

université

de paris x . nanterre

tropismes

le fantasme

centre de recherches
anglo . américaines

n°3
1987

ESQUISSE POUR UNE POÉTIQUE ET UNE HISTOIRE DU FANTASME

S'interroger sur le statut du fantasme en littérature, c'est d'abord repérer les lieux qu'il y occupe de manière privilégiée. On peut ainsi concevoir une poétique ou une topique du fantasme qui s'appliquerait à définir les aires sémantiques, les structures temporelles, les genres même tout particulièrement susceptibles de l'accueillir. Et tout d'abord rappelons la définition qu'en donnent Laplanche et Pontalis dans leur *Vocabulaire de la Psychanalyse*: «scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient».¹

Le repérage le plus élémentaire d'un tel scénario relève de procédés techniques: au cinéma, on peut faire alterner le noir et le blanc avec la couleur ou le sépia, on peut modifier la bande sonore pour signaler un changement du régime imaginaire: ainsi procèdent Bergman, Fellini, Tarkovski pour introduire des séquences oniriques ou fantasmatiques. A cet égard la littérature n'a d'autre moyen que les blancs ou les changements de typographie: c'est le cas de *Strange Interlude* (1928) d'Eugene O'Neill, ce drame où les pensées profondes des personnages sont révélées au moyen d'apartés et de fragments de monologues intérieurs imprimés en caractères plus petits.

A un niveau un peu moins visible à l'œil nu, on concevra aisément que les récits de rêves, les rêveries diurnes ou rêves éveillés, les remémorations et les anticipations, les hallucinations même dessinent spontanément une forme en creux où le fantasme peut se loger. Visions vengeresses de Constance dans *King John*, remodelage du passé par la Phèdre de Racine, apparitions à la gouvernante de *The Turn of the Screw*, songes nocturnes

de Mrs Ramsay dans *To the Lighthouse*, ruminations interminables des personnages de Beckett qui réinventent sans cesse leur propre monde —, la liste serait interminable pour la bonne raison que le bovarysme, cette activité fantasmagique exemplaire, est emblématique de la situation même de l'écrivain qui a d'abord commencé de se réfugier dans un univers de fantasmes avant de procéder à leur production.

Il faut maintenant remarquer que ces séquences sont assez variées pour illustrer tous les aspects du fantasme, depuis les plus jubilatoires jusqu'aux plus malheureux : satisfaction du désir sur des modes substitutifs, mise en acte des pulsions, souvenir-écran, aspects défensifs, matériel fantasmagique enfin qui entre dans la composition des symptômes.

Un premier acte de classement pourrait donc être fondé sur l'opposition euphorie/dysphorie. Ainsi les fantasmes du bonheur se déploient dans l'univers du désir soudain délié de ses entraves, grâce au déni de la réalité. Les personnages alors s'arrachent aux limites du *hic et nunc* pour se transporter ailleurs, devenir autres, et surtout ils occultent les hiérarchies, les écarts, les manques. Tel est bien le cas dans la scène de la première rencontre entre Julien et Madame de Rênal au début du *Rouge et le Noir*² : tout semble devoir séparer le « jeune paysan » imprégné des thèmes idéologiques du XVIII^e siècle (mérite personnel, naturel, liberté, utopie égalitaire, etc...) et cette femme plus âgée qui porte le nom à particule de son mari et qui est la mère des enfants dont il aura la charge. Mais les préjugés sont alors infléchis par le désir, le réel miné par une infrastructure fantasmagique qui implique un triple déni touchant à la différence des classes (Madame de Rênal ne voit en Julien que des marques aristocratiques connotées par la blancheur des vêtements et la pâleur du teint), à la différence des âges (à la fin de la scène, le héros de dix-neuf ans fasciné par son interlocutrice « eût juré dans cet instant qu'elle n'avait que vingt ans »), à la différence des sexes enfin (après avoir été frappée par le côté enfant de Julien, Madame de Rênal se trouve peu après effleurée par « l'idée que ce pouvait être une jeune fille déguisée »).

Ce déni de la réalité est marqué au coin d'un imaginaire fictif et parfois même de cet imaginaire au deuxième degré qu'est la fiction théâtrale au sein même de la fiction. Souvent il appelle la thématique de la fête, du spectacle, du déguisement. Mieux encore, à la faveur de circonstances favorables, les fantasmes sont agis ou représentés et peuvent se transformer en comportements agencés. De *Twelfth Night* ou *Cymbeline* à *Mademoiselle de Maupin*, le thème du déguisement exploite sur le mode de la satisfaction

équivoque les permutations de rôle et d'attribution qu'il rend possibles. Et tout comme dans le fantasme, l'interdit est déjà présent dans la position même du désir. Ainsi lorsque Suzanne et la Comtesse habillent Chérubin en jeune fille au deuxième acte des *Noces de Figaro* de Mozart, la virilité toujours prête à s'affirmer (et même à s'ériger...) chez cet adolescent encore incertain se trouve subtilement annexée par les deux femmes retranchées dans leur gynécée. Le déguisement équivaut alors à un déni de la différence des sexes qui autorise les délices de l'intimité et du contact : bien plus, il s'agit là d'une version euphémisée de la situation œdipienne que complètera l'arrivée du Comte, figure paternelle en proie à la peur du rival.

Dans un registre beaucoup moins euphorique, les mécanismes de défense vont prendre le relais du déni de la réalité ou de la mise en acte des pulsions. C'est justement parce qu'il articule le désir que le fantasme, comme le soulignent Laplanche et Pontalis, « donne prise aux processus de défense les plus primitifs tels que le retournement sur la personne propre, le renversement dans le contraire, la dénégation, la projection ». ³ Dans *The Turn of the Screw*, les « apparitions » que prétend voir la gouvernante relèvent tout autant de ces mécanismes que d'une parodie de la littérature de fantômes.

