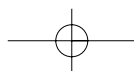
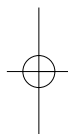
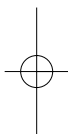


LE MASOCHISME

ou

*Comment ne pas devenir
un suicidé
de la société*



DU MÊME AUTEUR

Délire et tragédie.
Éditions InterUniversitaires, 1995.

*Le Dictionnaire des Beaux-Arts de Delacroix :
reconstitution et édition critique.*
Éditions Hermann, 1996.

Romantisme et mélancolie.
Le Journal de Delacroix.
Éditions H. Champion, 1998.

*Delacroix maître d'oeuvre,
anthologie esthétique du Romantisme.*
Éditions Universitaires du Sud, 1999.

À la guerre comme au théâtre.
Éditions du Temps, 2000.

L'Autre Mélancolie.
Acedia, ou les chambres de l'esprit.
Éditions Hermann, 2001.

© Éditions Talus d'approche, 2002

Anne Larue

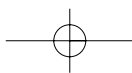
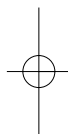
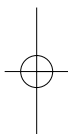
LE MASOCHISME

ou

*Comment ne pas devenir
un suicidé
de la société*

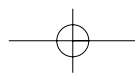
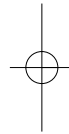
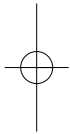
Éditions Talus d'approche
libre choix 18

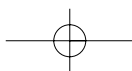
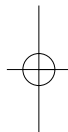
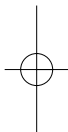
À Isa et Phil.



Quelle chose étrange, mes amis, paraît être ce qu'on appelle le plaisir ! et quel singulier rapport il a naturellement avec ce qui passe pour être son contraire, la douleur !

Paroles de Socrate
dans le *Phédon* de
PLATON.





La répression des arts d'aimer : psychopathologie contre littérature

Quoi de commun entre le « SM » érotique et ludique qui fait aujourd'hui fureur sur la scène parisiano-mondaine et les « perversions » dûment étiquetées, au tournant des XIX et XX^e siècles, par le docteur Freud et ses adeptes ? Quoi de commun, sinon ces mots, « sadisme » et « masochisme » ?

On croit que ce sont les branchés qui ont détourné les psychologues ; que ce sont les libertins qui ont violé les bons docteurs ; que ce sont les amateurs de fouets et latex qui ont pillé à leur usage des notions qui ne leur appartenaient pas. En réalité, c'est l'inverse. Ce sont les bons docteurs qui ont pillé le patrimoine imaginaire, littéraire et ludique des libertins de toujours. L'histoire du sadomasochisme, c'est d'abord celle d'un coup de force, celui de la psychopathologie. Les docteurs de l'âme violent les amoureux du corps. Ils font de « sadisme » et « masochisme » des notions sans humour, chevillées gravement aux pulsions les plus sombres, les plus destructrices de la vie psychique.

Et si, pour parler du sadomasochisme théâtral et ludique, on abandonnait les rivages psychopathologisants ? Et si on cessait de s'intéresser à la prétendue « énigme » freudienne de la douleur dans le plaisir, qui ne trahit que l'honnêteté

perplexe de son auteur ? Pour cela, il faut remonter aux sources : à Richard von Krafft-Ebing qui inventa, en 1886, à partir de la littérature, les mots mêmes de « sadisme » et de « masochisme ». Histoire ancienne ? Pas du tout. Alors qu'un disciple de Freud, Theodor Reik, écrit en 1953 que le sadomasochisme ne peut plus être considéré simplement comme une « perversion », car le sens du mot s'est élargi (« Seules l'ignorance et l'hypocrisie sociale nous ont empêché d'estimer à sa valeur l'importance culturelle croissante de ce type spécial de vie amoureuse, allant de ses formes physiques les plus primitives jusqu'à ses aspects spirituels les plus raffinés », précise-t-il dans l'introduction de son livre¹), en 2001, par exemple, un épisode de la série télévisée *Nestor Burma* présente encore l'univers du SM comme à la fois ridicule et dangereux². Les « soumis » gémissants, la « maîtresse » directive font rire ; et parce qu'un personnage pratique les jeux SM, on a la preuve qu'il a l'esprit dérangé, et que c'est bien lui l'assassin recherché. D'autres émissions télévisées grand public sur le SM confirment ce jugement à l'emporte-pièce, qui renvoie les adeptes de ces jeux sexuels au diagnostic pathologique de la folie perverse.

Ce tour de pensée triomphe par ailleurs actuellement dans tous les domaines de la vie quotidienne. Il est le mode d'explication et de lecture du monde le plus évident et incontesté. On ne cherche pas à savoir ce que les gens pensent, ou décident, ou rêvent, ou vivent, ou espèrent, mais de quoi ils sont malades sans le savoir eux-

mêmes. La presse féminine affiche régulièrement une rubrique « Psycho ». À l'université, les étudiants se ruent en foule dans les filières de psychologie. « Aller voir un psy » est devenu un réflexe conditionné chez les peuples de l'hémisphère nord. En somme, la raison psychologisante est actuellement toujours la meilleure, exactement comme, il y a peu de siècles, l'ultime évidence explicative était Dieu.

Ce n'est pas un hasard si ce discours psychologique généralisé, fût-il déformé grossièrement par rapport à la science dont il dérive, a pu acquérir un tel pouvoir de persuasion : le discours scientifique sur les maladies mentales a supplanté le discours religieux, qui auparavant disposait d'un monopole d'autorité. Dans le premier tome de son *Histoire de la sexualité*, Michel Foucault montre comment à partir du XIX^e siècle, à l'heure où le pouvoir de la religion décline, le discours sur le sexe, qui relevait préalablement du domaine religieux et moral, tombe aux mains des nosographes. Ils s'appelaient Krafft-Ebing, Rohleder, Lasègue, Binet, Kaan, Tardieu, Moll, Havelock Ellis... Ils classaient les disparates sexuels. Ils en dressaient une sorte d'herbier. Ils entomologisaient les « petits pervers » en leur donnant « d'étranges noms de baptême », de « beaux noms d'hérésies »³ : zoophiles, exhibitionnistes, fétichistes, masochistes, sadiques, auto-monosexualistes, mixoscopophiles... Les principales rubriques du *Dictionnaire des fantasmes et perversions*, paru pour la première fois en 1992, sont encore tributaires de cette classification. Au

hasard, rien que pour la lettre A : Acrophilie (fantasme de l'avion qui fait lever les yeux), Agalmatophilie (ou comment se faire jeter à la porte du musée), Amaurophilie (version adulte du jeu de colin-maillard), Autoassassinophilie (comme son nom l'indique).

Cette démarche de classification porte ses fruits. Classifier, puis nommer du nom de la classe, c'est déjà prendre pouvoir sur le monde ; mais ici, ce n'est pas l'étendue de la nature qui est visée, c'est l'homme – qui pourtant n'est pas, rappelons-le avec les philosophes, un objet de science. Avec la psychopathologie, un pas important est franchi. L'homme de savoir peut désormais injurier l'homme du commun (« Espèce d'Acrophile ! ») en toute impunité. Le spectre de la déviance pathologique se dresse derrière toute activité humaine, sexuelle en particulier. Freud fait la liste, dans sa jeunesse, des différentes « aberrations » qui écartent du « but sexuel normal »⁴, défini, sans discussion préalable et en vertu d'un impératif biologique apparemment catégorique, comme un accouplement hétérosexuel à visée reproductive.

Ainsi naît, selon Michel Foucault, la *scientia sexualis*, la science du sexe. Pour y parvenir, les psychiatres disposent d'un outil formidable, qui a déjà fait ses preuves à l'époque où triomphait le pouvoir religieux : *l'aveu*, ou plutôt le devoir d'avouer, la « formidable injonction d'avoir à dire ce qu'on est, ce qu'on fait ». Le sexe, on le sait, était déjà en ce temps-là « une matière privilégiée de confession ». Il suffira qu'il continue à l'être, mais dans un but qui est désormais *scientifique* : un bien

noble but, qui occulte la réalité d'un rapport de pouvoir entre celui qui mène l'interrogatoire et celui qui n'a pas d'autre issue que de « tout dire ». L'inquisiteur fait violence à l'interrogé ; en plus, il tient un coupable – l'autre est coupable, puisqu'il avoue... Ainsi se constitue ce que Foucault appelle une « science-aveu », qui vise en-dessous de la ceinture. Le déchiffreur de tous ces signes cachés, de toute cette « latence » inavouée du sexe, est le maître du pouvoir. Indicateur de pathologie ou pathologie déclarée, le sexe est suspect.

La médecine du sexe devient autonome en 1846, avec la publication de la *Psychopathia sexualis* de Heinrich Kaan. La catégorie de la « perversion » prend alors la relève des vieilles lunes moralistes : débauche, excès, amoralité⁵. La « psychiatrisation du plaisir pervers » est, selon Foucault, une des grandes stratégies que met en œuvre la science du sexe au XIX^e siècle. La recette est simple. D'abord, isolez l'instinct sexuel comme un élément autonome ; analysez ses anomalies ; présumez que l'instinct sexuel joue un rôle sur la conduite tout entière ; corrigez les anomalies. Le type de l'adulte pervers est ainsi spécifié – et disqualifié. Cela revient à dire que toute personne est susceptible d'être résumée à partir de ses choix sexuels, censés rayonner sur tout son comportement et la déterminer irrémédiablement. On est ainsi homosexuel ou sadomaso. Et de la même manière, si l'on y pense, on est Juif, Arabe, Marocain, Auvergnat ou Suédois. Le type de discours élaboré par la psychiatrie au XIX^e siècle ne se contente pas de normaliser les pratiques

sexuelles ; il prête sa clé au racisme, qui peut être accommodé suivant la recette, donnée plus haut, de la bonne psychiatrie à la mode de nos aïeux. Isolez la nationalité, la religion, le sexe, l'âge, n'importe quoi comme un objet autonome. Confrontez cette caractéristique à la norme établie. Présupposez que la nationalité, la religion, le sexe, l'âge, le n'importe quoi jouent un rôle sur la conduite tout entière. Excluez alors la personne dans son ensemble, au nom de cette caractéristique isolée. Le danger, et le redoutable pouvoir de la méthode sont aveuglants. Il importe de s'en souvenir avant de reprendre en chœur des évidences psychologiques, considérées comme les seuls leviers du sens du monde : ces évidences ne sont devenues telles que grâce à un travail souterrain qui ne peut être crédité d'aucune présomption d'innocence.

Le discours sur le masochisme est parasité par cette dépendance. Même s'il tente de prendre ses distances, il reste toujours attaché à ce licol. Quoi qu'on fasse, l'ombre de la science du sexe plane désormais sur les pratiques amoureuses des humains. Il faut pourtant tenter de rendre à César ce qui est à César : le sadomasochisme relevait des arts d'aimer avant d'être kidnappé, au tournant du siècle, par la science du sexe. Et qui dit arts d'aimer dit imagination, invention, liberté, littérature.

*

Il n'y a pas que Sacher-Masoch qui ait fondé la littérature masochiste ; on peut relever à ce propos

deux autres influences essentielles, l'épopée romanesque et le roman gothique anglais.

Les pages des livres anciens montrent de belles dominatrices, déguisées en homme, montant à cheval, vivant l'épée à la main, entre guerre et amour. Parmi ces épopées de fantaisie, les plus populaires étaient, il y a longtemps, le *Roland furieux* de l'Arioste ou la *Jérusalem délivrée* du Tasse : elles mettaient en scène des dilemmes d'amour entre des ennemis jurés, des scènes d'empoignade guerrière entre amants, et de belles femmes à l'épée, délivrant au besoin leurs camarades de jeux et de lit – telle Bradamante délivrant Roger. À présent que le genre de l'épopée a trouvé de nouvelles marques dans ce qu'on appelle *heroic fantasy*, les héros du masochisme allègrement enduré s'appellent Frodon ou Harry Potter. Tous ces ouvrages relèvent, à différentes époques, d'une même veine de l'imagination héroïque. Preuve que le masochisme, encore peu sexualisé, est au cœur des problématiques mises en œuvre par ces épopées pour la jeunesse, *Harry Potter* offre de surcroît à son lecteur une étonnante analyse du masochisme comme arme de chantage, à travers le personnage de Dobby, l'elfe de maison. De l'autre côté de la Manche, l'esprit de l'épopée héroïque qui anime Bernard Werber dans sa trilogie des *Fourmis* ne tient pas cette question du masochisme pour anecdotique, au contraire. On ne s'attendrait pas à ce que le masochisme soit ainsi un leitmotiv chez les auteurs de fantaisie héroïque. Son affleurement chez Werber – qui consacre même à la question un article de

L'Encyclopédie du savoir relatif et absolu – est, une fois de plus, significatif.

De *Perceval le Gallois* de Chrétien de Troyes à *Harry Potter* (lui aussi issu d'une imagination celtique), en passant par *Le Seigneur des anneaux*, un seul genre littéraire se dessine, tissé de mythologie celtique, rebondissant d'aventures inépuisables. C'est un genre où le masochisme comme valeur positive s'épanouit pleinement. Le héros apprend que sa grandeur n'est faite que de souffrances, d'épreuves et de revers, qu'il lui faut endurer avec allégresse. Harry souffre lors de chacune de ses confrontations avec Voldemort, Frodon souffre de sentir peser à son cou le poids symbolique de l'Anneau maudit : mais ni l'un ni l'autre n'envisagent d'abandonner leur fardeau symbolique. Tout soupirant après son pays natal, Frodon voyage pourtant, avec détermination, vers le pire ; de roman en roman, le jeune sorcier Harry ne grandit que pour connaître de plus grandes, de plus dures épreuves. Les héros de ces épopées nouvelles mettent à souffrir un enthousiasme héroïque, version enfantine d'un plaisir qui se fera plus trouble chez les adultes. Chez eux, c'est aussi le climat médiéval et gothique qui donne le ton, mais le château, qui était dédale exploratoire, se fait plutôt donjon sadique. *L'heroic fantasy* est devenue, plus franchement, une *erotic fantasy*.

À cet univers littéraire, il faut en adjoindre un deuxième : le roman gothique anglais, avec ses châteaux imprenables, ses paysages grandioses, ses pics vertigineux, ses sacrifices de soi sublimes et ses héroïnes romantiques qui cultivent avec bonheur

le goût pervers d'être une proie délicieuse. Des *Mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliffe à *Histoire d'O* de Pauline Réage, il n'y a, on le verra, qu'un pas. Actuellement, le goût romantique du gothique anglais opère un syncrétisme avec l'univers de l'*heroic fantasy* : les costumes « médiévaux » du SM en témoignent.

Tel serait le versant héroïco-romanesque, sadique, gothique et médiévalisant du masochisme littéraire ; mais avec Sacher-Masoch, c'est la question politique qui est mise en exergue. Il ne faudrait pas accorder à Sacher-Masoch une importance si primordiale, sous prétexte qu'un psychiatre aura utilisé son nom pour désigner la « perversion » masochiste ; néanmoins, Sacher-Masoch a bien sa place dans la littérature masochiste. Rampant aux pieds des femmes, ce citoyen en oublie son devoir politique, et c'est sans doute de cela que, confusément, il s'accuse et se punit. Mais la punition est irréaliste : elle est de l'ordre du plaisir, du privé, du théâtre, de la chimère. Elle rappelle cruellement – bien plus cruellement que toutes les marques de cravache sur le dos du faux-supplicié – combien la scène politique, c'est-à-dire le devoir, la vie publique, la réalité, auraient plutôt dû avoir droit de cité sur un écrivain qui voulait, au départ, se consacrer à l'histoire, puis qui a voluptueusement (mais, de son propre aveu, d'une manière inique et coupable) bifurqué vers le roman.

D'autres romanciers, qui ne se présentent nullement comme des continuateurs de Sacher-Masoch, explorent la même voie politique et

masochiste à la fois. On pourrait citer, par exemple, les romans qui mettent en scène l'utopie totalitaire, comme *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley, roman qui accorde une place importante à la question du masochisme. Ces rapports entre le sexuel et le politique se retrouvent également chez Kafka : droit de regard du pouvoir sur l'intime le plus replié, hypocrisie de la culpabilité ou compensation symbolique de l'ennui ordinaire de la vie par des désirs qui s'affirment comme déviants sont des thèmes qui se retrouvent aussi bien chez Masoch que chez Kafka. De plus, ces deux auteurs ont, pour parler comme Gilles Deleuze et Félix Guattari, une pratique « mineure » de la langue allemande, une pratique elle-même déviante, tissée d'humour noir, presque sarcastique – une pratique d'auto-dissolution mordante, aurait-on presque envie de dire. C'est avec une âpre lucidité que l'esclave de la *Vénus à la fourrure* fait le compte rendu de sa déchéance, tandis que K., fonctionnaire dérisoire, découvre grâce à son procès tout un envers du décor.

*

Un univers littéraire du sadomasochisme semble ici oublié : celui des *Petites filles modèles* ou du *Général Dourakine* de la comtesse de Ségur. De ces grands classiques, on ne dira que peu, tant ils sont, si l'on ose dire, rebattus, mais on peut se souvenir de l'évidence qui lie, une fois de plus ici, la littérature enfantine aux voluptés du sadomasochisme. Il est curieux de noter à quel point la présence, à priori peu attendue, de la

littérature enfantine est capitale pour le sujet. C'est pourquoi on se tournera vers des ouvrages aussi classiques mais apparemment plus anodins, comme *Le Club des Cinq* ou *Fantômette*. Se pourrait-il que ces innocentes lectures activent les passions masochistes ? Se pourrait-il même que la passion de la lecture enfantine, en elle-même, ne soit pas sans rapport avec le masochisme ? L'enfant lecteur, emporté avec ravissement sur le flot, qu'il ne peut contenir, de l'histoire qui se déroule, est saisi d'une ivresse de passivité voluptueuse. Les aventures masochistes des héroïnes qu'on découvre sur le tard – celles du roman gothique anglais, celle d'*Histoire d'O*, bréviaire incontesté du sadomasochisme – relèvent encore de ces mêmes ressorts narratifs : le lecteur est soumis, autant qu'O elle-même, aux nouvelles inventions de Sir Stephen, inventions qu'on espère toujours nouvelles, inépuisablement inédites.

Le plaisir du récit, c'est d'abandonner toute gouverne et de se laisser aller, vaincu par un auteur tout-puissant, et qui nous tient à sa merci. Ce plaisir là aurait-il fortement partie liée, au départ, avec celui de la lecture enfantine ? L'adepte du SM est-il avant tout un ex-enfant sage, adorant lire ? C'est une hypothèse qu'on ne négligera pas ici, d'autant plus que la lecture peut souvent déboucher sur le jeu de rôles. Notons avec amusement qu'*Histoire d'O*, autant que *Le Seigneur des anneaux*, sont des romans qui se prolongent par le jeu – jeu de rôle, érotique ou non. Le sadomasochisme est « un jeu dont vous êtes le héros », un jeu issu d'un univers littéraire.

Il est entre la lecture et le jeu une notable différence. En effet, le lecteur perd sa volupté passive quand il entre dans le jeu ; il conserve l'univers de son roman préféré, fantaisie épique ou sexuelle, mais à son tour construit, à partir des éléments qu'il a trouvés dans les livres, de nouvelles histoires, de nouveaux « scénarios ». Les romans apparaissent dès lors comme une version de base susceptible d'être remodelée à l'infini. Le jeu de rôle de type « Donjons et Dragons », les jeux sexuels avec un scénario, les jeux vidéos d'aventure et de réflexion offrent alors de nouveaux plaisirs. Maître du jeu, l'ex-lecteur ne se laisse plus porter par un auteur tout-puissant ; à présent, c'est lui qui combine, qui machine, qui foment, qui invente. Jeux sexuels des adultes et jeux d'aventures de la jeunesse trouvent ici un point de jonction. Dans les deux cas s'élabore un univers spécifique, coupé du monde et des réalités ordinaires, et né de la pratique de la lecture.

*

L'essentiel est de quitter, à grands coups de rame, la Côte de Douleur où cabotent nos barques, mouillant sempiternellement dans les eaux de la folie perverse. Il s'agit de rappeler – en continuant l'entreprise de Juste Duits dans *L'Autre Désir. Du sadomasochisme à l'amour courtois*⁶ – que le masochisme n'est pas seulement analysable comme une déviance sexuelle ou l'ébauche d'une maladie mentale, mais aussi et surtout comme un univers culturel, très cher au cœur des hommes et

profondément tissé de littérature. Il ne s'agit pas de dresser l'inventaire complet des œuvres littéraires où apparaît le thème du masochisme – tâche épuisante, impossible et sans doute un peu vaine – mais plutôt de montrer que le masochisme est un jeu, un univers qui présente des affinités étroites avec la littérature elle-même et, partant, le jeu qui la prolonge. L'optique, ici, se veut donc totalement différente de la tradition psychiatrique ou psychanalytique. Pas d'enfant qui rêverait d'être battu par son père, pas de problème économique du masochisme, pas d'énigme de la douleur⁷ : ce n'est pas le sujet. À la douleur, substituons le jeu, et à la perversion, la lecture. Il resterait à prouver que la lecture n'est pas une perversion ; il n'est pas exclu qu'elle le soit !

1. La piste des châteaux Masochisme et roman gothique

Qui dit château, dit cachot. Mais on dit aussi : donjon – même si le mot anglais *dungeon* signifie « cachot », justement, et non « donjon ». Dans son autobiographie romancée *Françoise maîtresse*, où elle relate son expérience de dominatrice professionnelle, Annick Foucault note que « les Anglo-saxons utilisent le terme *dungeon* pour parler des installations qui permettent de théâtraliser les fantasmes. Les donjons, terme utilisé désormais en France, sont équipés d'objets, de vêtements, d'accessoires axés sur les divers fantasmes »⁸.

Le « donjon » français du sadomasochisme évoque l'inviolabilité, le cachot anglais l'enfermement punitif. Le donjon est une chambre secrète vouée à l'art de la domination érotique, un cabinet de Barbe-Bleue où celui qui entre doit abandonner tout espoir, comme en enfer. En revanche, le cachot met l'homme en contact avec l'univers souterrain des prisons, avec les oubliettes, avec le labyrinthe : le fantasme joue sur le sentiment d'être abandonné, sur la mise aux fers, sur l'emprisonnement.

*

À strictement parler, le « roman gothique », dit aussi roman noir, ou roman terrifiant, est un genre anglais illustré par les noms d'Horace Walpole,

d'Ann Radcliffe ou de M. G. Lewis. Annie Le Brun évoque, dans *Les Châteaux de la subversion*, les ingrédients nécessaires à ce « genre sombre » : une jeune fille innocente et pure est prise au piège d'un mécanisme implacable, dans lequel un noir château « gothique », c'est-à-dire lourd de connotations « médiévales » d'implacable féodalité, d'âges obscurs, d'incarcération arbitraire et de répression judiciaire, château plein de souterrains, de flambeaux sinistres, de cachots, de labyrinthes, de menaces de mort et de mauvaises rencontres, joue un rôle majeur. Le château peut d'ailleurs être une prison, une abbaye, une ruine, une tombe, une demeure écartée – avatars tout aussi terrifiants.

La jeune fille se croit encore dans la plus riante campagne que déjà la nature s'est faite plus inquiétante : les groupes humains se raréfient, les nuages s'amoncellent, les montagnes dressent des cimes crénelées. À la tombée de la nuit, elle parvient enfin au lieu retiré et sauvage où se dresse l'épouvantable château. Elle a peur ; elle entre quand même dans le piège. Infatigable, elle continue à progresser. Plus personne ne l'entend crier tandis qu'elle erre en butte aux pires horreurs ; les épaisses murailles, les cachots, les souterrains étouffent sa voix. Elle pense devenir folle à force d'être au cœur des manifestations les plus surnaturelles, et les plus abominables : découverte de spectres, de tombeaux infects, de couloirs mystérieux... pour ne rien dire de ses tortionnaires, tapis dans l'ombre, qui la pourchassent jusque dans sa chambre et n'ont qu'une idée en tête : la violer.

« Isolé, vaste et massif, il [le château] semblait dominer la contrée. Plus la nuit devenait obscure, plus ses tours élevées paraissaient imposantes », lit-on dans *Les Mystères d'Udolphe*, de Radcliffe⁹. « De l'autre côté du lac, perché au sommet d'une montagne, un immense château hérissé de tours pointues étincelait de toutes ses fenêtres », reprend Rowling dans *Harry Potter*¹⁰. D'une romancière anglaise à l'autre, le château médiéval reste une solide construction romantique. Les surréalistes français auront aimé ce même château, dans la version plus pimentée qu'en donne Sade – un autre amateur de lieux écartés, et de jeux pervers séparés du monde.

Mais est-il tant de distance entre Sade et le roman gothique anglais ? Même si Annie Le Brun souligne les différences, arguant du fait que l'accumulation des mésaventures aurait (contrairement à ce qui se passe chez Sade) une « valeur d'apprentissage » pour les héroïnes du roman gothique, il semble que l'inspiration soit tout de même assez proche. Chez Ann Radcliffe, des cruautés qu'on peut qualifier de sadiques côtoient le sentimentalisme à la Richardson. Les adieux touchants au père mourant, ou les retrouvailles douloureuses de l'héroïne avec l'homme qui l'aime encore mais n'est plus digne d'elle, ne font pas oublier d'ignobles mises à mort dans les souterrains, comme celle de la malheureuse épouse de Montoni, sacrifiée à son plaisir.

« Dociles, soumises, seules au monde, insupportablement vertueuses »¹¹, les héroïnes sont des objets érotiques privilégiés, des proies rêvées

pour les désirs les plus infâmes. Leur vie ne va que de malheur en malheur, comme celle de Justine. Comme dans les romans de Sade, les tourmenteurs de Radcliffe et ses pairs ont à leur portée tout un arsenal de moyens mécaniques, de roues dentées, d'accessoires, de chaînes, de trappes secrètes et autres dispositifs fortement spécialisés. Comme dans les romans de Sade, les tourmentées n'ont aucune personnalité – à peine une figure « intéressante », ou une beauté promesse de malheur. « Même expropriation de l'individualité, même désintégration d'une identité soudain happée dans les engrenages du désir », déclare Annie Le Brun.

Voyons à présent *La Chair, la Mort et le Diable*, de Mario Praz¹². Selon lui, le chef d'œuvre de Radcliffe est le saisissant portrait d'un abominable moine, Schedoni, homme romantique et fatal, byronien et satanique. Ce moine ressemble à l'Ambrosio de Lewis, son frère en louche italianité papisante. Dans la littérature anglaise, pays à forte dominante protestante, le moine catholique est suspect de tous les crimes. Ces personnages ont également pour pairs certains « scélérats allemands » importés du *Sturm und Drang* des romantiques, grands bandits des bas-fonds de Venise. Car tous les crimes mystérieux, dans l'imaginaire du temps, viennent d'Italie, pays borgiaque et corrompu.

Ce moine pervers cache bien son jeu ; mais passe-t-il sous son regard une malheureuse innocente – jeune, vierge, belle, redoublant parfois cette pureté ontologique, comme dans *Le Moine* de Lewis, par le prénom de Virginie – que

l'abominable homme de Dieu révèle la noirceur de son âme. Voilà Virginie, ou tout autre de ses pareilles, enchaînée, menacée, jetée au cachot, atrocement déflorée, n'ayant plus qu'à mourir, ce qu'elle fait. Une atmosphère de terreur et de surnaturel baigne toutes ces exactions. Dans *Le Moine* de Lewis, la diabolité du héros est telle que son infamie finit par se voir sur sa figure : ainsi s'impriment sur son front, en toutes lettres de feu, l'intitulé exact de ses vices.

Il serait parfaitement hypocrite de placer toute cette littérature sous l'égide de quelque Viollet-Le-Duc, en arguant de la seule passion pour l'architecture médiévale. « Gothique », ici, rime surtout avec « érotique » – un érotisme aussi noir, aussi sombre, aussi terrifiant que le roman de même nom. Le gothique, c'est l'envers du décor, les pulsions incontrôlées et puissantes, tout ce qui sort de la norme, qui confine à la barbarie ou au monstrueux. Le moine Ambrosio envoûte et fascine sa victime par sa séduction dangereuse et irrépressible : un lien subtil unit ainsi Virginie à son futur bourreau.

Ce trait d'alliance entre le Bien et le Mal figure encore dans tous les romans d'*heroic fantasy*. Ainsi, Frodon, héros du *Seigneur des anneaux*¹³, se demande-t-il douloureusement comment il est possible qu'une créature aussi infecte, mauvaise et diabolique que Gollum soit un Hobbit, comme lui ; Harry Potter a plus d'une affinité avec Voldemort, le mage noir, car sa baguette magique est la réplique de la sienne. N'a-t-il pas lui-même failli être envoyé à Serpentard, la « maison » de la magie noire ?

Ce n'est pas seulement pour casser son propre manichéisme que la narration entretient de ces ambiguïtés. C'est aussi pour révéler le « fond noir » qui sommeille en chacun de nous, et qui nous fait, de nous-mêmes, notre propre ennemi intérieur. Hypocrite lecteur, le moine pervers, c'est toi !

*

« Gothique », en somme, ne veut pas dire seulement « médiéval », mais bizarre, barbare, inquiétant, et sexuel ; *gothique* laisse à entendre que la mort est amoureuse, et qu'on entretient avec elle des rapports de volupté et de terreur. Certains monstres, comme les vampires, sont là pour en témoigner. Et ce n'est pas un hasard si les groupes de rock gothique, culture fortement inspirée par le romantisme noir anglais, portent des noms évocateurs comme, entre autres, *Sepultura* (groupe portugais), *Darkland of Tears*, *Dead Vempyr* ou *Penumbra* (groupes français).

Le style « gothique » n'a pas bonne presse au milieu du XVIII^e siècle, au moment où il fait ses gammes pré-romantiques. Le mot s'oppose, à son détriment, à « antique ». Les dictionnaires des Beaux-Arts de cette époque sont unanimes. « La peinture, la sculpture des Goths annonçaient leur ignorance ; elles étaient telles parce qu'ils ne pouvaient les mieux faire », lit-on par exemple dans le *Dictionnaire des Beaux-Arts* de Watelet, un encyclopédiste. Pour beaucoup, *Gothique* est un synonyme de *Barbare*, avec une connotation médiévale dépréciative. Un exemple de barbare, de

gothique ? Albert Dürer (qui appartient pourtant à la Renaissance). Et tous de se lamenter que Dürer ait été allemand plutôt que toscan. Sans cela, il aurait travaillé d'après l'antique, et n'aurait point été si effroyablement « gothique » !

Au XIX^e siècle, Théophile Gautier, qui est l'artisan essentiel de la promotion de Dürer en France, considère le graveur du XVI^e siècle comme un « gothique », une âme médiévale, mais pour lui ce sont là de grandes qualités. Dans son poème *Melancholia* (1834), Gautier vante un univers qui n'est pas sans évoquer le roman noir anglais : l'atmosphère y est religieuse et médiévale, soulignée par l'architecture des ogives et des voûtes. Du même bord pro-gothique, Viollet-Le-Duc, dans sa Préface du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, fait état de son « inclination peu avouable » pour la « civilisation du Moyen Âge », et oppose, à la civilisation antique, la civilisation chrétienne et gothique, qu'il juge infiniment novatrice¹⁴.

Mis à part ces rares défenseurs, le gothique véhicule souvent, autour de la référence médiévale, un parfum sulfureux. Ère chrétienne, souterrains, sombre architecture, féodalité, présence ou règne du Mal caractérisent cet univers. Par opposition à l'antique qui brille en pleine lumière, le gothique est brut, sauvage, subversif, déviant, pervers. Le masochisme, dans son profond romantisme, récupère toutes ces valeurs à travers les décors « gothiques » de ses châteaux imaginaires. Il réactive les temps d'une terrifiante féodalité, orchestrée autour de relations de domination et

de soumission politique. Il vit, dans la conscience de sa culpabilité, le problème du sexe et du mal. Il rêve d'un temps de supplices barbares.

