs* [2001], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2002.

- BLANCKEMAN, Bruno, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Paris, Editions Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000.
- \_\_\_\_\_, *Les fictions singulières : Etudes sur le roman français contemporain*, Paris, Editions Prétexte, coll. « Critique », 2002.
- \_\_\_\_\_, « Quand cessent les avant-gardes. Certaines tendances de la littérature après 1968 », in : Catherine Douzou, Paul Renard (sous la dir.), *Écritures romanesques de droite au XXe siècle*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, 2002.
- \_\_\_\_\_, « Mourir en direct : le cas d'Hervé Guibert », in : Carole Dornier, Renaud Dulong (ouvrage coordonné par.), *Esthétique du témoignage (actes de colloque à la Maison des sciences de l'homme, 3 et 4 mars 2004)*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2005.
- BOSSUET, Jacques-Bégnigne, *Traité de la concupiscence* [1731], Paris, Editions Eurédit, coll. « Editions d'œuvres littéraires », 2007.
- BOUJU, Emmanuelle, (sous la dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Editions Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005.
- BOULE, Jean-Pierre, *Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, Editions L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2001.
- BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique : Précédé de trois études d'ethnologie kabyle* [1972], Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Essais », 2000.
- \_\_\_\_\_, *La distinction : Critique sociale du jugement* [1979], Paris, Editions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1982.
- \_\_\_\_\_, *Le sens pratique*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1980.
- \_\_\_\_\_, *Raisons pratiques : Sur la théorie de l'action*, Paris, Editions Seuil, coll. « Philosophie », 1994.
- \_\_\_\_\_, *Sur la télévision : suivi de L'emprise du journalisme*, Paris, Editions Raisons d'agir, coll. « Raisons d'agir », 1996.
- BOURGEOIS, Marc-Louis (sous la dir.), *L'Anhédonie : Le non-plaisir et la psychopathologie*, Paris, Editions Masson, coll. « Médecine et psychothérapie », 1999.
- BOURSEILLER, Christophe, PENOT-LACASSAGNE, Olivier (sous la dir.), *Contre-cultures !*, Paris, Editions Centre National de Recherches Scientifiques, coll. « Philosophie », 2013.
- BOUVERESSE, Renée, *L'expérience esthétique*, Paris, Editions Armand-Colin, coll. « U : Philosophie », 1998.
- BREMOND, Claude, « Le message narratif », in : *Communications*, n°4, 1964.
- BRIL, Jacques, *L'affaire Hildebrand ou le meurtre du fils*, Paris, Editions Presses universitaires de France, coll. « Le fait psychanalytique », 1989.
- BROWN, Norman Olivier, *Eros et Thanatos* [1959], trad. de l'américain par Renée Villoteau, Paris, Editions Denoël, coll. « Dossiers des Lettres Nouvelles », 1971.

- BOULEGUE, Laurence, LEVY, Carlos (édité par.), *Hédonismes : Penser et dire le plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, (actes du colloque tenu à l'Université de Lille 3 les 4 et 5 juin 2004), Lille, Editions Presses universitaires du Septentrion, coll. « Cahiers de philologie », 2007.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, Editions La découverte, coll. « La Découverte Poche / Sciences humaines et sociales », 2006.
- CADET, André, CATHELAT, Bernard, « Eros polymorphe ou l'éventail des satisfactions publicitaires », in : *Les cahiers de la publicité*, n°21, 1968.
- CALAME, Claude, *L'Eros dans la Grèce antique* [1992], Paris, Editions Belin, coll. « Poche », 1996.
- CAMBY, Philippe, *L'érotisme et le sacré*, Paris, Editions Albin Michel, coll. « Espaces libres », 1989.
- CARPENTIER, Nicolas, *La lecture selon Barthes*, Paris, Editions L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 1998.
- CASTANET, Didier, « « L'impossible, c'est le réel, tout simplement » : Jacques Lacan », in : *L'enjeu lacanien*, Paris, Editions Erès, n°7, 2006/2.
- CASTORIADIS, Cornelius, *Le monde morcelé : Les carrefours du labyrinthe 3*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Essais », 1990.
- \_\_\_\_\_, *L'institution imaginaire de la société* [1975], Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Essais », 1999.
- CAVALLO, Guglielmo, CHARTIER, Roger, (responsables du volume.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Histoire », 1997.
- CHASSAY, Jean-François, *Imaginer la science : Le savant et le laboratoire dans la fiction contemporaine*, Montréal, Editions Liber, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Dérives de la fin : Sciences, corps & villes*, Montréal, Editions Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008.
- \_\_\_\_\_, *Si la science m'était contée : Des savants en littérature*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Science ouverte », 2009.
- CHARLE, Christophe, *Le siècle de la presse : 1830-1939*, Paris, Edition du Seuil, coll. « L'univers Historique », 2004.
- CHARTIER, Roger, « Avant-propos », in : Norbert Elias, *La société des individus* [1987], trad. de l'allemand par Jeanne Etoré, Paris, Editions Fayard, coll. « Agora », 1991.
- CHARTIER, Anne-Marie, HEBRARD, Jean (sous la dir.), *Discours sur la lecture 1880-1980*, Paris, Editions Fayard, 2000.
- CHOISY, Maryse, *Qu'est-ce que la psychanalyse*, Paris, Editions Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1950.
- CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualiser : Pourquoi les études littéraires*, Paris, Editions Amsterdam, 2007.

- \_\_\_\_\_, *La mythocratie : Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Editions Amsterdam, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Editions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2014.
- COLLECTIF, *Bible* [VIIIe siècle av. J.-C. à IIe siècle ap. J.-C.], trad. du grec ancien et de l'hébreu par François Bon, Marie Borel, Frédéric Boyer, Pierre Debergé, Jean Echenoz, Jean L'Hour, Jacques Roubaud, Walter Vogels, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio », 2003.
- COMETTI, Jean-Pierre, MORIZOT, Jacques, POUIVERT, Roger, *Questions d'esthétique*, Paris, Editions Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle », 2000.
- COMETTI, Jean-Pierre, *Qu'est-ce que le pragmatisme*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2010.
- COMITE INVISIBLE, *L'insurrection qui vient* [2007], Paris, Editions La fabrique, coll. « Livres », 2011.
- \_\_\_\_\_, *A nos amis*, Paris, Editions La fabrique, coll. « Livres », 2014.
- CONSTANTIN, Jean, « Essai de caractérisation du plaisir », in : Marc-Louis Bourgeois (sous la dir.), *L'Anhédonie : Le non-plaisir et la psychopathologie*, Paris, Editions Masson, 1999.
- CORNEILLE, Pierre, *Trois discours sur le poème dramatique* [1660], Paris, Editions Flammarion Garnier, coll. « Littérature et civilisation », 1999.
- CUSSET, François, *La décennie : Le grand cauchemar des années 1980* [2006], Paris, Editions La Découverte, coll. « Poche », 2008.
- CYRULNIK, Boris, MATIGON, Karin, FOUGEA, Frédéric *La fabuleuse aventure des hommes et des animaux* [2001], Paris, Editions Hachette, coll. « Pluriel », 2003.
- CYRULNIK, Boris, DE FONTENAY, Elisabeth, SINGER, Peter, *Les animaux aussi ont des droits*, entretiens réalisés par Karine Lou Matignon, avec la collaboration de David Rosane, Paris, Editions du Seuil, coll. « Sciences humaines », 2013.
- DAMBRE, Marc, MURA-BRUNEL, Aline, BLANCKEMAN, Bruno (sous la dir.), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non fiction XXIe », 2004.
- DARRIEUSSECQ, Marie, « Marie Redonnet et l'écriture de la mémoire », in : Dominique Viart (textes réunis par.), *Ecritures contemporaines I : Mémoires du récit*, Paris, Editions Lettres modernes Minard, coll. « Ecritures contemporaines », 1998.
- DARWIN, Charles, *L'origine des espèces* [1859], trad. de l'anglais par Thierry Hoquet, Paris, Editions du Seuil, coll. « Sources du savoir », 2013.
- DEBIDOUR, Victor-Henry, « préface de », in : Aristophane, *Théâtre complet I* [Ve siècle av. J.-C.], trad. du grec ancien par Victor-Henry Débidour, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio classique », 2003.
- DEBORD, Guy, *La société du spectacle* [1967], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio », 1992.