On trouve souvent ces opérations défensives dans les œuvres fantastiques qui traitent du thème et de la figure du double, qu'il s'agisse de William Godwin (*Caleb Williams*), de James Hogg (*The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*), et surtout de Dostoïevski. ⁴ Chez ce dernier notamment, le double persécuteur (il s'agit de Goliadkine le cadet dans le roman intitulé *Le Double*) relève d'une activité fantasmatique très intense, d'une perception sur le mode hallucinatoire, en bref, d'un délire paranoïaque comparable à celui relaté par Freud dans le *Cas Schreber* : aux transformations du fantasme homosexuel décrites par Freud correspond l'érotisation de la relation au double chez Dostoïevski, appuyée ici comme là sur l'ambivalence et la projection. ⁵ Enfin au pôle négatif extrême de l'axe ici étudié on trouverait le matériel fantasmatique utilisé par Huysmans dans les récits de rêves d'*A-Rebours* où il s'applique à dresser le tableau quasi clinique d'une névrose restituée dans son étiologie et ses manifestations les plus diverses (rituels obsessionnels, symptômes hystériques de Des Esseintes dont les dégoûts alimentaires vont jusqu'à l'anorexie). ⁶

Un autre axe de classement pourrait s'établir à partir de ces structures narratives qui enrichissent *l'hic et nunc* du vécu en l'enracinant dans le passé ou l'avenir : anachronies par rétrospection ou anticipation, c'est-à-dire

analepses et prolepses (pour reprendre la terminologie de G. Genette dans *Figures III*⁷) que l'on trouve à profusion, les premières chez Proust bien sûr, les secondes dans *La Modification* de Michel Butor. Du point de vue du fantasme, ce qui est intéressant dans l'analepse, c'est qu'elle est une sorte de feuilleté superposant ou mêlant des couches temporelles multiples comme dans le rêve : restes diurnes, passé mémorisé, passé infantile refoulé. Ainsi dans *A la Recherche du Temps Perdu*, les épisodes évoquant les soirées de Combray et le baiser donné par la mère au Narrateur enfant avant qu'il ne s'endorme peuvent s'interpréter comme un *souvenir-écran* (au sens où Freud emploie cette expression dans *On bat un enfant*), comme le camouflage d'une scène originaire, voire comme la combinaison des deux.

Après l'analepse si proche parfois du *souvenir-écran*, il faudrait évoquer ces syllepses narratives qui permettent au passé de revivre et surtout de s'accomplir dans le présent à la faveur non seulement de la mise en acte mais aussi de la compulsion de répétition ou même de l'abréaction. Tels sont les comportements psychiques dont Nerval se sert pour exercer cette magie blanche qui préside à l'accomplissement simulé d'un bonheur qu'on a laissé échapper.

L'un des meilleurs exemples à cet égard est sans doute la scène de *Sylvie* de Nerval où l'on voit Gérard et Sylvie revêtir à Othys les habits de noces de la vieille tante et de son époux défunt. La recherche du temps perdu par le déguisement prend l'allure d'un cérémonial. On mime les gestes du passé, on se pare de vieux oripeaux comme dans un rite qui voudrait ruser avec le temps, l'annuler ou le sauver. Raymond Jean dans *La Poétique du Désir* insiste très justement sur la « vertu du simulacre »⁸ qui fait passer les héros du registre ludique (le jeu dans le grenier avec les vêtements des aïeux) à la représentation d'un mariage symbolique. Cette réalisation fictive d'un acte jadis manqué promet les protagonistes au rang de figures emblématiques : « Nous étions l'époux et l'épouse pour tout un beau matin d'été ».⁹ Et cette union chaste autant qu'éphémère s'inscrit dans un intemporel aux couleurs du souvenir et de l'éternité.

Si l'on passe à une autre échelle, on s'apercevra que certains *genres* font une plus grande consommation de fantasmes que d'autres : les contes féeriques ou orientaux, la littérature fantastique et son avatar moderne la science-fiction, sans parler de tous les grands ensembles mythico-poétiques où l'on doit inclure les épopées, les sagas, les « prophéties » de Blake tout comme le *Ring* de Wagner. Ce n'est sans doute pas un hasard si les psychanalystes ont trouvé ici leur domaine d'élection : dans *La Maladie, l'Art et le*

Symbole, Groddeck étudie le motif de l'anneau dans la *Tétralogie* wagnérienne et le *Struwwelpeter* (*Pierre l'ébouriffé*), ce sac à fantômes inquiétant de la littérature enfantine; Mélanie Klein rassemble ses observations sur les stades précoces du complexe d'Œdipe dans un article consacré en partie à *L'Enfant et les Sortilèges*, ce livret de Colette mis en musique par Ravel; Bruno Bettelheim consacre un ouvrage à la *Psychanalyse des Contes de Fées*; Jean Bellemin-Noël utilise la littérature fantastique dans *Vers l'Inconscient du Texte* et intitule son livre le plus récent: *Les Contes et leurs Fantômes*.¹⁰

Délestées de l'affabulation réaliste, ces œuvres font appel en nous à des processus psychologiques, affectifs, archétypiques, aussi puissants qu'irrationnels.

Mais le fantasme ne saurait être confiné à telle séquence ou à tel genre. Il peut s'enclaver dans des unités minimales (« mots-clés » de P. Guiraud, « métaphores obsédantes » de C. Mauron), de même qu'il peut investir l'œuvre en son entier, comme c'est le cas chez André Breton ou Julien Gracq. Le fantasme ne peut seulement se repérer comme segment narratif et on ne peut pas davantage le ramener à une convention rhétorique dont tel ou tel genre serait tributaire à un moment donné. Il ne cesse d'animer l'écriture de ses pulsations secrètes, parce qu'il est à la source d'une activité de symbolisation propre à la littérature, c'est-à-dire d'une activité non soumise aux lois d'un échange simple et réglé. Pour se rendre acceptable, il engendre ces formations symboliques qui se succèdent et se substituent indéfiniment les unes aux autres.