N'était que la terreur surnaturelle en est absente, des romans de Sade comme *Les Cent-Vingt Journées de Sodome* ou *Histoire de Juliette* relèvent encore de cet univers. Le château, totalement coupé du monde, dans lequel s'enferment les criminels libertins, dans les *Cent-Vingt Journées*, n'a rien à envier aux châteaux du roman « gothique », juché en haut de pentes escarpées, dans un isolement sauvage. Le topos de l'innocente enfermée, livrée en lieu clos à ses bourreaux, est aussi bien en germe dans *La Religieuse* de Diderot. En France, Sade, et le Diderot de *La Religieuse* présentent l'envers « noir » ou « gothique » des Lumières, tandis qu'en Angleterre, à la même époque, Horace Walpole se fait bâtir une demeure en style « gothique », pendant réel du « château d'Otrante » qui titre son célèbre roman.

Sade, c'est le roman gothique sans la terreur, le roman noir sans le fantastique. Ce sont bien des hommes, hélas ! ces monstres, ces libertins, ces religieux qui se livrent, de préférence sur des femmes, mais aussi parfois sur d'autres victimes, à tous leurs désirs les plus meurtriers ! Ce sont des hommes, non des fantômes ou des créatures surnaturelles ! Et même si le climat des romans gothiques anglais n'est pas dénué d'érotisme, on l'a vu, la présence du sexe y est sans commune mesure avec la place qu'il prend dans les romans de Sade. Tout se passe comme si le sexe – le sexe

avéré, revendiqué – remplaçait chez Sade la terreur fantastique.

Le critère du terrifiant a longtemps été survalorisé en tant que caractéristique du roman gothique : en témoignent de nombreuses études sur le « roman fantastique », que la question de la terreur obnubile manifestement. Mais si on accepte de suivre plutôt « la piste des châteaux »¹⁵, de Sade à Radcliffe, c'est un bien plus vaste ensemble romanesque, franco-anglais, qu'on peut alors embrasser. Ce n'est pas pour rien que Mario Praz place « à l'enseigne du divin marquis » les turpitudes du roman gothique anglais, et leur retour sur le continent : inspiré par *Le Moine* de Lewis, Hugo livre Esmeralda à Claude Frollo, le prêtre infâme, dans *Notre-Dame de Paris*¹⁶ – roman qui se passe au xv^e siècle. La même catégorie romanesque, avec ou sans terreur surnaturelle, émerge donc en Angleterre comme en France au milieu du xviii^e siècle. Elle est marquée par un goût certain pour les tortures médiévales, la volonté de glacer les cœurs – par la terreur fantastique ou par les mœurs sexuelles dévoyées –, par le refus de tout « réalisme », et par d'inaliénables prisons. Anticléricaux, ces romans veulent révéler la face cachée, sombre et cruelle, de l'humanité, les obscures passions des prêtres et des moines pervers : autant Lewis que Sade. Ces romans ne cherchent pas à peindre les héroïnes féminines dans leur complexité. Comme les gravures de l'époque, ils reposent sur un contraste noir-blanc. Nue, dans la blancheur lumineuse de son corps offert, l'héroïne torturée tranche sur le noir qui la

cerne : noirceur des habits ecclésiastiques, noirceur du trait qui dissimule le hideux rictus du bourreau, noirceur du cachot, de la nuit, du château. Le projecteur, tel une « poursuite », isole sur l'image la blanche victime. C'est elle qui est au centre, et le château est son écrin. Toute l'ambivalence du masochisme, et peut-être même toute l'histoire des « perversions sexuelles », commence avec cette position centrale : la position enviée de l'héroïne romanesque, d'un plein bonheur narcissique, est ici une position du sacrifice, sur la sellette, immolée à des bourreaux. Viol, violence, humiliation, soumission, masochisme, instrumentalisation et meurtres sadiques procèdent dès lors de la même source : la femme trouve secrètement son propre plaisir sexuel à être sacrifiée sans pitié au plaisir suprême de l'homme.

*

*Histoire d'O*¹⁷ a tout du roman gothique, sans autre terreur que le sexe, là encore, mais le sexe est aussi une forme de terreur. Voici l'héroïne dans une voiture (noire) : elle ne sait pas où on l'emmène. Comme ses sœurs en roman (noir), c'est dans un château qu'elle se rend. Enfermée, elle est livrée au pouvoir de terribles sacripants, qui multiplient délicieusement les infamies ; elle passe la nuit dans les chaînes, on la réveille à coups de fouet. Roissy est en marge de la société, comme le château de Sade ou du roman noir anglais. Il s'y élabore une vie parallèle, avec ses propres coutumes et lois.

Nouvelle Justine, O y est régulièrement fouettée pour son « instruction ». On la conduit dans sa cellule, pourvue de chaînes et d'anneaux scellés. On lui fait part « du détail des règles » qu'elle devra « observer dans le château » pendant son séjour¹⁸. L'atmosphère du cachot traditionnel emprunte encore discrètement à son modèle gothique : par exemple, après avoir descendu, les yeux bandés, une volée de marches, O arrive « dans une pièce ronde et voûtée, petite et très basse ; les murs et la voûte étaient de pierre sans aucun revêtement, on voyait les joints de la maçonnerie. La chaîne qui était fixée à son collier tenait au mur à un piton »... L'odeur est celle « des anciennes prisons, dans les vieux châteaux, des donjons inhabités »¹⁹. On retrouve aussi un parfum sadien dans l'intrigue machiavélique, car il n'est pas seulement une, mais deux innocentes dans ce roman. Dans un raffinement de cruauté mentale, O devient rabatteuse de son amie Jacqueline, complice dans la traque de cette nouvelle proie. Ce genre d'ignominie n'est pas sans rappeler quelques raffinements de l'*Histoire de Juliette*, par exemple, quand les crimes se trouvent corsés par les rapports de tendresse, d'amitié ou de parenté entre les victimes.

En bref, si « O gémissante oscillait de douleur le long du mur, au bout de sa chaîne, dans le noir »²⁰, on peut être sûr qu'elle souffre avant tout pour une bonne cause romanesque, et dans une veine qui a fait ses preuves depuis *Les Cent-Vingt Journées de Sodome* ou *Les Mystères d'Udolphe*.

Curieusement, le thème, sado-masochiste en diable, de la belle innocente poursuivie par un infâme dans d'obscurs souterrains reste très marginal dans *Le Château d'Otrante* d'Horace Walpole²¹, roman considéré pourtant comme le coup d'envoi du genre « gothique » en littérature. Un seul bref épisode le met en scène. Quand Manfred, cruel tyran au nom déjà byronien, se met en tête d'épouser celle qui, quelques heures plus tôt, devait être sa bru, la malheureuse, fraîchement veuve du fils de Manfred avant même de l'avoir épousé – n'est-il pas mort brusquement, et mystérieusement ? – fuit cette passion frôlant l'inceste par les souterrains du château. « Isabelle ne m'échappera pas ! » a promis le barbon, dans son délire et sa violence. Isabelle n'a pas d'autre issue qu'un passage secret, au plus profond des caves du château, qui la mènera à bon port, c'est-à-dire dans un couvent. Le lieu de la fuite est un dédale de portes grinçantes et de sombres couloirs, un « labyrinthe de ténèbres » où se répercutent les rafales de vent. Voici la lampe malencontreusement éteinte, voici qu'un profond soupir se fait entendre : Isabelle, terrifiée, est « plongée dans un abîme de désespoir ». Elle rencontre pourtant, dans ces lieux, non le fantôme qu'elle redoutait, mais le beau jeune homme dont elle tombera amoureuse, et qu'elle épousera à la fin – après s'être débarrassée de l'horrible beau-père, qui prétendait indûment à ses charmes, et qui lui-même aura malencontreusement poignardé sa propre fille, Mathilde, amie – mais aussi rivale heureuse – d'Isabelle dans le cœur du jeune homme convoité.

Bref, le roman fait une fin très heureuse, que semble prophétiser Isabelle elle-même, fuyant Manfred dans le souterrain : « malgré ces lugubres ténèbres, nous ne pouvons nous tromper de chemin », déclare l'héroïne. Malgré de tortueuses amours, aussi labyrinthiques et ténébreuses que les dessous du château d'Otrante, malgré l'indigne convoitise des vieillards et des nobles pères sur la tendre virginité des jeunes filles, Isabelle triomphe des obstacles et ne se fait violer par personne. Le roman offre pourtant, comme l'épure d'un désir à peine avouable, la folie passionnée des vieillards persécutant les jeunesses ; à Manfred, qui veut Isabelle, s'adjoint un second noble père, Frédéric, qui manifeste la même tyrannie à l'égard de Mathilde. Le désir interdit fait fi de tout : semi-inceste, présence d'une épouse estimable et soumise, réputation sans tache, rien ne retient les pères indignes, qui misent tout sur leur indignité. Ce qui se fait jour, à travers le voile des convenances, restaurées *in extremis* – la jeunesse avec la jeunesse, des épousailles assorties – est ce rut implacable des vieillards, qui les transforme en monstres de cruauté ou de concupiscence. Il ne faut pas moins que l'apparition d'un spectre pour ramener Frédéric à la raison : « as-tu été délivré de l'esclavage pour rechercher les plaisirs charnels ? » tonne le vertueux fantôme. Balbutiant, le vieillard jure d'oublier Mathilde, et reste étendu sur le sol « en proie au terrible conflit de son repentir et de sa passion ».

Le Château d'Otrante inaugure la tradition « gothique » sous les auspices d'un désir interdit

et violent, qui avoue entre les lignes sa réciprocité : la femme répond bel et bien que son plus cher désir est d'être sacrifiée au plaisir de l'homme. Il serait trop simple de ne voir ici que de blanches innocentes persécutées par d'infâmes tortionnaires : mise à mort par son père, qui lui enfonce un poignard dans la poitrine, Mathilde n'a pas de mots assez doux pour lui. Contre toute attente, Mathilde mourante réprimande durement son amant (« homme cruel, qui aggrave ainsi les malheurs d'un père ! » s'exclame-t-elle à son encontre), et se tourne vers son père (qui, pourtant, vient de la poignarder) avec une infinie tendresse : « très cher père, bénissez votre fille, et dites que vous lui pardonnez... ». Sadomasochiste, le roman « gothique » ne l'est pas seulement dans la fuite des donzelles traquées et forcées ; il l'est aussi parce que les tendres proies, ces prudes qui fuient vers le couvent et poussent des hauts cris à la moindre incartade, dissimulent sous leurs airs de saintes nitouches une belle ambivalence. Toutes ces hardies victimes n'ont, en réalité, pas tellement froid aux yeux. Par exemple, Mathilde ne s'émeut guère quand son père proclame sans ambages : « c'est Isabelle que je désire ». Isabelle, qui fuyait le maudit château comme la peste, y retourne sans se faire prier (tout au plus est-elle « douloureuse » et suit-elle « derrière, tristement »). Entre deux exclamations d'horreur, les héroïnes jouent le jeu. C'est cette réciprocité, cette relation bijective qui démarque le roman sadomasochiste du pur roman sadique, flèche pointée sur la victime, sans retour. En somme, le roman est masochiste dès que les héroïnes le veulent bien.

*

Le sous-titre du roman d'Ann Radcliffe, *Les Mystères d'Udolphe*, pourrait être *La Femme et le Château*. C'est absurde, choquant, paradoxal : la pure Émilie aime le château qui l'emprisonne, qui la terrifie, qui la précipite toujours plus bas dans le malheur. Émilie, en règle générale, aime justement les plus affreux précipices, les paysages tourmentés des plus terribles montagnes ; Émilie aime la prison fortifiée, mais sublime, où l'abominable Montoni l'a réduite !

Après 300 lourdes pages de roman sentimental réprimé – sans cesse, Émilie fait l'éloge de l'anti-sentimentaliste, et on devine derrière la romancière qui se bride – l'action commence enfin : Émilie est entrée dans le château. Avant cela, on aura rencontré un amoureux évanescent et fidèle, une tutrice implacable qui fait un mariage malheureux avec l'abominable Montoni déjà cité, et de sombres cabales italiennes pour marier l'orpheline ; on aura vu mourir le père de manière touchante et longue.

C'est une forte femme qu'Émilie : pas sentimentale, avons-nous dit. Pas de Pamela ou de Clarissa qui tienne, comme dans les romans de Richardson ! Le père, en mourant, a répété quelques paroles définitives, aux allures d'aphorisme : « notre sensibilité nous rend victime quand nous ne savons pas la modérer et la contenir », ou bien : « ne perdez jamais de vue que

la force du courage est supérieure aux grâces du sentiment »²². Voilà qui est dit, et fort bien dit. Cela n'empêche pas Émilie de pleurer, de se troubler, de s'évanouir à la moindre vétille, et d'être saisie, petite âme romantique, de mille effrois, mille douleurs irraisonnées, qui lui causent à tout moment la plus douce oppression. Prisonnière, vendue, menacée, elle se répète en son for intérieur la leçon paternelle : « je conçois bien à présent que la force du courage est préférable aux grâces de la sensibilité [...] ; je ne me livrerai pas à d'inutiles lamentations et j'essaierai de souffrir sans faiblesse l'oppression que je ne puis éviter »²³. C'est dans ces dispositions d'esprit qu'elle affronte le péril.

Deux espaces se dessinent dès le début du roman : celui de Montoni et de sa femme, animés par le goût du lucre, aimant la vie mondaine et facile, pourris de sentiments iniques, et celui des parents d'Émilie, qui prônent la vie retirée, loin des séductions fallacieuses du monde, la grandeur touchante, le contrôle de soi et l'amour des montagnes. Au début du roman, Émilie fait un voyage dans les Pyrénées avec son père. Tout n'est que ravissement terrifié devant les précipices, difficultés presque insurmontables d'un périple dangereux²⁴, menaces « sublimes » au sens où l'entendrait le philosophe Burke²⁵ – au sens romantique, celui de la grandeur exaltante des précipices. Puis le père meurt au cours du voyage, livrant une orpheline de surcroît ruinée à des cœurs insensibles et méchants. L'idylle qu'elle a nouée au cours de son voyage avec Valancourt – n'ont-ils pas communiqué tous deux dans l'amour

du paysage ? – semble tourner court. Certes, cet amour est des plus vrais, des plus beaux, car il repose sur la nature même : « ils avaient l'air de deux amants qui n'avaient jamais quitté leurs montagnes, que leur situation avait préservés de la contagion des frivolités, dont les idées, simples et grandes comme le paysage qu'ils parcouraient, ne concevaient le bonheur que dans la tendre union des cœurs purs »²⁶. Mais ces belles promesses semblent vaines. Le jeune homme est absent, en caserne, en manœuvres – il laisse Émilie toute seule, en proie aux méchants. Il l'aime très fort – ses lettres en témoignent. Son cœur à elle lui appartient. Las, tout cela reste mièvre et théorique. Émilie a besoin d'une nourriture plus consistante à l'estomac, car elle sait aimer ce qui lui fait peur, rare qualité masochiste, au contraire des âmes simplistes qui se contentent de sensations moins mêlées : « M^{me} Montoni n'était qu'effrayée, en regardant les précipices [...] ; Émilie frissonnait aussi, mais ses craintes étaient mêlées de tant de ravissement, d'admiration, d'étonnement et de respect, qu'elle n'avait jamais rien éprouvé de semblable »²⁷.

Émilie montre des dispositions pour aller au château, c'est-à-dire, somme toute, pour rencontrer son destin sous l'âpre forme qui lui convient. Elle est capable de jouir des pires situations : « dans ce terrible château, au milieu des déserts et des montagnes, en pays étranger, sous la domination d'un homme [...] dont elle avait déjà pressenti un cruel abus d'autorité »²⁸, Émilie, qu'on veut vendre en mariage au plus offrant, se promène sur les

remparts qui excitent son « admiration »²⁹. Fascinée, elle mesure de l'œil « le gouffre effroyable d'un précipice »³⁰. Quel bonheur que tout soit si affreux ! Les livres en pâlisent, par comparaison : « elle finit par jeter le livre, et résolut de parcourir le château »³¹. Même si elle ne cesse de s'évanouir en découvrant des horreurs, Émilie, on l'a dit, aime mieux le château que tout autre chose au monde : « Il lui semblait que son destin l'attachât à ce lieu, et que d'invisibles nœuds l'eussent unie à celui du château »³².

Émilie, comme O, jouit de l'état de sa totale disponibilité : « la pensée de rester toute la nuit dans une chambre dont la porte pouvait s'ouvrir à tout le monde, lui fait alors plus de frayeur que jamais »³³. Comme O, Émilie est servie à part, sur ordre, dans sa chambre, par une autre femme, et dîne seule tandis que des hommes inquiétants, qui ressemblent à des brigands, complotent mystérieusement à son sujet. Au couple adorable de ses parents – si vite rappelés à Dieu ! – au début du roman, s'est substitué, dans le château, le couple de sa tante et de son infâme mari. Sortes de parents en négatifs, ces contre-parents sadiens, appartenant à l'univers du château, ordonnent des événements sans commune mesure avec le cours normal des choses.

Pour le roman – qui finit dans le délayage sentimental sur les dernières centaines de pages – l'épisode du château n'est, justement qu'un épisode... Tout rentre dans l'ordre. L'espace de sauvagerie, de liberté forte, de renversement des valeurs qui surgissait avec le château disparaît.

Tout s'explique : le surnaturel n'était qu'apparent. Émilie n'aura fait qu'une escapade. Encore est-ce déjà beaucoup !

Elle finit par épouser son fade amoureux du début. Une critique a dit que c'était là la seule chose vraiment terrifiante du roman. L'esprit Pamela a gagné : beaucoup souffrir, beaucoup pleurer, beaucoup avoir peur, beaucoup éprouver, puis finir gentiment mariée dans le meilleur des mondes en sucre : tel est le destin de l'héroïne romantique. Encore aura-t-elle un peu respiré, dans le château, le parfum du masochisme, l'envoûtement du sexe !

2. Un jeu dont vous êtes le héros. Épopée romanesque et *heroic fantasy*

Le grand texte fondateur de l'*heroic fantasy*, genre littéraire terriblement anglo-saxon, est *Le Seigneur des anneaux*, qui présente avec *Don Quichotte* de Cervantès le point commun d'avoir été écrit par un vieux fou : Tolkien, au XX^e siècle, professeur d'université plus très jeune, n'a de ce point de vue rien à envier à Cervantès, ancien combattant, ayant perdu un bras à la bataille de Lépante (1571), et qui, retour de la guerre, avait fort bien usé de celui qui lui restait pour écrire le chef d'œuvre qu'on sait. D'après les premières lignes du roman, le héros Don Quichotte frisait la cinquantaine quand il devint le premier fou littéraire de l'Occident ; Bilbon le Hobbit a le même âge quand il prend la route pour vivre ses aventures. Frodon, son neveu et digne successeur, attend d'avoir également la cinquantaine pour commencer son périple.

Tout le monde blâme Don Quichotte, le fou de romans de chevalerie ; de même, dans *Le Seigneur des anneaux*, la *vox populi* déclare-t-elle Frodon et Bilbon également timbrés, la tête farcie d'histoires d'Elfes abracadabrantes³⁴. L'Ancien, dépositaire de la bonne sagesse prosaïque, pense qu'il vaut mieux, pour son neveu Sam, choux et pommes de terre qu'Elfes et Dragons³⁵. Mais Tolkien, l'auteur lui-même, ne l'entend pas de cette oreille. Il a 44 ans

quand, digne professeur d'Oxford, il publie son premier roman, *Bilbon le Hobbit*. Il en a bien vingt de plus quand paraît *Le Seigneur des anneaux*. Il n'est pires fous que les vieux fous, surtout les fous de littérature !

Oui, le professeur Tolkien était fou, fou comme Don Quichotte et comme Cervantès réunis. Assujetti, par son métier et son devoir, à la plus stricte érudition, le professeur Tolkien, un jour de 1954, à 62 ans, cinq ans avant sa retraite, s'affranchit du réel (c'est-à-dire de la recherche philologique, et de la nécessité de ne rien écrire qui soit vérifié et vérifiable) et publie, sans renoncer, bien au contraire, à la rigueur et à la méthode acquises dans l'exercice de sa recherche, le début d'une grandiose épopée imaginaire, flanquée de dates, de cartes et de chroniques, dont les philologues et les archéologues de l'an 15000 après J.-C. ne sauront sans doute pas quoi faire : est-ce légende, est-ce vérité que cette histoire datant d'un lointain xx^e siècle ? Où se trouve le Mordor ? Sauron a-t-il vraiment existé ? Troie a-t-elle vraiment existé ? Où se trouve-t-elle ? La guerre de Troie a-t-elle eu lieu ?

Tolkien est devenu fou parce qu'il s'est rendu compte que dans l'abîme de telles interrogations, il ne restait plus, aux hommes, le moindre réel historique où pouvoir s'ancrer solidement. Le philologue peut délirer, plus vrai que nature, parce qu'au fond aucune chronique des rois et des guerres n'est vraiment crédible ou solide, et avec elle aucun héroïsme, aucun haut fait exemplaire qui serait attesté dans le passé. Les histoires qu'on

vit, dit Sam le Sagace, ne valent que pour être racontées. Il ne reste, somme toute, en fin de compte, aux hommes mortels, que la littérature – et la fraternité solidaire de toutes les « communautés de l'anneau ».

Est-ce pour cette raison même que les lecteurs ont voulu continuer tous ensemble le jeu, recréant des heures durant, des heures mystérieuses, volées à la vie sociale, leur univers imaginaire ? Est-ce par fidélité à l'esprit de ces vieux fous, les Don Quichotte, les Bilbon, les Cervantès, les Frodon, les Tolkien, que les jeunes lecteurs ont inventé les jeux de rôle, les jeux de « Donjons et Dragons » ?

*

Le jeu de société « Dungeons and Dragons » est inventé en 1974 par deux jeunes Américains, amateurs de batailles médiévales avec figurines, à partir du *Seigneur des anneaux*³⁶. Par la suite, les jeux de rôle se diversifient. Une autre saga de science-fiction, *Dune*, de l'Américain Franck Herbert, suscite à son tour la même passion. La revue *Casus belli*, consacrée aux jeux de rôles, commence à paraître en 1980.

Tout cela est sans aucun rapport avec les recherches qui utilisent le jeu de rôle dans un but thérapeutique. Dans les années 1920, le psychiatre Moreno invente le psychodrame, qui repose sur le jeu de rôles (*role playing*), la théâtralisation. Le travail consiste à jouer ses tourments pour les extérioriser, les détacher de soi, les projeter, et parvenir ainsi à les maîtriser³⁷. Mais le patient ne

vit pas en immersion totale dans un univers imaginaire et, surtout, il vit la dramatisation de ses souffrances comme un moyen d'en guérir. Au contraire, comme son nom l'indique, le « *role playing game* » est *un jeu*. Il ne veut guérir personne ; il ne renvoie pas à soi-même, mais au contraire permet de s'évader – c'est un divertissement total.

À partir du *Seigneur des anneaux*, les adolescents férus de « Donjons et Dragons » ont construit un monde, appris l'anglais rien que pour lire de gros manuels, passé la Manche pour dénicher frénétiquement les dernières parutions en langue originale, consommé des heures entières dans l'univers des monstres et des sorciers. La lecture se prolonge ainsi dans la vie réelle du lecteur. À l'heure actuelle, où la vogue passionnée du « Donjons et Dragons » s'est un peu tarie, le relais est assuré par les jeux vidéo, qui à leur tour ont leurs revues (*Consoles*, par exemple). Dans les jeux vidéo, on retrouve les mêmes personnages, les mêmes monstres, le même univers envoûtant que dans les jeux de rôles de type « Donjons et Dragons ».

Il existe trois familles de jeux vidéo selon la classification d'Alain et Frédéric Le Diberder³⁸ : jeux de réflexion, jeux de simulation, jeux d'arcade. Cette dernière catégorie renvoie aux jeux qui exigent des réflexes et de la rapidité d'action, et qui se soldent par des scores à pulvériser. Parmi les jeux de réflexion figurent les « jeux de rôle et d'aventure » qui nous intéressent ici. Leur univers pseudo-médiéval, typiquement anglo-saxon, est

issu du roman de Tolkien. Ce sont des jeux de stratégie, à choix multiples. Selon Alain et Frédéric Le Diberder, « le nombre de parcours possibles est très grand, de sorte que chacun y trace une voie qu'il ressent comme personnelle »³⁹. Le plaisir qui sous-tend ce type de jeu est, encore et toujours, celui de la narration : « Un jeu d'aventure est en effet avant tout un récit ».

Les jeux vidéo sont tout aussi prenants que leurs ancêtres, romans de chevalerie ou jeux de rôles à la Tolkien. Ils sont accusés de faire perdre aux adolescents qui s'y livrent tout contact avec la réalité. On croirait Don Quichotte lui-même :

Bref, notre gentilhomme se donnait avec un tel acharnement à ses lectures qu'il y passait ses nuits et ses jours, du soir jusqu'au matin et du matin jusqu'au soir. Il dormait si peu et lisait tellement que son cerveau se dessécha et qu'il finit par perdre la raison. Il avait la tête pleine de tout ce qu'il trouvait dans ses livres : enchantements, querelles, batailles, défis, blessures, galanteries, amours, tourments, aventures impossibles. Et il crut si fort à ce tissu d'inventions et d'extravagances que, pour lui, il n'y avait pas d'histoire plus véridique au monde⁴⁰.

Précédant de quelques siècles, dans son passage à l'acte, les lecteurs de Tolkien, Don Quichotte décide de poursuivre la lecture dans le jeu en vraie grandeur : il va par le monde, comme un chevalier, ayant trouvé armure, monture et dame de ses pensées. Il existe un glissement naturel du livre passionnément lu à l'univers du jeu de rôles : Don Quichotte ouvre lui-même la voie.

*

La pratique du « jeu à substrat littéraire », pourrait-on dire, ne se résume certes pas à l'enfance et à l'adolescence : voyons à présent comment ce phénomène touche aussi les adultes, et pas seulement Don Quichotte ! *Histoire d'O*, roman érotico-sadique de Pauline Réage, publié en 1954, nous mène fort loin, apparemment, de l'*heroic fantasy*, et pourtant, à partir de ce livre, les adultes jouent aussi. Comme O elle-même, la « soumise » qui veut prolonger le roman par le jeu refuse de croiser les jambes, s'assied fesses nues sur la moleskine ou baisse modestement les yeux devant l'homme, son « maître ». Comme O, elle porte, « en signe de soumission », certains vêtements, certains bijoux, dont certains anneaux très intimes – qui n'ont rien à voir avec l'Anneau Unique de Frodon ! Le jeu sadomasochiste s'inspire essentiellement d'*Histoire d'O* pour élaborer ses codes de conduite, sa règle du jeu. Ce livre adulé est haussé, par ses lecteurs, au rang de véritable manuel pratique.

En somme, et même si le rapprochement peut paraître choquant, on constate que dans les années septante, *Histoire d'O* est un peu le pendant, chez les adultes adeptes des jeux sadomasochistes, du *Seigneur des anneaux* chez les adolescents amateurs de jeux de rôles. Le SM serait-il la version adulte du « D & D » ? L'un et l'autre livre ont la même valeur initiatrice, le même potentiel ludique – et ce, malgré le sérieux lugubre du roman de Pauline

Réage, son atmosphère tristement gestapiste. Aujourd'hui, même si les jeux vidéo ont supplanté largement les jeux de type « Donjons et Dragons » dans la pratique des adolescents, ils restent tributaire de l'univers de Tolkien, qui en constitue la référence ultime. De la même façon, *Histoire d'O* reste également, malgré une floraison de romans dans son style, la Bible du SM. Le sadomasochisme apparaît dès lors comme la version sexuelle adulte d'un jeu adolescent.

Peut-on pousser plus loin encore la comparaison ?

*

L'arrivée nocturne des jeunes héros au château de Poudlard, dans le premier volume de *Harry Potter*, semble transposée de n'importe laquelle des « arrivées au château », topos du roman gothique. *Harry Potter* regorge encore de couloirs interdits, de monstres tapis à tous les étages, d'armures qui se déplacent toutes seules, de bruits bizarres, de cris étranges, de voix à faire dresser les cheveux sur la tête, de trappes, de pièges végétaux gluants et octopussiens, de rideaux de flamme, le tout culminant sur la rencontre de Voldemort le mort-vivant, ou de son émissaire l'abominable serpent Basilic. Du roman gothique, l'*heroic fantasy* garde le décor – et l'héroïsme. Pour Victor Hugo – auteur d'un très remarqué roman gothique – le roman n'est-il pas le nouveau genre qui reprend le flambeau de l'épopée ?

Naturellement, comme elle s'adresse à un jeune public (du moins dans les quelques romans que

nous évoquons ici), l'*heroic fantasy* évacue tout contenu érotique dans l'univers du genre gothique. Chez Tolkien, Frodon, Bilbon ou Sam sont improbablement célibataires, et tout au long de la saga il n'est jamais question de la moindre copulation. Cette éviction de l'érotisme n'empêche pas que, quand il sera grand, le lecteur du *Seigneur des anneaux* pourra retrouver, dans *Histoire d'O* – roman paru, heureux hasard, exactement la même année, en 1954 – les objets et symboles qui auront enchanté son enfance.

Frodon examine pour la première fois le redoutable Anneau unique avec ses mystérieuses inscriptions, tandis que O découvre l'arsenal des bagues où se trouve celle qu'elle devra passer à son doigt. « C'étaient de curieuses bagues de fer, intérieurement cerclés d'or, dont le chaton large et lourd, comme le chaton d'une chevalière mais renflé, portait en nielles d'or le dessin d'une sorte de roue à trois branches, qui chacune se refermait en spirale, semblable à la roue solaire des Celtes ». Mythologies nordique et celtique, cessera-t-on jamais de puiser à votre source ? Frodon ne comprend pas la langue elfique (heureusement un magicien est justement là pour lui traduire l'inscription) et O s'interroge en vain : « pourquoi le fer, pourquoi l'or, et le signe qu'elle ne comprenait pas ? »⁴¹. Voilà un bien grand mystère, qui fait battre un cœur d'enfant sous une soutane de prêtre dévoyé, ou de sacripant sadomasochiste.

La quête d'O est en effet, âge adulte et sexe et prime, le décalque parfait de celle d'un personnage comme Frodon. L'Anneau Unique est lourd à

porter, il use Frodon avec son terrible pouvoir, l'oppressante responsabilité d'avoir à porter cet anneau dévore l'âme du courageux Hobbit ; O entretient avec ses bijoux (cette bague, et plus tard la chaîne qu'on lui monte anneau par anneau entre les cuisses) exactement le même rapport de doux esclavage. Comme dans *Le Seigneur des anneaux*, le personnage du magicien est un pilier d'*Histoire d'O*. D'abord, c'est René le maître, mais René, son initiateur de Roissy, ne fait pas beaucoup d'usage à O : bien vite, elle le troque contre Sir Stephen. René lui-même s'est incliné devant ce mage plus puissant que lui : « Chaque fois qu'elle [O] sortait d'entre ses bras (de Stephen), René cherchait sur elle la marque d'un dieu »⁴².

Stephen est le maître suprême qui agence tout, qui donne du sens à toutes les épreuves. Or qu'il est doux de subir des épreuves quand on sait où cela mène ! Frodon connaît le but qu'il doit atteindre, O de même. Enfants chéris de la narration, ces personnages endurent des épreuves, adorés par tous, qui les regardent : le plaisir du narcissisme s'entend bien avec la structure de la narration traditionnelle, qui se fixe sur un héros central. Ensuite, contrairement à ceux qui errent et à ceux qui n'amassent pas mousse, O et Frodon savent où ils vont, et s'y dirigent, malgré les épreuves, avec une farouche détermination. O, quoique adulte, a conservé la force et la résolution d'un enfant. Elle découvre qu'à l'âge où la quête du *Seigneur des anneaux* n'est plus de mise, il reste à découvrir le continent noir de l'érotisme – nouveau Mordor. Pour cela, il lui faut aduler un homme au

point de lui confier l'agencement de tout ce qui peut donner sens à sa quête. Double privilégié du narrateur, ce Sir Stephen toujours en quête d'inventions nouvelles fait rebondir le suspense de la terreur sexuelle, exactement comme l'*heroic fantasy* tenait (et tient toujours, *Harry Potter* en est un témoignage) les enfants en haleine. En somme, O permet de glisser sans heurt de l'*heroic fantasy* de la jeunesse à l'*erotic fantasy* des adultes avertis.