- DEBRAY, Régis, *Cours de médiologie générale* [1991], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2001.
- DE CERTEAU, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975.
- DE COORBYTER, Vincent, « Prière pour le bon usage de Saint Genet : Sartre, biographie de l'aliénation », in : *Les temps modernes*, 2005/4, n°632, 633, 634.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'anti-Œdipe* [1972], Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1973.
- DELEUZE, Gilles, *Présentation de Sacher Masoch* avec le texte intégral de *La Vénus à la fourrure* [1967], trad. de l'allemand par Aude Willm, Paris, Editions Union générale des éditions, coll. « 10/18 », 1973.
- \_\_\_\_\_, *La logique du sens* [1969], Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1997.
- \_\_\_\_\_, *Francis Bacon, la logique de la sensation* [1981], Paris, Editions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002.
- \_\_\_\_\_, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », in : *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Editions de Minuit, 1990.
- DELON, Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Editions Hachette, coll. « Littératures », 2000.
- DE MULDER, Caroline, *Libido sciendi : Le savant, le désir, la femme*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Science ouverte », 2012.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence* [1967], Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Essais », 1979.
- \_\_\_\_\_, *La dissémination* [1972], Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Essais », 1993.
- \_\_\_\_\_, *Spectres de Marx*, Paris, Editions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.
- DESCOMBES, Vincent, *Grammaire d'objets en tous genres* [1983], Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 2008.
- DEVRET, Claude, « Nature humaine et nature animale », in : Alain Niderst (textes réunis par.), *Animalité : Hommes animaux dans la littérature française*, Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1994.
- DEWEY, John, *L'art comme expérience* [1934], traduit par Jean-Marie Cometti (dir.), Paris, Editions PUP/farrago, 2005.
- DOSSE, François, *Histoire du structuralisme : Le chant du signe 1945-1966, T. I*, Paris, Editions La découverte, coll. « La Découverte Poche / Sciences humaines et sociales », 2012.
- \_\_\_\_\_, *Histoire du structuralisme : Le chant du cygne 1967 à nos jours, T. II*, Paris, Editions La découverte, coll. « La Découverte Poche / Sciences humaines et sociales », 2012.
- DUFOUR, Dany-Robert, *La cité perverse : Libéralisme et pornographie*, Paris, Editions Denoël, coll. « Médiations », 2009.
- DUFOURMANTELLE, Anne, *Blind Date : Sexe et philosophie*, Paris, Editions Calmann-Lévy, coll. « Sciences humaines et essais », 2003.

- , *La femme et le sacrifice : D'Antigone à la femme d'à côté*, Paris, Editions Denoël, coll. « Médiations », 2007.
- DUMAZEDIER, Joffre, *Sociologie empirique du loisir : Critique et contre-critique de la civilisation de loisir* [1974], Paris, Editions du Seuil, coll. « Sociologie », 1988.
- DUPERON, Isabelle, *G. T. Fechner, le parallélisme psychophysique*, Paris, Editions Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », 2000.
- DUVAL, Maurice, *Un ethnologue au Mandarom : Enquête à l'intérieur d'une « secte »*, Paris, Editions Presses universitaires de France, coll. « Ethnologies », 2002.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Editions Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2014.
- , *Le signe : Histoire et analyse d'un concept* [1988], adapté de l'italien par Jean-Marie Klinkenberg, Paris, Editions Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 2013.
- , « Quelques commentaires sur les personnages de fiction », trad. de l'italien par Fabrice Farrugia, in : *SociologieS*, [en ligne], dossier, Emotions et sentiments, réalité et fiction, mis en ligne le 1<sup>er</sup> juin 2010, consulté le 10 septembre 2016.
- ELIAS, Norbert, *La civilisation des mœurs* [1969], trad. de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, Editions Calmann-Levy, coll. « Agora », 2015.
- , *La société des individus* [1987], trad. de l'allemand par Jeanne Etoré, Paris, Editions Fayard, coll. « Agora », 1991,
- ELLENBERGER, Henri Frédéric, *Histoire de la découverte de l'inconscient* [1970], trad. de l'anglais par Joseph Feisthauer, Paris, Editions Fayard, coll. « Sciences humaines », 2008.
- ENGELIBERT, Jean-Paul, *Apocalypses sans royaume : Politique des fictions de la fin du monde, XXe-XXIe siècle*, Paris, Editions Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2013.
- ENGELS, Friedrich, MARX, Karl, *Le manifeste du parti communiste* [1848], trad. de l'allemand par Corinne Lyotard, Paris, Editions Hachette, coll. « Le livre de poche, Les classiques de la philosophie », 2004.
- ENGELS, Friedrich, *Socialisme utopique et socialisme scientifique* [1880], Chicoutimi, Editions électronique provenant de l'édition française (Les éditions sociales, 1950), coll. « Les classiques des sciences sociales », 2002.
- FARGE, Arlette, *Effusion et tourment, le récit des corps : Histoire du peuple au XVIIIe siècle*, Paris, Editions Odile Jacob, coll. « Histoire », 2007.
- FELDMAN, Fred, *Pleasure and the Good Life : Concerning the Nature, Varieties, and Plausibility of Hedonism*, Oxford, Clarendon Press, 2004.
- FISH, Stanley, *Quand lire c'est faire : L'autorité des communautés interprétatives* [1980], trad. dirigée par François Cusset, Rémy Toulouse, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/croiser », 2007.

- FLOREY, Sonia, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Villeneuve-D'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2013.
- FORBERG, Friedrich-Karl, *Manuel d'érotologie classique* précédé de *La porte de l'âne* (anonyme) [1824], trad. de l'allemand par Alcide Bonneau, Paris, Editions La musardine, coll. « Lectures amoureuses de Jean-Jacques Pauvert », 1996.
- FORTIER, France, MERCIER, Andrée (sous la dir.), *La transmission narrative : Modalités du pacte romanesque contemporain*, Montréal, Editions Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2011.
- FORTIN, Jutta, VRAY, Jean-Bernard (sous la dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Etienne, Editions Presses universitaires de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Lire au présent », 2012.
- FOUCAULT, Michel, « Préface à la transgression », in : *Critique*, n°195-196 : *Hommage à G. Bataille*, 1963.
- \_\_\_\_\_, *Les mots et les choses* [1966], Paris, Editions Gallimard, coll. « Tel », 2012.
- \_\_\_\_\_, *L'archéologie du savoir* [1969], Paris, Editions Gallimard, coll. « Tel », 2012.
- \_\_\_\_\_, *La société punitive : Cours au Collège de France 1972-1973* [2004], Paris, Editions EHESS, Gallimard, Seuil, coll. « Hautes Etudes », 2013.
- \_\_\_\_\_, *Surveiller et punir*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975.
- \_\_\_\_\_, *Dit et écrits III, 1976-1979*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1994.
- \_\_\_\_\_, *La volonté de savoir : Histoire de la sexualité I*, [1976], Paris, Editions Gallimard, coll. « Tel », 2014.
- \_\_\_\_\_, *Sécurité, territoire, population : Cours au Collège de France 1977-1978*, Paris, Editions EHESS, Gallimard, Seuil, coll. « Hautes études », 2004.
- \_\_\_\_\_, *Naissance de la biopolitique : Cours au Collège de France 1978-1979*, Paris, Editions EHESS, Gallimard, Seuil, coll. « Hautes études », 2004.
- \_\_\_\_\_, *L'usage des plaisirs : Histoire de la sexualité II*, [1984], Paris, Editions Gallimard, coll. « Tel », 2013.
- \_\_\_\_\_, *Le souci de soi : Histoire de la sexualité III*, [1984], Paris, Editions Gallimard, coll. « Tel », 2013. 1976, 1984.
- \_\_\_\_\_, *La grande étrangère : À propos de littérature*, Paris, Editions EHESS, coll. « Audiographie », 2013.
- \_\_\_\_\_, « Des espaces autres » (conférence au cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) in: *Architecture, mouvement, continuité*, n°5, octobre, 1984.
- \_\_\_\_\_, « Histoire de la médicalisation », in : *Hermès, La Revue*, n°2, Paris, Editions CNRS, 1988.

- FOURIER, Charles, *Le nouveau monde industriel et sociétaire : Ou l'invention du procédé d'industrie attrayante et naturelle distribuée en séries passionnées : Section I, II, III* [1845], Paris, Editions Flamarion, coll. « Nouvelle bibliothèque romantique », 1973.
- , *Vers une enfance majeure : Textes sur l'éducation*, Paris, Editions La fabrique, 2006.
- FRANK, Michael C., GRUBER, Eva, *Literature and Terrorism : Comparative Perspectives*, Amsterdam/New York, Editions Rodopi, 2012.
- FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1905], trad. de l'allemand par Philippe Koeppel, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1987.
- , *Cinq leçons sur la psychanalyse* [1909], trad. de l'allemand par Samuel Jankelevitch, Yves Le Lay, Paris, Editions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1990.
- , *Contributions à la psychologie de la vie amoureuse* [1910, 1912, 1918], traduit de l'allemand par Janine Altounian, André Gourguignon, Pierre Cotet, Christa von Petersdorff, Alain Rauzy, coll. « Quadrige », Paris, Editions Presses universitaires de France, 2011.
- , *Totem et tabou* [1913], traduit de l'allemand par Janine Altounian, André Gourguignon, Pierre Cotet, Alain Rauzy, avec la collaboration de Florence Baillet,, Paris, Editions Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2015.
- , *L'homme aux loups : A partir d'une histoire d'une névrose infantile* [1918], trad. de l'allemand par Janine Altounian, Pierre Cotet, Paris, Editions Presses universitaires de France, coll. « Quadrige/Grands textes », 2009.
- , *L'inquiétante étrangeté* [1919], trad. de l'allemand par Fernand Cambon, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1971.
- , *La psychologie des foules et analyse du moi* [1921], trad. de l'allemand par Pierre Cotet, Paris, Editions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2012.
- , *Le moi et le ça* [1923], trad. de l'allemand par Catherine Baliteau, Albert Bloch, Joseph-Marie Rondeau, Paris, Editions Presses universitaires de France, coll. « Quadrige/Grands textes », 2011.
- , *Le rêve et son interprétation* [1925], trad. Hélène Legros, Paris, Editions Gallimard, coll. « Idées », 1973.
- , *Essais de psychanalyse* [1927], trad. de l'allemand sous la dir. d'André Bourguignon, Paris, Editions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2010.
- , *Le malaise dans la culture* [1930], trad. de l'allemand par Pierre Cotet, René Lainé, Johanne Stute-Cadiot, Paris, Editions Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2015.
- , *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* [1936], trad. de l'allemand par Anne Berman, Paris, Editions Gallimard, coll. « Idées », 1989.
- , *L'homme Moïse et la religion monothéiste : Trois essais* [1939], trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2013.
- FRICKER, Miranda, *Epistemic injustice : Power and the Ethics of Knowing*, Oxford, Oxford scholarship online, 2007.



- FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique* [1957], traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Editions Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.
- FUKUYAMA, Francis, *La fin de l'histoire et le dernier homme* [1992], trad. de l'américain par Denis-Armand Canal, Paris, Editions Flammarion, coll. « Histoire », 2009.
- GAGNON, Alex, *La communauté du dehors : Imaginaire social et crimes célèbres au Québec*, Montréal, Editions Presses universitaires de Montréal, coll. « Socius », 2016.
- GANDON, Francis, « Benveniste et la catégorie du romanesque : Greimas, Weinrich, Larbaud, Dujardin », in: *Linx*, n°9, 1997.
- GEFEN, Alexandre, « Le jardin d'hiver », in : Marielle Macé, Alexandre Gefen (textes réunis par.), *Barthes, au lieu du roman*, Paris-Montréal, Editions Desjonquères-Nota Bene, coll. « Littérature française », 2002.
- GENETTE, Gérard, *Figure II* [1969], Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Essais », 1979.
- GENON, Arnaud, *Hervé Guibert : Vers une esthétique postmoderne*, Paris, Editions L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2007.
- \_\_\_\_\_, *Roman, journal, autofiction : Hervé Guibert en ses genres*, Paris, Editions Mon petit éditeur, coll. « Sciences humaines », 2014.
- GERNET, Louis, *Anthropologie de la Grèce antique* [1982], Paris, Editions Flammarion, coll. « Champs Histoire », 1999.
- GERVAIS, Bertrand, VAN DER KLEIN, Alice, DULON, Annie, *L'imaginaire du 11 septembre 2001 : Motifs, figures et fictions*, Montréal, Editions Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2014.
- GERVAIS, Bertrand, *A l'écoute de la lecture*, Québec, Editions VLB, coll. « Essais Critiques », 1993.
- \_\_\_\_\_, *Figures, lectures : Logiques de l'imaginaire, T. I*, Montréal, Editions Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007.
- \_\_\_\_\_, *La ligne brisée : Labyrinthe, oubli et violence, T. II*, Montréal, Editions Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008.
- \_\_\_\_\_, *L'imaginaire de la fin : Temps, mots et signes, T. III*, Montréal, Editions Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2009.
- GIUST-DESPRAIRIES, Florence, FAURE, Cédric, *Figures de l'imaginaire contemporain*, Paris, Editions des Archives contemporaines, 2014.
- GODART, Elsa, *Je selfie donc je suis : La métamorphose du moi à l'ère du virtuel*, Paris, Editions Albin Michel, coll. « Essai doc. », 2016.
- GOFFMAN, Erving, *Asile : Etude sur la condition sociale des malades mentaux* [1968], trad. de l'anglais par Liliane Lainé, Paris, Editions de minuit, coll. « Le sens commun », 1979.
- GONTARD, Marc, *Ecrire la crise : L'esthétique postmoderne*, Rennes, Editions Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2013.

- GOURDIN, Henri, *Adèle, l'autre fille de Victor Hugo*, Paris, Editions Ramsay, coll. « Poche/Biographie », 2005.
- GRIVEL, Charles, « Esquisse d'une théorie des systèmes doxiques », in : Pierre Zima (sous la dir.), *Degrés : Texte et idéologie*, n°24-25, 1980/1981.
- GROENEN, Marc, *Le Paléolithique*, Paris, Editions Le cavalier Bleu, coll. « Idées reçues », 2008.
- GROSSMAN, Evelyne, *La défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2004.
- GUERIN, Jeanyves, *Art nouveau ou homme nouveau : Modernité et progressisme dans la littérature française du XXe siècle*, Paris, Editions Honoré Champion éditeur, coll. « Histoire culturelle de l'Europe », 2002.
- GUERIN, Michel, « La figure de l'oeuvre », in : Bertrand Gervais, Audrey Lemieux (anthologie réunie par), *Perspectives croisées sur la figure*, Québec, Editions presses universitaires du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2012.
- GUIDERE, Mathieu, « Les femmes esclaves de l'Etat Islamique », in : *Le débat*, n°188, Paris, Editions Gallimard, 2016/1, pp. 106-118.
- GUILLEBAUD, Jean-Claude, *La tyrannie du plaisir*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Documents », 1998.
- GUISTER, Marina, « Les études sur le conte merveilleux en Russie », in : *Féeries*, vol. 6, 2009, pp. 225-240.
- HABERMAS, Jürgen, *Le discours philosophique de la modernité : Douze conférences [1985]*, trad. de l'allemand par Christian Bouchindhomme, Rainer Rochlitz, Paris, Editions Gallimard, coll. « Tel », 2011.
- HALIMI, Serge, *Les nouveaux chiens de garde [1997]*, Paris, Editions Raisons d'agir, coll. « Raisons d'agir », 2005.
- HASSAN, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus : toward a Postmodern Literature*, Wisconsin-Madison, the University of Wisconsin Press, coll. « Literature and Criticism », 1982.
- HAVERCROFT, Barbara, « L'autobiographie (im)personnelle et collective. Enjeux pronominaux de la transmission narrative dans *Les Années* d'Annie Ernaux », in : France Fortier, André Mercier (sous la dir.), *La transmission narrative*, Montréal, Editions Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2011.
- HEBERT, Pierre, LEVER, Yves, LANDRY, Jenneth, *Dictionnaire de la censure au Québec : Littérature et cinéma*, Montréal, Editions Fides, coll. « Ouvrages de référence », 2006.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *La philosophie de l'histoire [1822/1831]*, trad. de l'allemand par Myriam Bienenstock (sous la dir.), Paris, Editions Le livre de poche, coll. « La pochothèque », 2009.
- HEIDEGGER, Martin, *Être et temps [1927]*, trad. de l'allemand par François Vezin, Paris, Editions Gallimard, coll. « La bibliothèque de philosophie », 2012.

- HERODOTE, ou, HERODOTE D'HALICARNASSE, *L'Enquête : Livre I à IV* [IV<sup>e</sup> av. J.-C.], trad. du grec ancien par Andrée Barguet, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio classique », 2009.
- \_\_\_\_\_, *L'Enquête : Livre V à IV* [IV<sup>e</sup> av. J.-C.], trad. du grec ancien par Andrée Barguet, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio classique », 2009.
- HOBBS, Thomas, *Le Léviathan : ou Matière, forme et puissance de l'Etat chrétien et civil* [1651], trad. de l'anglais par Gérard Mairet, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000.
- HOUELLEBECQ, Michel, NOVAK-LECHEVALIER, Agathe, *Michel Houellebecq*, Paris, Editions de l'Herne, 2017.
- HUERRE, Patrice, « L'histoire de l'adolescence : rôles et fonctions d'un artifice », in : *Journal française de psychiatrie*, 3/2001, n°14.
- HUEZ, Dominique, (en collaboration avec Nicolas Jones-Gorlin), *Souffrir au travail : Comprendre pour agir*, Paris, Editions Privé, 2008.
- HUTCHEON, Linda, *The Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, New-York/London, Routledge, 1988.
- HUXLEY, Aldous, *Retour au meilleur des mondes* [1958], trad. de l'anglais Denise Meunier, Paris, Editions Pocket, coll. « Littérature Best », 2009.
- ISER, Wolfgang, *L'appel du texte : L'indétermination comme effet esthétique de la prose littéraire* [1969], trad. de l'allemand par Vincent Platini, Paris, Editions Allia, 2012.
- \_\_\_\_\_, *L'acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique* [1972], trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Editions Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985.
- JAMESON, Fredric, *Le postmodernisme : Ou la logique culturelle du capitalisme tardif* [1991], trad. de l'américain par Florence Nevoltry, Paris, Editions Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, coll. « D'art en question », 2007.
- JANSEN, Cornelius, *Augustinus* [1640], Pays-Bas, Editions Rothomagi, J. et D. Berthelin, 1652.
- JAVEAU, Claude, *La bienpensance : Thèmes et variations : Critique de la raison cosmétique*, Bruxelles, Editions Labor, coll. « Quartier Libre », 2005.
- \_\_\_\_\_, *Les paradoxes de la postmodernité*, Paris, Editions Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2007.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* [1972], trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Editions Gallimard, coll. « Tel », 2013.
- JEFFREY, Ravel S., « Le théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle », in : *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 3/2002, n°49/3, pp. 89-118.
- JOUBE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Editions Presses universitaires de France, coll. « Ecriture », 1992.