Ainsi le Chérubin des *Noces de Figaro* déjà nommé n'est pas seulement un sommet du triangle œdipien, le fils incestueux qu'on n'a jamais eu du père et qui vient pourtant le remplacer. En effet cet adolescent déguisé qui vient pallier l'inconstance du Comte et dont les vêtements empruntés sont autant d'objets transitionnels au sens de Winnicott, devient alors tout entier objet-fétiche: il est le phallus de la mère (la Comtesse) qui le prive de l'avoir pour lui-même, il est le travesti, voire le transsexuel ou l'hermaphrodite façonné par les deux femmes, comme s'il était le fruit de leur union complice, parodie monstrueuse et ludique de l'accouplement procréateur, etc... Bref, les fantasmes de l'Œdipe, de la castration et même de la scène primitive sont ici à l'œuvre tissant un réseau de métaphores qui déportent le sens dans une relance impossible à arrêter. Et cette innervation généralisée de la scène par l'activité fantasmatique ne fait que traduire l'altérité et la duplicité de l'inconscient, la mobilité trouble du sujet (auteur,

personnage ou lecteur) qui n'est jamais tout à fait là où l'on croit qu'il se trouve, pour la simple raison que lui-même n'est pas seulement là où il pense, mais qu'il tient aussi son être dans des ailleurs où il ne pense pas.

En termes non-psychanalytiques, on pourrait également dire que le fantasme est cette puissance d'altération du réel comme du discours où se rejoignent le rêve, le désir, les mille motivations de la force interprétative et imaginative qui vient tendre sur le réel un autre réel instable et magique qui transfigure au moins momentanément celui-ci pour l'entraîner dans une dynamique de l'épiphanie. C'est par exemple le moment où dans *La Recherche du Temps Perdu* le narrateur aperçoit sur la plage de Balbec sa mère à la recherche de son aïeule morte :

*Elle voulut descendre sur la digue voir cette plage dont ma grand-mère lui parlait tous les jours en lui écrivant. Tenant à la main l'«en tous cas» de sa mère, je la vis de la fenêtre s'avancer toute noire, à pas timides, pieux, sur le sable que des pieds chéris avaient foulé avant elle, et elle avait l'air d'aller à la recherche d'une morte que les flots devaient ramener.*¹¹

On peut trouver là une confirmation de l'ubiquité du fantasme qui amène le discours à se trouver indéfiniment débordé par la signification qu'il engage sans pouvoir la maîtriser. Ne cessant de tisser dans la trame du texte tous ses fils littéraires, sémantiques et pulsionnels, le fantasme est à la fois trop mouvant et trop omniprésent pour être saisi en un quelconque lieu. C'est pourquoi son étude topique doit être complétée par le point de vue historique.

*

* *

Une autre approche du fantasme en effet, peu exploitée jusqu'ici, serait de retracer l'*histoire* de ses représentations dans le domaine littéraire : Mario Praz a ici tracé la voie dans son livre capital *The Romantic Agony*¹². On constate qu'à certaines époques il est possible de regrouper dans un ensemble homogène des livres, des tableaux ou des films qui s'appuient sur une constellation fantasmagorique commune. Dans toute l'Europe de 1870 à 1900 environ les artistes les plus divers ont été obsédés par le thème de la femme destructrice. Qu'on se tourne vers Mallarmé, Huysmans ou

Oscar Wilde, vers Gustave Moreau, Gustave Klimt ou Ferdinand Knopff, sans parler de la musique un peu plus tard avec Richard Strauss et Florent Schmitt, ce ne sont qu'Hérodiades, Salomés et Judiths, que femmes thraces déchirant le corps d'Orphée, que Sphinx mortifères, que furies fatales contemplant dans un hiératisme voluptueux des têtes viriles coupées. A la même période et dans le sillage du romantisme fasciné par le travestissement et l'inversion, on voit ressurgir, notamment chez Gustave Moreau et Joséphin Péladan, le thème platonicien et swedenborgien de l'androgynie comme image de l'être parfait, angélique. Mais dans le contexte fin-de-siècle, le rêve de l'androgynie ne symbolise plus une plénitude due à la fusion des sexes. Mircéa Eliade y voit une surabondance de possibilités érotiques liées à une « dégradation de symbole » (symptôme de la crise spirituelle que traverse l'Europe) tandis que Françoise Cachin l'envisage plutôt comme une négation du sexe et aussi comme le revers de l'obsession de la femme fatale¹³.

Plus près de nous, on pourrait s'interroger sur les racines de la mode *rétro* qui emprunte ses sujets, dans le roman comme dans le cinéma, à la période nazie ou à ses prodromes, au temps de l'occupation avec ses « collaborateurs », à l'holocauste avec son cortège de victimes et de bourreaux. Ce vaste retour du refoulé à l'échelle collective, peut s'interpréter comme une anamnèse où se mêlent des nostalgies équivoques, des exorcismes placés sous le signe du « jamais plus ça » et une catharsis des pulsions les plus archaïques.

Dans ces conditions, on peut peut-être se risquer à dessiner une évolution de la place du fantasme, des modalités de sa représentation en littérature depuis la fin du XVIII^e siècle. Dans cette perspective, le Romantisme marque un tournant décisif et il est commode de le prendre comme point de départ de notre modernité. Les bouleversements socio-politiques, les mutations économiques entraînés par la Révolution française et la révolution industrielle ont conjugué leurs effets pour priver l'homme de tout médiateur sécurisant, pour le coincer et l'écraser entre une nature trop *sublime* et une machine sociale dont les formes nouvelles de production et de profit s'enchaînent selon des mécanismes implacables. Parce que l'homme se voit délogé d'un ordre relativement stable et rassurant, le moi et le non-moi se séparent et s'opposent fortement et cette disjonction va stimuler l'introspection, développer la conscience de soi, rehausser les prestiges de la subjectivité. Comme le souligne Hegel, c'est le monde alors que fuit l'individu et non lui-même —, le seul *Selbst* qu'il connaisse, qui l'intéresse, qu'il va décrire et révéler complaisamment à tous.

Qu'il s'agisse de Sade ou du roman gothique, de Goya ou de Füssli, la fin du XVIII^{ème} siècle inaugure toute une débauche de fantasmes qui va s'exacerber sous les effets de ce que Northrop Frye appelle la «demonic modulation»¹⁴ du Romantisme. Dans cette société, en effet, où vivent les Romantiques, on peut *dire* n'importe quoi : tout est «toléré» et presque tout est trouvé «intéressant», même le crime, la perversion, la folie.