*

O est une femme-enfant. Elle exige naïvement, et impérieusement, qu'on la fasse souffrir pour de bonnes raisons, qu'un homme érigé au rang de dieu ordonne et régisse sa vie, qu'il la débarrasse de toute responsabilité d'elle-même, qu'il maîtrise le sens profond des choses, et qu'il sache les ourdir dans le but de révéler ce sens exemplairement. O se veut une enfant pilotée par ceux qui savent ; en échange, elle éprouve des sentiments enfantins, exigence inconditionnelle d'amour et peur viscérale d'être abandonnée. Les activités des filles enfermées, dans *Histoire d'O*, ressemblent à celle d'une classe de maternelle : elles « étaient libres de se promener dans le jardin, de lire, de dessiner, de jouer aux cartes, de faire des réussites »⁴³. La petite fille, en O, joue encore à découper des vêtements en papier pour composer des tenues de poupée. On ne compte plus, dans le roman, les descriptions de trousseau et de tenues, toutes descriptions axées sur le plaisir narcissique de

l'apparence vestimentaire. O adopte d'ailleurs une mode qui la rajeunit, une mode de jeune fille sage⁴⁴, de jeune fille sous tutelle et qui a le beau rôle d'être irresponsable. Le masochisme, en fin de compte, dans ce roman, c'est surtout le puissant désir de rester toujours une enfant. Et le relais final de Natalie, la presque enfant, la novice, est peut-être là pour rappeler qu'*Histoire d'O* est beaucoup plus proche qu'on pourrait le croire des *Petites Filles modèles*.

En effet Stephen, l'Anglais féru de l'éducation de même nom, trouve son pendant féminin non pas en Anne-Marie, froide figure de dame de fer, mais bien en l'humaine, la sensible M^{me} de Fleurville. Tandis que M^{me} Fichini, sanguine et brutale, n'a en fait aucun talent de fouetteuse, et se laisse emporter par sa colère, son injustice ou ses émotions, M^{me} de Fleurville, bien plus habilement perverse, sait prendre de l'ascendant sur l'âme égarée de Sophie et donner à cet esprit malléable son pli et son orientation. M^{me} de Fleurville, comme Sir Stephen, a compris qu'il ne sert à rien de punir sans le consentement de la victime ; après une phase de révolte, elle obtient celui de Sophie dans le cabinet de pénitence.

Alors que M^{me} Fichini déboussole l'univers, ne donnant à Sophie aucune garantie de maîtriser le pourquoi des épreuves, et aucune chance de mener à bien sa quête par le masochisme – les punitions tombent à l'aveuglette, de manière totalement anarchique, sans aucune suite, sans aucun ordre – au contraire M^{me} de Fleurville sait savamment doser le rituel, introduire une gradation, et faire

plier l'indocile aux exigences inflexibles d'un but par elle décidé. Comme O, Sophie a un jour la surprise de découvrir son cachot⁴⁵, menée de main de maître par une calme dominatrice : « M^{me} de Fleurville s'approcha d'elle en silence, la prit par le bras, l'emmena dans une chambre que Sophie ne connaissait pas encore »... Implacable, M^{me} de Fleurville n'écoute pas les supplications des autres enfants, qui veulent délivrer la pauvre prisonnière : « non, Madeleine, je veux qu'elle reste seule jusqu'à ce soir ». Sophie, pendant ce temps, détruit tout dans sa prison, et refuse de ramasser les débris : « Vous avez tort, commente tranquillement M^{me} de Fleurville, vous aggravez votre faute et votre punition ». L'excellent équilibre entre les deux termes, mécaniquement associés, offre la certitude d'un sens que rien ne peut entamer.

La victime capitule devant tant de maîtrise de soi et du monde. « Sophie, se précipitant vers elle, l'arrêta par sa robe, se jeta à ses genoux, lui saisit les mains qu'elle couvrit de baisers et de larmes, et à travers ses sanglots fit entendre ces mots, les seuls qu'elle pût articuler : *Pardon, pardon !* ». Juste et sévère, M^{me} de Fleurville accorde le pardon sans lever la punition. Soumise et enchantée, Sophie mange son « repas de prisonnier », puis commente avec une rare lucidité l'opposition entre la fausse et la vraie maîtresse : « je détestais ma belle-mère ; tandis que M^{me} de Fleurville, qui m'a punie, je l'aime au contraire plus qu'avant ». On ramène au salon « non pas la Sophie d'avant-hier » mais « une Sophie douce, sage, raisonnable » : comme O à son retour de Roissy, Sophie est changée. O se tient

plus droite, a le regard plus clair, mesure mieux ses gestes⁴⁶ ; elle réalise sur le plan de la modestie physique et du maintien ce que Sophie réalise sur le plan moral. Derrière ces heureuses transformations, règne un dieu bienveillant et omnipotent, qui machine à merveille le monde, qui aime bien et châtie bien : c'est à ce dieu que la petite fille qui veut être aimée se confie éperdument, tout entière, dans une infinie gratitude et une volupté sans pareille – mais sans aucun sens critique, et sans aucune gouverne personnelle.

*

Dans *Le Créateur littéraire et la fantaisie*⁴⁷, Freud remarque que la « fantaisie » est en somme le jeu des adultes. Mais alors que l'enfant joue ouvertement, l'adulte a honte de continuer à jouer, et cache son jeu. Il considère lui-même son activité de création imaginaire comme quelque chose d'infantile et d'interdit. « La création littéraire, comme le rêve diurne, est la continuation et le substitut du jeu enfantin d'autrefois » : mais le lien subtil qui unit ainsi l'enfance, le jeu, le libre-cours donné à l'imagination et la littérature est celui de la honte. Pourquoi cette réprobation à l'encontre de l'imagination et le jeu ?

Le fantasme organisé en narration intérieure est un élément essentiel dans le processus du masochisme. Ce fait a été mis en lumière par Theodor Reik. Selon lui, le masochiste assume une « fantaisie » libre et sans honte, qui le différencie, sans doute, des êtres humains à la sensualité

ouvertement moins imaginative. Mais le débat reste ouvert, entre fantaisie (imagination, rêve éveillé) et fantasme (sexuel). C'est, repris en d'autres termes, à peu près le même débat qui accuse les jeux vidéos d'être pauvres, répétitifs, incapables de générer un véritable imaginaire.

Le fantasme, en effet, est par tous disqualifié. Freud, dans *Le Problème économique du masochisme*, accuse les fantasmes de conduire les masochistes à l'impuissance⁴⁸. Il ajoute, dans *Sur les types d'entrées dans la névrose*, que les fantasmes résultent d'une privation dans la vie réelle, et ne sont qu'une compensation illusoire, de surcroît puisée dans la régression infantile. À défaut de satisfactions réelles, le rêveur frustré se réfugie dans sa vie fantasmatique, misérable ersatz. De plus, les fantasmes sexuels sont identiques d'un individu à l'autre, indépendants du vécu particulier (*Trois essais sur la théorie sexuelle*). En somme, ils sont d'une monotonie affligeante. Ce discours est repris en chœur par tous les psychanalystes. « On connaît la monotonie du scénario pervers », écrit par exemple Benno Rosenberg⁴⁹. Pour Michel de M'Uzan, les « scénarios pervers » sont « d'une désolante pauvreté, d'une stéréotypie affirmée » ; d'ailleurs un masochiste lui fait chorus, « en déplorant d'être constamment en peine pour trouver de nouvelles tortures, de devoir puiser dans ses lectures des idées qui ne lui venaient pas à l'esprit »⁵⁰.

Comment est-il dès lors possible de créer un univers de fantaisie, d'imagination riche et littéraire, à partir d'atomes aussi inféconds ?

Comment le masochisme parvient-il à insuffler aux fantasmes une réelle puissance d'imagination, presque des qualités littéraires ? C'est tout le procès du roman érotique comme genre qui se trouve ici esquissé. Peut-on faire une fantaisie avec des fantasmes ? Peut-on inventer une riche et spécifique narration avec la matière brute des pulsions communes à tous, éternellement répétées ?

À l'encontre de cette *doxa* anti-fantasme, Theodor Reik, dans le troisième chapitre de son livre *Le Masochisme*, écrit en 1953, affirme que le propre du masochisme est une imagination sexuelle qui permet de hausser les fantasmes au rang de véritables narrations, et de produire une variété époustouflante de scénarios et de situations. Il en donne quelques exemples : la « fantaisie » d'un jeune homme met en jeu « une sorte de Moloch phénicien ». Mais le jeune homme ne s'en tient pas là. Il parle des « cycles » de ses fantaisies : cycle aztèque (sacrifice de prisonniers dans l'Empire aztèque), cycle de la Reine (celle des Amazones, qui torture ses amants), cycle de Laocoon (la statue de l'homme étouffé par des serpents), cycle de Marsyas (écorché vivant par Apollon mécontent). On croirait voir Flaubert se gorgeant de toutes les Antiquités (de préférence les plus bizarres et les plus cruelles) pour préparer l'écriture de *La Tentation de saint Antoine* ou de *Salammbô*.

Gilles Deleuze s'inspire beaucoup de cet ouvrage de Theodor Reik dans sa *Présentation de Sacher-Masoch*, publiée en 1967, essai dans lequel

il met en exergue les caractéristiques proprement « littéraires » du masochisme. « Il y a moins des fantasmes masochistes qu'un art masochiste du fantasme », écrit Deleuze, glosant Reik. Ce dernier met également en évidence le « facteur suspensif », ressort bien connu des narrations : « en fait, la forme du masochisme est l'attente. Le masochiste est celui qui vit l'attente à l'état pur », reprend Deleuze.

« Je veux seulement souligner ici que l'importance de la fantaisie-rêverie comme l'essence même du masochisme n'a pas encore été appréciée dans les théories analytiques, que sa nécessité n'a pas encore été reconnue », conclut Theodor Reik. Ce faisant, il reconnaît le primat de l'imagination dans le processus masochiste, et révèle ses affinités avec la littérature.

*

Évidemment, on pourra toujours juger très faiblement littéraires les scénarios de certains livres ou films sadomasochistes. C'est une sévère directrice d'école, adepte des bonnes vieilles méthodes d'éducation, qui reçoit d'un air revêché des bambins de quarante ans et plus ; c'est une grande fille en bottes de sept lieues, persuadée que le crime de son petit camarade (avoir signé trop de factures, avoir cassé la soupière, avoir oublié de l'appeler « maîtresse ») mérite une demi-heure de fessée avec six instruments différents ; c'est un ranch, où la propriétaire monte à cheval et porte une collection de martinets glissés dans sa ceinture

comme des Colts ; c'est un hôpital où les infirmières ont la piqûre facile, une bibliothèque anglaise où deux étudiantes blondes à couettes ont volé des livres sous l'œil d'un vieux professeur, armé d'une canne ; c'est un parking avec des vigiles et des chiens, une prétendue mère qui traîne par l'oreille sa prétendue fille, ou simplement une jolie femme qui vit dans une espèce de garage, qui répond aux coups de sonnette, qui ouvre à des inconnus et les attache à des échafaudages, avec de gros mousquetons d'escalade, pour les battre comme plâtre, sans plus de formalités.

Quoi qu'on puisse penser de la qualité littéraire de ces situations et scénarios, ils n'en sont pas moins des narrations construites, tout en gardant des attaches fortement fantasmatiques. Si on ajoute à cela que la place que tient la littérature et son univers dans la vie psychique des masochistes est souvent primordiale, l'hypothèse de Theodor Reik paraît vraiment fondée. Le masochiste serait caractérisé avant tout par un goût puissant de la « fantaisie », des scénarios et historiettes érotiques. S'il se sent coupable, c'est justement de son imagination. Il se reproche de n'avoir pas une sexualité « normale », c'est-à-dire, si on l'entend comme lui, une sexualité où les fantasmes n'auraient pas besoin d'être mis en histoire. Ce n'est donc pas le fantasme, ingrédient normal d'une sexualité normale, qui est en cause, mais sa mise en chaîne narrative, son écriture.

Les adeptes du SM se définissent eux-mêmes par rapport à l'univers de tel ou tel livre. Il y a les adeptes de la fessée, dont le livre-fétiche est la

trilogie de la comtesse de Ségur, ou les partisans d'un SM plus résolu, qui se réfèrent à *Histoire d'O*. Tous ont lu *La Vénus à la fourrure*, et les quelques classiques patentés qui constituent leur panthéon. Une revue érotique comme *Dresseuse* offre plusieurs pages de comptes rendus détaillés et engagés sur les dernières parutions, fourmillantes d'extraits choisis. Il y a de quoi laisser rêveur, quand on songe aux rubriques ennuyées, formatées d'avance et parfaitement conventionnelles qui concernent, dans les revues non érotiques, les romans contemporains en général.

Le livre et l'écriture occupent une place essentielle dans la culture SM. Les forums des sites francophones se signalent étonnamment par de véritables talents d'écrivains, d'ailleurs salués comme tel par les autres intervenants. Les masochistes écrivent des récits ; ils se recommandent les uns aux autres des pages de Rousseau, des extraits de films, des tableaux de Max Ernst⁵¹. Ils sont passionnés de littérature érotique, mais pas seulement érotique. Leurs noms de code sont empruntés à des livres ou à l'univers de la culture. On dirait parfois que la dernière finalité du masochisme est, au-delà du sexe, d'écrire. Il semblerait donc qu'on puisse pousser à leur extrême limite les conclusions de Theodor Reik sur la « fantaisie » : il s'agit non seulement d'imagination, mais aussi de narration, d'écriture, de littérature.

*

Palpitants, envoûtants, imprévisibles, haletants, plein de rebondissements : c'est en ces termes que les jeunes lecteurs qualifient *Harry Potter* ou *Le Seigneur des anneaux*. Avec ces romans, s'accomplit un maléfice dont il est question dans le second tome des aventures du petit sorcier : « Il y avait même un livre qu'on ne pouvait plus jamais s'arrêter de lire une fois qu'on avait mis le nez dedans ! »⁵². Le plaisir du lecteur « masochiste » – soumis et heureux de l'être à un narrateur omnipotent – ressemble à celui d'Émilie explorant les souterrains, ou celui d'O attendant le prochain supplice : peur, excitation, et sentiment de bientôt découvrir inéluctablement quelque chose d'absolument inédit, de radicalement imprévu sont les ressorts de ce genre de narration. Le bonheur du lecteur de tous ces livres mime celui du héros ou de l'héroïne masochiste : lui aussi se laisse porter, au petit bonheur, par un narrateur qui sait machiner les contes, et sur qui on peut se reposer avec une entière confiance. Heureux celui qui se livre, que ce soit au fouet ou à la lecture.

3. Aux sources littéraires de la volupté. Dominatrices d'antan

Ann Radcliffe est considérée comme « the Shakespeare of romance writers » – la Shakespeare des écrivains de *romances*. Ce terme anglais désigne, par opposition à *novels*, les romans d'imagination libre. *Romance*, c'est au départ les romans « de chevalerie », ces romans qui ont rendu fou Don Quichotte, comme *Amadis de Gaule* (1508), plein d'aventures mystérieuses et surnaturelles, d'attaques de monstres et de géants. Les lieux celtiques, théâtre de la « matière de Bretagne », sont hantés de chevaliers errants, tout autant que les terres de Croisades où prennent place les épopées chrétiennes. *Romance*, c'est, en Angleterre, *La Reine des fées* de Spenser (1590), qui s'ouvre sur ces mots : « Un noble chevalier chevauchait dans la plaine »... David Lodge, dans *Un tout petit monde*, rend hommage à ce genre littéraire, où le chevalier pur et sans reproches est en quête d'amour et d'aventure, au milieu des enchantements, des maléfices, des bonnes et des mauvaises rencontres.

Par opposition à *novel*, qui désigne un roman d'une tout autre veine, s'évertuant à passer pour réaliste, *romance* lâche délibérément la bride à l'inventivité la plus échevelée. *Romance*, c'est le *Roland furieux* de l'Arioste⁵³, qui, en 1532, fait du neveu de Charlemagne un fou d'amour, et des

Croisades le prétexte à toutes sortes d'enchantements ; c'est la *Jérusalem délivrée* du Tasse⁵⁴, en 1581, dont l'action se passe aussi au temps des Croisades et qui regorge tout autant de monstres, de magiciens, d'amours contrariées et de sortilèges. On pourrait aussi qualifier de *romances* les « romans » médiévaux de Chrétien de Troyes, férus cette fois de légendes celtiques, imprégnés de « matière de Bretagne ». Écossaise, l'autrice d'Harry Potter a bu comme lait à la mamelle la mythologie celtique ; elle insiste en toutes occasions sur la teneur britannique de son œuvre, exigeant que les traducteurs américains ne remplacent pas « Mum » par « Mom », ou tenant à ce que le premier rôle du film de Chris Colombus soit un enfant de son île, et non un petit Américain. Plus que jamais, l'*heroic fantasy* revendique sa patrie d'origine, cette « Bretagne » grande ou petite qui est le lieu magique de la civilisation celte pourtant si vite repoussée aux marges de l'île par les Angles et les Saxons. Jusque dans *Histoire d'O* on retrouve un écho de ce rêve celtique, mystère des mystères. Augmentée des légendes d'Islande, la mythologie celtique est une clé qui ouvre bien des romans « gothiques ».

*

Le *romance* se donne pour point archimédien le parcours d'un héros – qu'il s'appelle Roland, Perceval, Harry Potter, Frodon, O ou Amadis. Roman « de chevalier » plutôt que « de chevalerie », roman où un être au cœur pur, doué d'une volonté

farouche, triomphe de tous les obstacles et semble jouir, avec son lecteur, d'en rencontrer autant, le *romance* ne remet pas en cause les structures de la narration ; au contraire, il mitonne toujours les mêmes recettes, mêlant terreur et suspense, inépuisable récit de quête d'autant plus tendu vers son but que les épreuves, les obstacles, les contretemps, les étapes sembleront le ralentir. On se demande ce que Sir Stephen va encore inventer, sur quel monstre Frodon va tomber, quel est ce bruit de chaînes qui glace soudain les sangs d'Émilie, ce qui va advenir de Virginie gémissant dans son cachot, et comment Harry va encore échapper à Voldemort. La réponse est, comme le plaisir masochiste auquel la lecture de ce type d'ouvrages est fortement apparentée, que le même est toujours différent, et semble toujours pire.

Ce serait d'une facilité déconcertante de montrer ce que les Détraqueurs de Rowling doivent aux Cavaliers noirs de Tolkien, comment Arachne est devenue Aragog, et de relever d'autres emprunts : la baguette lumineuse de Gandalf, les Trolls puants, le saule maléfique qui s'attaque aux passants, devenu Saule Cogneur, l'interdiction de prononcer le nom de Mordor, et par la suite de Voldemor. Certains noms sont retranscrits dans les mêmes sonorités – Voldemor venant de Mordor, mais aussi Jaromir venant de Boromir ou Faramir. L'infect Gollum est apparenté avec les Hobbits, chose incroyable ; Harry l'est aussi avec Voldemort, ce qui ne l'est pas moins. Sméagol, qui parle de lui à la troisième personne, a sans doute influencé le personnage de Dobby, le misérable elfe de maison,

pitoyable et fourbe. La faiblesse apparente du héros de J. Rowling, un garçon petit et maigre, n'a de pair que celle de Frodon, « semi-homme » qui n'a rien d'un héros. L'existence des « demi-géants », dans *Harry Potter*, est peut-être aussi un hommage aux « semi-hommes » que sont les Hobbits. Le miroir de Galadriel ressemble à celui du désir inversé dans *Harry Potter*, tandis que le *Palantir* maléfique n'est pas sans évoquer le *Portoloin* qui coûte la vie à Cyril. Il n'est jusqu'à la pierre philosophale, qu'on désire détruire plutôt que de la voir entre de mauvaises mains, qui n'évoque le sort même de l'Anneau magique... On n'en finirait pas de relever de tels points communs, et d'épingler, tout au long des siècles où fleurit la *romance*, les anneaux d'or qui font disparaître Angélique dans l'Arioste ou Bilbon dans Tolkien, les hippogriffes, les monstres celtiques, les enchantements toujours calqués sur les mêmes principes, les caveaux horribles pleins de squelettes en putréfaction, les cachots où croupissent de jolies femmes, les raffinements de cruauté, les grottes, les chaînes, l'immensité des nuits : mille ruses toujours nouvelles, et pourtant éculées, mille inventions improbables, sur fond de la fantaisie la plus simplement acceptée, font du *romance* le genre phénix par excellence, toujours épuisé et renaissant toujours. Ses détracteurs qualifient avec dérision *Harry Potter* de « gothicoïde » : c'est en fait un judicieux hommage, le mot réunissant à la fois l'idée de « gothique » et celle, induite par le suffixe « oïde », de science-fiction. Toutes ces lectures n'ont qu'un but :

emporter le lecteur, ravi malgré lui, les sangs fouettés, dans le délice de n'avoir plus rien, rien, rien à décider par lui-même, jusqu'à ce que la FIN le délivre à son tour des geôles érotiques de Roissy comme des anneaux trop lourds.

*

La mythologie s'agrément de'une belle figure de dominatrice : Omphale tenant Hercule à ses pieds. Dans un style plus proche de l'esprit du fabliau médiéval, son pendant est la scène où la courtisane Campaspe chevauche le docile philosophe Aristote. Les deux références sont mentionnées dans le livre de Véronique Lesueur intitulé *Les Nouveaux Libertins*⁵⁵ ; la première est reprise, entre autres, par Juste Duits dans *L'Autre Désir. Du sasomaschisme à l'amour courtois*⁵⁶.

Hercule aux pieds d'Omphale reste un motif noble, tandis que Campaspe chevauchant Aristote appartient sans conteste à l'univers du burlesque. Selon Émile Mâle, dans *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, le motif de Campaspe chevauchant Aristote apparaît dans les bas-reliefs des cathédrales de Lyon, Rouen, Caen et Lausanne. Ce motif va de pair avec celui de Virgile suspendu dans un panier (figuré par exemple sur un chapiteau d'une église à Caen). Ce sont là deux ridicules aventures, mettant en exergue l'appétit sexuel honteux des philosophes et poètes, et les exposant dans leur humiliation. Virgile est humilié par une Romaine dont il a accepté un rendez-vous galant. Il monte dans une nacelle pour être hissé

jusqu'en haut de la tour où elle habite, mais la Romaine, pour se moquer de lui, suspend le panier à mi-course. Tout le monde peut se gausser de la déconfiture du poète. Aristote, quant à lui, est séduit par l'Indienne Campaspe, aimée de son élève Alexandre le Grand. Pour l'humilier, et marquer sur lui tout son pouvoir, cette courtisane selle le philosophe comme un cheval, le bride et monte sur son dos. Alexandre surprend son professeur dans cette fâcheuse posture. Un fabliau⁵⁷ relate cet épisode.

Certes, à l'époque médiévale, ces exemples ornaient parfois le sermon des prédicateurs, dans le but de stigmatiser la malice des femmes ; mais, relus avec nos yeux plus modernes, ce sont deux histoires de sexe et d'humiliation, dont le registre est comique et léger. Les folies de la chair touchent aussi les plus honorables professeurs, les plus grands poètes. Ces historiettes donnent à voir les grands de ce monde côté alcôve, et contrastent savoureusement avec toute la pompe officielle : sur le mode sexuel, cette fois, rien n'est plus fou qu'un vieux fou.

Juste Duits qualifie Hercule aux pieds d'Omphale de « mythe fondateur » ou « emblématique » du sadomasochisme. Il faut ici renchériser sur le personnage même d'Hercule, héros de la marginalité. Florence Dupont a signalé maintes fois, dans ses livres, combien Hercule était étrange pour un Grec. Tueur de monstres, avec sa peau de bête et sa massue, il apparaît comme si les monstres combattus avaient fini par le contaminer. Le monde civilisé et défriché, avec des villes et des villages, s'oppose nettement aux forêts sauvages, où

tout est possible. Hercule est celui qui s'est aventuré aux frontières du monde maîtrisé. Il est le premier aventurier... et, pourrait-on ajouter, le premier héros, de type picaresque, de l'*heroic fantasy* ou de l'épopée romanesque. Ses « travaux » sont déjà des épreuves de chevalier. Frodon aussi quittera le doux pays, si rassurant, pour affronter des espaces sauvages et inconnus.

L'épisode d'Hercule aux pieds d'Omphale n'est pas des plus prisés par les poètes, si ce n'est comme topos de la servitude amoureuse. On le rencontre ainsi chez les lyriques romains, Catulle, Properce, Ovide : il ne s'agit jamais que de réaffirmer, sur le mode du cliché, la soumission qu'on doit à sa belle. Par ailleurs, l'image d'Hercule reste majoritairement, notamment dans le théâtre, celle du fou furieux, qui agit comme un monstre, tue aveuglément femme et enfants, et se plonge ensuite dans une affliction tout aussi démentielle et extrême⁵⁸. Ce portrait n'émerge guère à celui du doux fileur de laine.

Selon Jean-Pierre Vernant, Hercule est avant tout le héros qui passe les limites et brave les interdits⁵⁹. Il le fait tout aussi bien en devenant doux et soumis.

Hercule ouvre, à sa façon, à la galerie de monstres, hybrides mâles-femelles, qui hanteront plus tard la littérature épique et romanesque. Qu'est-ce en effet qu'un monstre, sinon un intenable compromis ? Un monstre est d'abord un montage : griffon et cheval, homme et cheval, femme et poisson, homme et femme.

*

La Vie est un songe de Calderon, dramaturge espagnol du XVII^e siècle, met en scène deux monstres : le héros Sigismond, et son alter ego féminin, Rosaura. Sigismond est un monstre car il est un composé, à part égales, d'homme et de bête fauve ; Rosaura est tout autant un monstre, car elle agit moitié comme un homme, moitié comme une femme. Cette femme qui tient l'épée, qui monte splendidement à cheval, qui prête passionnément à Sigismond son bras de guerrière, a de qui tenir : du *Roland furieux* de l'Arioste, et de *La Jérusalem délivrée* du Tasse.

Rosaura et son ancêtre Bradamante restent des références essentielles de la domination féminine. Le SM joue sur la dualité homme-femme. Il invente des jeux où la femme, par quelque truchement caoutchouté, se fait homme, tandis que l'homme, affublé de vêtements féminins, prend le rôle de soubrette et de ménagère qui est réputé être celui de la femme. D'une manière générale, l'inversion des rôles dans le couple sadomasochiste est pratique fréquente : chacun, alternativement, « domine » ou « se soumet ». Tous ces éléments sont déjà en germe dans le couple théâtral de Rosaura et de Sigismond, entre tendresse et violence, amour et agression.

Belle, forte, désirable, lancée sur un cheval qualifié de « monstre de feu, de terre, de mer, de vent »⁶⁰, un cheval qui vole au lieu de courir, Rosaura livre tout aussi fougueusement son épée

d'homme et son amour de femme à Sigismond. C'est étonnant, car, quelques scènes avant, Sigismond, le monstre, la bête fauve qui ne se contrôle pas, avait tenté de violer Rosaura, qui avait alors été défendue par de vertueux courtisans, respectueux des conventions. Rosaura, qui était la première à soupirer de soulagement quand son agresseur avait été maîtrisé, et qui, officiellement, ne jurait que par son honneur, c'est-à-dire la défense et le respect de son corps, se jette à présent à la tête de celui qu'elle admet avoir sexuellement appâté⁶¹. Sigismond est affolé de désir devant ces allures de dominatrice ; il manque de la violer sur l'heure, mais il se maîtrise, car de belles idées de renoncement aux plaisirs du monde (le *desengaño*) ont fait chemin dans son esprit, depuis le début de la pièce. L'homme policé, en lui, tend à l'emporter sur la bête, et à étouffer ses aspirations sexuelles.

Sigismond ne viole pas Rosaura, mais cette scène de la belle dominatrice à cheval, épée au clair et pleine d'un fougueux amour, est, pour les deux personnages, le seul moment de fusion amoureuse – un moment que le théâtre permet, que curieusement il encourage, mais qu'il dément tout aussitôt. Passé le moment de folie où cet amour se clame, où les deux monstres se reconnaissent l'un au miroir de l'autre comme des jumeaux, la raison d'État reprend sa juste place. Sagement, Rosaura et Sigismond se plient au devoir de se séparer l'un de l'autre et d'épouser qui ils doivent suivant les préceptes de la société de leur temps. Qu'importe : il y a eu un temps pour les monstres, un temps

pour les êtres composites et complexes, en écart par rapport à la norme – même si ce ne fut qu'un temps de rêve, de littérature, de théâtre.

Ces deux monstres sont des êtres capables d'excéder leur propre nature, d'explorer des voies interdites. Rosaura, au début de la pièce, erre après une chute de cheval dans un paysage sauvage et désertique, où elle finit par rencontrer, dans les plus grands dangers, un Sigismond pire qu'une bête. Comme Hercule, Sigismond pâtit de son contact avec les forces sauvages, qui le rend familier des extrêmes. Mais au-delà de cette monstruosité de démesure, Rosaura et Sigismond sont des monstres de douleur humaine : ce sont des composites, soumis au mélange impossible de leur double nature contradictoire, s'épuisant à la suture improbable de leurs deux moitiés d'être qui ne collent pas, à ce montage impossible et violent. Benvenuto Cellini décrivait les « grottesques », ornements peints des belles maisons italiennes, comme la composition d'« animaux fantastiques tenant de la chèvre, de la vache et de la cavale ». Il ajoutait : « c'est ce terme de monstres, non celui de grottesques, qu'il faut appliquer à ces compositions »⁶². Corneille qualifiait aussi d'« étrange monstre » sa pièce intitulée *L'Illusion comique*, parce qu'il avait « cousu ensemble » des éléments hétérogènes...

*

Les héros du *romance* (d'Hercule à Perceval, de Frodon à Harry Potter) affrontent des monstres

qui ne renvoient qu'à eux-mêmes, et à leur clivage irrémédiable, à leur double visage intérieur. Hercule est Grec et sauvage, homme et femme ; l'Émilie des *Mystères d'Udolphe* est une bonne petite fille et une amoureuse des extrêmes, dans la nature comme dans la vie ; Frodon a une part de Gollum en lui ; les monstres qui torturent O ou Justine sont, dans le civil, des hommes de toute confiance, qui se révèlent seulement dans la société du crime. En l'inquiétant sur sa propre double nature, les monstres tendent ainsi au héros un miroir éclairant. C'est donc un individu en proie à lui-même, à son déchirement intérieur, qui chevauche, solitaire, dans la plaine : c'est un ensemble composite, un monstre couturé, une créature de Frankenstein couverte de cicatrices, qui tente en vain de garder son unité. Il est assailli par des monstres qui le reflètent, et qui perturbent plus encore, s'il est possible, sa pauvre cohérence. Courageux, audacieux, ce Moi-chevalier solitaire accepte l'aventure hors des frontières, dans l'univers incertain de la sauvagerie, des châteaux, des prisons, des forêts ; il en rapporte un accroissement de force, de vitalité ou de sagesse – comme O, retour de Roissy, ou comme Harry à la fin de chaque année scolaire. Mais il porte aussi, chaque fois plus lourde, la souffrance d'être ce qu'il est. Les pires images du cinéma *gore*, mouche humanoïde, alien explosant du ventre, Martien se révélant dans toute son horreur sous un déguisement charmant, se combinent pour faire le portrait d'un Chevalier qui est *partie prenante* de ce qu'il combat. Toute cette ambiguïté se résume

dans les débats intérieurs d'O : « cette volonté qu'on lui demandait tout à coup d'exprimer, c'était la volonté de faire abandon d'elle-même, de dire oui d'avance à tout ce à quoi elle voulait assurément dire oui, mais à quoi son corps disait non »⁶³... Corps et âme : l'auteur use ici d'une formule bien connue de la dualité intérieure.