- JUNG, Carl Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* [1912], trad. de l'allemand par Roland Cahen, Paris, Editions Geor, 2006.
- , *L'homme et ses symboles* [1964], Paris, Editions Robert Laffont, 1964.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure* [1781], trad. de l'allemand par André Tremesaygues, Bernard Pacaud, Paris, Editions Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012.
- , *Critique de la faculté de juger* [1790] : suivi d'*Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*, et de *Réponse à la question : Qu'est-ce que les Lumières ?*, trad. de l'allemand par Alexandre J.-L. Delamare, Jean-René Ladmiral, Marc B. de Launay, Jean-Marie Vaysse, Luc Ferry, Heinz Wismann, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2011.
- KERMODE, Frank, *The sense of an ending : Studies on the theory of fiction*, Oxford, Oxford Unity press, 1967.
- KIBEDI, Varga, « Le Récit postmoderne », in : *Littérature*, N°77, 1990.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *La monnaie vivante*, Paris, Editions Losfeld, 1970.
- KRAFFT-EBING, Dr. Richard von, *Psychopathia sexualis : Etude médico-légale à l'usage des médecins et des juristes*, trad. de l'allemand par Renée Lobstein, Paris, Editions Payot, 1950.
- KRISTEVA, Irena, *La fascination du fragmentaire*, Paris, Editions L'Harmattan, coll. « Critique littéraires », 2008.
- KRISTEVA, Julia *Le polylogue*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Essais », 1977.
- , *Histoires d'amour*, Paris, Editions Denoël, coll. « L'infini », 1983.
- LAËRCE, Diogène, *Vies et doctrines des philosophes illustres* [IIIe ap.J-C.], trad. sous la direction Marie-Odile Goulé-Gazé, Paris, Editions Livre de poche, coll. « La pochotèque », deuxième éd., revue et corrigée, 1999.
- LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse : Séminaire X*, [1964], Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Essais », 2014.
- , *Encore* [1975], Paris, Editions Seuil, coll. « Points Essais », 1999.
- , « De la plus-value au plus-de-jouir », in: *Cités*, n°16, 2003.
- LAGACHE, Daniel, *La psychanalyse* [1955], Paris, Editions Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2009.
- LAMOUCHE, Fabien, « Les destins de la pulsion sexuelle », in : Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, trad. de l'allemand par Marc Géraux, Paris, Editions Points, 2012.
- LANTELME, Michel, « La madone aux toilettes », in : *Revue des Sciences humaines*, n° 261, Presses universitaires du Septentrion, 2001.
- LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal, « Pascal Quignard : une poétique de l'algama », in : *Etudes françaises*, vol. 40, n°2, 2004, pp. 39-53.

- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Editions Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1967.
- LASCH, Christopher, *La culture du narcissisme : La vie américaine à un âge de déclin des espérances* [1979], trad. de l'anglais par Michel L. Landa, précédé de *Pour en finir avec le XXI<sup>e</sup> siècle* de Jean-Claude Michéa, Paris, Editions Flammarion, coll. « Champs essais », 2012.
- LATOUR, Bruno, *La science en action : Introduction à la sociologie des sciences* [1989], trad. de l'anglais par Michel Biezunski, Paris, Editions La découverte/Poche, coll. « La découverte poche / Sciences humaines et sociales », 2005.
- \_\_\_\_\_, *Nous n'avons jamais été modernes : Essai d'anthropologie symétrique* [1991], Paris, Editions La découverte, coll. « Poche », 2012.
- LAVOCAT, Françoise (texte réunis par.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, Editions Centre national de recherches scientifiques, 2010.
- LEBON, Gustave, *Psychologie des foules* [1895], Paris, Editions Félix Alcan, 9<sup>e</sup> édition, 1905.
- LE BRETON, David, « Le corps surnuméraire : imaginaire du corps dans la technoscience », in : Colette Méchin (sous la dir.) *Usages culturels du corps*, Paris, Editions L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 1997.
- LECLERC, Stéphane, VILLANI, Arnaud, « Répétition », in : Robert Sassau, Arnaud Villani (sous la dir.) *Le vocabulaire de Gilles Deleuze, Les cahiers de Noesis*, n°3, printemps 2003.
- LECOURT, Dominique, *Humain, post-humain : La technique de la vie*, Paris, Editions Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2003.
- LEFEBVRE, Henri, *L'idéologie structuraliste* [1971], Paris, Editions Points, coll. « Points Essais », 1975.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Race et histoire* [1952], Paris, Editions Denoël, coll. « Folio/Essais », 1987.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide : Essai sur l'individualisme contemporain* [1983], Paris, Editions Gallimard, coll. « Les Essais », 2012.
- LOGIER, Sandra, MOLINIER, Pascal, PAPERMAN, Patricia (sous la dir.), *Qu'est-ce que le care ? : Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Editions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2009.
- LORDON, Frédéric, *Capitalisme, désir et servitude*, Paris, Editions La fabrique, 2010.
- \_\_\_\_\_, *La société des affects : Pour un structuralisme des passions*, Paris, Editions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2013.
- LUCKACS, Georges, *La théorie du roman* [1916], trad. de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Editions Denoël-Gonthier, 1975.
- LÜTHI, Max, *The European Folktale : Form and Nature*, Indiana, Indiana University Press, 1986.

- LYOTARD, Jean-François, *Discours, Figure* [1969], Paris, Klincksieck, coll. « D'esthétique », 2002.
- \_\_\_\_\_, « Petite économie libidinale d'un dispositif narratif : la régie Renault raconte le meurtre de P. Overney (étude présentée à l'Institut d'études romanes de l'Université Aarhus à l'occasion d'un colloque sur le récit, avril 1973) », in : *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Editions Galilée, coll. « Débats », 1994.
- \_\_\_\_\_, *L'économie libidinale* [1974], Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 2009.
- \_\_\_\_\_, *La condition postmoderne : Rapport sur le savoir* [1979], Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 2005.
- \_\_\_\_\_, *Le postmoderne expliqué aux enfants : Lettres choisies de 1982 à 1985*, Paris, Editions Galilée, coll. « Débats », 2005.
- \_\_\_\_\_, *Le différend* [1983], Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 2007.
- \_\_\_\_\_, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Editions Galilée, coll. « Débats », 1994.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Editions Hachette, coll. « Hu linguistique », 1987.
- MAGHERINI, Graziella, *Le syndrome de Stendhal*, Ballan-Miré, Editions Chiron, 1989.
- MARCUSE, Herbert, *Eros et civilisation : Contribution à Freud* [1955], traduit de l'anglais par Jean-Guy Nény, Boris Fraenkel, Paris, Editions de Minuit, coll. « Arguments », 2012.
- MARCH, Arthur, *La physique moderne et ses théories* [1957], trad. de l'allemand par Serge Bricanier, Paris, Editions Gallimard, coll. « Idées », 1965.
- MARION, Dominic, « Préface de », in : *Ouverture du cadavre de Sade*, Montréal, Editions Possibles, 2016.
- MARSHALL, Henry Rutgers, *Pain, Pleasure and Aesthetics : an Essay concerning the psychology of pain and pleasure, with special reference to aesthetics*, London, Editions Macmillan, 1894.
- MARX, Karl, *Le Capital : Livre I*, trad. de l'allemand, Michel Jacob, Joseph Roy, Maximilien Rubel, Suzanne Voute, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2008.
- \_\_\_\_\_, *Œuvres I : Economie*, trad. de l'allemand de Louis Evrard, Michel Jacob, Jean Malaquais, Claude Orsoni, Maximilien Rubel, Suzanne Voute, Paris, Editions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.
- McHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, New York/ London, Editions Methuen, 1987.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible : suivi de Notes de travail*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1964.
- METTRIE, Julien Offray de la, *L'Art de jouir* [1751], Paris, Editions Arléa, coll. « Littérature générale », 2007.
- MIHAILESCU, Calin-Andrei, « Une théorie approximative », in : Daniel Vaillancourt (sous la dir.), *La cérémonie : Entre le protocole et l'intime*, London Ontario, Editions Mestengo Press, 2008.

- MILAT, Christian, « *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie : entre thanatographie et pathographie, la mort médicalisée d'Hervé Guibert* », in : *@analyse*, vol 7, n°2, printemps-été 2012.
- MILL, John Stuart, *L'utilitarisme* [1861], trad. de Geroges Tanesse, Paris, Editions Flammarion, coll. « Champ classiques », 1988.
- MILNER, Claude, *Le triple du plaisir*, Paris, Editions Verdier, coll. « Philosophie », 1997.
- MOLLIER, Jean-Yves, *Une autre histoire de l'édition française*, Paris, Editions La fabrique, 2015.
- MOLINO, Jean, LAFHAIL-MOLINO, Raphaël, *Homo fabulator : Théorie et analyse du récit*, Paris, Editions Acte Sud, coédition Leméac, coll. « Essai littéraire », 2003.
- MOSCOVICI, Serge, *L'âge des foules : Un traité historique de psychologie des masses*, Paris, Editions Fayard, coll. « Sciences humaines », 1981.
- MUCHEMBLED, Robert, *L'orgasme et l'Occident : Une histoire du plaisir du XVIe siècle à nos jours*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Histoire », 2005.
- MULLER, Raphaël, WIEDER, Thomas (sous la dir.), *Cinéma et régimes autoritaires au XXe siècle : Ecrans sous influence*, Paris, Editions Presses universitaires de France, coll. « Les rencontres de Normal sup' », 2008.
- MURRAY, Philippe, *Festivus Festivus*, (conversation avec Elisabeth Lévy), Paris, Editions Flammarion, coll. « Champs Essais », 2008.
- MUSSI, Pierre, « Le phénomène Berlusconi : ni populisme ni vidéocratie, mais néopolitique », in : *Hermès*, n°42.
- NABERT, Nathalie, « Une poétique de la fusion », in : Jean Greish (sous la dir.), *Philosophie, poésie, mystique*, Paris, Editions Beauchesne, 1999.
- NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme* [1945], Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Essais », 1964.
- NANCY, Jean-Luc, BAILLY, Jean-Christophe, *La comparution* [1991], Paris, Editions Christian Bourgeois, coll. « Titres », 2007.
- NORA, Pierre (sous la dir.), *Les Lieux de mémoire : tome I, II, III*, Paris, Editions Quarto/Gallimard, coll. « Quarto », 1984, 1992.
- ODIER, Charles, *Les deux sources consciente et inconsciente de la vie morale* [1943], Boudry, Editions de la Baconnière, 1958.
- \_\_\_\_\_, *L'angoisse et la pensée magique : Essai d'analyse psychogénétique appliquée à la phobie et la névrose d'abandon* [1948], Neuchâtel, Editions Delachaux et Niestlé S. A., 1966.
- ONFRAY, Michel, *L'art de jouir : Pour un matérialisme hédoniste* [1991], Paris, Editions Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 2009.
- PAILLIER, Jean-Marie, *Bacchus, figures et pouvoirs*, Paris, Editions Les belles lettres, coll. « Histoire », 1995.
- \_\_\_\_\_, *Les mots de Bacchus*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Les mots de », 2009.
- PARADIS, Catherine, « L'appétit sexuel : vampirisme et cannibalisme passionnés dans la littérature », in : *Québec français*, n°126, 2002.