De plus, dans le domaine littéraire, le Romantisme accélère de manière radicale l'égalisation croissante des sujets, des genres et des niveaux stylistiques dont la hiérarchie strictement codifiée avait jusqu'alors régi la représentation du réel en littérature, comme l'a magistralement démontré Eric Auerbach dans *Mimesis*¹⁵. Idéologie et esthétique vont donc se combiner pour abolir les contraintes, lever les censures, annexer progressivement le trivial, le vulgaire, l'insignifiant et surtout l'interdit. Cette conquête souvent scandaleuse de toutes les représentations possibles du réel va permettre de créer les conditions favorables d'une libre émergence du fantasme, y compris du vécu fantasmatique le plus inavouable.

Plusieurs traits caractérisent cette évolution qui ne cesse de se poursuivre aujourd'hui même : la part du fantasme va se trouver singulièrement enrichie grâce au renouvellement des sujets, des techniques, des écritures, en bref, grâce à des manières inédites de le *situer* dans le texte ou de le *manipuler* vis-à-vis du lecteur. Si l'on considère d'abord le rapport de l'écrivain à son public, il faut ici noter que les révoltes ou les provocations des romantiques, des poètes maudits, des décadents, des surréalistes, etc... ont contribué entre autres causes à l'érosion de plus en plus rapide du consensus humaniste. Aujourd'hui l'écrivain ne parle plus au nom de l'universel, de l'humanité, du peuple, encore moins de la nation. Il parle au nom d'une minorité, d'une marginalité, d'une dissidence, quand ce n'est pas en son seul nom propre : tous les fantasmes ont désormais droit de cité ou droit à la parole.

Ainsi la parole homosexuelle depuis longtemps entendue dans la littérature américaine, chez Proust, Gide ou Julien Green (sans parler des Anciens...), abandonne la transposition ou le masque, veut aller au-delà de l'aveu, du plaidoyer ou de la profession de foi pour nous introduire dans un vécu fantasmatique intensément personnel. Avant Michel Tournier, Pierre Guyotat ou Tony Duvert, il y a eu Jean Genet, prisonnier qui joue, qui se joue des scènes de la vie intérieure. Et le caractère répétitif de ses héros, la monotonie lancinante de leurs aventures ne viennent pas d'une pauvreté d'invention mais procèdent de la force même du fantasme qui

leur donne naissance.

C'est parfois la chose du monde la mieux partagée et pas seulement la marginalité qui peut alimenter des sources nouvelles de l'activité fantasmatique : longtemps voilé, ignoré, méprisé, le *corps* s'est installé dans une littérature qui a voulu le scruter ou se mettre à son écoute. Chez Lautréamont, Sartre et Beckett, on trouve à profusion une physiologie et une cénesthésie fantasmatiques, d'inquiétantes obsessions somatiques. Ainsi *Les Chants de Maldoror* nous proposent des fantômes plutôt dysphoriques de végétalisation, de bestialisation ou de minéralisation du corps. Autre exemple comparable : dans *La Nausée* de Sartre, la chair se bouffit, se crevasse, se métamorphose selon une prolifération anarchique et obscène comme pour mieux illustrer la notion de contingence. Chez Beckett enfin les états pathologiques du corps sont assumés non dans la douleur mais dans la dérision agressive ou le bonheur de l'inertie. Jean-Jacques Mayoux a fort bien montré comment dans *Molloy* ou dans *L'Innommable* le corps va d'incarnation en incarnation et de mutilation en diminution. Si le corps est une création de la cervelle, on peut « en changer à volonté selon que mon humeur m'y pousse ou que ma névrose m'y force ». ¹⁶ Dans les trois cas cités, auto-érotisme et masochisme imprègnent fortement cette fantasmatique du corps.

Outre les nouveaux sujets, l'apparition de nouvelles techniques a permis l'absorption des vécus fantasmatiques les plus intimes : ainsi le monologue de Molly Bloom à la fin de *Ulysses* confirme de manière ironiquement savoureuse et en l'absence de toute condamnation le mot de Tertullien : *tota mulier in utero*.

Autre facteur d'évolution important : la situation dans le texte du fantasme. Celui-ci n'est plus seulement confiné dans des séquences narratives *marquées* (rêves, rêveries diurnes, souvenirs remodelés, hallucinations, etc...); il ne fait plus seulement partie de l'infrastructure fantasmatique ou de l'inconscient du texte, des failles, des interstices ou des couches profondes de celui-ci. Plus n'est besoin de rassembler ces indices infimes qui trahissent les opérations du processus primaire, de la pulsion sexuelle, du principe de plaisir. Le fantasme quitte alors les marges ou le filigrane du texte pour s'installer au centre, en pleine lumière, avec un exhibitionnisme parfois agressif. Trois noms sont ici à retenir : Sade, Lautréamont, Genet, non seulement parce que leurs œuvres jalonnent la période examinée mais surtout parce qu'elles présentent des traits structurels et thématiques récurrents : choix des lieux, rapports à autrui, légitimation des conduites transgressives.

Les lieux clos, isolés, sont particulièrement propices, semble-t-il, à l'activité fantasmatique : châteaux, couvents, prisons permettent à la vie tout entière de se transporter dans l'imaginaire à la faveur de spectacles soigneusement agencés qui se déroulent le plus souvent sur une scène intérieure, proche de ce que O. Mannoni appelle « l'Autre Scène ».¹⁷ C'est la même démarche que l'on trouve dans *A-Rebours* de Huysmans dont le héros, Des Esseintes, choisit de s'enfermer dans la solitude claustrale d'un pavillon à Fontenay afin de « pouvoir substituer le rêve de la réalité à la réalité elle-même ». ¹⁸ La clôture du lieu désocialise l'individu, elle est l'indice d'une certaine qualité d'existence, voire d'une volupté d'être et puis, comme le dit Barthes à propos de Sade, elle « permet le système, c'est-à-dire l'imagination »¹⁹, ajoutons le fantasme.