Greffé, couturé, divisé, le chevalier du *romance* éclate de toutes parts. Son orgasme est de se livrer tout entier à l'assaut du monde qui l'a ainsi morcelé, de s'y fondre, de s'y perdre. O est ainsi transformée par les liens qui deviennent sa propre chair : « Elle ne sentait plus que le collier, les bracelets et la chaîne, son corps partait à la dérive »⁶⁴. Sa tentation suprême est la dépossession de soi-même, non seulement dans les délices de l'irresponsabilité, comme on l'a vu, mais aussi dans la volupté de ne plus s'appartenir, de se laisser aller, de perdre le contrôle de cet individu qui aurait dû être fédérateur, et qui ne l'est pas. « Les chaînes et le silence, qui auraient dû la ligoter au fond d'elle-même, l'étouffer, l'étrangler, tout au contraire la délivraient d'elle-même »⁶⁵ : « elle-même » se résume ici au souci de faire tenir ensemble les apparences de son unité. Ou encore : « elle ne savait où étaient ses seins, ni sa nuque, ni ses mains »⁶⁶.

La narration littéraire maintient sur le héros une sorte de pression. Chevalier d'une histoire, il se contient en lui-même, il n'explose pas. Pourtant, il semble toujours sous la menace d'une espèce de force centrifuge, au bord d'être pulvérisé. Être un monstre, c'est vivre en grand danger d'être écartelé

par soi-même. Être un monstre, c'est faire corps avec le château, le cachot, n'importe quel élément du monde qui se détache pour s'incorporer à soi. Est-ce donc cela, la grande « culpabilité » du masochiste ? Ce voluptueux est-il coupable d'être un monstre, c'est-à-dire un composite qui enrage, qui se déchire, et qui voudrait se perdre et se diluer, perdre ses frontières dans un océan de douleur ?

Les monstres envahissent l'espace des jeux enfantins : Barbie est monstre par la longueur excessive de ses cheveux, par la déformation amincie de son corps. Elle peut être transformée en sirène, monstre bien connu, par l'adjonction d'une queue amovible. Lara Croft, monstre par l'hypertrophie de ses seins de synthèse, a aussi des mains de synthèse qui font corps avec le métal des armes. Ces deux monstres subliment le désir, le fantasme masculin. Toutes les petites filles, bien conditionnées, voudraient être Barbie. Elle a les cheveux et les jambes d'une telle longueur, et tant de bienveillance, tant de disponibilité fraîche ! La bouche entrouverte de Barbie, comme celle de O, est à elle seule un vrai traité du vide parfait – bonheur zen, féminin, d'appartenir tout entière à tout le monde, au monde lui-même.

Pour Lara Croft, c'est l'homme qui manipule la souris. La pratique des jeux vidéo reste majoritairement masculine. Sacher Masoch pas mort : longtemps après avoir réduit sa Wanda à l'état de dominatrice à domicile, le manipulateur de femmes continue à sucer le sang de sa poupée téléguidée.

4. Le pouvoir et la puissance

Le masochisme de Masoch

Sadomasochisme ?

Selon Gilles Deleuze, ce mot, issu des imaginations accoupleuses des psychiatres de la fin du XIX^e siècle, n'est pas légitime. Il faudrait parler de *masochisme*. Dans sa *Présentation de Sacher-Masoch*⁶⁷, Deleuze montre que la femme-bourreau, Wanda, cravache à main, n'a rien de « sadique » : elle appartient au masochisme, « elle est partie intégrante de la situation masochiste », elle est « dans le masochisme ».

C'est tout le mérite de Deleuze d'avoir montré que sadisme et masochisme appartenait à deux univers totalement différents. Selon Deleuze, Freud est limité, dans *Le Problème économique du masochisme*, par le parallèle qu'il se sent obligé de mener entre sadisme et masochisme : cet agglomérat, hérité de la psychiatrie, conduit Freud à soutenir, selon Deleuze, des idées peu convaincantes. Cette unité prétendue, « trop vite affirmée », n'a qu'une « cohérence apparente ». Mais Freud n'en démord jamais. Dès *Pulsions et destins des pulsions*, en 1915, il considère le masochisme comme un sadisme retourné ; encore dans *Malaise dans la civilisation*, en 1930, il déclare que le masochisme est la contrepartie du sadisme.

L'essentiel du travail de Deleuze n'est pas seulement d'avoir scindé en deux cette fausse

entité double : il est surtout d'avoir présenté sadisme et masochisme comme des univers totalement opposés. Là est son apport le plus précieux. Pour Freud et les autres, sadisme ou masochisme ne sont que des cas particuliers de perversions dûment étiquetées. Mais pour Deleuze, ce sont *des mondes*. Le changement d'optique est radical. Deleuze apporte au masochisme une dimension littéraire.

Il faut entendre ici « littéraire » au sens le plus large : non pas la stricte étude critique du papier imprimé – les études littéraires – non pas l'amour du roman, mais une sensibilité générale de l'art et des lettres, autre manière de voir le monde, en marge de tout positivisme, de tout scientisme, de tout psychologisme. Il revient à Deleuze d'avoir mis en exergue le caractère esthétique, littéraire ou pictural du masochisme, en le séparant nettement de la « perversion ». Dans l'univers de la littérature, le masochisme est loin de se réduire à une pratique sexuelle déviante, qui encourt les foudres des psychiatres fin-de-siècle et du premier Freud – celui de *Trois essais sur la théorie sexuelle*, celui qui dresse, sans coup férir, une liste d'« aberrations » par rapport au « but sexuel normal ».

Qu'est-ce que le sadisme, selon l'essai de Deleuze ? C'est la compulsion, la répétition, le spasme, la saccade. En s'appuyant sur la lecture de Sade, Deleuze établit en effet que sadisme est de l'ordre de l'agressif, du destructif et du systématique. C'est un mécanisme remonté à bloc, qui se dévide jusqu'à essoufflement. Il se peut

même qu'on ne s'essouffle jamais : le sadisme est un « effort pour instaurer un mécanisme de mouvement perpétuel ». Le sadisme est une frénésie ininterrompue, haletante⁶⁸. D'après cette analyse, le sadisme pourrait être comparé à une machine : accumulation, accélération, précipitation, répétition, production ininterrompue et absence de fatigue sont bien les caractéristiques de la machine, telle qu'elle triomphe de manière ambiguë au moment de la révolution industrielle. Le sadisme est une « mécanique érotique », comme la mystérieuse Hortense de Rimbaud.

Totalement différent de l'univers du sadisme est celui du masochisme. Là où régnait la machine, triomphe le tableau : « la femme-bourreau prend des poses qui l'identifient à une statue, à un portrait ou à une photo » ; « elle se réfléchit dans un miroir qui arrête sa pose ». C'est tout l'inverse de la compulsion, de l'accélération, de la précipitation, de la répétition frénétique qui fait le sadisme. Le masochisme est un art du suspense. C'est un « figement » sensuel, dont l'atmosphère s'accorde avec celle du décor (« lourdes tentures », « boudoirs et penderies »).

En somme, le sadisme est du côté de la Machine, tandis que le masochisme est un art. Deux styles de désir s'opposent : un désir dévorateur, tueur, efficace et vorace, un désir d'ogre qui demande toujours plus de victimes immolées, et un désir lent, raffiné, sensuel au sens où la sensualité aurait quelque chose à voir avec l'attente, la lenteur, la tension extrême et toujours dépassée.

La littérature et l'art romantiques, ainsi que la Décadence qui est le prolongement du romantisme et qui en exacerbe les traits, regorgent de ces scènes intimes, feutrées et calfeutrées, scènes de boudoir où la suspension et l'action en suspens occupent une place prépondérante. Citons seulement la volupté morbide d'un Sardanapale, peint par Delacroix, qui regarde le fil de l'épée passer au travers de ses concubines et de ses chevaux : la peinture capte l'instant d'avant le massacre, et ses premiers frémissements. Rien ne saurait mieux illustrer les propos de Deleuze sur le masochisme, qui le décrit comme un plaisir, sinon toujours différé, du moins retardé au maximum. Si l'espace du masochisme s'organise comme un tableau, la peinture de Delacroix en est ici l'incarnation la plus magistrale. Mais on retrouverait cette même dimension picturale, cette mise en scène esthétique dans la mort convulsive du Gaulois Mâtho, par exemple, qui offre à la Salammbô de Flaubert les plus douces paroles dans l'extrême de son agonie.

*

Avec le coup de force de Krafft-Ebing, qui baptise deux « perversions », sadisme et masochisme, à partir du nom des écrivains Sade et Masoch, la psychiatrie phagocyte la littérature : elle en fait le prolégomène qui ne pouvait que déboucher sur elle, alors qu'en vérité sado-masochisme psychiatrique et « suprasensualisme »

– puisque c'est ainsi que Sacher-Masoch nomme sa passion : le terme n'a pas fait florès – se développent suivant deux lignes parallèles, qui n'avaient *a priori* aucune raison de se toucher.

Le sadomasochisme, invention de psychiatre, s'affirme vers la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e ; le suprasensualisme de Masoch date en fait du début de ce même XIX^e siècle. Le mouvement de sensibilité qu'il inspire, et dont Mario Praz rend compte dans *La Chair, la Mort et le Diable*, couvre à la fois l'époque romantique et celle de la Décadence, qui ne s'achève qu'aux petites heures du XX^e siècle. C'est ainsi qu'en réalité, le « masochisme » naît et se développe dans une tout autre sphère que celle de la psychiatrie – la sphère littéraire. Mais le discours psychiatrique est fort, plein de pouvoir, tandis que la littérature est faible – et n'a pour elle que cette revanche ambiguë que je me propose de baptiser : la puissance.

Il faut rendre compte d'un double mouvement d'emprise sur le sexe, au XIX^e siècle : non seulement celui du *pouvoir*, incarné par les travaux des psychiatres et l'enfermement réel qui en résulte pour ceux qui sont taxés de déviance, mais aussi celui de la *puissance* littéraire du romantisme noir. La littérature et la science du sexe se partagent le terrain : à l'une, le pouvoir, que décrit Michel Foucault, d'assujettir les malades, de les enfermer, de les condamner ; à l'autre, la puissance, qu'évoque en filigrane le texte déjà cité de Deleuze, de créer un univers imaginaire cruel envoûtant.

*

Un certain masochisme se développe au XIX^e siècle, dans la littérature : narcissique et théâtral, ludique et faussement coupable, il se délecte de postures morales pour mieux les contourner, et il jouit de sa honte, de son humiliation, au moins autant que de la « douleur » qui est pourtant réputée lui être indissolublement attachée.

Tandis que le discours psychiatrique investit solidement son territoire, et qu'il est suivi d'effets, le couple imaginaire de l'homme soumis et de la femme fatale, sa complice en masochisme, envahit la littérature. La Décadence se délecte de Salomé et de saint Jean, de Judith et d'Holopherne, d'Hélène de Troie et de ses victimes de l'amour, pour ne citer que quelques figures d'un vaste panthéon. Chacun prend son plaisir à sa manière : l'un (Baudelaire poète) veut « régner par l'effroi », l'autre (Keats) ploie avec délices sous les froides cruautés de sa *Belle Dame sans merci*. Keats obéit à sa Mélancolie, une maîtresse en colère dont il prend avec soumission la main. Il se désaltère humblement de ses yeux furieux. On peut lire ainsi, en traduisant littéralement le poète anglais : « Si ta maîtresse manifeste une forte colère / Emprisonne sa douce main dans la tienne. Laisse-la se déchaîner, / Et abreuve-toi profondément, profondément, à ses yeux incomparables »⁶⁹. Non, la *Vénus à la fourrure* n'est pas un phénomène littéraire isolé. Encore faudrait-il citer ici les délires

romanesques de Camille Lemonnier, dans *L'Homme en amour* et surtout *Le Possédé*, rappeler combien le poète anglais Swinburne (par ailleurs auteur d'une *Ode à la flagellation*) aimait à être fouetté, tant par les vagues de la mer que par son répétiteur, dans son roman inachevé *Lesbia Brandon*, évoquer la terrible Clara du *Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau, ou tout simplement relire quelques pages des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly – celles où la femme se dresse contre son égale, la panthère, et lui abandonne en riant son gant, celle où la « bretteuse » passe qui elle désire au fil de son épée. Sacher-Masoch est en bonne compagnie : le masochisme – et particulièrement le masochisme mâle – est dans l'air du temps.

Les macérations sensuelles de la *Tentation de saint Antoine*, la jouissance que déchaîne chez l'ermite la vision de la femme qu'il aimait attachée entre deux colonnes et fouettée nue en plein soleil, les voluptés de collègue anglais que révèlent toute la poésie de Swinburne, ou encore tout le registre du roman gothique, tant de belles vierges jetées au cachot pour y être ignoblement forcées par des moines infâmes, tout ceci témoigne de cette nouvelle mode que Mario Praz, dans *La Chair, la Mort et le Diable*, place « à l'enseigne du Divin Marquis ». Sacher-Masoch est à peine cité par le critique italien, qui se cantonne, de son propre aveu, aux écrivains anglais, français et italiens. Mais il est clair que le « romantisme noir » doit sans doute beaucoup à l'auteur de *La Vénus à la fourrure*, et à son univers spécifique : au moins

autant qu'à Sade, sous l'égide duquel tout est ici placé. Ce fond de cruauté sensuelle qui caractérise ce qu'il appelle le « romantisme noir », c'est bien au masochisme qu'on le doit.

*

« Je suis un démon ! », s'exclame en substance le monstre du romantisme noir. Il déclare n'avoir « plus rien d'humain ». Il n'est qu'un être éperonné par « une volupté terrible », le cœur battant d'une « effroyable joie »⁷⁰. Celui qui parle ainsi possède la puissance, mais pas le pouvoir. Le pouvoir est socio-politique : il est dans la justice et dans la police, dans la « civilisation » et ses contraintes, dans la répression ordinaire et extraordinaire qui s'exerce sur les hommes – et qui n'a rien d'érotique. Mais la puissance est dans le fier démon, bourreau implacable, délirant de volupté, qui règne par l'effroi sur de blanches héroïnes terrifiées, qui se pâment, tragiquement tombées entre ses griffes infâmes. Le pouvoir n'est pas érotique ; la puissance l'est. La science a le pouvoir. Elle a le sexe comme objet de science, mais sans l'érotisme ; la littérature, qui a la puissance et l'érotisme, n'a en revanche aucun pouvoir. Ce trait, né du romantisme, n'est pas sans descendance. La contradiction entre pouvoir et puissance n'est-elle pas encore au cœur du surréalisme, puis des revendications individualistes et sensuelles de mai 68 ? Revendiquer le désir, le libre épanouissement de l'individu, le rêve ou l'imaginaire, c'est, suivant cette partition des prérogatives inaugurée par le

romantisme, vouloir allier la puissance au pouvoir. C'est toute l'ambiguïté d'une formule comme « l'imagination au pouvoir », qui repose sur un véritable oxymore.

Déjà, *La Religieuse* de Diderot jouait sur l'écart entre ces deux registres. Enfermée de force, criant désespérément sans que personne ne l'entende, soumise à de révoltantes approches sexuelles, la religieuse est une victime du pouvoir dont la littérature a fait une victime de la puissance : là est toute l'équivoque d'un tel roman, qui prétend protester contre une pratique sociale inique mais porte en lui l'équivoque voluptueuse de l'imaginaire littéraire. Faisant pendant, la Juliette de Sade, bien protégée par les apparences conventionnelles, se livre en toute impunité à de lucratives débauches.

À l'époque romantique, cette partition des prérogatives définit l'érotisme comme essentiellement masochiste, c'est-à-dire absent, suspendu, différé, parfois jusqu'à la frustration. Érotisme et science du sexe avaient déjà peu à faire ensemble, si l'on en croit Michel Foucault, dans l'Europe des premiers temps de la psychiatrie ; en passant du côté de la puissance, l'érotisme parachève son destin de force diffuse. Pour cette raison, la littérature, au XIX^e siècle, ne peut être que masochiste par essence, le monde masochiste étant justement défini par une attente infinie, et son plaisir « frappé d'une dénégaration qui permet au masochiste, au moment où il l'éprouve, d'en dénier la réalité », selon Deleuze.

Le gain compensatoire de l'érotisme est donc à mettre en relation avec la perte qu'il signale du même mouvement : celle de l'emprise sur le monde réel. Les romantiques et leurs successeurs décadents s'enferment ainsi dans la volupté de faire le mal, contre un Dieu qui est mort. Sade fait frissonner le romantisme avec sa thématique du Vice et de la Vertu, de la Nature et du Mal. Baudelaire, écrivant dans ses journaux intimes que « la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal »⁷¹, lui est directement redevable. Le couple est pour lui complice dans une relation sexuelle qui ressemble à une scène de torture. « La conscience dans le mal », sur laquelle s'achève son poème *L'Irrémédiable*, est devenue la pire extase. Il n'existe pas de continuité entre le masochisme de la littérature et celui de la médecine mentale. Ces deux tracés sont indépendants.

La permanence de cette thématique religieuse du Bien et du Mal, à une époque où la vitalité de la religion comme idée de référence tombe en obsolescence, a de quoi surprendre. Dieu est mort non pas de la main nietzschéenne, comme on le dit souvent, mais bien avant : dès le romantisme allemand. Malgré cela, les amants romantiques trouvent encore dans la conscience du mal la racine de leur volupté, et Georges Bataille, au xx^e siècle, ne démord toujours pas de cette tradition. Ils s'abandonnent à la puissance voluptueuse des chimères littéraires et ferment les yeux sur le pouvoir montant de la clinique. Juste retour de bâton, les psychiatres puiseront dans le vivier des écrivains pour étiqueter leurs perversions.

Tel est le contexte dans lequel Sacher-Masoch écrit ses voluptueux romans, où l'homme gémit aux pieds de sa maîtresse. Sacher-Masoch, écrivain « suprasensuel » et historien de formation, aurait voulu agir sur le monde politique. Mais il retombe lascivement dans la puissance de l'érotisme, alliée de la littérature. Il participe activement au puissant mouvement romanesque dont l'*Histoire d'O* de Pauline Réage, proche du *Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau ou des fantaisies gothiques d'Ann Radcliffe, constitue l'un des derniers soubresauts⁷². Sacher-Masoch : portrait d'un révolutionnaire manqué, coupable de l'être.

*

À la fin de *La Vénus à la fourrure*, Sacher-Masoch écrit que la femme, « telle qu'elle attire l'homme *actuellement*, est son ennemi et ne peut être pour lui qu'une esclave ou un tyran, mais jamais une compagne. Elle ne *pourra* l'être que lorsqu'elle lui *sera* égale en droits et qu'elle le *voudra* par sa formation et son travail. *Pour le moment*, nous n'avons qu'une alternative : être le marteau ou l'enclume ».

Je souligne ici les éléments temporels : Masoch replace dans une évolution sociale la question des rapports des hommes et des femmes. L'historien considère un moment dans l'histoire. Ce moment, qui est une étape, lui semble encore insatisfaisant ; et son œuvre se veut un appel à l'avenir. *La Vénus à la fourrure* prend ici des allures de pamphlet politique, ce que ne dément pas le reste de l'œuvre de Masoch.

Dans la nouvelle historique intitulée « La Tsarine noire », une esclave juste et noble, Narda, a convaincu le grand tsar Vladimir, amoureux fou d'elle, de lui donner le pouvoir pendant un jour. Escortée d'une armée de femmes, l'astucieuse esclave profite de cette courte licence pour renverser véritablement une orgueilleuse et injuste aristocratie, qui opprime le peuple, et libérer son pays. Elle fait couper la tête à son amant le tsar déchu : « grise-toi de mes cruautés et de la volupté de mourir sous ma main », lui dit-elle en guise d'adieu funèbre. L'érotisme reprend ainsi ses droits, mais *in extremis*. Cela ne suffit pas à masquer deux faits majeurs : que le traditionnel jeu de Carnaval, avec inversion des rôles des maîtres et des esclaves, peut se muer en jeu de la vérité ; et que la femme, quand elle a le pouvoir, en fait bien meilleur usage que l'homme, qui, plus ou moins lâche et corrompu, tolérant les injustices par faiblesse, se révèle incapable de manier la nécessaire cruauté qui accompagne implacablement (d'après Masoch) toute raison d'État.

Ce qui vaut pour le gouvernement des hommes vaut aussi pour les plaisirs de l'amour : Vénus elle-même, statue de marbre animée, frissonnant sous ses fourrures, rend visite au narrateur au début de la *Vénus à la fourrure* pour débattre avec lui de ces questions et le convaincre du bien-fondé de ses arguments. La belle dame en visite se voit reprocher son infidélité coutumière. « Vous appelez cruauté, repartit vivement la déesse de l'amour [...] la vraie nature de la femme : se donner où l'on aime et aimer tout ce qui plaît ». Vénus dicte ainsi

la loi de son bon plaisir souverain. Le narrateur rétorque mollement quelques propos conservateurs, sur les «sentiments respectables et vertueux» des gens du Nord. Vénus n'a cure de cette hypocrisie. Elle allègue la nature, le paganisme dont, déesse de la Grèce, elle est issue. Si les hommes des «brouillards nordiques» préfèrent respirer «l'encens du christianisme», libres à eux : elle ne leur demande rien. Le narrateur fournit alors un autre argument : en amour, l'homme et la femme sont ennemis, et l'un finit toujours par soumettre l'autre à sa loi. Une fois de plus, Vénus l'emporte dans le débat, car le narrateur doit reconnaître qu'il adore être piétiné. «Oui, j'avoue que je suis cruelle – puisqu'à ce seul mot vous prenez déjà plaisir», déclare gentiment Vénus. Son adversaire finit par capituler avec une grâce pleine de galanterie : «je ne peux le nier».

La femme idéale, dans les romans de Masoch, a accepté le «legs de Caïn» («fils de Caïn, tu dois vivre, tu dois tuer»). Noble, loyale et droite, mais lucide, elle fait sienne cette morale impitoyable. L'homme, lui, n'a pas le courage de s'y conformer. Il en éprouve une mauvaise conscience qui le pousse à se faire punir par cette femme merveilleuse. Elle est cette «infatigable et courageuse femme» («Les Noces sanglantes de Kiev»), capable de fouetter ses serviteurs («Don Juan de Kolomea»), de livrer à ses lions le prince qui l'a trahie («La Dompteuse»), de maîtriser les chevaux, d'atteler ses amants à une charrue en les accablant de coups de fouet («Kasimira»), de vivre seule en dépit du qu'en-dira-t-on (*La Femme*

séparée), de prendre des bains de sang humain en laissant se dégorger dans la baignoire une fontaine masculine vivante et expirante : « Oui, je suis cette terrible femme dont toute la Hongrie parle en tremblant », déclare la Hyène de la Puszta, qui se venge successivement, avec un raffinement cruel indéniable mais non sans droiture et justice, de tous les hommes qui l'ont trahie ou méprisée. Les femmes gardent la tête haute, dans ces romans, au milieu des villes assiégées, des combats sanglants, des injustices sociales, des abus de pouvoir. La femme est cruelle quand c'est nécessaire : elle obéit froidement à la loi de la nature. Elle a « l'énergie de la race féline, si gracieuse et si cruelle ». On s'incline devant « la puissance magnétique de cette nature souveraine, à laquelle personne ne songe[ait] à résister » (« Kasimira »).

*

N'étant pas capable de prendre son destin politique en main, alors que son pays crie à l'aide, Sacher-Masoch se réduit lui-même, en littérature comme à la maison, au rang d'esclave irresponsable, sensuel et rampant. Le roman de Sacher-Masoch est une excuse coupable, une faute méritant une punition dérivée, au terme d'une logique perverse qui a la fois détourne et atténue le poids de la faute. Masoch choisit le plaisir domestique, et l'écriture romanesque, à l'investissement politique. Il existe dès lors un conflit entre le plaisir sexuel allié à la littérature, d'une part, et le non-engagement honteux dans des

affaires publiques qui le réclament, d'autre part. Les deux plaisirs coupables, sexe et littérature, sont ainsi étroitement liés.

Le projet « suprasensuel » de l'homme fouetté double ainsi le projet « politique » de voir la femme triompher. Celle qui bat un homme « voudrait que son faible corps de femme, que ses bras, que ses muscles aient une vigueur formidable, que ses forces s'éternisent, se décuplent », pour « frapper jusqu'à ce qu'il en meure, et retombe près d'elle, le cœur brisé, les prunelles éteintes ! » (« Séraphita »). La (petite) mort de l'homme, corollaire de ce déploiement de force, n'est qu'accessoire, et négligeable par rapport à la puissance féminine ainsi révélée : l'homme est allègrement sacrifié sur un autel qui, au-delà de la sensualité, tente de se vouloir politique.

Le roman *La Mère de Dieu* repose au départ sur un postulat politique : et si c'était la femme qui régnait, y compris sur la religion ? Mais le portrait de Mardona, équivalent de Dieu sur terre, femme qui en impose par son air de domination droite, simple et naturelle, qui a un tel ascendant sur le peuple que tous lui obéissent et se sacrifient volontiers pour elle, devient néanmoins au fil du texte quelque peu ricanant. Le « sourire dédaigneux », le « fier sourire » qui flotte parfois sur ses lèvres jette un léger doute sur son saint désintéressement. Et si elle rend la justice, les condamnations de Mardona sont trop fétichistes pour être honnêtes : « tu t'agenouilleras durant deux heures, en t'humiliant » ou « tu vas te coucher le visage contre terre en travers de la porte,

près du seuil, et ceux qui entrèrent, comme ceux qui sortirent, te fouleront aux pieds ». Le paysan Sabadil goûte tout le long du livre la domination de cette maîtresse, tel un amant courtois qui se voue à sa belle jusqu'à la mort. Mais Mardona, comble de mauvais goût, prend au mot son adorateur. Et voilà qu'elle le crucifie. « Ah ! Que c'est doux ! » s'exclame la victime consentante, dans les transes de l'agonie.

La tentation d'être un romancier politique est ainsi déviée, chez Sacher-Masoch, par le retour en force du climat romantico-décadent. L'auteur rêve de femmes politiquement dominatrices, qui sauraient se faire obéir des hommes, les réduire en esclavage, et diriger les cités avec une *maestria* auparavant inconnue de la terre. Mais le roman est-il un bon moyen de promotion pour cette cause, tributaire qu'il est de l'esthétique de son temps ? La Décadence érige en fantasme sexuel la domination, inventée comme redoutable, de la femme fatale. Dès que les prérogatives de l'homme passent à la femme, dans l'esprit de la Décadence, il se produit un affaiblissement, une sorte de parodie involontaire autant que réductrice. On pense à *La Marquise de Sade* ou à *Monsieur Vénus*, romans écrits à la fin du XIX^e siècle par celle qui signe Rachilde, et qui exploite allègrement, pour le plus grand bien de son porte-monnaie, tous les poncifs de son époque. Dans le roman de Masoch, le pouvoir de la Mère de Dieu est terni par un arrière-plan sexuel, qui lui ôte tout sérieux. *La Mère de Dieu* reste avant tout un roman publié en 1883 : un roman décadent.

*

Les romans de Masoch n'échappent pas au fantasme de la nature impassible, de la terre mère, « déesse sombre et taciturne, qui sans cesse enfante et engloutit », et qui déclare : « vous sortez de moi, et tôt ou tard à moi vous retournez » *Le Legs de Caïn*. Le mythe romantico-décadent de la Nature indifférente et dévoratrice, de la Beauté impassible et destructrice se rencontre chez Leopardi ou Baudelaire – et encore chez Freud, dans *Le Motif du choix des coffrets*. Telle est la dominatrice-type, femme maternelle et forte, qui donne tout et reprend tout, à la vie à la mort.

Dans le *Dialogue de la Nature et d'un Islandais*, de Leopardi, le protagoniste aperçoit de loin « un buste énorme » : c'est celui d'une « femme gigantesque », qui a l'air d'une « sculpture », mais qui est vivante. On devine à quel fonds commun Baudelaire a aussi puisé son inspiration, lui qui rêve d'une Beauté impassible « comme un rêve de pierre », lui qui veut vivre dans le giron d'une « jeune géante ». Dans le dialogue de Leopardi, cette femme aux gros seins est la Nature « en personne ». Elle se révèle dans la puissance de sa divinité indifférente : « quand je vous blesse [...] je ne m'en rends pas compte »⁷³. « Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques »... écrit Baudelaire, comme en écho, dans son *Hymne à la Beauté*. La Nature avoue même qu'elle pourrait détruire l'humanité par mégarde, sans même s'en apercevoir.

Ce thème de la Nature impassible, forte et cruelle éveille ses échos jusque dans *Le Motif du choix des coffrets* de 1913, essai où Freud évoque, dans *Le Roi Lear* de Shakespeare, la scène où le roi porte sa fille Cordélia, morte « comme la terre ». Selon Freud, ce moment correspond, pour le roi Lear, à une confrontation avec la figure féminine « destructrice », « la terre mère, qui l'accueille à nouveau en son sein » : « c'est la déesse de la mort qui emporte le héros mort du champ de bataille, comme la Walkyrie dans la mythologie germanique ». L'interprétation est curieuse, parce que Cordélia ici n'inflige nullement la mort à Lear : au contraire, c'est elle, son enfant, qui est morte dans les bras du vieux roi encore vivant. Le fantasme de la terre-mère à la fois nourricière et tueuse, Nature impassible et destructrice, prend ici le pas sur ce que dit, plus simplement, le texte de Shakespeare lui-même.

Masoch a résisté autant qu'il le pouvait à faire de ses héroïnes des « femmes fatales ». Mais l'opposition entre la mère-nature forte, juste et cruelle, et l'homme compromis, hypocrite et faible, si elle se veut politique, reste essentiellement romanesque. Un siècle plus tard, ce type de femme est encore une figure essentielle du masochisme. « Certes, j'étais belle », écrit Annick Foucault dans *Françoise maîtresse*. « Mais les garçons préféraient épouser mes amies, look femme-enfant. Moi, je ressemblais trop à une femme qui n'avait aucun besoin de protection ; mon look était maternel et fort ».

*

Sacher-Masoch est l'incarnation exemplaire d'un certain romantisme noir que partagent également d'autres auteurs de la même époque. Ce n'est pas un hasard si un fûté psychiatre invente, à partir de son nom, une belle pathologie sexuelle. Mais rendons à Masoch ce qui est à Masoch : d'abord, son œuvre littéraire – achetée contre l'engagement politique au prix de larmes de crocodile, et de souffrances voluptueuses ; ensuite, une certaine conception du masochisme comme art, qui nous éloigne définitivement des rivages pathologiques de la perversion.

Dans le jeu SM actuel, la fourrure fétiche a depuis longtemps cédé le pas à la trilogie sacrée cuir-latex-vinyle, la dominatrice n'est plus toujours aussi désintéressée ou conjugalisée que Wanda, et à partir de la simple cravache dont s'armait cette Vénus, elle a pu diversifier ses accessoires et son matériel. Pourtant, l'esprit en quelque sorte « littéraire » et « romantique » de ce jeu sexuel en reste de nos jours une composante essentielle. Le jeu SM, jeu sexuel théâtralisé, fétichiste, souvent urbain, discret, cultivant la beauté bizarre du corps et trouvant dans les raffinements de la mode sa loi esthétique, a de toutes façons plus à voir avec cet univers littéraire et culturel qu'avec les « perversions » des psychiatres. Ce monde sexuel refuse d'être rabattu sur la *psychopathia sexualis* : il se donne, d'un point de vue sensuel autant qu'esthétique, une tout autre profondeur.

5. Total enclosure

Dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, que Gilles Deleuze écrit avec Félix Guattari quelques années après son essai sur Sacher-Masoch en 1975, les deux auteurs considèrent sans ambages que « la psychanalyse ne comprend rien [...] au masochisme ». Ils redéfinissent alors cette pratique suivant plusieurs traits caractéristiques, qui pour la plupart avouent leur dette à la littérature : le pacte avec le diable, contrat masochiste qui conjure le contrat conjugal ; une pratique épistolaire particulière, celle des « lettres vampiriques » ; le « devenir-animal » (devenir-ours, dans le cas de l'homme à la femme à la fourrure) ; l'amour des bonnes et des putains ; la prison, expérimentée par personne interposée, Masoch enfant ayant fréquenté des prisonniers ; et, enfin, l'investissement personnel dans l'histoire. Sur ce dernier point, les auteurs précisent que le masochisme reste un type d'engagement médiocre, un « moyen faible »⁷⁴. Ils pressentent néanmoins sous les jeux masochistes une « intention politique décisive », encore que gauchie, « perverse ».