- PASCAL, Blaise, *Pensées* [1670], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio/Classique », 2004.
- PATERSON, Janet Mary, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Editions Les presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Ottawa », 1993.
- PAUTROT, Jean-Louis, « Pascal Quignard et la pensée mythique », in : *The French review*, vol. 76, n°4, 2003, pp. 752-763.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Editions Seuil, coll. « Essais », 1988.
- PENOT-LACASSAGNE, Olivier, « Herbert Marcuse : Le grand refus », in : Christophe Bourseiller, Olivier Penot-Lacassagne, *Contre-cultures !*, Paris, Editions CNRS, 2013.
- PHARO, Patrick, *Plaisirs et dépendances dans les sociétés marchandes*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, coll. « UBlire, enjeux », 2012.
- PHILLIPS, David, « The influence of suggestion on suicide : Substantive and theoretical implications of the Werther effect », in : *American Sociological Review*, vol. 39, juin 1974, pp. 340-354.
- PIA, Pascal, *Les livres de l'enfer : Du XVIe siècle à nos jours*, Paris, Editions Fayard, coll. « Littérature français », 1998.
- PICARD, Michel, *La lecture comme jeu : Essai sur la littérature*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1986.
- PICARD, Anne-Marie, *Lire délire : Psychanalyse de la lecture*, Toulouse, Editions Erès, 2010, coll. « Psychanalyse et écriture », 2010.
- \_\_\_\_\_, « Ecrire au bord du gouffre : Le *Splendid Hôtel* de Marie Redonnet », in : *Interférences littéraires*, n°5, novembre 2010, pp. 31-42.
- PIRET, Pierre, « Le dispositif minimaliste et la dialectique du désir », in : Isabelle Ost, Pierre Piret, Laurent Van Eynde (textes réunis par.) *Représenter à l'époque contemporaine : Pratiques littéraires, artistiques et philosophiques*, Bruxelles, Editions de l'Université de Saint-Louis, 2010.
- PLATON, *Banquet* [380 av. J-C.], trad. du grec ancien par Luc Brisson, Paris, Editions Flammarion, coll. « Philosophie », 2007.
- \_\_\_\_\_, *Phèdre* [370 av. J-C.], trad. du grec ancien par Claude Moreschini, Paul Vicaire, Paris, Editions Les belles lettres, coll. « Classiques en poche », 1998.
- \_\_\_\_\_, *La République* [315 av. J-C.] trad. du grec ancien par Georges Leroux, Paris, Editions Flammarion, coll. « Philosophie », 2008.
- POSTHUMUS, Stéphanie, « Les enjeux des animaux (humains), du darwinisme au post-humanisme », in : *French Studies*, vol. LXVIII, n° 3, 2014.
- POSTMAN, Neil, *Se distraire à en mourir* [1985], trad. de l'américain par Thérèse de Chérisey, Paris, Editions Fayard, coll. « Pluriel », 2011.
- PROGUIDIS, Lakis, « Une Décennie romanesque », in : Michel Braudeau (sous la dir.), *Le roman français contemporain*, Paris, Editions Ministère des Affaires étrangères, 2002.
- PROPP, Vladimir, *La morphologie du conte* [1928], trad. du russe par Marguerite Derrida, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Essais », 1965.



- PROUDHON, Pierre-Joseph, *La Pornocratie : ou Les femmes dans les Temps Modernes* [1875], Charleston, Editions Bibliobazaar, 2010.
- QUIGNARD, Pascal, *Le sexe et l'effroi* [1994], Paris, Editions Gallimard, coll. « Livre d'art », 1996.
- \_\_\_\_\_, *Une gêne technique à l'égard des fragments : Essai sur Jean de La Bruyère*, Paris, Editions Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005.
- RABATE, Dominique, « Résistances et disparitions », in : Thierry Guichard, Christine Jérusalem, Boniface Mango-Mboussa, Dominique Rabaté, *Le roman français contemporain*, Paris, Editions Cultures France, coll. « Panorama », 2007.
- \_\_\_\_\_, *Pascal Quignard : Etude de l'œuvre*, Paris, Editions Bordas, coll. « Ecrivains au présent », 2008.
- RANCIERE, Jacques, *Le partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, Editions La fabrique, 2000.
- \_\_\_\_\_, *La haine de la démocratie*, Paris, Editions La fabrique, 2005.
- RANDALL, Marilyn, « La métalepse incertaine et le lecteur comme victime. Gros Mots de Réjean Ducharme et Hier de Nicole Brossard », in : France Fortier, André Mercier (sous la dir.), Montréal, *La transmission narrative*, Editions Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2011.
- REICH, Wilhelm, *La révolution sexuelle* [1936], trad. de l'anglais par Constantin Sinelnikoff, Paris, Editions Christian Bourgeois Editeur, coll. « Choix/Essais », 1982.
- \_\_\_\_\_, *La fonction de l'orgasme* [1942], trad. de l'anglais par l'auteur, Paris, Editions l'Arche, 1962.
- RENAN, Ernest, *L'avenir des sciences : Pensées de 1848*, Paris, Editions Calmann Levy, 1890.
- RICARDOU, Jean, *Le Nouveau roman*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », 1973.
- RICAUD, Philippe, « Quelle ritualité urbaine aujourd'hui ? », in : Daniel Vaillancourt (sous la dir.), *La cérémonie : Entre le protocole et l'intime*, London Ontario, Editions Mestengo Press, 2008.
- RICOEUR, Paul, CASTORIADIS, Cornelius, *Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social* [1985], Paris, Editions EHESS, coll. « Audiographie », 2016.
- RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action : Essais d'herméneutique, t. II*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Esprit », 1986.
- RIFFATERRE, Michael, « L'illusion référentielle », in : Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Editions Seuil, coll. « Inédit », 1971.
- RIGOUSTE, Mathieu, *La domination policière : Une violence industrielle*, Paris, Editions La fabrique, 2012.
- RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François, *La culture de masse en France : De la belle époque à aujourd'hui*, Paris, Editions Fayard, coll. « Pluriel », 2002.

- ROBESPIERRE, Maximilien de, *Pour le bonheur et la liberté : Discours* [1789-1794], Paris, Editions La fabrique, 2000.
- ROSSET, Clément, *Le principe de cruauté*, [1988], Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 2011.
- ROUDINESCO, Elisabeth, PLON, Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Editions Fayard, coll. « Sciences humaines », 3<sup>e</sup> édition revue et augmentée, 2011.
- ROULSTON, Chris, *Narrating Marriage in Eighteenth-Century England and France*, Burlington, Ashgate Press, 2010.
- RUFFEL, Lionel, *Le dénouement*, Paris, Editions Verdier, coll. « Chaoïd », 2005.
- \_\_\_\_\_, « Le début, la fin, le dénouement : comment nommer le postmoderne ? (France-Etats-Unis) », in : *Fabula / Les colloques*, [en ligne], dossier, Le début et la fin. Roman, théâtre, cinéma, B.D., consultée le 16 novembre 2016.
- RUFFEL, Lionel, (textes réunis par), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, Editions Cécile Default, 2010.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Châteaux de pages : La fiction au risque de sa lecture*, Montréal, Editions Hurtubise HMH, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Fictions transfuges : La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Poétique », 2011.
- SAINT-ONGE, Simon, « Le temps contemporain ou le Jadis chez Pascal Quignard », in : *Etudes françaises*, vol. 44, n°3, 2008.
- SALAÛN, Elise, *Oser Eros : L'érotisme dans le roman québécois, des origines à nos jours*, Montréal, Editions Nota Bene, coll. « Essais littéraires québécois », 2010.
- SANNEN, Alexandre, « De la désubstantialisation à la spectralité : dans *Splendid hôtel, Forever Valley, Rose Mélie Rose* de Marie Redonnet », in : Manon Delcour, Elise Mathey, Alice Richir (textes réunis par), *Les lettres romanes*, T. 70, n°1-2, Turnhout, Editions Brepols, 2016.
- \_\_\_\_\_, « De l'hédonocratie, ou de la désublimation répressive chez Marie Darrieussecq, Iegor Gran et Michel Houellebecq », in : Daniel Vaillancourt (textes réunis par), *Police et savoirs (XVII-XXe siècle)*, Paris, Editions Hermann, coll. « La république des lettres », 2017.
- SARRAMON, Christine, « Anhédonie et recherche de sensations », in : Marc-Louis Bourgeois (sous la dir.), *L'Anhédonie : Le non-plaisir et la psychopathologie*, Paris, Editions Masson, 1999.
- SARTRE, Jean-Paul, « L'enfant mélodieux mort en moi bien avant que me tranche la hache », in : *Saint Genet : Comédien et martyr : Oeuvres complètes de Jean Genet, T. I*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Tel », 1952.
- SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Editions L'arbre d'or, coll. « E-Book », 2005.
- SAYER, Frédéric, « La transformation de symboles du mal en signes du vide chez Michel Houellebecq et Bret Easton Ellis », in : Lucie Clément, Sabine van Wesemael (textes