Ceux avec qui on s'enferme ou dont on rêve sont autant de beaux « objets », d'instruments actifs ou passifs d'un *plaisir noir*,²⁰ de perversions fantasmées ou réelles. Peu importe que les passions ainsi portées à leur paroxysme, se déroulent sur une scène mentale ou cherchent une issue dans la vie : chez Sade comme chez Lautréamont ou Genet, le plaisir d'autrui comme sa souffrance et sa mort elle-même ne sont plus que les éléments d'une représentation (d'une écriture) que se donne la conscience privilégiée en vue d'une jouissance narcissique et solitaire. Soumis par les caprices du metteur en scène tout-puissant à des permutations de rôles, à des métamorphoses abruptes, les beaux « objets » participent à des scénarios ou à des rituels régis par la dialectique du renversement du même en son contraire. Soumis/dominant, passif/actif, féminin/masculin, persécuteur/persécuté, castré/phallique : tous ces couples d'opposés ne cessent de basculer et de s'inverser comme pour subvertir la stabilité des rôles, la fixité des essences. Oscillant entre un régime d'autarcie sociale et un fonctionnement de type autistique, la conscience revient à un stade infantile où l'être est incapable d'établir une différence entre ses propres fantasmes et l'existence d'autrui.

Mais ce pseudo-solipsisme ne se contente pas de faire alterner sadisme et masochisme, profanation et punition : il est lesté de références idéologiques qui varient d'une époque à l'autre tout en manifestant certaines constantes : libertinage athée de Sade, révolte exemplaire de Lautréamont reprise par le surréalisme, contre-morale de Genet que Sartre le libertaire se plaira à opposer à tous les conformismes bourgeois. Au-delà de leurs aspects contestataires et destructeurs, ces œuvres violemment iconoclastes ne veulent pas seulement se délester des pesanteurs sociales : elles visent à conjurer à tout prix l'ennui, la solitude, la mort. C'est pourquoi leur quête

effrénée du plaisir se détourne d'un hédonisme vulgaire pour prendre une résonance tragique. La jouissance, dans son éblouissement éphémère, prend parfois l'aspect d'un sacrifice sanglant. La fureur de jouir remue et suscite des fantasmes archaïques où l'on décèle, au-delà d'une imagerie religieuse perversie, une sourde présence du sacré. Enfin ces trois auteurs convergent parce qu'ils élèvent la vie au niveau de l'art, parce qu'ils traitent le bien et le mal, la souffrance et la volupté comme les matériaux d'une œuvre littéraire. Fondés sur une transvaluation de l'éthique ou même du politique, ces trois univers fantasmatiques se rejoignent dans un même projet : la création esthétique.

La dernière caractéristique qu'il faut évoquer pour décrire la situation nouvelle du fantasme dans le texte, c'est sans doute le degré toujours croissant de conscience et d'ironie qui a présidé à sa manipulation. On peut s'appuyer ici sur la notion d'archétype telle que l'utilise Northrop Frye dans *Anatomy of Criticism*²¹, en précisant que celle-ci est une version socio-culturelle du fantasme individuel, de même que pour Freud la religion est névrose collective et la névrose religion privée. Depuis la première moitié du XIX^e siècle environ se dessine, avec Hawthorne, Poe, Conrad, Hardy, Virginia Woolf et Joyce entre autres, tout un courant littéraire ironique que Frye définit ainsi : « Ironic literature begins with realism and tends toward myth, its mythical patterns being as a rule more suggestive of the demonic than of the apocalyptic, though sometimes it simply continues the romantic tradition of stylization ». Ce n'est plus de manière innocente que les motifs archétypiques s'enfouissent dans le texte : bien plutôt ils l'infléchissent dans le sens d'une réécriture parodique, lui confère les prestiges d'un palimpseste qui vient sceller la modernité.

Bien plus la manipulation du fantasme peut aujourd'hui déjouer les pièges, neutraliser l'aliénation engendrée par les images qui nous entourent : affiches, publicités, bandes dessinées, etc... Créé à des fins mercantiles, cet arsenal de violence, de sadisme et d'érotisme risque de nous façonner un imaginaire de pacotille. D'où cette mise en garde d'Alain Robbe-Grillet : « Ces images de viols, de supplices, de femme-objet ou de sang répandu, notre société les a dans la tête : ce que je fais, c'est les renvoyer, au grand jour, à leur platitude d'images de mode ». ²² Ainsi le créateur revendique ici la liberté d'organiser à son gré les images imposées par l'environnement social et se propose de les recomposer avec humour dans des ensembles inédits qu'il appelle « structures variables en mouvement ». La manipulation du fantasme n'est plus seulement ironique, hyperconsciente : elle est devenue

ludique —, la ludicité n'étant après tout, comme le dit G. Genette, qu'un anagramme de la lucidité. Ainsi Robbe-Grillet va partir d'une rue de New-York, du chiffre 5, de la lettre V (celle-là même de l'Homme aux Loups...), des multiples acceptions du «triangle d'or» (nouvel avatar de la tête de Méduse...) pour explorer les infinies possibilités de l'écriture.

C'est tout un autre aspect de notre modernité qui se dévoile ici et qui devrait nous permettre de mieux définir le statut du fantasme. Ainsi Barthes choisit de se détourner du point de vue référentiel (réel) qui, à la lettre, n'est *rien*, pour exalter «l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée». ²³ Foucault lui célèbre «le discours lié à l'acte d'écrire contemporain de son déroulement et enfermé en lui». ²⁴ Même si l'on ne se rallie pas à cet idéalisme linguistique radical, on peut constater qu'il y a comme un épuisement des ressources du mode représentatif et que le discours littéraire, portant jusqu'à ses plus extrêmes conséquences une tradition qui remonte à Sterne et à Diderot, tend de plus en plus à se prendre lui-même comme son propre objet. Mais le mérite de ce point de vue et des expériences qui l'illustrent est d'avoir permis de dégager les notions connexes de *travail*, de *production* du texte.