Prenons au sérieux cette proposition de masochisme politique. Il est vrai que le masochiste traite son corps comme une métaphore du corps collectif. Par exemple, s'il s'enferme tout entier dans une collante gangue de caoutchouc, s'il se

laisse donner des ordres, humilier, briser, dominer, quel jeu joue-t-il, sinon celui des rapports de force politiques ? On pourrait rétorquer que rien ne fut jamais plus individuel, voire plus autiste, plus narcissique que le masochisme, et que tout ce théâtre de la société sert avant tout des fins personnelles et névrotiques. Et pourtant, à sa manière « perverse » – cette perversion étant peut-être, ici, la confusion du privé et du public, de la souffrance solitaire et de sa résonance collective – le masochiste porte une « intention politique ». En premier lieu il résiste, par une fuite exemplaire, au malaise dans la civilisation.

*

Éloge de la fuite : c'est ce que prônent les adultes masochistes, frères spirituels des amateurs de SF et de Donjons et Dragons. Comme eux, ils sont lecteurs passionnés ; comme eux, ils savent faire de leurs lectures le point de départ d'une pratique dite souvent « marginale », « subculturelle » ou « contre-culturelle », et accordent volontiers à leur pratique la dimension d'une révolte, d'une subversion, d'une rébellion. En tout masochiste gît un Lovecraft qui ne dort jamais la nuit, et refuse de voir le jour ; en tout masochiste, sommeille un Moine de Lewis, prêt à violer une blanche innocente, que de cruelles chaînes font injustement gémir sur la paille humide des cachots. Rien n'est plus voluptueux que l'innocence bafouée, et Frolo qui ricane en voyant condamner Esmeralda ne dira pas le contraire. Du moins sait-on enfin,

clairement, de quoi on est coupable, où est le Bien, où est le Mal, et de quelle faute (imaginaire) on se trouve justement châtié. Le rituel masochiste réactive, sur un mode parfaitement ludique, la barbarie supposée du Moyen Âge, les temps horribles de la cruauté judiciaire tels que se les représentent le romantisme noir et tout ce qui l'a suivi.

Éloge de la fuite, donc : plutôt le Moyen Âge que le temps présent, plutôt le cachot que la grand-ville, plutôt le fouet que l'ordinaire de la soumission dans les sociétés industrielles avancées. Fuyez, fuyez, écrit en substance Henri Laborit dans *Éloge de la fuite*⁷⁵. Ce mot d'ordre semble avoir été entendu. Il faut fuir, c'est-à-dire mettre suffisamment d'espace entre les prédateurs et nous – entre la civilisation répressive et l'impératif de notre soumission absolue. Pour ce faire, dans le jeu qui mime la fuite, l'accent porte d'abord sur l'auto-protection, la séparation d'avec le monde, avant que se jouent les scènes de violence.

Le succès de *Dune* de Franck Herbert⁷⁶, grande saga romanesque et chef-d'œuvre de la SF, tient peut-être à l'idéal d'un monde à la fois clos et autre, tel que le symbolisent les tenues d'isolation sensorielle que portent les héros lors de leurs dangereux périple. Les personnages sont en combinaison caoutchoutée, avec un dispositif qui permet de récupérer et de recycler les larmes, l'urine, les excréments, et de se protéger de toute agression venue du monde extérieur. Selon Véronique Lesueur, on utilise des tenues similaires dans certains jeux SM : des cagoules étroites, des

bandes serrées qui transforment le corps en momie, et de grandes combinaisons qui étouffent plus qu'à demi. La première protection, rapprochée, est donc celle d'une tenue qui s'ajuste sur tout le corps, et qui réactive un vieux rêve d'autonomie. Comme les communautés des années 70, les adeptes de l'enclosure voudraient réduire au maximum leurs échanges avec l'extérieur.

On parle de « fétichisme du latex » pour désigner cette pratique, et le terme de « tenue fétichiste » finit par désigner cet enveloppement caoutchouteux. Pourtant, rien de moins fétichiste que cette pratique vestimentaire. Un fétichisme, selon Alfred Binet, se définit comme l'amour de la partie pour le tout : la préférence d'une bouche, d'un œil, d'une main, d'une voix, d'une qualité, d'une chevelure, d'une bottine, ou tout autre fragment appartenant à l'objet désiré. Mais dans le cas du latex, il n'y a ni partie ni tout. Le rapport entre la tenue et son porteur est d'une autre nature que la synecdoque⁷⁷. Il s'agirait plutôt d'un narcissisme : c'est d'abord en soi-même que se trouve la qualité désirée, ici l'emprisonnement vestimentaire, qu'on recherche sur l'autre dans un second temps. De la même manière, le narcissisme, selon Freud, se doit d'être d'abord « primaire » avant de s'accorder des objets d'amour extérieurs.

S'envelopper, se serrer est un plaisir qui vient de l'enfance : les enfants fabriquent des cabanes, se cachent dans des lieux étroits, montent des tentes, aiment à s'emmitoufler dans des sacs de couchage. Au-delà, le vêtement serré assure une protection au corps. L'enclosure joue sur cette

dialectique ascétique de l'étouffement et de la liberté intérieure, un peu comme les cellules des anachorètes dans l'Antiquité tardive⁷⁸. On se retranche du monde dans le latex qui fait écran, qui fragilise mais qui permet aussi de se protéger de tout. C'est toute l'ambivalence du cocon, à la fois protecteur et proie facile.

Dérivé de l'enclosure, le costume de latex, parce qu'il colle à la peau, permet de se transformer en personnage, ou en monstre du *Seigneur des anneaux* ou de *Dune*. L'ordre limité de l'humain, à la faveur du monstrueux composite, s'est enrichi d'embranchements et d'espèces, fées, elfes, Hobbits et autres créatures intermédiaires. Tel pourrait être le sens du « devenir-animal » que Deleuze et Guattari placent parmi les traits essentiels du masochisme : c'est aussi un devenir-monstre, ou un devenir-autre. En jouant un rôle – comme naguère l'enfant qui se déguisait en monstre gluant, en squelette, en sorcière, en cadavre gore, en extraterrestre, en Zorro, en Batman, en policier ou en fée – l'adulte migre depuis son humanité vers le monde du monstre ou de l'animal, entre dans un processus de métamorphose. La Belle Dame sans merci, en latex noir, est encore plus terrible ; les attraits sexuels qu'elle laisse saillir du caoutchouc en deviennent étranges, et presque sacrés. Il s'agit, dans l'*erotic fantasy*, de s'approprier les pouvoirs du devenir-autre, peut-être pour échapper à l'oppression qui cerne l'humain qui est resté trop humain, qui n'est qu'humain, qui ne sait pas s'échapper, qui ne peut fuir, qui est acculé, prisonnier étroitement de sa

peau immuable d'humain, incapable de migrer vers un autre état, de muter, de se métamorphoser, d'échapper à l'emprise en se transformant encore et toujours. C'est toute la misère de Sartre dans *L'Être et le Néant*, quand il comprend que le regard de l'autre le tue, car il est là, irréductiblement là, et pas ailleurs : là, repéré, visé, pris pour cible, potentiellement mort, uniquement parce qu'il ne peut cesser d'être là⁷⁹. Mais justement, dans le jeu, et fût-ce sur un mode imaginaire, on n'y est pour personne, et surtout pas pour l'ennemi.

*

Dans son roman *Le Meilleur des mondes*, Aldous Huxley⁸⁰ présente, sous la forme utopique de la science-fiction, une vision de la société du futur : une société totalitaire où chacun est à sa place, où tout le monde est heureux, où le moindre désir est immédiatement satisfait, où toute tentative d'être soi-même, et d'endurer soi-même ses propres tourments, est immédiatement réprimée. Par la force ? Certes non : par une extrême douceur au contraire. Une révolte éclate-t-elle, au chapitre xv ? « Tout à coup, de la boîte à musique synthétique, une voix se mit à parler. La voix de la raison, la voix de la bienveillance. Le rouleau d'impression sonore se dévidait pour servir le discours synthétique n° 2 (force moyenne) contre les émeutes ». Cette voix tendre, persuasive, touchante à pleurer a « jailli du fond d'un cœur non existant ». Elle soupire, pleine d'ardeur et de compassion : « comme je désire que vous soyez

sages ! ». Le courant coupé, l'émeute étouffée, la voix angélique, qui n'est la voix de personne, se tait.

Le fondateur spirituel de cette société de tendresse synthétique est Ford, fabricant de voitures divinisé. Mais derrière Ford se dissimule parfois un autre mortel divinisé, Freud : « Notre Ford – ou notre Freud, comme, pour quelque raison impénétrable, il lui plaisait de s'appeler chaque fois qu'il parlait de questions psychologiques »... (chap. III). L'avatar Freud du nom divin multiple est l'emblème, ici, de la neutralité bienveillante ; il est cette voix venue de nulle part, qui par la douceur et l'amour (valeurs absolues qu'on n'ose jamais contester) contribue au totalitarisme ambiant.

*

L'interrogation sur les fins politiques et désirantes du masochisme est le fil directeur du *Meilleur des mondes*, qui serait digne de figurer, au titre des « machines désirantes », dans *L'Anti-Edipe* de Deleuze et Guattari⁸¹. « Quelqu'un d'entre vous a-t-il été forcé de subir un long intervalle de temps entre la conscience d'un désir et sa satisfaction ? » demande un instructeur à un groupe d'étudiants, au début du roman. La réponse est négative, et tous se félicitent d'échapper aux émotions, jugées « horribles ». Ces hommes d'un temps futur ont été conditionnés pour devenir des êtres sociaux heureux : « le secret du bonheur et de la vertu », c'est « aimer ce qu'on est *obligé* de faire ».

L'un d'eux, Bernard Marx, est cependant un peu différent. Sur le plaisir sexuel (devenu plaisir obligatoire), il expose à Lénina des idées étranges : il regrette de l'avoir conquise trop vite.

« Pas tout de suite, pas le premier jour.

– Mais alors, quoi ?... »

Il se mit à lui servir un tas d'absurdités incompréhensibles et dangereuses. Lénina fit de son mieux pour y rester sourde, spirituellement parlant ; mais à chaque instant un fragment de phrase réussissait à force d'insistance à devenir perceptible : « ... pour essayer l'effet produit par la répression de mes impulsions », lui entendit-elle dire. Ces paroles semblèrent déclencher un ressort dans son esprit.

« Ne remettez jamais à demain le plaisir que vous pouvez prendre aujourd'hui, dit-elle gravement.

– Deux cents répétitions, deux fois par semaine, quatorze à seize ans et demi », fit-il pour tout commentaire (chap. VI).

Pour s'attaquer au conditionnement de Lénina, qui répète mécaniquement des sentences apprises par cœur, Bernard se saisit de l'arme du masochisme. Le plaisir, réputé être un bien inestimable et le but suprême de l'homme, est non seulement un « bourreau sans merci », selon le mot de Baudelaire⁸², mais surtout une faiblesse exploitable par un système de pouvoir absolu. À Rome, on donnait des jeux du cirque pour faire taire les rébellions populaires : dans le *Meilleur des mondes*, les distractions collectives sont toujours un bon moyen de surveillance. Fêtes de

gymnastique, tournois, parties de tennis ou de « golf électromagnétique » sont de rigueur après le travail, la société ayant la main mise sur le temps libre. Il faut s'y intéresser, c'est un ordre : « À quoi avez-vous joué ce soir ? », demande aimablement un personnage à un autre. « Au golf-obstacles, ou à l'électromagnétique ? ». Il n'y a de choix qu'entre deux ou plusieurs activités ; le choix de ne pas avoir du tout d'activité observable socialement n'existe pas. De la même façon, aimer et jouer, ne l'oublions pas, peuvent tout à fait être l'objet d'impérieuses injonctions. Souvent, on les dissimule sous l'apparence de bons sentiments, qui doivent être évidemment partagés par tous. Mais « Faites l'amour, pas la guerre » est un ordre, fût-il baba cool, et « Aimez-vous les uns les autres » est aussi un ordre, à la clé de la terrible emprise que la religion catholique, fascinée par le pouvoir comme toute religion révélée, a eu sur la vie des hommes pendant des siècles.

On a vu que dans l'œuvre de Sacher-Masoch, les rapports entre masochisme et politique occupent une place bien plus importante qu'on a pu le prétendre. Pas plus que *La Vénus à la fourrure*, *Le Meilleur des mondes* n'est un roman érotique. Il n'en est pas moins, tout aussi bien, un roman à vocation « politique » sur le masochisme.

*

Dans *Le Meilleur des mondes*, le choix de la douleur est le seul plaisir possible dans un monde où le jeu, obligatoire, est une expression parmi

d'autres de la pression totalitaire. L'auteur laisse à entendre qu'il existe en fait deux types de plaisir, totalement opposés : disons le *plaisir-satisfaction* et le *plaisir-émotion*.

Le plaisir-satisfaction est ordonné, encadré, calibré, surveillé, très fortement recommandé. Les émotions y sont jugées désagréables ou dangereuses ; ce plaisir favorise une vie affectivement facile et préservée. Il fait aussi (est-ce un détail ?) marcher la machine économique, grâce à l'arsenal coûteux des sportifs, ou à la consommation de transports et de services qu'entraînent les spectacles, voyages ou distractions. Mais le masochiste revendique autre chose : le plaisir-émotion. Il veut éprouver « cette faim, et ce plaisir indiciblement douloureux ». Lénina est ahurie devant ce curieux appétit de vivre. Elle réagit comme un psychanalyste devant l'énigme de la douleur : « quoi ? Vous voulez dire que vous *désiriez* être frappé de ce fouet ? » (chap. VII).

Le masochiste ne diffère l'accomplissement du plaisir sexuel que par ardeur de vivre, et non pas démission devant la pulsion de mort ; il ne désire la « souffrance » que pour mieux faire brûler le flambeau de la vie. Il élève une barrière volontaire devant le désir, il apprend la lenteur, les détours, les risques, l'échec. Il diffère le cours du désir et l'accomplissement de son but. Il crée un écart, un empêchement. Toute la poésie, toute la littérature est là – et aussi toute la folie. Le troubadour qui s'invente un éloignement géographique, un mari-obstacle, un rang inférieur à celui de sa dame, n'importe quoi pourvu que perdure la distance, a

compris l'usage du masochisme. Où a-t-on pris (sinon dans Freud) que le désir devait être, comme dans *Le Meilleur des mondes*, immédiatement satisfait ? Qu'il était comme une tension désagréable, dont il fallait se débarrasser au plus vite pour retrouver, temporairement, un peu de tranquillité ? Le désir est une force qu'on peut volontairement faire dériver vers d'autres buts que le «but sexuel normal », même au risque de l'échec, de la folie ou de l'angoisse. Telle est l'essence-même de la « perversion ».

*

Dans *Le Meilleur des mondes*, trois types complémentaires de résistants au système répressif ambiant sont proposés, qui peuvent être conçus comme les trois phases d'une dramatique libération : le romantique, le masochiste et le mystique.

Le personnage de Bernard illustre la posture romantique, qui conduit à aimer névrotiquement sa douleur, en en faisant la condition de son génie. Un tel schéma est celui de la rédemption par l'épreuve ; il repose à la fois sur le sentiment de culpabilité et sur un prosaïque donnant-donnant. Si j'ai souffert, la vie me doit une contrepartie : infâme marché ! Bernard, étranger, solitaire, différent, trop petit, bizarre, se plaint et gémit continuellement. Il est comme un enfant tyrannique et pleurard. On le croit le héros du roman, mais l'auteur l'abandonne au milieu de sa route, pour le réduire en fin de compte à l'état de

comparse. Sa lâcheté n'est guère à sa gloire. Mais au bout de toutes les épreuves, apprenant qu'il est condamné à l'exil, il se sent heureux. Telle est sa rédemption. Il a participé au processus masochiste de révolte contre l'ordre social, même s'il n'a pas mené son chemin très loin.

Son ami Helmholtz propose une hypothèse résolument masochiste, forte et gaie. Helmholtz réussit brillamment dans la société. Il est beau, vigoureux, adulé, doué, courageux. Il n'a pas de déficiences comme Bernard le lâche, mais au contraire un « excès mental », qui le mène à « la cécité et la surdité volontaires de la solitude délibérément voulue » (Chap. IV). Helmholtz frôle le désir d'ascétisme, mais la solution masochiste reste, par rapport à celle de l'extrémisme mystique, la voie mesurée qu'il adopte. Sommé de choisir une île pour son exil, Helmholtz associe sens de l'épreuve et littérature : « j'aimerais un climat foncièrement mauvais [...]. Il me semble qu'on pourrait mieux écrire si le climat était mauvais. S'il y avait du vent et des tempêtes en masse, par exemple... » Ces orages désirés sont encore ceux de *René* de Chateaubriand, ceux de la littérature romantique. La position masochiste, affirmée, consciente et forte avoue ici sa dette à l'esthétique du « romantisme noir », dont elle est issue. Dans le roman, Bernard et Helmholtz sont amis, avant qu'Helmholtz soit tenté davantage par l'amitié du Sauvage ; ce tracé des amitiés recoupe celui des choix masochistes, du romantisme un peu pleurard à l'affirmation de soi dans la douleur revendiquée, jusqu'à la fascination de l'extrémisme mystique.

La troisième posture proposée par le roman est en effet, à travers le personnage du Sauvage, l'ascétisme brûlant, délirant de mysticisme, la volupté extrême de l'affamement radical. On se situe sur les franges extrêmes du masochisme. Le Sauvage exige un accomplissement de soi qui va jusqu'au refus sans concession de toute vie sociale, jusqu'à la haine absolue de la chair, jusqu'à la fustigation auto-punitrice, et jusqu'au suicide.

La position masochiste, entre ces deux extrêmes, est donc celle d'une voie moyenne : refus du consensus, mais sans véritable réforme de l'ordre social, choix d'un accomplissement individuel, « donquichottisme » un peu solitaire de la révolte, et vie en marge. Le masochiste, apparemment, est un perdant qui n'a rien réformé, et qui s'est réfugié (comme Sacher-Masoch, comme le personnage d'Helmholtz) dans la littérature. Mais son geste d'aventurier, plutôt que de héros (pour reprendre la distinction hégélienne) n'est cependant pas totalement vain. L'administrateur chargé d'envoyer Helmholtz en exil finit en effet par envier cette force intérieure de liberté : « sa punition est en réalité une récompense. On l'envoie dans une île. C'est-à-dire qu'on l'envoie dans un lieu où il fraiera avec la société la plus intéressante d'hommes et de femmes qui se puisse trouver nulle part au monde », déclare-t-il. L'île, nouveau château fort, est un enfermement paradoxalement libérateur – on retrouve ici la thématique de la « prison » esquissée par Deleuze et Guattari. On croirait entendre aussi Emily Dickinson, la poète américaine qui se barricadait avec délices : « Un tour de clé et c'est

la liberté » ! Le paradoxe de l'enfermement qui libère, du tour de clé verrouillant de l'intérieur la chambre, et laissant au dehors la pseudo-liberté du grand air, c'est celui-là même qu'expérimentent les masochistes.

*

Baudelaire prône la fuite dans des espaces préservés :

Pendant que des mortels la multitude vile,
 Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,
 Va cueillir des remords dans la fête servile,
 Ma Douleur, donne-moi la main ; viens par ici,
 Loin d'eux

écrit-il dans *Recueillement*, poème des *Fleurs du mal*. C'est bien à la Douleur qu'il demande une libération – et non au Plaisir. Le Plaisir est du côté de la « fête servile », des loisirs obligatoires. La Douleur, elle, s'éloigne avec le poète, dont elle est la muse, en un lieu retiré.

La littérature vante à foison les fous qui se sont retirés du monde. On pourrait ouvrir le ban avec un roman antique, *Sur le rire et la folie*, qui relate la vie du philosophe Démocrite. Pour méditer tranquillement, Démocrite s'installe en dehors de la ville. Tout le monde le déclare fou d'agir ainsi, sauf le médecin Hippocrate, appelé au chevet du pseudo-malade, qui déclare fous ceux-là mêmes qui traitent de fou le philosophe. Dans un tout autre registre, *Fahrenheit 451*, film de François Truffaut, d'après une nouvelle de Ray Bradbury, montre

comment peut subsister, en marge de la société totalitaire, et vaguement tolérée par elle, une zone paisible pour ceux qui choisissent de résister et d'apprendre les livres par cœur. *Ghost Dog* de Jim Jarmusch met en scène un homme qui vit sur les toits, avec les oiseaux. C'est un bon refuge que l'altitude, qui réclame un effort. On peut aussi être alpiniste, skier hors-piste, faire du vol libre, garder des moutons très haut dans la montagne : paix garantie. Le thème n'est pas nouveau, qui fait préférer la campagne à la ville. Bon nombre de bergères d'opérette auront perdu leur tête pour moins que ça : Marie-Antoinette, par exemple, qui prônait l'éloignement de la cour et les plaisirs simples de la vie champêtre. De fait, il est bon, comme le notait déjà Épicure, de ne point allier le goût (fort louable) des niches écologiques avec celui d'appétits de pouvoir trop féroces, ou avec une position sociale trop élevée sur la scène du monde – ce que Marie-Antoinette semblerait, pour sa part, avoir tragiquement oublié. Ce n'est pas là morale, mais simple sens pratique.

À l'image d'Helmholtz, le masochiste politique ébauche une attitude qui ne remet pas la société en cause, mais qui, malgré tout, la travaille aux marges. C'est ce qu'on appelle : la résistance. Mais si le masochisme adulte débouche sur la politique, en est-il de même du masochisme enfant ? Existe-t-il une résistance enfantine masochiste, et de quelle nature est-elle ?

6. Bande à part

Une meute d'enfants lecteurs

Ce sont les enfants sages, Madame,
qui font les révolutionnaires
les plus terribles.

SARTRE, *Les Mains sales*.

Chez Freud, un enfant est battu⁸³. Partout ailleurs, un enfant a lu. Il a lu d'une lecture, passionnée, dévorante, oublieuse du temps qui passe, de l'espace, de l'heure du dîner, des devoirs à faire, des parents et des éducateurs. En ce temps-là, vous souvenez-vous ? On n'encourageait pas tellement les enfants à lire, du moins pas à lire *Fantômette* ou *Le Club des Cinq*. Il fallait lire, oui, mais des livres sérieux, éducatifs, des livres recommandés par les adultes, des livres qu'on devait lire dans les créneaux horaires impartis à cette activité. Il fallait lire, penché à sa table de travail, et non vautré sur des lits moelleux. On se cachait pour lire les livres adorés ; on faisait semblant de faire ses devoirs. C'était comme une pratique honteuse, de lire, une pratique secrète, clandestine, d'un intérêt puissant et personnel.

Encore aujourd'hui, une jeune lectrice d'*Harry Potter* déclare : « Ce n'est pas bien mais il faut que je continue à le lire »⁸⁴. Il (ou elle) lit le rouge aux joues, le feu aux oreilles. Il (ou elle) dévore le livre comme un(e) chat(te) vole une côtelette, pour

trouver des scénarios érotiques, pour apprécier des situations inédites, ou pour le plaisir de se replonger dans les bons vieux classiques, comme *Histoire d'O* ou *La Vénus à la fourrure*. Le SM ? On lit les psychiatres pour savoir ce qu'ils en disent, les romanciers pour savoir comment ils le disent, les essayistes pour savoir comment on pourrait essayer de le dire. La bibliothèque déborde de livres. On ne sait plus où les ranger⁸⁵. Littérature mineure, bien sûr : érotique. Le livre aimé reste celui qu'on cache précipitamment sous un coussin quand quelqu'un rentre dans le salon, ou qu'on met sous clé à cause des enfants et des invités. Jane Austen, l'auteur de *Raisons et Sentiments*, écrivait, elle, comme ils lisent : en catimini, presque honteusement. Un importun s'annonçait-il qu'elle dissimulait aussitôt son manuscrit, et affichait le sourire affable de la bonne maîtresse de maison anglaise. Quelle ignominie d'être romancière, si les gens savaient⁸⁶ !

Lire, écrire ainsi sont des activités intimes, sur lesquelles pèse le soupçon de la honte : mélange de remords et de plaisir. Ce cocktail d'émotions est relativement récent. Jane Austen écrit à la fin du XVIII^e siècle, époque où par ailleurs naît le journal intime. C'est aussi l'époque de la lecture personnelle et silencieuse, de la lecture « avec les yeux ». Avant, la lecture était collective et publique ; quelqu'un lisait à haute voix, pour toute l'assemblée ou tout l'atelier. Mais à l'aube de ce XIX^e siècle qui vit fleurir l'œuvre de Sacher-Masoch naquit une nouvelle volupté, la lecture privée. *Volupté* : c'est justement le titre d'un roman

aujourd'hui bien oublié de Sainte-Beuve, écrit en 1834. Le héros, Amaury, raconte sa vie tout entière tissée de voluptés honteuses, quoique rachetée tardivement par l'affirmation d'une vocation religieuse. La première de toutes les voluptés coupables est la lecture d'enfance, qui l'incline sur la mauvaise pente et le fait rougir « au vif » : « Il y avait des passages obscurs et suspects pour moi de volupté qui me donnaient d'avance la sueur au front, et sur lesquels je courais comme sur des charbons de feu » (chap. I).

*

La naissance du livre interdit est-elle à mettre en relation avec le souci (relativement moderne) de faire croire à la sincérité et à la véracité de ce qui est donné à lire ? Pendant longtemps, la catégorie de la sincérité ne fonctionne pas en littérature : l'idée de plagiat n'est pas adéquate, les genres qui se bâtissent à partir d'une biographie (comme l'éloge, les vies de saints ou de poètes, la poésie lyrique) sont soumis aux lois de la rhétorique comme tous les autres discours : il n'est question ni de vérité ni de sincérité. Mais à partir du XVI^e siècle environ, comme en témoigne par exemple l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, les « nouvelles » commencent à se faire passer pour la relation de faits authentiques : elles prétendent s'opposer ainsi aux « romans », fictifs – aux *Amadis de Gaule*, aux fantaisies chevaleresques. La véracité supposée masque ici les intentions moralistes. Au XVIII^e siècle, la mère proscrit à sa fille la lecture de

romans qui se font passer pour vrais, comme si cela les rendait encore plus sulfureux : la proscription aiguise sans nul doute, chez l'innocente, le désir de s'instruire à cette source. Sade se permet de jouer sur les mots, au début de *La Philosophie dans le boudoir* : « la mère en prescrira la lecture à sa fille ».

Cet argument publicitaire connaît un succès durable : au xx^e siècle, nombre de romans érotiques passent pour les autobiographies de très jeunes femmes, terriblement audacieuses malgré leurs fraîches années. La très jeune auteure soumise se vend bien. Cela n'empêche pas certains écrivains de semer des indices. Florence Dugas, réputée écrire, comme l'indique la publicité au dos de *Dolorosa soror*, « de la manière la plus authentique qui soit », avoue entre ses propres lignes que le livre n'est qu'un « palimpseste », et que la tragédie (genre auquel le roman déclare émarger) est pleine de stéréotypes⁸⁷.

Mais le lecteur veut croire dur comme fer que Florence Dugas, Vanessa Duriès ou Xavière disent vrai⁸⁸. C'est presque une injure de remettre toute cette sincérité en cause, tant elle fait partie du corps romanesque. Autant les lecteurs blasés ne « croient » plus depuis longtemps aucun roman, quand on les amuse à grand-peine avec des postures critiques, du déconstructionnisme ou du Nouveau roman, autant le texte de fiction sadomasochiste échappe à cette lucidité. On y croit comme au Père Noël. On veut connaître passionnément l'histoire. L'art est vif et neuf, comme en enfance. Schiller aurait parlé de « naïveté ».

*

On peut juger « dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne », et leur préférer des formes d'art plus envoûtantes et populaires : « j'aimais les peintures idiotes », écrit Rimbaud dans *Une saison en enfer*. Il aime aussi tout ce qui est « littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance ». Voici le livre d'enfance et le livre érotique déjà réunis : deux exemples de cette « littérature mineure », c'est-à-dire vivante, dont Deleuze et Guattari créditent Kafka⁸⁹.

L'enfant découvre-t-il dans les livres pour la jeunesse les prémises de son futur latex noir, au moyen d'une lecture qui elle-même serait déjà frappée, à cet âge tendre, de « perversion » ? Freud ne manque pas de souligner, comme l'aurait fait avant lui tout bon père d'une école religieuse, le danger des mauvaises lectures. Certes, écrit-il dans l'article qu'il consacre au fantasme de la fessée – *Un enfant est battu* – des scènes de fessées réelles ont pu être observées par l'enfant pendant la classe ; mais c'est surtout après l'école, dans l'acte de lecture privée, que rôde le danger. « Dans le milieu de mes patients c'étaient presque toujours les mêmes livres, accessibles à la jeunesse, dans le contenu desquels les fantasmes de fustigation allaient se chercher de nouvelles stimulations : la Bibliothèque dite rose, *La Case de l'oncle Tom* et ouvrages du même genre », écrit-il.

Le psychanalyste, le législateur, le parent, le pédagogue s'acharnent en vain sur les « mauvaises lectures » : on ne peut déterminer *a priori* ce qui va être mauvais, tant la rencontre entre l'âme d'un faible (enfant, femme, masochiste, fétichiste, selon les époques...) et d'un livre est une rencontre personnelle autant que hasardeuse⁹⁰. De plus, on ne peut pas toujours identifier clairement l'ennemi de tant de tendresse, de fragilité, de jeunesse, ennemi qui se dissimule sous des masques toujours renouvelés. Le livre dangereux est comme le furet de la chanson : il passe et repasse, par-ci et par-là, insaisissable. Qui eût cru qu'Ovide et Horace eurent le don d'émouvoir le petit Amaury de *Volupté*, à l'heure où nos propres enfants sèchent sur leurs vers en cours de latin ? Que penseront les enfants de l'an 3000, s'ils ont à lire *La Vénus à la fourrure*, cette vieille romance d'un ennui mortel, qui sera peut-être alors au programme des collègues, au titre de témoin d'un temps révolu ? Désespoir des censeurs comme de ceux qui voudraient s'en armer, le livre sulfureux n'arrive pas à être épinglé. On croit l'attraper et on n'a que du vent dans les mains. Byron, par exemple : les Romantiques en ont des fièvres. Théophile Gautier écrit à ce sujet, dans le premier chapitre de son *Histoire du romantisme* : « Comme tout cela était jeune, nouveau, étrangement coloré, d'enivrante et forte saveur ! La tête nous en tournait ». Pour un lecteur contemporain, rien n'est pourtant plus fade, plus démodé que Byron. Impossible de dresser, une bonne fois pour toutes, la Bibliothèque Idéale des livres qui feront de nous des rebelles.

Rebelles, vraiment ? Qu'est-ce que peut être une rébellion d'enfant qui se cache sous les draps avec sa lampe de poche, pour goûter, au-delà de la masturbation dûment épinglée par la psychanalyse, un autre plaisir interdit ? Voilà qui ne semble pouvoir déboucher sur aucune action politique ; ce n'est pas en lisant passionnément des livres érotiques qu'on transformera le monde. Voire ! Comme l'écrit Jean Genet dans le douzième tableau des *Paravents*, on commence par la volupté et on finit par la politique : « méfiance ! On commence par goûter au jeune musulman de quinze ans. Trois mois après on le comprend. Ensuite, on épouse ses revendications ».