- réunis par.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam New York, Editions Rodopi, 2007.
- SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, Paris, Edition Grasset, coll. « Figures », 1985.
- SCHAFFAUSER, Thierry, *Les luttes des putes*, Paris, Editions La fabrique, 2014.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Les célibataires de l'art : Pour une esthétique sans mythes* [1996], Paris, Editions Gallimard, coll. « NRF Essais », 1996.
- \_\_\_\_\_, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Editions Seuil, coll. « Sociologie », 1999.
- \_\_\_\_\_, *Adieu à l'esthétique* [2000], Paris, Editions Mimésis, coll. « L'esprit des signes », 2016.
- SCHWERDTNER, Karin, « Corps, désordre et savoir dans *Ce que j'appelle oubli* de Laurent Mauvignier », in : Dominique Viart (sous la dir.), *Revue des sciences humaines*, n°324, Octobre-Décembre, 2016.
- SERRES, Michel, *Atlas*, Paris, Editions Flammarion, coll. « Champs Essais », 1996.
- SIGEL, Lisa, « Quand l'obscénité tombe entre de mauvaises mains : cartes postales et expansion de la pornographie en Grande-Bretagne et dans le monde Atlantique, 1880-1914 », in : Florian Vörös, (textes réunis par.), *Cultures pornographiques : Anthologie des Porn Studies*, trad. de l'anglais par Maxime Cervulle, Marion Duval, Clémence Garot, Lee Lebel-Canto, Fred Pailler, Nelly Quemener, Paris, Editions Amsterdam, 2015.
- SLOTERDIJK, Peter, *Sphères I : Bulles* [1998], trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Editions Pauvert, coll. « Pluriel philosophie », 2002.
- \_\_\_\_\_, *Sphères II : Globes* [1999], trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Editions Libella – Maren Sell, 2010.
- SOLLERS, Philippe, « 17../19.. », in : Pierre Guyotat, *Eden Eden Eden*, Paris, Editions Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2010.
- SOURIAU, Etienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Editions Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique », 1950.
- SPINOZA, Baruch, *L'Éthique : Ethica Ordine Geometrico Demonstrata* [1677], trad. du latin par Roland Caillois, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio Essais », 1994.
- STAROBINSKI, Jean, *La relation critique : L'œil vivant II* [1970], Paris, Editions Gallimard, coll. « Tel », nouvelle édition, revue et augmentée, 2001.
- STEINBERG, Leo, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art in Modern Oblivion*, New York, A Pantheon/October Book, 1983.
- STIEGLER, Bernard, *De la misère symbolique II : La catastrophe du sensible*, Paris, Editions Galilée, coll. « Incises », 2005.
- \_\_\_\_\_, *La télécratie contre la démocratie : Lettre ouverte aux représentants politiques*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Champs Essais », 2008.
- TENNEMAN, Wilhem Gottlieb, *Manuel de l'histoire de la philosophie, T. I, T. II*, trad. de l'allemand par Victor Cousin, Paris, Editions Pichon et Didier, 1829.

- THERIEN Gilles, « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, n°2, 1990.
- THOMPSON, Edward Palmer, *Temps, discipline du travail et capitalisme industriel*, trad. de l'anglais par Isabelle Taudière, présenté par Alain Maillard, Paris, Editions la Fabrique, 2013.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Poétique », 1971.
- TOURAINÉ, Alain, *Critique de la modernité*, Paris, Editions Fayard, coll. « Sciences humaines », 1992.
- TREMBLAY, Gaëtan, *L'émancipation, hier et aujourd'hui*, Québec, Editions Presses universitaires du Québec, 2009.
- TROUSSON, Raymond, *D'utopie et d'utopistes*, Paris, Editions L'Harmattan, coll. « Utopies », 1998.
- TURNHEIM, Michael, « Va-et-vient de la mort. (note de lecture sur Blanchot et la psychanalyse) », in : *L'en-jé lacanien*, 2008/1, n° 10, p. 109-127.
- VAILLANCOURT, Daniel, (sous la dir.), *La cérémonie : Entre le protocole et l'intime*, London Ontario, Editions Mestengo Press, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Les urbanités parisiennes : Le livre du trottoir* [2009], Paris, Editions Herman, coll. « La république des lettres », 2013.
- \_\_\_\_\_, « La figure et ses fabriques », in : Bertrand Gervais, Audrey Lemieux (anthologie réunie par.), *Perspectives croisées sur la figure*, Québec, Editions presses universitaires du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2012.
- VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage : Etude systématique des rites* [1909], Paris, Editions A. et J. Picard, deuxième édition, revue et augmentée, 1981.
- VERRIER, Jean, BREMOND, Claude, « Afanassiev et Propp », in : *Littérature*, 1982, vol. 45, n°1, pp. 61-78.
- VAN WESEMAEL, Sabine, « L'esprit fin de siècle dans l'œuvre de Michel Houellebecq et Frédéric Beigbeder », in : *Territoires et terres d'histoire : Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Amsterdam-New York, Editions Rodopi B. V., 2005.
- \_\_\_\_\_, *Le roman transgressif contemporain : De Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, Paris, Editions L'Harmattan, coll. « Etudes littéraires, critiques » 2011.
- VEBLEN, Thorstein, *Théorie de la classe de loisir* [1899], trad. de l'anglais par Louis Evrard, Paris, Editions Gallimard, coll. « Tel », 1970.
- VOLOSHINOV, Valentin, « La structure de l'énoncé », in : Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique*, Paris, Editions Seuil, 1980.
- VIART, Dominique, *Le roman français au XXe siècle* [1999], Paris, Editions Armand Colin, 2011.
- WALTER, Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936], trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folioplus philosophie », 2008.

- WARNER, Michael, « Introduction : Fear of Queer Planet », in : *Social text*, n°3, 1991, pp. 3-17.
- WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique : Réel, fiction, espace*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.
- WILSON, Edward Osborne, *La sociobiologie* [1975], trad. de l'américain par Paul Couturiau, Monaco, Editions Rocher, coll. « L'esprit et la matière », 1987.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques* [1953], trad. Françoise Dastur, Maurice Elie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud, Elisabeth Rigal, Paris, Editions Gallimard, coll. « Tel », 2014.

### **Textes romanesques, dramaturgiques, poétiques**

- ANONYMES, *La farce du Maître Pathelin* [1446/1460], trad. de l'ancien français par Michel Rousse, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio classique », 1999.
- ANONYMES, *Le Roman de Renart* [1555], version de Paulin Paris, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio classique », 1999.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes : Poèmes de la paix et de la guerre* [1913-1916], Paris, Editions Gallimard, coll. « Blanche », 2014.
- ARISTOPHANE, *Les oiseaux* [414 av. J.-C.] trad. du grec ancien par Claude Barousse, Paris, Editions Actes Sud, coll. « Babel », 1996.
- BALZAC, Honoré de, *La recherche de l'absolu : suivi de La Messe de l'athée* [1834, 1836], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio Classique », 1976.
- BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Théâtre », 1952.
- BEROUL, *Tristan et Yseut* [XIIe/XIIIe], trad. de l'ancien français par Daniel Poirion, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio classique », 2000.
- BEYLE, Henri, ou, STENDHAL, *Rome, Naples et Florence, T. II*, Paris, Editions Delaunay, 1826.
- BOYLE, Tom Corraghessan, *America*, trad. de l'américain Robert Pépin, Paris, Editions Le livre de poche, coll. « Littérature et documents », 1999.
- BRADBURY, Ray, *Fahrenheit 451, Chroniques martiennes, Les pommes d'or du soleil* [1953, 1950, 1953], Paris, trad. de l'américain par Jacques Chambon, Philippe Gindre, Richard Négrou, Herni Robillot, Editions Denoël, coll. « Lunes d'encre », 2007.
- BUTOR, Michel, *La modification* [1957], Paris, Editions de Minuit, coll. « Double », 1980.
- CABET, Etienne, *Voyage en Icarie* [1840], New Jersey, Editions Augustus M. Kelley Publishers, 1973.
- COHEN, Albert, *Belle du Seigneur* [1968], Paris, Editions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