Travail et production de l'écriture doivent d'abord s'entendre dans un sens analogue à celui de «travail du rêve». Quels que soient l'époque, le genre, l'esthétique dont il se réclame, chaque texte ne cesse d'osciller insidieusement entre deux pôles selon une mouvance qui autorise ou mieux qui appelle la lecture *plurielle*: liée à toutes les formes de l'élaboration secondaire, il y a d'abord le plan de la lecture la plus consciente, celle de la prétendue «transparence», de la littéralité manifeste, du vraisemblable et des motivations, de la psychologie comme de l'histoire, de l'illusion référentielle, de la cohérence idéologique. L'autre pôle, l'autre plan de lecture concerne tous les indices du texte qui relèvent du principe de plaisir, du processus primaire, des rejets de l'inconscient, des représentants de la pulsion, en un mot du fantasme. La psychocritique de Charles Mauron, les *Microlectures* de Jean-Pierre Richard, les textanalyses de Jean Bellemin-Noël peuvent et doivent se compléter et non point s'exclure dans la mesure même où auteur, personnage et lecteur sont tous, à un moment ou à un autre, producteurs et consommateurs de ces indices, qu'ils le sachent ou non.

Si la littérature comme le dit si bien Julien Gracq doit être «*provocation au désir — à tous les désirs*» ²⁵, toute la stratégie de l'écriture consiste à pousser la libre émergence des formations fantasmatiques jusqu'au point

où elle reste compatible avec les exigences du refoulement et l'ordonnement de l'œuvre d'art conçue comme élaboration secondaire.

De plus les notions de *travail* et de *production* ont ici une valeur opératoire parce qu'elles permettent de montrer comment le fantasme trouve sa voie/voix dans le texte. La teneur fantasmatique de celui-ci, sa qualité à cet égard, n'implique pas l'incorporation des fantasmes à l'état brut. Ceux-ci peuvent être efficacement fabriqués à l'aide de références culturelles, littéraires et aussi iconographiques. Dans sa préface à *La Tentation de Saint Antoine*, Michel Foucault met en garde le lecteur contre la richesse apparente du matériel fantasmatique de Flaubert: « En fait de rêves et de délires, on sait maintenant que la *Tentation* est un monument de savoir méticuleux ». ²⁶

Outre le code culturel, certains codes narratifs peuvent être confondus avec des formations fantasmatiques: dans un article très remarquable sur « Le Fétichisme dans les films d'horreur », ²⁷ Roger Dadoun souligne la quasi identité des premières séquences dans les films vampiriques dont *Dracula* reste le modèle: tout commence par un vague appel qui amène le héros à quitter son univers familier pour entreprendre un rude voyage dans une contrée inconnue; puis vient la présentation du château draculéen, lieu central d'enfermement, lié à un emboîtement symbolique d'espaces et de formes de plus en plus resserrés: souterrain voûté, crypte, cercueil. Tout le décor est constellé de signes souvent rencontrés ailleurs: portes grinçantes, chaînes et métaux rouillés, escaliers abrupts et vermoulus, dalles de pierre écrasantes, poussière, déchets, etc... Architecture et mobilier sont ici très comparables à ceux de *The Fall of the House of Usher*: on peut les interpréter comme des *imagos* de la mère archaïque, mauvaises pour Usher, bonnes pour le vampire qui y trouve abri, sécurité, énergie. Certes on peut dans les deux cas appuyer la lecture, après Marie Bonaparte, sur un fantasme de retour au ventre maternel: mais il faudra alors la compléter par l'étude des variations sur une... *matrice* narrative dérivée du roman gothique.

Bref, l'écriture n'est pas simple transcription d'un fantasme *déjà-là*: elle doit mobiliser toutes ses ressources pour donner le branle à un dynamisme fantasmatique. Le propre du récit de rêve romanesque, c'est d'utiliser tous les moyens propres à produire un affect d'angoisse ou de plaisir calculé. Dans un passage de sa correspondance Baudelaire raconte un rêve qui lui est réellement arrivé ²⁸; dans *A-Rebours*, Huysmans élabore des récits fictifs qui visent à donner au lecteur l'impression d'un rêve authentique. L'écart ici ne réside pas vraiment dans le contenu onirique lui-même; il

permet cependant de mesurer ce qui sépare un témoignage non retouché d'une facture originale propre à engendrer un *effet de rêve*, en réplique à ce que Barthes appelle un *effet de réel*.

De plus le travail de l'écriture autorise parfois un caractère auto-représentatif du fantasme. Commentant l'analyse par Freud du «souvenir» d'enfance de Léonard, Jean Laplanche dans le troisième volume de ses *Problématiques, La Sublimation*,²⁹ montre bien comment le fantasme, composé du double souvenir d'avoir été allaité et baisé par la mère, représente non seulement un contenu de scène mais la façon dont il est lui-même produit. Le battement de la queue du milan dans la bouche de l'enfant au berceau représente l'implantation du désir maternel, étant bien entendu que la substance du fantasme et son mode de production entrent ici en rapport de symbolisation réciproque.

De même il arrive que le fantasme passe dans l'écriture non pas seulement au niveau référentiel, mais au niveau scriptural où il vient en quelque sorte se refléter et se redoubler. Le fantasme alors s'autodésigne, s'auto-symbolise non seulement dans l'ordre du style mais dans le geste même du scripteur. Ainsi dans *Les Chants de Maldoror*, Lautréamont clame sa fascination pour le sang et les blessures, il multiplie les gestes ou les instruments qui coupent, taillent, percent, lacèrent. La cruauté s'affiche dans la thématique, dans l'extrême tension du style, «dans la blessure d'une forme esthétique» qui veut entamer la conscience du lecteur. L'acte d'écrire trahit ici le besoin «d'user de la plume comme d'un scalpel ou d'une aiguille»³⁰ et l'écriture se charge alors de toute cette force vive de l'*inscription*, de l'*incision* qui s'alimente à des sources fantasmatiques.