La première fonction de la lecture clandestine chez l'enfant est une fonction de résistance : aux parents, aux maîtres, à tous ceux qui sondent les cœurs et les reins. Loin des champs du *logos*, du règne de la raison, la lecture honteuse, prémisse aux plaisirs défendus, est la revanche secrète de l'imagination et de la sensation. Cela paraît, de prime abord, peu politique. Mais qui sait ce qui se fabrique ainsi dans la clandestinité sensuelle, dans la volupté de lire qui deviendra plus tard volupté tout court ?

*

Un enfant a lu. Pendant les vacances, qui originellement auraient dû l'enchaîner au travail agricole, en sus des mois d'hiver passés sous la fêrule du maître, l'enfant miraculeusement délivré par un phénomène qui le dépasse, l'urbanisation,

se cache pour lire dans les foins et les granges qui subsistent dans des contrées éloignées et grand-parentales. Le jeudi, puis le mercredi, l'enfant miraculeusement délivré du catéchisme par un autre phénomène qui le dépasse, la laïcisation, revient parfois à ses livres, sauf quand on lui impose un dur programme d'activités, danse-judo-solfège, calqué sur les martyres de substitution que les adultes s'imposent tout aussi rituellement.

De ces lectures volées au carcan scolaire, aux ordres parentaux, à la pression sociale, l'enfant lecteur clandestin garde pour toute sa vie d'adulte un grelot dans la tête, une folle du logis. Il devient, à cause de cela, un adulte imaginatif, c'est-à-dire un scandale vivant. Certains se frayent un passage vers des métiers où l'imagination et la créativité sont reines : ce que Paul Valéry appelle des « professions délirantes »⁹¹. D'autres se retrouvent comptables, professeurs, employés de banque ou directeurs commerciaux, métiers où ces qualités sont mises en berne. Mais il leur reste des échappatoires, dont la vie sexuelle – ce pur gisement de pathologies mentales, selon Freud. Et comme le masochisme se définit justement par l'alliance du sexe et de l'imagination, le supplice est sûr, comme aurait dit Rimbaud.

*

On a vu que, du point de vue normatif qui est celui des psychiatres de la fin du XIX^e siècle, ce besoin d'imagination, de « fantaisie » dans les choses de l'amour, est une perversion : il suffit,

dans le rapport sexuel, d'aller directement au but, sans détour, sans écart, sans prendre ce qui s'appelle significativement « le chemin des écoliers ». Ces mêmes psychiatres sont également très sévères sur d'éventuelles « régressions », retours à l'enfance absolument tabous. L'un ne va pas sans l'autre. L'impératif social dicte de tuer l'enfant qui est en nous, de renoncer à l'imagination, à la fantaisie, au rêve éveillé, pour devenir un adulte « normal », entièrement tendu vers ce but enivrant qu'est la reproduction de l'espèce humaine. On admettra dans l'adulte une petite part de névrose, juste tribut à payer au sale gosse, ce pervers polymorphe qui fut en lui, et que confusément il est coupable d'avoir nourri dans son sein. Le « psy », traitant la névrose mineure qu'il est de bon ton de guérir (au même titre qu'on se rabote le corps dans les gymnases), fait semblant de s'apitoyer sur cet enfant qui pleure en nous, cet enfant qu'on fut, qui voulut de l'amour et n'en eut pas, cet enfant frustré à la racine, ce pauvre enfant victime éternelle du pan-œdipianisme, infernalement triangulé entre Papa et Maman, enfant surmoisé, « culpabilisé », saignant de tendresse ; et on pleure, on fond en larmes, dans le cabinet du psychanalyste, sur cet enfant qu'on n'en finit pas d'être, ce malheureux, malheureux enfant. Mais hors de cet espace, on congédie en soi l'enfant : tant celui qui pleure que celui qui rêvait si fort, et qui inventait le monde. André Breton le revendique dans son *Manifeste du surréalisme* :

Chaque matin, des enfants partent sans inquiétude. Tout est près, les pires conditions matérielles sont excellentes. Les bois sont blancs ou noirs, on ne dormira jamais.

Ce capital d'enfance est pour Breton l'espoir de l'homme. Mais il s'amenuise avec l'âge : « aux environs de la vingtième année, on préfère, en général, abandonner l'homme à son destin sans lumière »⁹².

*

La psychanalyse déclare, à l'inverse du surréalisme, qu'il n'est pas bon de vouloir rester un enfant, ou de continuer trop longtemps à vouloir faire semblant de l'être. On réprime communément les velléités de « jeunisme » qui affecteraient les anciens. Haro sur le quinquas en rollers, en blouson de sport, en casquette, en trottinette, en boîte de nuit, car c'est là un phénomène de régression infantile ! Et de taper sur la génération maudite, celle de 1968, qui n'a pas su grandir et passer à l'âge adulte. Ceux-là jouent comme des enfants ! Et ils provoquent de surcroît, en ayant le pouvoir et le savoir, la haine et la colère ô combien légitime de la jeune génération ! Horreur, mes copains draguent maman ! Le pauvre jeune ainsi spolié voudrait voir sa mère tenir son rôle de mère : quelle légitime revendication ! Pourquoi pas des bas de laine, la moustache, des cheveux blancs et une odeur de cuisine ? Pourquoi la mode n'inventerait-elle pas un « costume de vieux », rassurant et immuable, à

endosser passé la cinquantaine, surtout si on est une femme (les vieux réflexes ont la vie dure) et dont le modèle pourrait être copié sur celui de Mamie Nova pour les riches et sur celui de la Mère Denis pour les prolétaires ?

La psychologie à trois sous serine ainsi des contrevérités générales qui valent pour profonde sagesse des nations. Elle ouvre la voie au racisme ordinaire, fait de jugements à l'emporte-pièce, de ségrégation presque inconsciente, et d'une sorte d'intolérance réflexe. Il est facile, trop facile d'accuser « les vieux » de « jeunisme » ; on a avec soi un tabou solide, issu de l'œdipe et de son inceste, qui veut que les générations se séparent nettement, sans quoi le triangle est bancal. La proposition « et s'il me plaît, à moi, d'être comme un enfant » est scandaleuse ; la « régression infantile », frappée d'anathème, constitue un chemin interdit. L'adulte qui s'amuse, qui a un comportement ludique (« jeune ») est stigmatisé, porteur qu'il est d'un mode de conduite dévolu à l'enfance – et par extension à la jeunesse. « Malheureux adulte ! Te rends-tu compte à quel stade tu es en train de régresser ? », crie l'opinion commune au papy en trottinette. La formule a inversé l'ancien anathème, qui était jeté sur l'enfant aux débuts de la psychanalyse : « Malheureux enfant ! Sais-tu quel adulte névrosé ou pervers tu prépares en toi ? »

*

Mais en vérité, l'enfant est dans un arbre, avec sa fronde, et jette des pierres sur la tête des adultes

qui osent s'approcher ; il est monté dans l'arbre et n'en redescendra plus jamais de la vie, comme le petit « baron perché » d'Italo Calvino. « Où sont les enfants ? » Le cri de Colette dans *La Maison de Claudine* se teinte de nostalgie, mais la question garde toute sa pertinence : où sont les enfants ? Les enfants ne sont jamais là, jamais en train de faire leurs devoirs, d'apprendre leurs tables ou leur grammaire, mais toujours cachés, absents, en fuite, encore à jouer, à lire quelque part – à jouer les personnages des livres qu'ils ont lus, à jouer au docteur, à l'infirmière, à la prison, à la torture, aux Indiens, au sexe, au bondage, à s'examiner, à se ficeler, à se menacer, à se frapper, à faire la guerre, à rissoler des drosophiles, à classer des prospectus, à inventer des scénarios, à faire on ne sait trop quoi. Ces enfants n'ont pas seulement un Papa et une Maman, comme on nous dit en psychanalyse, mais aussi des frères, des sœurs, des cousins interlopes, des copains, des petits malins. Ils ont aussi des professeurs, des directeurs, des entraîneurs, des baby-sitters. Tout cela fait un petit monde dont les tenants du pan-œdipianisme feignent de ne pas tenir compte.

Tous les enfants sont ainsi, et tous ne deviennent pas pourtant des adeptes du jeu masochiste. Pour certains de ces anciens enfants, la vie sociale a ménagé une niche écologique pour continuer à vivre en paix. D'autres font du modélisme dans leur cave, bricolent leur maison, et se contentent des dérivatifs que peut offrir l'imagination culinaire ou l'ingéniosité d'une vêtue à la mode. On pourrait multiplier les

exemples de dérivatifs ; seul le jeu masochiste m'intéresse ici, parce qu'il relève d'un investissement imaginaire adulte dans les activités sexuelles. Ce jeu d'adulte me semble provenir du développement précoce de la lecture clandestine, qui crée chez l'adulte les conditions d'un mélange détonnant entre sexe, imagination et un sentiment de honte voluptueuse propre à alimenter à sa mode le sens du « sentiment de culpabilité » des psychanalystes. Et à cela s'ajoute, discrètement, une petite touche de contestation, tout petit ruisseau qui fera peut-être les grandes rivières.

*

Tapi dans la problématique psychanalytique du masochisme, l'œdipe est roi. Il rampe secrètement, il avance masqué. L'essai dit « princeps » de Freud, *Le Problème économique du masochisme*, ne semble tolérer son retour que dans le cas du « masochisme moral » : il fait place à la pulsion de mort pour expliquer le masochisme dans ses aspects plus ouvertement sexuels. Mais la pulsion de mort a ici quelque chose de l'arbre qui cache la forêt. Cet essai fait référence implicitement à *Un enfant est battu*, où le complexe d'Œdipe est essentiel. Quand Freud écrit, par exemple, dans *Le Problème économique du masochisme* : « nous savons que le désir, si fréquent dans les fantasmes, d'être battu par le père, est très proche de cet autre désir, avoir des rapports sexuels passifs (féminins) avec lui », ces mots sont en écho avec les allégations relatives

au rôle du père et, partant, du complexe d'Œdipe dans l'administration de la fessée telle qu'elle est évoquée dans *Un enfant est battu*. Freud décide, dans ce premier essai, que le personnage qui bat l'enfant du fantasme, c'est le père, même si les patients n'évoquent rien dans ce sens. Freud ici ne fait référence qu'à lui-même. Il bâtit seul ses propres châteaux en Espagne.

Faut-il recourir systématiquement à l'œdipe pour expliquer tout – y compris, de fil en aiguille, le masochisme ? De surcroît, l'œdipe, garant qu'il est de ce que Deleuze et Guattari appellent le « familiarisme », n'est-il pas au service d'une certaine forme de normalisation sociale qui irait à l'encontre des visées propres du masochisme ? C'est à ce risque fondamental de gauchissement que se heurte l'explication psychanalytique sous-tendue par ce que Deleuze et Guattari appellent, dans *l'Anti-Œdipe*, l'« œdipe généralisé » ou « l'œdipianisation forcenée ». Œdipe n'est pas seulement un mode d'explication, c'est aussi une arme au service de la « civilisation » selon Freud, c'est-à-dire la forme nécessairement répressive, par rapport aux instincts, que prend toute société humaine organisée. Freud déclare nettement que « le complexe d'Œdipe, qui assure le choix d'amour normal, devient un fondement de la société »⁹³. Un même combat soutient les forces de l'œdipe, de l'amour « normal » (autrement dit, non-pervers) et de cet écrasement par la société de la puissance instinctuelle, qu'avec un désenchantement douloureux mais impuissant Freud considère à peu près comme inéluctable.

Hypothèse insolente : la répression ordinaire due à la « civilisation » ne serait pas une fatalité ; l'œdipe comme mode d'explication généralisée, qui fonctionne main dans la main avec cette répression tristement acceptée, ne serait pas non plus une fatalité. L'œdipe n'est qu'un argument au service de la répression, un adjuvant aux discours du pouvoir. Cet œdipe qui déguise sa véritable fonction (politique) se base sur l'universalité présumée de son fonctionnement dans tous les psychismes humains ; tel est l'argument de son autorité suprême. Mais c'est oublier que, d'une part, certaines sociétés ignorent l'œdipe, et d'autre part que même dans les sociétés « à œdipe », bon nombre de mécanismes psychiques débordent ce mode d'explication et échappent à sa grille réductrice. Il faut donc dénoncer l'« impérialisme analytique du complexe d'Œdipe », et offrir aux mécanismes psychiques une alternative au pan-oedipianisme. Il faut faire éclater le carcan de l'œdipianisation, et laisser advenir une autre logique de l'inconscient⁹⁴.

Retenons pour le moment, de ce programme, que le tout-œdipe repose sur le préjugé suivant lequel le triangle Papa-Maman-Moi est une figure de base, à laquelle on doit raccorder toutes les explications adjacentes. Or le masochisme, justement, semble se passer ailleurs que dans ce triangle. Un psychanalyste aura tôt fait de rétorquer que s'il n'y est pas, c'est qu'il y est quand même, et qu'il subsiste d'une manière cachée ; mais on est en droit d'écarter cette objection qui ne souscrit pas à la logique. Examinons plutôt

concrètement quel type de relation peut nouer un enfant avec son entourage immédiat.

*

Theodor Reik évoque un jeu d'enfants, source d'un fantasme masochiste chez une femme devenue adulte : « la petite fille s'étendait sur un banc du jardin et son frère imitait le boucher ; d'abord il était occupé ailleurs, puis il approchait de sa petite sœur qui l'attendait, et jouait à 'découper' comme il l'avait vu faire par son oncle ». Frère, sœur, oncle ; pas l'ombre de Papa et Maman dans ce scénario de plaisir. Et si on examine tous les exemples de masochistes que convoque Theodor Reik au fil de ses démonstrations, on est frappé de constater qu'à un moment ou à un autre il fait référence, sans souligner le fait, aux relations fraternelles des enfants devenus masochistes. Il y aurait sans doute de quoi revenir sur un détail mentionné par Freud (qui passe outre) dans *Un enfant est battu* : ce n'est pas l'enfant lui-même qui est fessé, *mais son frère...*

Selon Deleuze et Guattari, dans *Kafka*, « on découvre derrière le triangle familial (père-mère-enfant) d'autres triangles infiniment plus actifs. Grégoire, le héros de *La Métamorphose*, tente de s'aventurer sur la voie de « l'inceste à fortes connexions, l'inceste avec la sœur qui s'oppose à l'inceste œdipien »⁹⁵. Cette importance symbolique de la fratrie et des camarades égaux en âge est explicitée dans *L'Anti-Œdipe* : dans les sociétés dites primitives, « pas de surmoi, pas de culpabilité » ; on

fonctionne « suivant la série fragmentée des camarades ou des cousins ». Mieux encore, « le mariage avec la sœur est en dehors, il est l'épreuve du désert, il exprime l'écart spatial avec la machine primitive »⁹⁶. La fratrie, c'est un bol d'air au sein de ce que Foucault appelle « la fiction impérative de la famille ». La famille enchaîne, étouffe le désir, alliée qu'elle est des structures répressives ; la fratrie lutte de l'intérieur contre cette absorption œdipienne.

La page 122 de *Kafka* en dit encore plus long sur la question de l'inceste symbolique avec la sœur. Cette représentation s'oppose à l'inceste œdipien névrotique, qui s'ancre dans la répétition. Paradoxalement, l'interdit de l'inceste n'est pas à penser comme offrant la possibilité d'une transgression, mais comme au contraire un moyen de reproduction : autour de la thématique de l'inceste symbolique, le cycle du père paranoïaque, de la mère abusive et du fils névrosé se recommence indéfiniment. Mais l'inceste dans la fratrie (là encore, non l'inceste véritable, mais l'inceste en tant qu'il permet de tester le caractère vrai ou faux d'une transgression) brise le cercle. Il « forme une ligne de fuite au lieu d'une reproduction circulaire, une progression au lieu d'une transgression ».

Intéressant est, dans ce schéma, la conception de l'enfance qui nous occupe tant ici. Dans l'inceste œdipien, le primat est donné « aux souvenirs d'enfance, une fausse enfance qui n'exista jamais ». En revanche, dans l'inceste fraternel, des « blocs d'enfance sans souvenir s'introduisent tout vivants dans le présent pour l'activer ». Le traitement de

l'enfance est totalement différent dans les deux cas : à l'enfance qui se rabat sur elle-même, qui se replie dans la mémoire et qui se blottit dans l'étroitesse quelque peu étouffante du triangle œdipien, Papa, Maman et moi, s'oppose une enfance présente dans l'adulte, qui l'habite et lui donne sa force, mais qui le pousse à sortir de son refuge et à déployer son énergie dans un large espace.

Ce n'est pas un hasard si, dans les pages précédentes, Deleuze et Guattari font une parenthèse sur le masochisme, encore qu'ils ne connectent pas cette parenthèse avec l'idée d'enfance, ce qui est dommage. Réfutant la psychanalyse, et en revenant à Sacher-Masoch soi-même, les auteurs rappellent notamment que la fourrure se rattache chez lui à un « devenir-ours » qui va dans le sens de l'inceste symbolique avec la fratrie, facteur de transgression de l'ordre, et « qui n'a vraiment rien à voir avec le père et la mère ».

Peut-être pourrait-on regretter ici cette terminologie, « inceste », choisie pour mettre en évidence une opposition entre l'alliance avec la fratrie (génératrice de transgression véritable, de sortie du triangle vicieux) et l'inceste œdipien (qui se reproduit lui-même, névrotiquement, indéfiniment). En fait il ne s'agit pas d'inceste (notion tellement œdipienne qu'elle semble intransportable), mais d'un tout autre type de rapport : une alliance entre pairs, sous la forme d'une *meute* ou mieux encore d'un devenir-meute.

*

Revenons à la fourrure d'ours, au devenir-ours de la Vénus, à la Vénus en cours de métamorphose ursidée. Comment ne pas penser au conte, où l'animal est toujours tapi derrière l'homme, non comme un ennemi mais comme une potentialité ? La Belle s'accolle et se fond avec la Bête, Boucle d'or se couche dans la maison des Trois Ours, les loups rôdent avec les petites filles, les petits cochons, les petits chevreux. Tout suggère à l'enfant que la meilleure façon de s'en sortir est le devenir-animal. Peau d'Âne, pour échapper à l'œdipianisation forcenée et incestueuse proposée par son père, prend la peau d'un animal pour en faire la sienne propre. Même Blanche-Neige trouve auprès des Sept Nains, formes d'un devenir très différent de ce que propose l'œdipe, un espace beaucoup moins claquemuré que le palais fermé dont elle est issue.

Blanche-Neige est passée elle aussi par une métamorphose, un devenir-animal, celui de la biche qui l'a remplacée dans la mort, et avec laquelle elle noue une sorte de pacte d'échange et de liberté. Blanche-Neige devient bête des bois, tandis que la biche est rapportée morte au palais, morte comme l'était symboliquement Blanche-Neige elle-même avant sa fuite ensauvagée. À la place du triangle fermé s'ouvre alors pour l'héroïne la série, la meute : sept nains, sept chevreux, des tas de loups, et même trois ours. Les Trois Ours ne jouent pas à Boucle d'or le mauvais tour de reconstituer, en pleine forêt, le ricanant triangle œdipien : au contraire, ils sont les éléments d'une série (petit,

moyen, grand) qui exclut totalement la traditionnelle triangulation – une série qui passionne les enfants, férus qu'ils sont de classer tous les objets de leur univers en petit, moyen et grand. Aventurée dans un nouvel espace, Boucle d'or découvre que le nombre trois n'est pas une fatalité de clôture œdipienne, mais au contraire l'espoir d'être plusieurs pour former une série, ou même une meute.

Le masochisme, serait-ce d'abord une meute d'enfants, frères, camarades, cousins, qui s'aventurent dans les espaces sauvages, forêts, champs, haies, recoins des campagnes, locaux industriels désaffectés, caves, couloirs, recoins des villes ? Serait-ce des enfants en bande, qui font bande à part et qui, quand on les enferme dans la clôture œdipienne, cognent ensemble contre les murs et réclament le droit à l'imagination créatrice ? Le masochisme, serait-ce pour l'adulte une tentative, avec la complicité de l'imaginaire ex-enfantin, de sortir de l'étouffant salon bourgeois où l'œdipe pleurniche, où l'on se lamente parce qu'on n'est pas assez aimé, pas assez « compris » dans son « être » réputé profond, où le psychanalyste allonge son patient sur un divan, où la sexualité est réduite à un « sale petit secret »⁹⁷ ?

Il est clair en tous cas que si l'imagination est au pouvoir dans le masochisme, ce n'est pas pour obéir sagement aux impératifs de la société ; ceux qui défendent cet ordre auront donc tout intérêt à ne pas créditer le masochisme d'une grande fécondité en matière de « fantaisie », pour le taxer

au contraire de pauvreté imaginative. Mais, plus encore que la création d'histoires, de rêves éveillés et de scénarios, la capacité qu'a le jeu masochiste d'entraîner dans son orbite de multiples «perversions» adjacentes (le fétichisme, le bondage, l'amour, l'urolagnie, la poésie, le voyeurisme, la pratique épistolaire, l'exhibitionnisme, le goût de la loucherie comme l'avait Descartes, l'écriture, la philosophie...) aurait de quoi les inquiéter. Le masochisme n'est pas un état, encore moins une perversion, bien à sa place et bien étiquetée : c'est un torrent, un courant toujours en mouvement, un fleuve capable de capter bien d'autres rivières ; c'est une puissance qui ne se laisse pas réduire à la sécheresse définitoire des psychiatres, et qui déborde allègrement ses catégories. Le masochisme galope comme une meute de loups dans la forêt, et voudrait bien croquer du psychiatre pour son petit déjeuner.

7. La littérature enfantine et la résistance masochiste

Dans *Fantômette*⁹⁸, il n'y pas de parents : tout au plus, parfois, un oncle ou une tante. Deux filles vivent librement dans une maison, ensemble ; une troisième vit 13, rue des Roses, à Framboisy, dans un pavillon qui ressemble à une soucoupe volante. Ces filles écoutent la radio, lisent des revues, regardent la télévision, s'amuse et inventent. Aucune instance répressive ne vient les troubler dans leurs distractions, excepté l'institutrice, M^{lle} Bigoudi, qui représente le diktat scolaire. Le jeune public n'aurait sans doute pas jugé crédible que la fiction oublie un tel personnage, soumis qu'il est dans sa vie réelle à l'impératif de travailler à l'école. Mais l'enfant sait détourner cette violence dans la dérision ludique. Chantonnées, les tables de multiplication, psalmodiées, les conjugaisons, les listes de conjonctions de coordination, de choux-hiboux-cailloux, de noms-féminins-terminés-en-té-ou-tié. L'enfant fait semblant ; il fait comme si l'exercice du pouvoir n'était qu'un jeu. Et dans les romans, sur fond de vie scolaire, les petits héros n'en font qu'à leur tête, et se livrent à une inventivité sans pareille. Ingénieuse et fantasque, passionnée et ludique, la grande Ficelle incarne cet esprit, l'enfance de l'art dans toute sa force naïve et brute. Elle fait de la peinture ou de l'alchimie, rédige son journal intime, écrit un

journal de classe, passant d'une activité à l'autre sans relâche, avec une énergie toujours intacte. Dans *Fantômette et le mystère de la tour*, elle réinvente même, à partir d'objets surprenants et hétéroclites, les *ready-made* de Marcel Duchamp. Ce personnage représente l'inventivité permanente, la ressource inépuisable de la création surréaliste, contre le diktat asséchant de l'ordre établi.

Fantômette a compris qu'il fallait donner à l'univers scolaire ce qu'il demande, *mais pas plus*. Sous les traits de Françoise, elle est bonne élève avec un minimum d'efforts. En marge, dans le secret de la double personnalité, elle chasse, pour son plaisir, les brigands et criminels. Déguisée en Zorro féminin, elle goûte les joies du masque et d'un beau costume de soie. Elle est agile et silencieuse comme un chat, elle s'étire comme un chat, elle dort avec son chat : et sans cesse les chats, animaux libres et sans entraves, sont présents, dans la nuit de Fantômette quand elle est de sortie. Parallèlement, le brigand des brigands s'appelle Le Furet : en face de Fantômette-le-Chat se dresse une autre bête de la nuit, qui passe son temps à la capturer. Délicieusement ligotée, kidnappée, menacée de mort par des méchants d'opérette, elle triomphe toujours, le nez mutin et le verbe joyeux, parfois avec l'aide du journaliste Œil-de-lynx, son camarade de jeux.

Plus tard, Françoise devient maîtresse à son tour ; pas maîtresse d'école, comme Zazie dont la noble ambition est de « faire chier les mômes » Elle devient Maîtresse Françoise, ou plutôt *Françoise*

maîtresse, parodie de titre enfantin dans le genre de *Martine écuyère* ou de *Mademoiselle Wiz*, *maîtresse sorcière*. Ne devine-t-on pas aussi *Les Mémoires d'un âne* derrière les *Mémoires d'une fouetteuse* de celle qui signe Faty ? Le roman d'Annick Foucault joue aussi sur le fait que la « maîtresse » est d'abord la maîtresse d'école – l'enfant Zazie telle qu'elle sera plus tard.

*

Françoise, c'est d'abord le nom d'une petite fille de douze ans, elle, Annick Foucault, l'auteur de ce roman autobiographique : *Françoise maîtresse*. Françoise, qui joue à la maîtresse, invente, comme les enfants, des noms pour tout le monde : Human Bomb, Momie de Soie, Matricule 4501, Le Noyé, Imprimante Laser... tels sont les sobriquets de ses clients et amis. Elle fait allusion aux « grands films de sévices » de son enfance pour expliquer l'attrait sexuel de certaines scènes : « cow-boys, sexes d'étalons, tortures de pirates, viols d'Apaches, femme attachée au mât d'un navire pour recevoir le fouet. [...]. John Wayne aussi donnait des fessées cruelles et savantes. Il retroussait les jupons des jeunes femmes avec hiératisme ». Le roman est traversé par les grandes lignes de fuite du masochisme : solitude sauvage et gaie des interconnexions humaines, accomplissements ex-enfantins dans le jeu, humour frondeur, souplesse dans la riposte à la répression ordinaire. Il s'y manifeste la dimension décalante, exutoire, conjuratoire et raffinée du jeu. L'auteur a lu

Deleuze ; ceci explique peut-être cela – mais peut-être pas.

Dompteuse de cirque, Françoise a l'impression d'être « dans une cage où on aurait mélangé les fauves et les caniches ». « *Théâtreuse* » dans l'âme, elle monte tous les jours sur les planches : « quelles que soient mes misères de clown, le spectacle doit continuer ». À un amant qui retrouve trop facilement à son goût la maman sous la dominatrice, elle rétorque : « Ne comptez pas sur moi pour vous aider à ranger vos petits soldats de plomb. Restons ludiques. Fouet ? Jeux théâtralisés ? » Être ludique, ce n'est justement pas être un enfant geignard ou dépendant ; c'est être un adulte capable de jouer à l'enfant, et d'apprécier la distance que vaut le jeu. Cette même distance est à l'œuvre dans le rapport avec ce que la psychanalyse (qui, elle, n'a aucun humour) prend tellement au sérieux quand elle définit le masochisme : « la mort, chez nous, est comédie, comme la peur est factice, fabriquée pour jouir ». Le masochiste refuse aussi de geindre sur son « incroyable solitude », dont l'« équilibre si rare entre la souffrance et le plaisir » lui permet de prendre conscience. Il est une machine désirante, qui cherche à se connecter sur d'autres machines : « une maso recherche la greffe vivante ».

Le livre s'achève sur l'évocation des enfants, des vrais ; ceux qui meurent, ceux qu'on maltraite véritablement dans le monde, pas les grands enfants heureux qui, sans l'ombre d'une « pulsion de destruction » véritable, jouent au masochisme justement parce qu'ils sont heureux et qu'ils ne

sont plus des enfants. « Certains d'entre eux vivent sans leurs yeux, qu'on a achetés ! Pitié pour les enfants mutilés ! Pitié pour les enfants prostitués de Thaïlande ! »⁹⁹. C'est une autre histoire.

*

Il n'y a pas que *Fantômette* parmi les classiques enfantins. Outre *Les Petites filles modèles*, univers intemporel de fillettes dominées dans une micro-société de femmes, les Bibliothèques Rose et Verte offrent, entre autres, *Le Club des Cinq* – des filles et des garçons en pension, qui se retrouvent pour les vacances et qui ont des aventures avec souterains, bâillons et ligotages – *Le Clan des Sept* – version pour les plus grands du *Club des Cinq* – ou *Les Six Compagnons*. Cinq, Six, Sept, est-ce un hasard ? La meute se forme et s'organise, comme les loups. D'ailleurs, les enfants ont des chiens – la seule forme de loup acceptée par la pension, la famille, l'école, les structures coercitives de la vie quotidienne. Même si le héros ou l'héroïne s'annonce comme solitaire sur la couverture du livre, il s'agit toujours en fait d'une bande de filles ou de garçons. La meute part à l'aventure, échappe à l'oppression du monde scolaire, s'invente des aventures dans ses marges.

On trouve dans tous ces ouvrages la même promotion de l'enfant libre qui défie, haut comme trois pommes et avec ses copains, les adultes à qui il faut toujours hypocritement demander la permission de camper, d'aller dans l'île, de partir, de sortir, mais qui ne sont plus maîtres du jeu une

fois qu'il est lancé. Tel est le jeu, le grand jeu, le jeu libre, le jeu d'aventure, qui contraste avec ce que les adultes appellent des jeux – jeux « de société », petits chevaux se traînant sur leurs cases, dés lancés à tour de rôle, cartes, ou jeux sportifs, matchs de foot, tournois de tennis et autres activités d'un ennui mortel.

Le premier des jeux de fuite et d'aventure, c'est la lecture – associée parfois à des jeux de mise en scène, avec frères et sœurs, ou camarades. Les enfants se ménagent ainsi des zones protégées, derrière le bouclier de l'imagination ; leur résistance à relève déjà d'une démarche typiquement masochiste d'humour. Confrontés à l'inévitable, ils apprennent à construire leur plaisir dans la fuite, dans la mise à distance, et à se rire de l'oppression en allant à sa rencontre. Les enfants se jouent du monde répressif des adultes. Ils transposent les contraintes qu'ils subissent réellement sur un mode ludique, celui du ligotage par les brigands. Ils décrètent que le plaisir est là, avec le même entêtement que, plus tard, les clients de Maîtresse Françoise.

*

Au début était le ligotage d'Indiens en pyjama rouge, couronnés de plumes de pigeon trempées dans l'encre et armés de manches de balayettes. C'était le temps du bateau ivre : on était cloués nus aux poteaux de couleur. Avant *La Vénus à la fourrure* était *La Belle et la Bête* ; avant le terrorisme de la récedipianisation forcenée, symbolisée par

l'inéluctable et intransformable Prince charmant, était le temps des inquiétantes métamorphoses animales, Mignon qui est un chat, l'ours qui n'est pas un ours, le crapaud enchanté. C'était le temps où on pouvait dire, comme Rimbaud dans *Une saison en enfer* : « j'ai aimé un porc ».

On avait des chevaux : on leur passait le mors, on tirait sur leurs rênes, on cravachait leur croupe, on donnait à leurs flancs rétifs de légers coups de pied ; et si le cheval était une fille coiffée de ce qu'on appelle justement « queue de cheval », on tirait dessus pour la faire avancer plus vite. On pouvait se contenter de tresses, de couettes et même, si le cheval était un garçon aux cheveux trop courts, d'une corde à sauter passée entre ses dents.

On allait au cirque. Ce n'était que cordes attachant de manière compliquée des trapézistes, équilibriste, suspension, liens autour du corps, balançoire la tête en bas, et aussi splendides fauves domptés, femme coupée en deux par un magicien, contorsionnistes, costumes étonnants, sabres jetés sur une victime consentante, cravaches, fouets, et autres joies sauvages et belles d'un monde à part.

On jouait au docteur. Il y avait des infirmières en blouse blanche et des piqûres, des opérations à cœur ouvert, des amputations, des jambes cassées. On jouait aux voitures et à la Nationale 7. Les poupées vomissaient sur le chemin des vacances. On les grondait et on les punissait sévèrement.