- CONSTANT, Benjamin, *Adolphe* [1816], Paris, Editions Flammarion, coll. « GF des écrivains », 2013.
- DIDEROT, Denis, *Jacques le Fataliste et son maître* [1796], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio classique », 2000.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils* [1977], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio », 2001.
- ELLIS, Bret Easton, *Les lois de l'attraction* [1987], traduit de l'américain par Brice Matthieussent, Paris, Editions Christian Bourgeois Editeur, 1988.
- \_\_\_\_\_, *American psycho* [1991], traduit de l'américain par Alain Defossé, Paris, Editions Poche, coll. « Domaine étranger », 2005.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary* [1857], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio classique », 2001.
- \_\_\_\_\_, *Bouvard et Pécuchet* [1881], Paris, Editions Le livre de poche, coll. « Les classiques de poche », 1999.
- JONES-GORLIN, Nicolas, *Mérovée*, Paris, Editions Léo Scheer, 2008.
- GARY, Romain, *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* [1975], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio », 1978.
- GLEIZE, Jean-Marie, *Film à venir*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Fiction & cie », 2007.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Les souffrances du jeune Werther* [1774], trad. de l'allemand par Bernard Groethuysen, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio bilingue », 1990.
- \_\_\_\_\_, *Faust, I et II* [1808, 1832] trad. de l'allemand par Jean Malaplace, Paris, Editions Flammarion, coll. « GF », 2015.
- GRISHAM, John, *La Firme* [1991], trad. de l'américain par Patrick Berthon, Paris, Editions Pocket, coll. « Thriller », 2014.
- GUIBERT, Hervé, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio », 2001.
- GUYOTAT, Pierre, *Eden, Eden, Eden*, Paris, Editions Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1970.
- HESIODE, *Théogonie, Les travaux et les jours, Bouclier : suivi des Hymnes homériques* [VIIIe siècle av J-C.], trad. du grec ancien Jean-Louis Backès, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio classique », 2001.
- HENRY-LEVI, Bernard, HOUELLEBECQ, Michel, *Ennemis publics*, Paris, Editions Flammarion, 2008.
- HOMERE, *Odyssée* [VIIIe av. J-C.], trad. du grec ancien par Victor Bérard, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio classique », 1973.
- \_\_\_\_\_, *Iliade* [VIIIe av. J-C.], trad. du grec ancien par Jean-Louis Backès, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio classique », 2013.
- HUYSMANS, Karl-Joris, *A rebours* [1884], Paris, Editions Gallimard, coll. « Classique », 1977.

- IONESCO, Eugène, *La cantatrice chauve* [1950], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 1993.
- JAMES, Erika Leonard, *Cinquante nuances de gris* [2011], traduit de l'anglais par Aurélie Tronchet, Paris, Editions JC Lattès, 2012.
- LAFAYETTE, Madame de, *La Princesse de Clèves* [1678], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio classique », 2000.
- LAUTREAMONT, Isidore Lucien Ducasse compte de, *Oeuvres complètes : Les Chants de Maldoror* [1869], *Lettres, Poésies I et II*, Paris, Editions Gallimard, Coll. « Poésie/Gallimard », 1973.
- LE PETIT, Jacques, *Le Bordel des Muses : & autres écrits interdits* [1662], Les Cabannes, Editions Fissile, coll. « Le bordel des Muses », 2009.
- MALLARME, Stéphane, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [1897], Paris, Editions Gallimard, coll. « Blanche », 1993.
- MORE, Thomas, *L'Utopie* [1516], trad. du latin par Jean Le Blond, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio classique », 2012.
- OVIDE, *Les métamorphoses* [Ie ap. J.-C.], trad. du latin par George Lafaye, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio Classique », 1992.
- PEREIRA, Manuel, *Mythmaker*, Les Matelles, Editions Espace 34, 2011.
- POQUELIN, Jean-Baptiste, ou, MOLIERE, *L'école des maris* [1661], Paris, Editions Larousse, coll. « Petits Classiques Larousse », 2014.
- \_\_\_\_\_, *Tartuffe* [1669], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio Classique », 2013.
- PROUST, Marcel, *Sur la lecture* [1906], Paris, Editions Acte Sud, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Du côté de chez Swann* [1913], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio Classique », 1988.
- ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* [1761], Paris, Editions Le livre de poche, coll. « Classique », 2002.
- SADÉ, Donation Alphonse François, *Histoire de Juliette : Ou les prospérités du vice*, Diffusion libre, numérisation : T. Selva, 1998.
- \_\_\_\_\_, *L'infortune de la vertu* [1787], Paris, Editions Flammarion, coll. « GF », 2014.
- \_\_\_\_\_, *Les 120 journées de Sodome* [(1785) 1904], Paris, Editions 10/18, coll. « Domaine français », 1998.
- SANSAL, Boualem, *2084 La fin du monde*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Blanche », 2015.
- SARRAUTE, Nathalie, *Tropismes* [1939], Paris, Editions de Minuit, 1957.
- SUE, Eugène, *Les mystères de Paris* [1842-1843], Paris, Editions Gallimard, coll. « Quarto », 2009.
- SWIFT, Jonathan, *Voyage de Gulliver* [1726], traduit de l'irlandais par Jacques Pons, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio classique », 1976.

TOLSTOI, Léon, *Anna Karénine* [1877], trad. du russe sous la direction de Marie Sémon, Paris, Editions Le livre de poche, coll. « Classique », 1997.

ZOLA, Emile, *L'Assomoir : Rougon-Macquart VII* [1877], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio classique », 1999.

### **Catalogues d'expositions, monographies, anthologies des beaux-arts**

DESJARDINS, Marie Hélène, *Des peintres au pays des falaises 1830-1940*, Fécamp, Editions des falaises, 2004.

GUIBERT, Hervé, *Hervé Guibert photographe*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Livres d'Art », 2011.

LEIRIS, Michel, *Francis Bacon : Oeuvres récentes*, Paris, Editions Claude-Bernard, 1977.

NERET, Gilles, *Erotica Universalis* [1995], Cologne, Editions Taschen, 2013.

NICKSON, Graham, *Works from private collections*, Floride, Editions Boca Raton Museum of Art, 2006.

### **Pratiques cinématographiques**

*37°2 le matin*, réal. Jean-Jacques Beineix, scén. Philippe Djian, d'après le roman éponyme de Philippe Djian (Paris, Editions J'ai lu, 1985), France, couleur, 121 min, 1986.

*Abécédaire de Gilles Deleuze* [Entretien], réal. Pierre-André Boutang, Elisabeth Coronel, Arnaud de Mezamat, France, Editions Montparnasse, couleur, 453 min, 1996.

*Baise-Moi*, réal. Virginie Despentes, Coraline Trinh Thi, scén. Virginie Despentes, Coraline Trinh Thi, d'après le roman éponyme (Paris, Editions J'ai lu, 1994), France, couleur, 77 minutes, 2000.

*David Sexe King* ou *DXK*, réal. et scén. Christopher Clark, France, couleur, 118 min, 2011.

*Emmanuelle*, réal. Just Jaeckin, scén. Jean-Louis Richard, d'après le roman éponyme d'Emmanuelle Arsan (Paris, Editions Robert Laffont / Jean-Jacques Pauvert, première édition intégrale, 1988), France, couleur, 105 min, 1974.

*Fahrenheit 451*, réal. François Truffaut, scén. François Truffaut, Jean-Louis Richard, d'après le roman éponyme de Ray Bradbury (Editions Denoël, coll. « Lunes d'encre », 2007), France, Couleur, 112 min, 1966.

*Hot girls wanted*, réal. et scén. Jill Bauer, Ronna Gradus, Etats-Unis, couleur, 84 min, 2015.

*HyperNormalisation*, réal. et scén. Adam Curtis, Royaume-Uni, couleur, 166 min, 2006.

*Welcome in New York*, réal. et scén. Abel Ferrara, France/Etats-Unis, couleur, 124 min, 2014.



### Sites Internet

- AUMISME RELIGION UNIVERSELLE DE L'UNITE DES VISAGES DE DIEU, [en ligne], <http://aumisme.org/fr/accueil/>, [consulté le 18 septembre 2017]
- BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE. Exposition Abraham Bosse, [en ligne], <http://expositions.bnf.fr/bosse/index.htm>. [page consultée le 20/09/2017]
- CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/etymologie> [page consultée le 22/08/2017]
- CHAMPAGNE MARQUIS DE SADE, [en ligne], <http://www.champagne-marquis-de-sade.com>. [page consultée le 11/06/2017]
- CHRONIQUES, LE MAGAZINE DE LA BNF, [en ligne], [http://www.bnf.fr/fr/la\\_bnf/a.chroniques.html](http://www.bnf.fr/fr/la_bnf/a.chroniques.html) [consulté le 07/06/2017]
- ERUDIT, Erudit cultivez votre savoir, [en ligne] <https://www.erudit.org/fr/> [consulté le 14/10/2017]
- FABULA, LA RECHERCHE EN LITTERATURE, [en ligne] <https://www.fabula.org> [consulté le 21/07/2017]
- FIGURA, CENTRE DE RECHERCHE SUR LE TEXTE ET L'IMAGINAIRE, [en ligne], <http://www.figura.uqam.ca>, [consulté le 20/09/2017]
- IKEA, MEUBLES DESIGN ET DECORATION, [en ligne], <http://www.ikea.com> [consulté le 19/05/2015]
- INA, INSTITUT NATIONAL DES ARCHIVES, [en ligne], <http://www.ina.fr//>, [consulté le 10/09/2016]
- GALERIE CLAUDE-BERNARD, Galerie Claude-Bernard, [en ligne], <http://www.claude-bernard.com/publications/affiches-test/bacon-1/francis-bacon-detail> [consultée le 20/06/2017]
- LAST MINUTE, AGENCE DE VOYAGE PAS CHER, [en ligne], <http://www.fr.lastminute.com>, [consulté le 10/11/2016]
- MUSCAT L'HEDONISTE VIN OAP – MUSCAT DE MIREVAL, [en ligne], <http://www.domainedelarencontre.com/fr/14-l-hedoniste.html>, [consulté le 01/01/2017]
- @NALYSES, REVUE DE CRITIQUE ET DE THEORIE LITTERAIRE, [en ligne], <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/index>, [consulté le 10/08/2016]
- TINDER, [en ligne], <https://tinder.com> [consulté le 28/08/2017]
- TRESOR DE LANGUE FRANCAISE INFORMATISE, [en ligne] <http://atilf.atilf.fr> [consulté le 30/09/2017]
- VIN L'HEDONISTE [en ligne], <http://www.domainedelarencontre.com/fr/14-l-hedoniste.html> [consulté le 12/06/2017]

### 1. Articles de périodiques format imprimés ou électroniques

BARDE, Frédéric, « Une nouvelle tendance en littérature », in : *Le Monde*, 03/10/ 1998.