Enfin la contestation actuelle des codes de la *mimesis* permet de libérer pleinement les pouvoirs de séduction ou de subversion du fantasme. Ainsi dans *L'Année Dernière à Marienbad*, Robbe-Grillet et Resnais maintiennent de bout en bout l'indistinction du réel et de l'imaginaire. L'abolition des catégories spatio-temporelles permet justement de mettre sur un pied d'égalité fantasme et représentation du monde extérieur. L'hôtel et le jardin sont les deux faces d'un monde labyrinthique, à la fois clos et infini, qui figure l'univers mental du héros et se confond avec son moi sans limites. Cet espace narcissique qui brouille les frontières entre réalisme et symbolisme, qui égare les repères entre extérieur et intérieur, va être le théâtre d'actions chargées d'érotisme et d'agressivité: castration, viol et meurtre. J. Chasseguet-Smirgel a très bien montré³¹ comment cette triade procède d'une situation œdipienne vécue sur un mode culpabilisé, d'un défaut de

maturation pulsionnelle chez le héros, de son incapacité d'intégrer la composante sadique-anale à sa personnalité, d'un blocage ou d'un effondrement des investissements objectaux, et enfin de mécanismes de projection sur son double désigné par la lettre M, on aura noté au passage que cette problématique, banale en psychanalyse, se retrouve très exactement dans la nouvelle d'Henry James, *The Jolly Corner*. Mais ce qui importe tout autant c'est la façon dont le jeu des possibles narratifs affecte la relation entre fantasme et réalité. Castration, viol et meurtre sont ici présentés comme des hypothèses qu'on avance pour les démentir ou les annuler aussitôt après : aux images de talon brisé, du verre en miettes, du meurtre de A par M succèdent des images de surcompensation (la multiplication des chaussures), de reconstitution ou de résurrection de l'objet aimé. Mais là encore la virtuosité de l'écrivain comme du cinéaste ne permet pas de surmonter le caractère indécidable de ces séquences qui prolongent à dessein l'hésitation entre fantasme et réalité.

Autre exemple de la modernité qui contourne lui aussi les obligations de la *mimesis* traditionnelle, les contraintes inhérentes au mode représentatif : celui de Marguerite Duras. Celle-ci supprime de son écriture tout ce qui appartient à l'ordre des repères spatio-temporels, des motivations psychologiques, des charnières ou des chevilles de tous ordres. Bavardage et remplissage sont congédiés au profit d'une écriture à la fois dense et aérée, d'un tissu troué, indéfiniment ouvert, d'une trame arachnéenne propre à capter le fantasme sans trop le nommer. Toute la déconstruction logique, chronologique, syntaxique utilisée ici vise à traduire les nouvelles modalités du désir, à inventer de nouvelles manières de sentir et de vivre qui seront d'ailleurs pendant un temps récupérées par les militantes féministes. Pourquoi le couple ou la fidélité en amour ? Aux fantasmes de Monsieur-tout-le-monde, Marguerite Duras entend substituer le désir féminin dans ce qu'il a d'inaliénable : « La femme, confiait-elle à Xavière Gauthier en 1975, c'est le désir. On n'écrit pas du tout au même endroit que les hommes. Et quand les femmes n'écrivent pas dans le lieu du désir, elles n'écrivent pas, elles sont dans le plagiat ». Dans *L'Amante Anglaise* comme dans *Détruire*, ce que cherche cette musicienne du silence, c'est de « donner la primauté à la chose la moins énoncée sur la chose énoncée », c'est une trame resserrée de l'écriture et du fantasme qui les empêche de glisser l'un et l'autre vers l'inauthentique.

*

* *

En mettant l'accent sur la dimension historique, sur l'activité productrice du fantasme, on évitera peut-être, à tout le moins on tempèrera les dangers de la lecture réductrice liés à l'utilisation un peu systématique d'un symbolisme qui tire l'œuvre vers le bas, antithétique d'une symbolique anagogique qui l'aspire au contraire vers le haut. La littérature peut confirmer l'existence de ces schèmes inconscients qui transcendent le vécu individuel : vie intra-utérine, scène originaire, castration, séduction. On peut même les considérer comme universels, si l'on admet avec Freud qu'ils constituent un patrimoine transmis phylogénétiquement. On ne manquera jamais de retrouver, selon des inflexions individuelles certes, l'un ou l'autre de ces quatre grands fantasmes originaires dans le mythe personnel de chaque auteur, la situation transférentielle de chaque lecteur, le « paysage » fantasmatique de chaque œuvre.

Mais si l'on se contente de déchiffrer les symboles dans la seule direction régressive, si l'on ramène l'actuel à l'antécédent, on dévoilera le fantasme comme n'étant que l'une ou l'autre des conditions nécessaires de l'œuvre ; il serait donc illusoire de le tenir pour un principe explicatif ultime, alors qu'il n'est qu'un ingrédient, d'une désolante monotonie, dans l'ordre des causes. L'autre danger consiste à croire que les en-dessous du texte abritent un secret, détiennent une clé qui ferait justice des illusions de la surface. Sur ce point, Jean Starobinski a fort bien montré que « le latent, mieux défini, c'est de l'implicite, c'est-à-dire du manifeste — présent *dans* la chose dite, non *derrière* elle — mais que nous n'avons pas su déchiffrer du premier coup d'œil »³² Ainsi la subtile remontée jusqu'à la figure de Méduse opérée par Anne Lecercle pour *The Oval Portrait* d'E. Poe et par Christian La Cassagnère pour *The Thorn* de Wordsworth³³ ne doit pas s'appréhender comme une opération de décryptage : c'est l'intuition d'une pertinence qui permet de mieux comprendre et de mieux apprécier le processus d'encodage du fantasme de castration. Concevoir le texte comme une série de masques à arracher, c'est être victime d'une idéologie de la *déconstruction*, cette conséquence à peine inévitable de *l'ère du soupçon*. Le symbole n'est pas un écran qui dissimule ou déguise le désir : vivant avec celui-ci en symbiose, il ne cesse de le désigner et de le révéler pour qui sait prendre en compte la totalité du texte, à commencer par le détail révélateur.

A cet égard il faut reconnaître que la lecture que fait Sarah Kofman de *L'Homme au Sable* d'Hoffmann³⁴, dans le sillage du fameux article de Freud sur « l'inquiétante étrangeté », est encore plus suggestive que celle de son pionnier : au fantasme de castration mis en lumière par Freud, elle

ajoute celui de la scène originale qui rend mieux compte, parce que justement il en ressaisit tous les fils, de la singularité libidinale du texte. La réussite de l'*épreuve* pulsionnelle du texte pour reprendre le mot de Jean-Pierre Richard³⁵ dépend de la pertinence du fantasme retenu.