On jouait à l'école : on faisait recopier des lignes, réciter des leçons, aller au coin, endurer

des fessées disciplinaires, et faire des tours de cour, les mains sur la tête, comme les bagnards. On jouait à la prison. Les prisonnières étaient des poupées qu'on trépanait lentement avec un canif, pour les punir d'avoir violé les lois de la société. Certaines étaient fouettées : on peignait sur leur dos des marques rouges, à la gouache carmin. On les claquemurait.

On jouait à la ronde. Le fermier était dans son pré, mais le fromage, à la fin, était battu. Tout le monde se ruait sur le pauvre fromage, le courbait en deux, et tapait en mesure sur son dos et ses fesses. On jouait aux pirates, et terrible était notre abordage. On jouait au ligotage, à l'évanouissement, à colin-maillard, à se déguiser et à se masquer. On jouait à la guerre et aux soldats. Qu'est-ce qu'on peut aimer la guerre quand il n'y a pas de vrais morts !

*

Le parallèle entre des jeux d'enfants, vert paradis de l'innocence, et la pratique adulte de jeux masochistes peut sembler choquant. On rêverait plutôt de petites filles modèles, en robes bien repassées, jouant gentiment à la poupée pour préparer leur destin de mère, et de petits garçons déjà intéressés par les jeux scientifiques, les trains, les circuits automobiles, ou, pour être un peu plus moderne, la conquête de l'espace, les robots, les surhommes doués de multiples fonctions électroniques. Tel est le monde dont on rêve en Arcadie, ou plutôt en Œdipie. Tels sont les bons

préparatifs pour se muer le moment venu en petite femme parfaite (avec le fer à repasser) et en prince charmant (avec le monstre à terrasser). À noter que si les « jouets de garçon » ont quelque peu évolué, épousant la nouvelle ligne de la technologie dominante, ceux des filles sont restés les mêmes : poupon pour être maman, Barbie pour être putain. Le combat d'Elena Belotti n'est pas gagné. Il faut décidément retourner faire un tour « du côté des petites filles ».

Choquant, donc, le parallèle entre les jeux libres des enfants et les jeux masochistes des adultes. Et pourtant, le matériel en témoigne. Cordes, entraves, menottes, bâillons, fouets, cravaches, instruments de torture, costumes de pony girl ou de pony boy, déguisements, blouse d'infirmière, table de chirurgie, suspensions diverses : tout cela a son pendant dans les jeux d'enfance. Le « sling »¹⁰⁰ est une balançoire pour grands ; les « chaps », pantalons sans culotte, évoquent la panoplie de cow-boy qu'on achète pour se déguiser ; et même les talons aiguille viennent de l'enfance. Quel gamin n'a pas vacillé, par jeu, sur ceux de sa mère, ou plongé dans sa boîte à maquillage ?

Jean Château décrit gravement les enfants en train d'apprendre les lois du jeu social dans la cour de récréation. Il considère le jeu enfantin comme l'éducation des aptitudes. Le jeu ne permet pas d'apprendre précisément à être une maman, un papa, un docteur, un gendarme ou un voleur, mais à expérimenter les situations qui permettront de le devenir. Cette théorie témoigne d'un désir de finaliser le jeu, d'en faire la cheville ouvrière de

l'apprentissage social. Selon l'auteur, ce qui est en jeu dans les cours de récréation s'appelle travail quand on est en classe, mais tout vise au même but de « socialisation ». Cette théorie a connu un beau succès, puisqu'actuellement, dans les écoles, on valorise les apprentissages de la cour de récréation : l'enfant qui joue doit respecter les autres, apprendre les limites, surveiller son langage dans la cour comme en classe.

On peut soupçonner ici la mainmise des pédagogues sur l'ensemble du comportement de l'enfant, sans rien qui puisse échapper à ce regard. Françoise Dolto, qui a donné un grand coup de pied dans la fourmilière psychanalytique – elle a tout de même terrassé deux concepts-clé parmi les plus imbéciles : l'Envie de Pénis et le Meurtre du Père¹⁰¹... – évoque, dans *La Cause des enfants*, la pratique relativement moderne de l'« internement scolaire », fort efficace, car relayée par la famille. Elle montre comment le but des adultes est de restreindre l'espace de l'enfant, le ramassage scolaire ayant, par exemple, tué le chemin des écoliers. Faire du jeu un apprentissage social revient à s'approprier le contrôle, en tant qu'adulte, de tout espace de liberté des enfants.

Mais les enfants résistent. Il se peut, comme l'écrit Jean Château, qu'en jouant à « Pigeon vole » pendant leur temps libre, ils apprennent à développer des réflexes rapides qui leur seront utiles dans la vie sociale, mais cette maîtrise leur sert tout aussi bien dans d'autres circonstances plus personnelles. Il est vrai que le temps compté de la récréation reste sévèrement encadré par les

maîtres autant que par les horaires ; mais il faut remarquer cependant que l'appropriation, par les enfants, du monde des adultes se fait souvent par détournement. La démarche masochiste d'humour trouve ici quelques racines. L'enfant est un déboulonneur-né : il casse les pendules, les télévisions, les machines. Malgré toutes les tentatives commerciales qui tentent de créer un outil pour chaque jeu, les enfants détournent tous les objets. Cela agace parfois les adultes, qui offrent à l'enfant un cadeau que l'enfant casse ou détourne aussitôt de l'usage qui est indiqué sur la boîte. Mais offrir un cadeau à l'enfant n'est-il pas, une fois encore, une forme de mainmise sur son univers ? Le cadeau est une forme de domination de l'enfant par l'adulte. La réponse de l'enfant est celle du berger à la bergère : il devine l'intention cachée dans le don et rétorque avec précision, en détruisant le jouet¹⁰².

L'humour enfantin reconnaît ici à sa juste valeur l'oppression déguisée dont il est la cible. Mais il prétend toujours en triompher, la vengeance fût-elle accordée seulement dans le domaine symbolique. Séduit par l'héroïsme des personnages de ses romans, il est saisi du noble désir d'endurer quelque épreuve. Il admet qu'il faut parfois souffrir un peu, affronter les adultes sous l'espèce distancée des brigands ligoteurs, ou de l'Oncle Henri trop sévère, avoir peur pour Fantômette qui va passer à la machine à laver, sous un train, sous un pot d'échappement, et subir avec humour (elle n'en manque jamais) ce qu'elle appelle elle-même des « supplices chinois » ;

l'acceptation de cette souffrance est le signe qu'on a compris le jeu – le jeu social, aussi. On s'évade, enfant, par le jeu libre, l'humour et la lecture ; adulte, on se fera peur dans les donjons, tout en s'adaptant (avec talent, bien souvent) aux contraintes sociales.

*

Claude, l'héroïne du *Club des Cinq* qui inaugure une longue série d'aventures écrites pour les enfants par une romancière anglaise, Enid Blyton, est une enfant sauvage. Ses parents la trouvent « difficile », ses cousins l'aiment mais la redoutent un peu, tout en l'admirant. Claude est une enfant à part, ne serait-ce que parce qu'elle refuse d'être appelée de son vrai prénom, Claudine. Elle a un chien, son seul véritable ami : Dagobert. Le chien est la version « civilisée » du loup de légende, et Claude qui, selon le texte, voudrait être un garçon, ne voudrait certes pas être un garçon comme ses cousins Mick et François, les enfants sages : elle veut être un garçon sauvage, et non une petite fille modèle. Elle veut être l'enfant au loup, fille ou garçon, peu importe, mais révoltée et asociale, à coup sûr. La problématique de Claude n'est pas sexuelle, il semble inutile de recourir ici à la fameuse Envie de Pénis qui ferait vivre à Claude sa féminité comme un manque ; il n'est pas question de cela, mais d'être l'enfant sauvage et libre, et de vivre avec un loup. L'ambivalence sexuelle de Claude est surtout une neutralité. Elle permet à tout enfant, garçon ou fille, de s'identifier

à l'héroïne, qui incarne l'Enfant de légende (le mot enfant, en anglais comme en français, désigne indifféremment le garçon ou la fille)¹⁰³.

Dans *Le Club des Cinq*, Claude a compris que la figure du pouvoir, le précepteur M. Rolland, était un voleur, un menteur et un hypocrite. Mais M. Rolland a toute la confiance des parents de Claude, et se lie avec eux pour persécuter la petite fille. Les cousins de Claude la plaignent et l'aident, mais eux-mêmes ne sont pas des révoltés. Ils prônent la sagesse de plier devant le pouvoir, persuadant Claude d'avoir un comportement exemplaire devant maître et parents, pour lever la punition qui pèse sur son chien, injustement condamné à la niche dans un froid glacial. Claude et son chien endurent stoïquement toutes les peines que leur infligent les adultes : privations, froidure, mise au ban, enfermement dans une chambre, mise à la niche. Les cousins doivent bientôt choisir leur camp : interrogés, mis à la question, ils résistent bravement. Ils finiront par triompher : toute la bande démasque M. Rolland, qui à son tour est enfermé dans une chambre, en attendant les gendarmes. Les parents repentants font amende honorable, et Claude est réintégrée dans le cercle de famille, ainsi que son chien, qui rentre à la maison. Gain supplémentaire, les enfants n'ont plus de précepteur : la figure du pouvoir scolaire est déboutée. Les vacances, espace enfantin indûment investi par les parents, qui voulaient que leurs enfants subissent un soutien scolaire pendant cette période, redeviennent l'espace de la liberté enfantine.

« Tu avais raison et nous avions tort, dit François à sa cousine. Nous te trouvions beaucoup trop entêtée, mais si tu ne l'avais pas été... » L'entêtement sauvage de Claude lui a valu un triomphe après une épreuve d'endurance qu'elle a traversée victorieusement, malgré les obstacles du pouvoir, et avec quelque aide de ses cousins : les enfants se liguent dès lors en société secrète, en incluant le loup déguisé, Dagobert. Ils forment avec le chien un cercle, se prennent les mains et les pattes, et prononcent leur promesse : « Nous tous, Claude, Annie, Dagobert, Mick et François, réunis ici, nous décidons de constituer le Club des Cinq [...]. Nous promettons de nous aider, de nous protéger et de garder le secret ».

La société secrète librement formée se donne pour but, selon Jean Duvignaud dans *Le Jeu du jeu*, de détruire le consensus sans détruire complètement les institutions¹⁰⁴. Les enfants s'unissent en marge des parents et de la société répressive : ils se ménagent un lieu à eux, pour y vivre des « aventures ». Ils créent, à l'abri du regard social, une sorte de niche où se développe une « solidarité microscopique ». Moralité ? On ne renversera ni les parents, ni les maîtres, ni la société, mais on pourra du moins survivre ensemble, avec les enfants de la meute et un ersatz de loup, dans un espace protégé. C'est la solution que suggère *Le Club des Cinq*, livre d'enfant déjà ancien, où on va encore à la gare avec une carriole et un cheval. Nettement plus récent, le dessin animé *Mulan* de Walt Disney repose, comme *Le Club des Cinq*, sur le travestissement d'une héroïne

féminine. Quelle solution propose ce second exemple, plus récent ?

*

Les dessins animés de Walt Disney sont en général tout sauf propices à une utopie masochiste du type « baron perché » à ses heures, avec mise en œuvre théâtralisée, à titre ludique et dans un espace clos et secret, du terrorisme social ambiant et des affrontements humains. Ces films pour enfants n'ont qu'un rêve : voir se reproduire à l'identique le grand cycle de la vie (c'est-à-dire des normes sociales). *Bambi* ou *le Roi Lion*, c'est la même chose : le petit sera bien comme son papa. Avec la complicité des intellectuels et des profs, l'immuabilité triomphe : celui (Pan-Pan ou Zazu) qui a éduqué le premier petit (*Bambi* ou *Simba*) éduquera imperturbablement son fils, qu'il accueille avec émotion lors de la scène finale de la mise-bas. *Dinosaure* reproduit encore ce schéma de la bestiole éducatrice et charmante, qui vient d'une autre race que celle des puissants, mais qui se soumet à leur ordre et qui n'offre son savoir ou sa sagesse que pour perpétuer l'ordre triomphant. Mais *Mulan*, fait notable, s'écarte significativement de ce scénario.

Fa *Mulan* vit dans une civilisation sexiste, qui fige chacun dans son rôle : mère douce et soumise, qui laisse faire, père tant aimé, se devant d'être héroïque, fille sans enfance, devant se marier pour porter à son tour des enfants. Cette séparation et ce figement des rôles est la marque d'une oedipianisation forte, qui se dilue au moment où

Mulan reconnaît, au milieu du film, qu'elle n'est pas devenue un héros pour son père, *mais bien pour elle-même*.

Mulan se serait mariée si un grain de sable n'avait pas enrayé le mécanisme. Ce grain de sable, c'est le cricket perturbateur, qui a muté depuis *Pinocchio* : la conscience morale du petit garçon se devant d'être sage, d'aller à l'école et de fuir la meute des mauvais drôles (toujours la même bande : frères, cousins...) a passablement lâché la cause de l'intégration sociale, en titillant la marieuse jusqu'au désastre le plus complet. Le cricket est, diraient Deleuze et Guattari, un migrant de déterritorialisation ; la grand-mère aussi. De trop dans le triangle œdipien, elle branche la famille Fa sur un espace extérieur, celui des morts. Il en sort Mushu, dragon nain et usurpateur, déchu de son rôle social de « gardien de la famille ». Il veut réintégrer cette fonction : dès lors il se condamne à ne vivre qu'une quête, non une vraie aventure. Une quête, c'est une parade de courage et d'héroïsme au nom du père, avec un dénouement prévu d'avance. Une aventure, c'est un enfoncement dans le monde sauvage, en son nom à soi, un « soi » qui n'a pas encore de nom. C'est un monde avec des chemins qui bifurquent et un dénouement inconnu.

Garçon clandestin comme Claude, « jeune déguisée » comme Fantômette, Mulan passe sous le joug des valeurs viriles, qui incarnent la loi du père : apprentissage de la guerre, entraînement, combat héroïque pour la patrie contre les ennemis, obéissance. Ce faisant, elle rencontre sa bande :

trois compagnons d'armes. Ce qui lui reste de tendresse « féminine » lui donne de l'amour pour son capitaine. Démasquée, conspuée, abandonnée, elle découvre qu'elle agit pour elle-même, qu'elle n'est plus personne, qu'elle n'est plus nulle part : sa déterritorialisation est maximale. Elle rallie *in extremis* sa bande et son capitaine à sa méthode de guerre à elle, qui, comme elle-même, est parfaitement innovante et totalement sans références. Elle l'emporte, et l'Empereur, le père symbolique de l'Empire du Milieu (difficile de concevoir un territoire plus solidement ancré) s'incline devant elle.

Qu'a gagné Mulan ? Une fin pas comme les autres. Elle a sauvé l'honneur de sa famille, mais à sa mode ; elle va sans doute se marier, mais selon sa loi. Parallèlement, son dragon devient gardien de famille ; mais il est *rock'n roll*, et le cricket perturbateur, aussi. Détail notable, le cricket a pris la place de Mushu comme sonneur de gong chez les fantômes chinois : le grain de sel est désormais inclus dans la mécanique familiale. Par ailleurs, la dernière réplique du capitaine est extraordinaire dans le contexte des films des studios Disney. L'homme restera-t-il pour toujours ? Non, mais il resterait bien pour dîner. Tout est ouvert ; on est aussi loin que possible des Blanche-Neige et autres Cendrillon condamnées à l'éternité bétonnée du mariage, femmes-moutons bêlant à la barbe rasée du Prince Charmant, éternellement reproduit à l'identique, uniquement là pour que les gens heureux n'aient plus d'histoire, et pour avoir beaucoup de petits princes tout aussi charmants.

Mulan induit un déplacement des valeurs et des pratiques. Il ne s'agit pas de renverser la société, mais de décaler un peu les choses pour tout changer. Le casque, rapporté de la guerre, n'est plus celui du père, mais de Mulan. Le père supérieur, figure incontestée de l'autorité oedipienne, est devenu ce qu'il n'avait jamais cessé d'être : un gentil vieillard, tendre et infirme, aimant sa fille, et, contrairement à elle, pas guerrier pour deux sous. La leçon est la même que dans les autres histoires pour enfants : ne changeons pas tout, mais changeons un peu.

*

Ces deux histoires pour enfant, où une fille se transforme en garçon, sont à la fois aventureuses et réintégratrices. Elle induisent une souffrance, endurée pour la bonne cause, qui conduit l'héroïne à résister à l'ordre social (incarné par les adultes, les parents, les chefs de guerre, les maîtres, l'ennemi, les bandits). L'apprentissage du jeu masochiste s'y inaugure sous plusieurs formes. Superficiellement, l'emprunt au sexe masculin ou le travestissement en homme distingue ici les enfances de deux petites dominatrices ; plus profondément, les valeurs de courage et d'héroïsme sont détournées de leur but social, au seul profit du moi. Mulan découvre qu'elle doit souffrir pour elle-même, pour son plaisir et sa gloire, non pour sauver son père ; Claude souffre pour s'affirmer dans sa différence par rapport à ses sages cousins, et découvre le plaisir empoisonné de la rébellion :

rejetée, punie, elle tient tête, brave les ordres paternels, résiste en pleurant secrètement.

Le masochisme se construit dans l'affrontement entre l'espace œdipien, où le « moi » de l'enfant a sa place assignée, et un autre espace où ce « moi », sauvage, s'oppose secrètement à tout le reste. L'espace œdipien, c'est la famille, la répression ordinaire, la « civilisation » selon Freud, la fausse transgression de l'inceste, qui sert une reproduction à l'identique, le faux désir sexuel pour un parent, banale histoire à la fin déterminée d'avance, en somme tout ce qui claquemure pour toujours la sexualité dans sa structure originelle étouffante. L'autre espace, c'est la lecture, l'imagination au pouvoir, l'heure de la sortie, le chemin des écoliers, la meute des camarades, des frères ou des cousins, le jeu libérateur et libre de l'aventure ouverte, et la fin qu'on ne connaît pas. C'est le choix d'une sexualité bizarre, éternelle mise en scène de cette lutte originelle entre deux principes antagonistes, Moi et les Méchants que par l'humour je mets à distance en les traitant de méchants d'opérette (voilà pourquoi le bourreau masochiste ne fait jamais « vraiment » mal). À ce titre, le masochisme est politique – je veux dire par là qu'il ne concerne pas seulement le corps d'un individu en particulier, avec son plaisir et sa souffrance, sa pulsion de mort et son éros, mais au-delà plusieurs corps, une meute de corps, tous les corps pris dans une problématique en fin de compte plus sociale que sexuelle, plus collective qu'étroitement individuelle.

Le désir masochiste, c'est diamétralement l'autre du désir œdipien. Emmanuel-Juste Duits

intitule ainsi « l'autre désir » son livre sur le sadomasochisme et l'amour courtois. Des dames dominatrices, doublées de gestionnaires avisées, ont fondé près de Prague une véritable ville de jeux pour adultes masochistes, O. W. K., « Other World Kingdom ». C'est le royaume d'un autre monde : non pas un royaume où les valeurs sont carnavalesquement renversées, où les femmes, ces éternelles mineures sociales, se vengent en faisant des hommes leurs esclaves, comme s'en vante la publicité de l'établissement ; mais un royaume pour l'autre désir, pour le désir qui est né hors-l'œdipe, dans une dialectique avec la force de répression sociale, et qui a trouvé pour solution ce que proposent indirectement les dames d'O. W. K. : non pas faire la révolution dans le monde mais y creuser une enclave protégée et libre. C'est la transposition, en somme, des séances enfantines de lectures secrètes faites en haut d'un arbre, hors de la portée de l'œdipe, cet anti-Dagobert, ce chien rampant à la solde de ses maîtres.

*

On retrouve dans le récent *Harry Potter* les mêmes caractéristiques que dans les romans pour enfants de la génération précédente : il est important d'être un enfant, de s'occuper de soi-même, de faire des découvertes extra-scolaires sur fond d'univers scolaire, et tout le bonheur des petits héros est d'être, autant que faire se peut, sans famille. Les enfants restent à la pension pendant les petites vacances. Leurs parents ne leur

manquent jamais. Harry, qui est orphelin, a sa vraie famille à Poudlard. C'est là un cliché issu de la tradition des *school stories* anglaises, mais pas seulement : le monde scolaire, gentiment répressif, et tout aussi tourné en bourrique que dans *Fantômette*. Chaque année accomplit un cycle d'études pour Harry et ses amis ; mais chaque année, ils ont surtout, en parallèle, terrassé un monstre, résolu un problème ou découvert un mystère. Bon prince, le directeur, Dumbledore valide leurs acquis extra-scolaires à la fin de chaque année, en octroyant, pour le prix des aventures, des points supplémentaires. Ainsi le diktat scolaire et la liberté du héros se retrouvent-ils miraculeusement réconciliés.

Harry Potter est plus moderne que *Le Club des Cinq*. Parce qu'il est plus moderne, il prend plus nettement à bras le corps le problème de l'univers masochiste. Dans le second volume de l'œuvre, un personnage incarne l'ambivalence perverse de cette attitude : Dobby, l'elfe de maison, pauvre esclave misérablement vêtu, habitué à être rudoyé par ses maîtres, qu'il doit servir jusqu'à la mort, fondant en larmes de gratitude infinie au moindre signe de politesse, est tyrannique comme seuls savent l'être les masochistes. C'est pour le bien supposé de Harry que Dobby, sûr de son bon droit, veut l'empêcher de vivre comme il l'entend. L'arme de l'esclave est le chantage à sa propre douleur. Dobby ne cesse de s'infliger lui-même des punitions douloureuses : il se tape la tête contre les murs, et menace de se pincer cruellement les oreilles dans la porte du four. La culpabilité de Dobby, et son

devoir de s'infliger à lui-même les châtiments, sont inépuisables. « Dobby doit toujours se punir pour quelque chose, Monsieur. Ils [ses maîtres] laissent le soin à Dobby de s'en occuper. Parfois, ils lui rappellent simplement qu'il doit s'infliger quelques punitions supplémentaires »¹⁰⁵... De quoi émouvoir le tendre Harry, et de quoi le contraindre impérieusement de renoncer à tout ce qui fait son bonheur : retourner au collège. Mais si Harry résiste, ce qu'il fait, Dobby se transforme en arme contre lui. C'est là toute la perversité d'une aide inconditionnelle qui se retourne en menace.

« À cause de toi, on a failli être renvoyés, Ron et moi ! dit-il d'un ton féroce. Tu ferais mieux de filer d'ici [...] sinon je t'étrangle ! »
Dobby eut un faible sourire.

« Dobby est habitué aux menaces de mort, Monsieur. Dobby en reçoit cinq fois par jour dans la maison de ses maîtres. »

[...] Il avait l'air si pitoyable que Harry sentit malgré lui sa colère le quitter¹⁰⁶.

« Tu sais quoi, Harry ? S'il continue à vouloir te sauver la vie, il va finir par te tuer »¹⁰⁷, constate Ron.

Les lecteurs sont invités ici à plonger dans l'univers insondable du masochisme, entre diktat impérieux et douleur auto-infligée. C'est une vraie question politique qui est ici posée, entre les lignes d'un roman pour la jeunesse – mais que les adultes aiment aussi beaucoup lire, dit-on.

8. Jeux d'adultes.

Coupable, qui, moi ?

La cohorte rassemblée des psychiatres et psychanalystes de toute farine a raison : le sentiment de culpabilité (*Schuldgefühl*) est affreusement chevillé au cœur de tous les humains – la masturbation infantile¹⁰⁸ étant manifestement la chose au monde la mieux partagée. Le lien que nous venons d'établir entre l'enfance et les jeux masochistes ne vient donc pas par hasard. Derrière le plaisir de la lecture, plaisir solitaire s'il en fut, se cache et se prépare la volupté masochiste, au parfum d'auto-punition ; derrière le matériel employé pour les jeux masochistes des adultes, on retrouve tous les jeux et les plaisirs des enfants. Ce n'est pas seulement la masturbation, le fait « d'avoir accompli l'action sexuelle à l'âge d'enfant »¹⁰⁹, que se reproche l'adulte, mais aussi le fait d'avoir pris, pendant l'enfance, deux plaisirs au moins aussi interdits que la masturbation elle-même : la littérature et le jeu.

Ceci posé, la réponse de l'adulte à cette culpabilité ressentie est-elle seulement névrotique ? Masturbation, jeu, littérature : le triangle n'a pas trois côtés égaux. Si l'on peut admettre, avec Freud, que le sentiment névrotique de culpabilité, issu de la masturbation infantile, n'a d'autre réponse possible, à l'âge adulte, que la névrose obsessionnelle, en va-t-il de même avec la littérature et

le jeu ? Faut-il rabattre tout entier le masochisme sur la névrose ? Ne faut-il pas laisser une place à une réponse d'un type différent, qu'on pourrait appeler l'humour ?

L'hypothèse est risquée, sachant que tout l'héritage freudien invite plutôt à considérer le masochisme sur fond unique de pulsion de mort et d'autodestruction. Les cas dramatiques de « grands pervers » sont là pour étayer la thèse de cette absolue souffrance. Mais d'un autre côté, littérature et jeu invitent à ne plus prendre au premier degré les fantasmes de souffrance et de soumission. Quelque chose d'autre se fait manifestement jour. Théâtre, jeu, littérature témoignent d'une prise de distance, d'une force de contournement. Le sentiment de culpabilité est toujours là, mais sa pression se relâche un peu. Cela pourrait être appelé l'humour – entendu comme une force de survie, une manière individuelle de rétorquer à l'auto-destruction.

Mais la problématique est aussi sociale. Dans *Malaise dans la civilisation*, Freud montre comment la répression sexuelle et le renoncement pulsionnel induits par la vie collective sont pourvoyeurs en névroses. Devant l'angoisse de la perte d'amour, et tremblant devant l'autorité externe, le sujet capitule, et fait abstinence. Mais hélas, il n'obtient pas en échange la garantie de l'amour, et n'éprouve, pour tout partage, que la tension interne torturante de sa conscience de culpabilité. De plus, véritable Léviathan, la conscience de culpabilité exige encore, et encore, et encore des renoncements. L'angoisse de n'être

point aimé s'allie donc avec les impératifs de la civilisation répressive pour contraindre le sujet à la douleur, et à toutes sortes d'échappatoires de peu d'aloï : retournement contre soi-même de l'agressivité, ou conversion en volupté masochiste du malaise ainsi généré. Cette problématique de l'oppression sociale est en effet patente dans la pratique du jeu masochiste, qui semble répéter, pour l'exorciser sur un mode ludique, le scénario d'agression, d'angoisse, de renoncement et de plaisir qui fait tout le malaise de la civilisation.

Mais sur l'humour, pour une fois, Freud et Deleuze tombent presque d'accord. Deleuze écrit dans *Présentation de Sacher-Masoch* : « Le moi masochiste n'est écrasé qu'en apparence. Quelle dérision, quel humour, quelle révolte invincible, quel triomphe se cachent sous un moi qui se déclare si faible ? » Quarante ans avant, Freud admire malgré lui l'humoriste, capable de tourner en dérision toutes les douleurs du monde, et d'échapper à la contrainte de la souffrance sans pour autant abandonner le terrain de sa santé psychique. Les traumatismes issus du monde extérieur ne peuvent pas atteindre l'humoriste : ils sont pour lui matière à plaisir. On retrouve ici la formule-même du masochisme, même si Freud ne fait pas alors le rapprochement. L'humoriste, comme le masochiste, tourne la souffrance à sa convenance ; le masochiste est un humoriste.

*

Ainsi se sentira-t-on coupable, puisqu'on n'y échappe ni personnellement, ni collectivement ;

mais avec humour. On n'est plus coupable comme au temps de la religion chrétienne triomphante, mais on l'est encore (dans un sens tout différent) comme au temps de Kafka.

La culpabilité moderne est une culpabilité « à la Kafka » – on ne peut dire kafkaïenne, tant ce mot s'est chargé de connotations sombres et tragiques. Mais Kafka n'est, somme toute, pas tellement kafkaïen... Dominés qu'ils sont par diverses instances réputées supérieures (le château, les juges, le pouvoir décisionnel et arbitraire d'un oncle d'Amérique) les héros, en réalité, n'en mènent pas moins leurs petites trajectoires personnelles, séduisent des femmes, boivent sec, rencontrent des hommes, découvrent des choses. Certes, on pourrait dire, avec Freud, qu'ils sont dans la logique d'une « économie » délicate, d'un réglage difficile entre leurs pulsions propres et la répression sociale. Néanmoins, ce réglage s'effectue avec une certaine gaieté : on a vu pire. La modernité de Kafka prend acte du sentiment de culpabilité, soleil noir rayonnant dans le cœur des névrosés, mais ce n'est pas pour décrire tragiquement ses effets, au contraire : par l'humour et la littérature, le sujet entre en lutte contre l'ennemi, intérieur et extérieur. Il reconnaît de bonne grâce que tout va fort mal ; mais il résiste. La loi existe, mais loin, très loin : au château, derrière les lunettes de Klamm, l'homme insaisissable, suprêmement invisible et suprêmement caché comme l'indique le mot latin caché dans son nom (*clam*), ou bien dans le délai indéfini, et toujours repoussé, d'une justice qui

n'existe que par ses atermoiements, dans *Le Procès*. La justice n'existe d'ailleurs que quand on va la chercher soi-même : elle ne demande rien à K. Elle l'accueille quand il vient et le laisse aller quand il s'en va.

Autant dire que le sujet humain, sous la férule indécise de cette loi abstraite, trouve lieu où s'ébattre, quoique portant plus que jamais sa croix, son sentiment de culpabilité. Comme l'écrit Deleuze dans *Présentation de Sacher-Masoch*, « la culpabilité est partie intégrante du triomphe masochiste. Elle rend le masochiste libre. Elle ne fait qu'un avec l'humour ». Le masochiste qui tourne la prétendue « loi » en jouissant d'être puni est un avatar des héros de Kafka : il a une forte conscience d'être coupable de quelque chose, mais dans le même temps, et sans contradiction, il tente de s'en moquer pour y résister.

Rien n'est plus remarquable que l'aptitude au détachement qui caractérise Joseph K. dans *Le Procès*¹¹⁰ : chacun lui reproche de n'être pas assez préoccupé par son cas. Il tente de se dire à lui-même qu'il faudrait en effet s'y intéresser davantage, mais n'importe quel événement de passage suffit à capter son attention et à lui faire oublier cette bonne résolution. Les menaces planent, mais ne font que planer. À force, elles s'érodent. Il en résulte à la fois un sentiment d'irréalité et un joyeux sens de l'instant. Les fornications voluptueuses qui scandent l'itinéraire des héros de Kafka sont là pour témoigner de ce solide goût pour la jouissance prise sur le vif, fussent-elles achetées à grand prix de culpabilité.

Cet humour « à la Kafka » est une force qui rétorque au sentiment de culpabilité, même si la victoire reste mitigée (on n'efface pas totalement cette douleur dont on prétend rire). L'humour, c'est le petit détour personnel qu'on se permet au sein des grandes structures, la sauvegarde du quant-à-soi sous le feu nourri de l'oppression la plus menaçante, l'art d'éluder ce qui semblait imparable. L'humour ainsi entendu, selon Deleuze, c'est le triomphe du moi contre le surmoi, et contre toutes les instances répressives qui se rattachent à la figure du père. Freud ne l'entendait pas de cette oreille. Dans son article de 1927 sur ce sujet, il considérait que l'humour était sous le signe du surmoi. Si l'humoriste a de l'humour, c'est parce qu'il « se traite lui-même comme un enfant et joue en même temps à l'égard de cet enfant le rôle de l'adulte supérieur ».

Mais peu importe en somme quelle instance de l'appareil psychique est en jeu dans l'humour. Il suffit de constater que l'humour de Kafka a partie liée avec le masochisme. *Le Procès* de Kafka n'est-il pas un roman sadomasochiste ?