DEVARIEUX, Claire, « Rose Bonbon » *Censure à l'horizon*, in : *Libération*, 03/10/2002. [en ligne] [http://next.liberation.fr/culture/2002/10/03/rose-bonbon-censure-a-l-horizon\\_417368](http://next.liberation.fr/culture/2002/10/03/rose-bonbon-censure-a-l-horizon_417368) [consulté le 09/08/2017].

### Enregistrements audio et séminaires virtuels

CREMIEUX, Francis, *Entretien avec Louis Aragon* [enregistrement sonore] [1963-1964], Paris, Distributeur Institut national de l'audiovisuel, 1999.

DUFOUR, Dany-Robert, *La cité perverse : Séminaires des invités* [enregistrement vidéo], Caen, l'Université de Caen, [en ligne], [https://www.canal-u.tv/video/centre\\_d\\_enseignement\\_multimedia\\_universitaire\\_c\\_e\\_m\\_u/la\\_cite\\_perverse.13641](https://www.canal-u.tv/video/centre_d_enseignement_multimedia_universitaire_c_e_m_u/la_cite_perverse.13641), [consulté le 10/09/2016]

## Curriculum vitae

**Alexandre Sannen**

### **Formation**

**Doctorat, Etudes françaises**, Université Western, London, Ontario, 2012-2017.

- Thèse : *Esquisse d'une grammaire du plaisir. Usages et circulation d'un signe dans le récit à la fin du XXe siècle*, sous la direction de Daniel Vaillancourt.
- Littérature française XXe siècle, morphologie, philosophie, psychanalyse, sémiologie
- Avec l'appui de la Fondation Vanier

**Maitrise en Arts du spectacle à finalité Européenne, Spectacle vivant**,  
Université libre de Bruxelles, Université libre de Berlin, Bruxelles, Berlin, 2007-2009.

- Mémoire : *Materia, Spectacle vivant sur le thème de l'hédonisme à la Postmodernité*
- Grade : Grande distinction

**Maîtrise en langues et littératures romanes et française**, Université libre de Bruxelles, Université d'Etat de Saint Pétersbourg, Bruxelles, Saint Pétersbourg, 2006-2008.

- Mémoire : *La Foudre dans le genre romanesque au Tournant des lumières*.
- Grade : Grande distinction

**Bachelier en langues et littératures romanes et française**, Université libre de Bruxelles, Bruxelles 2002-2004.

- Grade : Distinction.

### **Bourses, prix et marques de distinction**

- Bourse en provenance du Gouvernement Fédéral Canadien : Bourse de la Fondation Vanier, Mai 2014 – Mai 2017, **150000\$**.
- Bourse de la Fondation Capone à l'Université Western, London, Ontario, Mai 2014 – Janvier 2018, **10000\$**.
- Bourse d'excellence 3e cycle en provenance de l'Université Western Ontario : « Dean's Entrance Scholarship », septembre 2009, **2000\$**, gracieuseté de la faculté « Arts and Humanities ».

- Bourse d'études supérieures 3e cycle en provenance de l'Université Western Ontario : Western Graduate Research Scholarship, septembre 2009 à août 2013, **36000\$**, gracieuseté du comité des études supérieures du Département d'Études françaises.

### **Publications, exposés et résumés analytiques**

#### **Articles et chapitres de livre**

- Sannen, Alexandre, « De la désubstantialisation à la spectralité : dans *Splendid hôtel, Forever Valley, Rose Mélie Rose* de Marie Redonnet », in : Manon Delcour, Elise Mathey, Alice Richir (dirs.), *Les lettres romanes*, T. 70, n°1-2, Turnhout, Editions Brepols, 2016.
- Sannen, Alexandre, « De l'hédonocratie, ou de la désublimation répressive chez Marie Darrieussecq, Iegor Gran et Michel Houellebecq », in : Daniel Vaillancourt (sous la dir.), *Police et savoir (XVII-XXe siècle)*, Paris, Editions Hermann, coll. « La république des lettres », 2017.
- Sannen, Alexandre, « D'un royaume à l'autre : Plaisirs de la lecture chez Roland Barthes et Pascal Quignard » in : - en attente de publication, Editions CNRS.

#### **Conférences**

- « Du plaisir en littérature - esquisse d'une approche sémiomorphologique. », 10 avril 2017, présentation des recherches doctorales au Département d'Études françaises de l'Université Western, London, Canada.
- « Du plaisir tricéphale, ou les figures de la concupiscence », 20 mai 2016, Congrès annuel de recherches en sciences humaines de l'APFUCC, organisé à l'Université de Calgary - Atelier : « De la normativité à la déviance : la transgression des normes sexuelles dans la littérature post1980 », Calgary, Canada.
- « De la figure à son théâtre : Empire de l'ekphrasis et configuration barthésienne dans les derniers Royaumes de Pascal Quignard », 17 mai 2015, Colloque : « Roland Barthes : création, émotion, jouissance », organisé à l'Université de Zagreb par le Centre national de recherches scientifiques (CNRS), Zagreb, Croatie.
- « Extases et métastases : Des symptômes du plaisir et de la souffrance chez Hervé Guibert », 22 mars 2015, Colloque : « Equinoxes 2015 : Plaisir et Souffrance », Université Brown, Providence, États-Unis.
- « Vers une compréhension de l'hédonocratie : Figures et sociétés de l'hédonisme chez Marie Darrieussecq, Iegor Gran et Michel Houellebecq », 20 mai 2014, Congrès annuel de recherche en sciences humaines de l'APFUCC, organisé à l'Université Brock, Atelier : « Communications libres », Sainte Catherine, Canada.

- « De la désubstantialisation à la logique spectrale », 14 avril 2014, Colloque « Ecrire après la fin : la logique spectrale à l'époque contemporaine », Université catholique de Louvain-la-Neuve, Louvain-la-Neuve, Belgique.

### **Expériences de recherche**

- Assistant de recherche, sous la direction de Daniel Vaillancourt (Subvention CRSH), 2015-2016, Département d'Etudes françaises de l'Université de Western Ontario.
  - Recensement de données bibliographiques
  - Collation de documents à la Bibliothèque nationale de France.
- Assistant de recherche, sous la direction d'Anthony G. Purdy, 2013, Département d'Etudes françaises de l'Université de Western Ontario
  - Recherche sur le thème de l'archive et de la mémoire.
  - Préparation de cours

### **Groupes de recherche**

- GICS : Groupe d'Intervention sur la Circulation du Savoir. Membres : Serge Agnessan, Karin Beaudoin, Mansour Bouaziz, David Burty, Dominic Marion, Jessy Neau, Daniel Vaillancourt, Département d'Etudes françaises de l'Université Western, septembre 2013 - présent.

### **Expériences d'enseignement**

- Enseignement de l'histoire de la littérature de langue française, sous la direction de K. Schwerdtner, FR 2605 F, Département d'Etudes françaises de l'Université de Western Ontario, septembre à décembre 2015.
- Enseignement de l'histoire de la littérature de langue française, sous la direction de L. Hawson Hellu, FR 2605 F, Département d'Etudes françaises de l'Université de Western Ontario, janvier à avril 2015.
- Enseignement de l'histoire de la littérature de langue française, sous la direction de J. Leclerc, FR 2605 F, Département d'Etudes françaises de l'Université de Western Ontario, septembre à décembre 2014.
- Enseignement de l'histoire de la littérature de langue française, sous la direction de J. Leclerc, FR 2605 F, Département d'Etudes françaises de l'Université de Western Ontario, septembre à décembre 2013.

- Enseignement de langue et littérature française, sous la direction de M. Longtin, FR 1900 E, Département d'Etudes françaises de l'Université de Western Ontario, septembre 2012 à avril 2013.
- Assistant du Professeur et Vice Doyen Cong Van Tran à l'Université des sciences sociales et humaines de Hanoi. Cours : « Histoire de la littérature de langue française : du IXe siècle à la Postmodernité », août 2010 à janvier 2011.
- Chargé de séminaires pour la Fédération Wallonie – Bruxelles Internationale en République socialiste du Vietnam : « L'identité belge et l'histoire de sa littérature de langue française », Université de Ho chi Minh Ville, Hué, Danang, Hanoi, novembre 2010.