Enfin il faut insister sur la nécessité pour toute lecture psychanalytique de mettre en relief la puissance de fécondation du fantasme, son pouvoir d'essaimage à tous les niveaux du texte. Même s'il est lié à un ensemble très ancien de fixations et de symbolisations, le fantasme peut aussi catalyser une synthèse prospective; il est à la fois pesanteur du passé et invention d'un présent fabuleux; il touche aux racines de l'œuvre comme il stimule sa percée créatrice. Il est l'indice d'un destin mais il autorise aussi les points de rupture.

Bernard BRUGIERE

NOTES

- 1 J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse* (Paris: Presses Universitaires de France, 1967), p. 152.
- 2 Voir l'article de Michel Picard, « Le petit chaperon rouge et noir », *Littérature*, n° 43, octobre 1981, pp. 24-42.
- 3 Laplanche et Pontalis, op. cit. (vide supra note 1), p. 156.
- 4 Je me permets de renvoyer le lecteur à mon article: « Les apports de la psychanalyse au thème du double en littérature », *Le Double dans le Romantisme Anglo-américain* (Université de Clermont-Ferrand II, fascicule 19, 1984), pp. 9-30.
- 5 Voir la remarquable préface d'André Green au *Double* de Dostoïevski (Paris: collection Folio, Gallimard, 1980). Consulter également Freud, *Cinq Psychanalyses* (Paris: Presses Universitaires de France, 1954), pp. 263-324.
- 6 Voir l'article de Françoise Carmignani-Dupont, « Fonction romanesque du récit de rêve », *Littérature*, n° 43, octobre 1981, pp. 57-74.
- 7 Voir Gérard Genette, *Figures III* (Paris: éd. du Seuil, 1972), p. 121.
- 8 Raymond Jean, *La Poétique du Désir* (Paris: éd. du Seuil, 1974), p. 162.
- 9 Gérard de Nerval, *Sylvie, Œuvres* (Paris: collection de la Pléiade, Gallimard, 1952), p. 276.
- 10 Voir Georg Groddeck, *La maladie, l'art et le symbole* (Paris: Gallimard, 1969); Mélanie Klein, « Infantile anxiety-situations reflected in a work of art and in the creative impulse » (1929), *Love, Guilt and Reparation and Other Works, 1921-1945* (New-York: A Delta Book, Dell Publishing Company, 1977); Bruno Bettelheim, *La Psychanalyse des Contes de Fées* (Paris: collection Pluriels, Robert Laffont, 1976); Jean Bellemin-Noël, *Vers l'Inconscient du Texte* (Paris: Presses Universitaires de France, 1979) et *Les Contes et leurs Fantasmies* (Paris: Presses Universitaires de France, 1983).
- 11 Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe, A la Recherche du Temps Perdu* (Paris: collection de la Pléiade, Gallimard, 1954), tome II, p. 770.
- 12 Voir Mario Praz, *The Romantic Agony* (New-York: Meridian Books, 1956).
- 13 Voir Mircéa Eliade, *Méphistophélès et l'Androgyne* (Paris: collection Idées, Gallimard, 1962) et Françoise Cachin, Monsieur Vénus et l'Ange de Sodome », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, numéro 7, printemps 1973, pp. 63-69.
- 14 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (New York: Atheneum, 1969), p. 156.
- 15 Voir Eric Auerbach, *Mimesis* (Princeton University Press, 1953).
- 16 J.J. Mayoux, Préface à *Words & Music, Play, Eh Joe* (Paris: Aubier-Flammarion, 1972), p. 52. Voir aussi R. Jean, op. cit. (vide supra note 8), pp. 323-340.
- 17 Voir Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène* (Paris: éd. du Seuil, 1969).
- 18 J.K. Huysmans, *A-Rebours* (Paris: collection Folio, Gallimard, 1977), p. 107.
- 19 Roland Barthes, *Sade Fourier Loyola* (Paris: éd. du Seuil, 1971), p. 23.
- 20 Jean Starobinski, *L'Invention de la Liberté 1700-1789*, (Genève: Skira, 1964), p. 73.
- 21 Northrop Frye, op. cit. (vide supra note 14), p. 140.
- 22 Cité par B. Vercier et J. Lecarme dans *La littérature en France depuis 1968* (Paris: Bordas, 1982), p. 171.
- 23 R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 27.

- 24 M. Foucault, « L'arrière-fable », *L'Arc*, numéro spécial sur Jules Verne, p. 6.
- 25 J. Gracq, *Lettrines* (Paris: Corti, 1975), p. 135.
- 26 Dans la préface à l'édition du Livre de Poche de *La Tentation de Saint-Antoine*.
- 27 R. Dadoun, « Le fétichisme dans les films d'horreur », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 2, 1970, pp. 227-246.
- 28 Cette lettre de Baudelaire à Asselineau du 13 mars 1856 est, après le Dr. Laforgue et M. Butor, citée et commentée par C. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, (Paris: Corti, 1963), p. 59 et pp. 137-139.
- 29 Voir Jean Laplanche, *La Sublimation, Problématiques III* (Paris: Presses Universitaires de France, 1980), pp. 92-94. Laplanche résume très bien son développement par la formule (p. 94): « Le fantasme de l'implantation représente l'implantation du fantasme ».
- 30 R. Jean, op. cit. (vide supra note 8), p. 337.
- 31 Voir l'article de Jeanne Chasseguet-Smirgel, « A propos de *L'Année Dernière à Marienbad*: pour une méthodologie d'approche psychanalytique de l'œuvre d'art », *Entretiens sur l'Art et la Psychanalyse* (Mouton, 1968), pp. 95-110.
- 32 Jean Starobinski, *La Relation Critique* (Paris: Gallimard, 1970), p. 282.
- 33 Voir l'article d'Anne Lecerle, « Méduse romantique », *Bulletin des Anglicistes de l'Université de Paris X*, 1981, n° 3, pp. 9-27.
Voir également l'article de Christian La Cassagnère, « Histoire d'un regard: une lecture de *The Thorn* de Wordsworth », *Études Anglaises*, T. XXXVII, n° 1, 1984, pp. 28-40.
- 34 Voir Sarah Kofman, *Quatre Romans Analytiques* (Paris: éd. Galilée, 1973).
- 35 Voir Jean-Pierre Richard, *Microlectures* (Paris: éd. du Seuil, 1979), p. 8.