*

Le masochiste aime les laçages, les nœuds, les fixations. Ce n'est pas un hasard si, dans les sports où on ne déteste pas en baver (ski, parapente, planche à voile, plongée...) on utilise, outre des combinaisons intégrales impeccablement ajustées, toutes sortes d'accessoires de laçage et serrage : des sangles, des soufflets, des zips et des

mousquetons à foison – caractéristiques qui se retrouvent dans le matériel : dragonnes de bâtons de skis, filins d'escalade, boutes de marine, gilets de sauvetage, sellettes de parapente, c'est encore et toujours des sangles, des fixations, des drisses, des arpillons, des boucles, des coulisses, des pressions, des courroies. L'usage de ces costumes sportifs modernes est à la fois ludique et érotique, comme celui de l'étranger qui débarque impromptu chez Joseph K., le héros, au début du *Procès* de Kafka : « ce personnage était svelte, mais solidement bâti ; il portait un habit noir et collant, pourvu d'une ceinture et de toutes sortes de plis, de poches, de boucles et de boutons qui donnaient à ce vêtement une apparence particulièrement pratique sans qu'on pût cependant bien comprendre à quoi tout cela pouvait servir ».

Le *Procès* de Kafka, qui s'inaugure ainsi, est tout entier un roman de la volupté masochiste. Il en dit long, en effet, sur la constitution du masochisme chez les adultes, en rapport avec une société répressive humoristiquement mise à distance par le jeu sexuel.

On a pu dire que ce livre était un bréviaire de terrorisme policier, l'angoissant roman du monde moderne, implacable et glacial. On a pu ajouter qu'il s'y jouait l'effroyable et éternelle culpabilité de l'homme judéo-chrétien. Oui, certes, mais il faut ajouter : avec humour et masochisme. Le premier chapitre, celui où justement se met en place la machine judiciaire, faisait s'étrangler de rire les contemporains qui en avaient lecture. Pour eux, *Le Procès* était un roman plein d'humour noir. Ne l'oublions pas !

L'idée que *Le Procès* est un roman de l'inhumanité judiciaire repose principalement sur la fin tragique et pathétique du livre, espèce d'exécution théâtrale et lugubre de Joseph K., le personnage principal. Or le roman est en réalité inachevé. Tel qu'il est donné à lire, il a été reconstitué après sa mort par un ami de Kafka, Max Brod, à partir de dossiers plus ou moins mis en ordre par Kafka de son vivant. Deleuze et Guattari font l'hypothèse que les épisodes ont été placés dans le désordre, et que cette « fin » devait plutôt être un cauchemar dans le cours du roman que son dernier mot¹¹. Mais on pourrait aller encore plus loin, sur la foi de l'étrangeté stylistique de ce texte larmoyant, qui dénote complètement par rapport à ce qu'écrit Kafka habituellement. Et si c'était Max Brod qui avait écrit cette « fin » ?

Le texte sonne faux, avec ses symboles éculés, si peu à la manière de Kafka : une fenêtre s'éclaire, en signe d'espoir inutile ; une femme du passé, Elsa, revient hanter les derniers instants du héros... Jamais, dans les romans de Kafka, on ne revient ainsi en arrière, et surtout pas pour regretter quelque chose qui ne reviendra plus, comme ici. De surcroît, Elsa est une figure féminine assez lugubre : celle de la maîtresse « régulière » de K., qu'il voit une fois par semaine, au début du roman, alors qu'il n'est encore qu'un rouage inepte dans une société à la fois bien réglée et ennuyeuse à mourir. Que le héros pousse en mourant une exclamation mélodramatique, « comme un chien ! », pleine de honte et de renonciation coupable, est tout aussi surprenant

de la part de Kafka, peu sujet à ce genre d'apitoiement.

Max Brod a beaucoup manipulé les textes de Kafka, on le sait. S'il manquait une fin au roman, il aurait pu l'écrire. Et s'il l'avait écrite, cela donnerait exactement ce genre de chose : un texte saturé du mot « honte », plein de moralisme, plein du regret du passé perdu, un texte qui à tous égards « fait une fin » – et marque le triomphe du sentiment de culpabilité. Mais la vraie fin pourrait avoir lieu juste avant ce rajoutis problématique, au moment où l'abbé déclare à K. dans la cathédrale : « La justice ne veut rien de toi. Elle te prend quand tu viens et te laisse partir quand tu t'en vas ». Voilà une vraie morale à la Kafka, bien plus convaincante que cette « honte » qui voudrait « survivre » au héros mourant « comme un chien ».

*

On est frappé par la liberté que prend le personnage de K. à partir du moment où il est en procès. Avant le procès, K. est un employé modèle, grisâtre. Il mène avec Elsa une liaison d'une régularité métronomique. Il obéit à son chef, vit comme un pur rouage dans une machine qui le dépasse. Mais grâce à son procès, K. découvre un autre monde. Il s'offre l'audace de refuser au chef une ennuyeuse promenade du dimanche. Il erre, pendant les heures de travail, dans des banlieues lointaines où il n'était jamais allé. Même le lieu de travail lui-même se révèle plein de ressources. En passant dans un corridor qui mène à son bureau,

K. qui n'était jamais tombé sur rien, tombe sur une séance de SM dans un débarras.

La scène comporte trois personnages : « un des hommes, qui avait l'air d'être le maître des deux autres [...] était vêtu d'une sorte de combinaison de cuir sombre très décolletée qui lui laissait les bras entièrement nus ». Il tient une verge à la main. « Maître ! nous devons être fouettés », supplient les deux autres. On leur ordonne de se déshabiller. Il s'ensuit tout un cinéma : plaintes, gémissements, supplications à genoux. K. pense qu'il devrait se sentir apitoyé. Il éprouve la tentation de se déshabiller lui-même et de s'offrir en victime expiatoire à la place des deux hommes, car il se dit que c'est sûrement de sa faute si les malheureux se trouvent dans cette triste situation. Certains critiques de Kafka, totalement impénétrables à l'humour, prennent ici au sérieux la « culpabilité » du héros... lequel héros ne peut effacer de son esprit le souvenir de cette scène, au point d'en être distrait pendant ses heures de travail, et de retourner voir le débarras le jour suivant (chap. v : « le bourreau »).

L'éveil aux sensualités masochistes n'est qu'un élément parmi d'autres dans les nouvelles expériences de K. Il découvre qu'une ville a des banlieues, qu'il existe un monde en dehors de l'entreprise où il travaille si assidûment ; il s'offre le luxe d'aller voir un peintre au diable vauvert, il apprend que le plus sûr chemin pour aller à la porte est de passer par-dessus le lit, et qu'on se retrouve inopinément à la cathédrale quand on voudrait simplement accompagner, dans le cadre de ses

fonctions professionnelles, un visiteur étranger. En somme, le monde s'est enrichi d'inédites bifurcations, la routine laborieuse est brisée, et personne ne s'en porte pas plus mal : ni l'entreprise elle-même, qui s'aperçoit à peine qu'un de ses membres a secrètement pris la clé des champs, ni K., qui se trouve fort aise de rencontrer, sur son chemin, des femmes séduisantes et des aventures nouvelles.

L'obligation d'aller de temps en temps au tribunal se révèle, pour K., singulièrement lâche. Le monde est en fait livré à l'ouverture, à la découverte, à l'érotisme de hasard, à des enchaînements d'actions qu'on ne contrôle plus, à des rencontres. Parfois le héros éprouve le remords de supporter son procès « si aisément » ; il prend de bonnes résolutions, comme celle de faire à l'avenir un meilleur usage de ses matinées du dimanche. Mais quel meilleur usage ? C'est plus fort que lui, il plante là les usages, il plante là sa régulière, qu'on ne reverra jamais (sauf dans la « fin » artificielle et mélodramatique), il plante là le bureau, et les trois hommes pressés qui l'attendent, pauvres industriels dont le temps est compté. À lui, K., le temps n'est plus compté. Il entre dans l'ère bénie de la perte de temps. Il a appris les joies du Jeu.

*

Lire ainsi Kafka conduit à majorer, dans la constitution littéraire du sentiment de culpabilité et de son échappatoire par l'humour, la problématique sociale du malaise dans la

civilisation. On s'écarte ici des rivages intimes et personnels, de la question individuellement névrotique. Doit-on en conclure que la prise de conscience du sentiment de culpabilité comme d'un phénomène *collectif* est déjà une prise de distance, une forme d'humour ? C'est la leçon « littéraire » qu'on peut tirer de la lecture d'un Kafka ; corollaire et allié de la littérature de fantaisie, le jeu de rôle conduit exactement aux mêmes conclusions. Au-delà de la névrose personnelle, jeu et littérature sont deux moyens jumeaux de transiger avec la souffrance coupable. L'un et l'autre donnent à voir la répression des pulsions par la société, non l'économie personnelle des tourments d'angoisse.

Le grand théâtre du SM met en scène, dans un but de détournement ludique, l'État policier, l'univers de la cruauté judiciaire et celui de l'Inquisition. Tout ce qui était terrible est transformé en jeu, sans qu'on oublie complètement le terrible de l'affaire. Il suffit, pour s'en persuader, de regarder quels accessoires et mobilier mettent en vente les boutiques spécialisées. Les pinces à seins sont un avatar du tenailage au fer rouge de la poitrine du condamné. Le bâillon-boule est un descendant de l'esteuf, ou poire d'angoisse, une boule de poudre qu'on enfonçait dans la bouche des coupables¹¹². La croix de saint André évoque à la fois la croix du Christ, supplice du passé, et son évolution plus moderne sous forme de la roue : on fixait le condamné par les pieds et les mains sur le dispositif, et on lui brisait lentement et progressivement les os à coup de barre, devant un parterre de spectateurs attentifs. L'exposition au

pilori, le supplice du fouet, le chevalet de torture, la mise aux fers, les ceps, le pal, le carcan, les poucettes et autres brodequins sont des classiques de la cruauté judiciaire telle qu'elle se développe, en Europe, un peu avant le XVI^e siècle.

Il faut insister ici sur la dimension de spectacle collectif. C'est en effet à cette époque que la cruauté judiciaire, réservée naguère au secret de la « question » médiévale à huis clos, se transforme en spectacle pour tous et investit des itinéraires urbains pour déployer les fastes de sa mise en scène publique. Le cérémonial des peines de justice et des exécutions capitales devient théâtre des cruautés. L'idée centrale n'est pas seulement de torturer, mais de torturer *en public*.

Dans *Les Supplices dans l'art*, Lionello Puppi¹¹³ met en évidence le rôle de la ville-théâtre des cruautés sous l'Ancien Régime. Il évoque le trajet ritualisé du condamné, et tout ce qui le ponctue jusqu'à l'échafaud : amende honorable (une main est coupée, puis portée autour du cou), tenaillage de différentes parties du corps, notamment la poitrine (arrachage de lambeaux de chair avec des fers rouges). Michel Foucault, dans *Surveiller et punir*¹¹⁴, évoque cette prise de pouvoir sur les corps des sujets : la souffrance, les mutilations sont infligées suivant un déploiement à la fois contrôlé et cruel de forces. Quand Duport, ministre de la Justice, promeut en 1791 la loi suivant laquelle « Tout condamné à mort aura la tête tranchée », c'est là une mesure révolutionnaire. Cela veut dire qu'on ne pourra plus infliger à quiconque la cruauté judiciaire. Le premier pas vers l'abolition

de la peine de mort est paradoxalement la guillotine, qui stipule que la privation de la vie soit désormais une peine suffisante.

On dit souvent que le SM met en scène, sur un mode ludique, les extrémismes du mysticisme religieux : macérations, flagellations, extases, comme saint Antoine dans le désert. Mais on peut se demander si, en fait, ce n'est pas plutôt la cruauté judiciaire *publique* (y compris celle de l'Église) qui sert de point de départ à cette érotique. L'ascète solitaire a son fouet, sa « discipline », et une espèce de chemise en fibres dures, son « cilice », mais ni esteuf, ni pilori, ni pal, ni roue : ces instruments supposent une théâtralisation.

La riche iconographie des martyres a relativement peu de retombées dans le domaine SM. Peu de jouissances sont attachées à l'image de certaines mutilations (dents, yeux, seins...) subies par les saintes ; le gril de saint Laurent, l'éviscération de saint Érasme, l'arrachage de peau de saint Barthélemy n'inspirent que rarement les fantasmes. En revanche les seins, s'ils ne sont pas « arrachés », sont régulièrement tenaillés. Le fouet, le pilori, la croix de saint André et autres imaginations issues de la réalité judiciaire publique de l'Ancien Régime ont également beaucoup d'adeptes. Le mystique se fouette volontairement, et c'est volontairement qu'il s'inflige des privations et des souffrances ; ce n'est pas là un bon modèle pour les jeux sexuels du masochisme, qui stipulent à la fois un public et une relation à l'autre. Mises à part des pratiques marginales d'autoservitude qui iraient dans le sens de la macération religieuse,

le SM considère qu'il faut être deux (au moins une victime et un bourreau), ou plus (des spectateurs). Tout jeu théâtral est un jeu public. Telle serait la première exigence du sadomasochisme : être un jeu public, en liaison avec une problématique collective et sociale de la culpabilité.

*

Le modèle de la barbarie, de l'humiliation et de la cruauté judiciaire n'est rien d'autre, en somme, qu'un *fétiche* : il n'est visé que par défaut. Le fétichisme frappe à côté de son objet, il fait semblant de désirer la partie car il n'ose se saisir du tout ; il décharge sur le fantôme de l'objet l'excès honteux de sa pulsion extrême. Le fétiche ressemble ainsi à la « contre-clé » dont parle le troubadour Guillaume d'Aquitaine à la fin d'un de ses plus célèbres poèmes : il est la clé factice, réplique d'une vraie clé, et qui par définition n'ouvre rien, si ce n'est qu'elle ferme énigmatiquement un poème. La clé de la barbarie n'ouvre rien dans le masochisme : c'est une *contraclau*, un fétiche, un truchement qui pointe dans la direction de l'objet véritable sans le prendre objectivement pour cible.

Le fétiche apparaît dès lors comme un moyen de détourner la trop grande intensité d'une sensation ou d'une émotion : ici, la véhémence du sexe. Le masochiste, son partenaire et son public se retrouvent tels qu'en eux-mêmes, tels que le sexe les a réduits à devenir ; ils sont sans masque, partageant le même douloureux secret. La

jouissance advient comme une honte suprême et partagée, comme la perte de toute maîtrise sur l'animalité des désirs. Les masochistes se livrent à cette jouissance qui les dépasse, et au-delà de toute romance, de tout amour, de toute tendresse et autres sentiments, ils acceptent, résignés, complices, la vérité nue du sexe effroyablement révélée. Ils sont comme désespérés et confondus d'avoir débusqué le sexe derrière le fétiche de la barbarie, qui n'était là que pour faire écran. Les masochistes sont ceux qui font tout un drame de la pulsion sexuelle, qui ne voient que ça, de la même façon qu'un fétichiste des bottines ne voit que les bottines.

On parle souvent, à ce sujet, soit de « thérapie », soit de « rituel », mais la métaphore, tant psychologique que religieuse, ne peut rendre compte exactement du mouvement collectif qui accompagne cette levée du voile sur la réalité qu'on se cache. C'est tous ensemble qu'on éprouve un sentiment harassant de culpabilité, une tension psychique intolérable ; et tous ensemble qu'on l'exorcise, sous la forme d'un jeu théâtral masochiste. L'important, ici, n'est ni la culpabilité, ni le sexe, ni la douleur expiatoire, ni même le jeu théâtral : c'est la dimension collective, la « complicité » (un mot très bien trouvé pour ceux qui s'imaginent être des malfaiteurs), en bref la solidarité humaine qui est essentiellement en jeu.

Le névrosé solitaire ne sort pas du bois : il y entre pour retrouver les autres loups, et troquer son insatisfaction individuelle (névrose) contre une perversion publique, collective, partagée avec

d'autres. Cette solution de compromis lui permet de satisfaire quand même ses pulsions, malgré la « civilisation ». Ainsi entre-t-il dans une meute, avec d'autres loups. Les loups entre eux se donnent en spectacle, et soudent ainsi leur complicité, dans un lieu secret ou retiré. Comme les enfants en meute qui luttent contre l'oppression scolaire ou familiale, les loups pervers s'en retournent à la forêt sauvage. Même Freud, à la fin de *Malaise dans la civilisation*, est emporté par ce mouvement de sauvagerie : il ne reconnaît plus les « perversions » étroitement individualistes, crevant d'étouffement dans l'intime triangle familial, dans ces forces collectives de destruction (sadisme) et d'autodestruction (masochisme) qui sont capables de s'élever contre la « civilisation » et de la combattre. Sadisme et masochisme lui apparaissent soudain comme de vastes défis à la « civilisation », et non plus comme des instances psychiques personnelles et individuelles. En examinant non plus l'homme mais les trains, le communisme ou l'usage du savon, Freud découvre, dans son essai, l'oppression ordinaire, la répression banale, et entrevoit comment une réponse collective pourrait émaner non plus de l'homme, mais des hommes. En d'autres termes, pourrait-on ajouter, l'homme n'est plus un loup pour l'homme : c'est l'alliance d'un loup pervers avec un autre loup pervers qui fait la meute, et combat du fond des forêts l'oppressive cité, bâtie sur le malaise névrotique solitaire.

À l'enfant masturbateur, et futur coupable, de cette solitude intime, on peut dès lors substituer

l'enfant qui entre dans la meute, et qui choisit le masochisme comme force de résistance collective à la « civilisation ». L'enfant dresse rapidement, pour lui-même, un état des lieux de contrainte et des lieux d'évasion. Les lieux de l'apprentissage de la soumission, de l'humiliation, de l'obéissance sont par exemple la classe, la cour de récréation et le triangle œdipien de la famille primaire (il verra plus tard pour la caserne, l'entreprise, l'église, la famille secondaire, la résidence elle aussi secondaire). Les lieux d'évasion sont, en revanche, une « chambre à soi », une fratrie complice (à défaut, cousins, camarades), la pratique du jeu libre (le « play » des Anglais ; surtout pas le « game » qui fait partie en réalité des structures d'oppression) et la lecture, refuge de l'imagination. Le futur masochiste découvre un fait capital : on peut ruser avec la « civilisation ». On a une issue, tous ensemble. De là naît peut-être l'humour : une manière de « doubler » la civilisation, de se moquer de son oppression.

9. Jeux de liberté ou jeux de société ?

Que le jeu soit chose sérieuse et pas spécialement infantine, c'est ce que montre Huizinga dans *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, essai écrit en 1938. Huizinga établit que toutes les formes sociales sont au fond des formes ludiques. Il ne se donne pas pour tâche d'étudier la place du jeu dans les autres phénomènes de culture, mais d'examiner dans quelle mesure la culture elle-même présente un caractère essentiellement ludique.

Pour Huizinga, la culture est l'ensemble des activités humaines : religion, ordre et droit, commerce et industrie, art et artisanat, poésie, sagesse et science, etc. On reconnaît ici les traits de la « civilisation » selon Freud, moins l'élément répressif. La constitution de cette culture, au sens positif du terme, viendrait donc du jeu, fonction sociale première. Le jeu se définit comme une action libre, superflue, indépendante de la « vie courante », ayant un caractère gratuit : « une action temporaire, pourvue d'une fin en soi, et s'accomplissant en vue de la satisfaction qui réside dans cet accomplissement même ».

On oppose sans arrêt jeu et sérieux, mais rien n'est plus sérieux qu'un jeu. Le jeu crée l'ordre, et le représente. Les joueurs s'absorbent de tout leur

être dans le jeu, et dans ce cadre ils subissent douloureusement des défaites ou au contraire s'enivrent de succès. À ce titre, le jeu « satisfait les idéaux d'expression et de société ». Les règles ont « force de loi dans le cadre du monde temporaire tracé par le jeu ». Le jeu serait ainsi le moteur de la vie sociale, par exemple, et la « compétition » serait non pas le règne sans partage des plus forts dans la jungle, mais au contraire le garant de l'acceptation, par tous, de quelques règles de fonctionnement.

Ces rapports entre jeu et vie sociale, Huizinga veut les voir à tous les niveaux : celui de l'émulation ludique, comme impulsion de la vie sociale, celui du rôle que poussent à jouer même les fonctions les plus hiératiques, celui du fonctionnement de l'esprit créateur, pour ne rien dire de la politesse, des relations humaines, des cérémonies du culte (il n'y a pas de différence formelle entre un jeu et une action sacrée), ou de la poésie. En d'autres termes, la « culture » apparaît ici comme une valeur idéologiquement très positive, qui relie les actions des hommes. Quant au jeu, il est le moteur idéal de la culture. L'homme qui joue et qui sait qu'il joue atteint à un degré très raffiné de civilisation – au sens positif, ou du moins neutre du terme.

La question du jugement de valeur porté sur la culture reste ouverte. En examinant pêle-mêle juridiction, tragédie, comédie, scolastique, *panem et circenses*, joutes poétiques des troubadours, jeux d'énigmes philosophiques, chants, refrains, érotisme, goût des collections, sociétés secrètes,

polémiques littéraires, costume, modes, sports... Huizinga risque de tout niveler sans distinction. Il faudrait peut-être ici un peu de Freud, un peu de malaise dans la civilisation. Cela permettrait d'établir que si certains jeux ont une fonction d'intégration sociale, d'autres sont au contraire en rupture, et féroce-ment anti-sociaux.

Relu sous cet angle, le livre de Huizinga laisse deviner, au-delà de l'innocent jeu, une certaine faculté d'énrégimenter qui semble un peu inquiétante. Certes, on sera heureux de concevoir le jeu comme l'expression achevée d'une maturité adulte, et non pas comme une distraction brouillonne : un enfant qui joue n'est pas pué-riel. Mais en valorisant le scoutisme, et Baden Powell en tant qu'il aurait compris le premier « la puissance de l'esprit enfantin organisé »¹¹⁵, l'auteur invite à méditer, au-delà du scoutisme, sur l'embrigadement de la jeunesse. Derrière la liberté et la gratuité qui étaient prônées au début du livre, on devine où peuvent mener les excès de l'ordre. Les terrains de jeux consacrés, clôturés, « régis à l'intérieur de leurs sphères par des règles particulières » sont bien près d'évoquer quelque prison ou chambre de torture. Un tel ludisme résonne en fin de compte comme le prélude à un défilé militaire.

*

Roger Caillois, dans *Les Jeux et les Hommes (le masque et le vertige)*, classe les jeux suivant qu'ils relèvent de la compétition, du hasard, du simulacre

ou du vertige. Par exemple, les échecs sont un jeu de compétition, les dés un jeu de hasard, le déguisement ou le masque un jeu de simulacre, et la balançoire un jeu de vertige.

Caillois désire présenter une sociologie de l'univers à partir de ces différents types jeux. Il oppose ainsi les sociétés civilisées, régies par la compétition et les jeux de hasard, aux sociétés « à tohu-bohu », amies du simulacre et du vertige. Tandis que les civilisés tempèrent la rigueur de leurs compétitions par le hasard des loteries, les sauvages, qui ont encore des « pratiques magico-religieuses » et des appareils politiques aux « formes encore indécises », font beaucoup de bruit avec leurs tam-tams et font très peur à Roger Caillois avec leurs masques. Heureusement, la « civilisation proprement dite », de « haute culture », qui a réussi « à émerger du chaos originel », organise des concours pour recruter ses fonctionnaires et laisse un vain peuple rêver qu'il sera le gagnant du Loto. C'est à peu près ce qui ressort de ladite « sociologie des jeux » : enfin on a su procurer aux hommes des « satisfactions » « jugulées » et les reposer de leur labeur « sans démence ni délire » – sans doute grâce au 421 et à la Française des Jeux. Certes, il faut bien concéder que les « sociétés à tohu-bohu » ont un « type original de culture », mais c'est là encore l'« état initial » de « l'homme primitif ». Il a fallu « une longue lutte contre les prestiges associés du simulacre et du vertige » pour parvenir à ne pas piétiner de rage quand on a perdu au poker, dans notre société qui a dépassé le stade des « rituels » et la « magie ». Caillois semble croire que plus personne, dans la société moderne, n'évite de

passer sous une échelle, ne lit son horoscope, n'enterre ses morts, ne dresse la table les jours de fête ou n'applaudit au théâtre. Le jeu, dans ces contrées civilisées, est « un exercice méthodique, une école de maîtrise de soi » ; rien à voir avec ces « énergies sauvages, explosives », qui frisent un « dangereux paroxysme ».

En un mot : Roger Caillois a un préjugé ethnocentriste. Selon lui, les jeux bien contrôlés ont un effet « civilisateur » certain. Ils permettent de domestiquer de « puissants instincts » et de les canaliser « dans des conditions idéales et circonscrites, celles que proposent dans chaque cas les règles des jeux ». Les jeux sont le thermostat de la société : ils « disciplinent les instincts et leurs imposent une existence institutionnelle. Dans le moment où ils leur accordent une satisfaction formelle et limitée, ils les éduquent, les fertilisent et vaccinent l'âme contre leur virulence ».

Existerait-il certains jeux qui entraveraient ces buts civilisateurs, des jeux déviants, des jeux subversifs, des jeux libres ? Il n'en est pas question ici. R. Caillois reconnaît que certains jeux sont sans règles, comme par exemple les jeux d'improvisation ; mais dans ce cas, le « comme si » « remplace la règle et remplit exactement la même fonction », affirme-t-il¹¹⁶.

Vraiment ?

*

Dans *Le Jeu du jeu*, Jean Duvignaud, regrettant que le français n'ait qu'un seul mot pour dire

« jeu », oppose les termes anglais *play* et *game*. Le *game*, c'est le jeu avec des règles, qui fait les délices des mathématiciens, des logiciens, des probabilistes et des philosophes des sciences. Le *play*, c'est le « jeu libre et sans règle ». C'est le jeu des terrains vagues de l'âme, des espaces libres, quand on joue, on ne sait pas, à rien. Dans ce jeu-là se desserre, au contraire, l'oppression sociale, son temps compté, ses espaces affectés à telle ou telle activité. Tandis que certains jeux se taillent, en accord avec lui, un modeste espace dans le monde, qui tolère qu'on lui distraie ainsi quelques heures, tandis que ces jeux-là se font dans des espaces adaptés suivant le temps imparti à cette activité, d'autres jeux abolissent temporairement le monde habituel, vaguent sans heure et sans lieu. Peut-être faudrait-il opposer avec plus de fermeté ces deux types de jeu. On peut le faire en revenant sur cette question de la société qui préoccupe Huizinga autant que Caillois. En fin de compte, ces deux auteurs sont au moins d'accord sur un point : le jeu est la plus noble forme d'intégration sociale, c'est une valeur de culture et de civilisation. Mais il existe un autre type de jeu, qui ne joue pas ce jeu-là.

« Fugues hors de la vie commune », « niches mentales », « jeu de retrait », « une sorte d'expérience errante », « une certaine expérience de l'être, qui prend racine dans la liberté du jeu » : Jean Duvignaud fait du jeu un « terrain vague de la rêverie ». Il ajoute que « la culture est devenue un instrument de gouvernement et de contrôle des âmes, qui intègre allègrement les oppositions dont elle fait ses complices ». Au lieu de se définir dans

ou avec la culture, le jeu (un certain jeu) s'inscrit désormais *contre* ses impératifs. Le poids d'un système social contraignant ne parvient pas à étouffer ce « champ détaché de toute fonction ou de toute finalité » qu'est le jeu¹¹⁷.

Ce type de jeu est difficile à cerner, car il relève de « flux » par définition impalpables. Que peut faire le sociologue de ces comportements de jeu qui ne sont pas des jeux repérables et identifiables, de ces libres activités de plaisir qui ne sont pas des « objets » ? La « flânerie mentale », le « bricolage imaginaire », la « divagation ludique » sont sans territoire. Mais ces jeux permettent de rappeler une vérité essentielle, quoique peut-être un peu trop oubliée : « la pratique économique n'occupe pas, dans la vie humaine, la part exclusive que lui accordent nos idéologies et le prestige de notre technologie ». Le jeu, tel que l'entend Duvignaud, le jeu du terrain vague, fait soudain souvenir qu'il existe autre chose dans la vie qu'acheter et vendre ; le monde de taupes des habitants de l'hémisphère nord, qui fait du travail une valeur suprême et indiscutable, est remis en cause, dans sa myopie, par ce petit grain de sable. Le jeu-*play*, au lieu de chanter les bienfaits de la culture, option nourrie par une obsession larvaire des « règles », comme chez Caillois et dans une moindre mesure chez Huizinga aussi, s'évade et ainsi conteste ; car dans cette évasion, il rend soudain évident le fait que la culture n'est jamais qu'une culture parmi d'autres. Justement parce qu'il ne se réduit pas à une activité repérable et particulière, le jeu « ouvre une béance dans la continuité factuelle d'un monde établi ».

*

L'apport de Jean Duvignaud à la réflexion sur le jeu tranche nettement sur celui des autres auteurs. Son livre révèle, en somme, qu'il y a le foot et le terrain vague, la partie de cartes et la lecture, l'entraînement de tennis et la rêverie : deux mondes antagonistes et irréductibles. Il ne va pas si loin ; allons-y néanmoins.

Il n'y a que deux grandes catégories de jeux : le *play* et le *game*. Posons ces deux catégories comme totalement antithétiques. L'idée de « ludique » tente de les unifier ; il faut au contraire maintenir leur opposition. Le *game* se joue à heures fixes dans une structure organisée, contrôlée, au temps compté. Avec un peu d'imagination, on pourrait presque y retrouver les lugubres accents du *dopolavoro* mussolinien ; certains de ces loisirs s'exercent en effet dans des structures concentrationnaires, parc de loisirs ou stades, dans lesquelles un comportement joyeux, et une conduite dictée jusque dans les moindres détails, est de rigueur. On pense à l'étiquette qui dicte leur attitude aux supporters dans les stades, par exemple, et aux débordements incontrôlés de violence que cette très grande pression génère chez certains d'entre eux. L'idée de « loisirs totalitaires » inspire à l'écrivain Yann Moix le commentaire suivant : « Le III^e Reich est mort, l'Internationale aussi. Il nous reste un dernier totalitarisme, celui du divertissement américain. Tout divertissement est une diversion : le propre du totalitarisme, c'est

que même le loisir y est embrigadé »¹¹⁸. Jean Duvignaud stigmatise aussi la « nauséuse dénomination de loisir ». Sans aller jusqu'à l'accusation de totalitarisme, on peut noter que le loisir, qui a lieu à heure fixe et fait retour régulièrement, acquiert une visibilité dans la dernière rubrique des *curriculum vitae* : piano, trapèze, judo, escrime y ont droit de cité, et favorisent la prise en compte du dossier par l'éventuel employeur.

Les maîtres du temps sont les maîtres du monde. La maîtrise du temps est en effet un des plus sûrs alliés de tout pouvoir social : les structures établies offrent ainsi la régularité d'un temps continu, balisé de repères. Le retour prévisible des anniversaires, célébrations et rites en témoigne, mais aussi le retour du temps prévu pour le loisir, le match ou l'événement sportif : coupe de France, d'Europe, du Monde, Grand Prix et autres dénominations se taillent la part du temps, qui est une part de pouvoir, dans leur emprise sur l'espace libre où se réfugient les hommes. Alors que le *play* s'inscrit dans une espèce de béance, dans un tête-à-tête qui peut même être un peu effrayant avec le rien ou l'abîme, le *game* prend appui sur le même temps que la société. Il est reproductible, alors que le *play* surgit inopinément.

Le *play* s'illustre par des « manifestations résiduelles ou marginales », impossibles à enrégimenter, qui mettent en jeu un groupe soudain transporté « par une illumination qui met en cause la structure même de la société dans laquelle on

se trouve ». Cette surabondance, cet éclatement, cette « concentration puissante d'énergie mentale et intellectuelle » donne soudain au groupe la force de parier sur la vie à venir, et de l'inventer. En somme, le groupe « ne détruit pas les institutions humaines » mais invente d'autres relations et d'autres états de conscience¹¹⁹. « Le désir – non la fête – est révolutionnaire »¹²⁰, écrivent Deleuze et Guattari, opposant la ritualité de la fête obligatoire à l'irruption incontrôlée du désir. Dans l'esprit de cette philosophie, on peut ajouter que le *game* est « territorialisé », structuré par des espaces balisés, des clubs, des fédérations, des manifestations périodiques et récurrentes, tandis que le *play* est « déterritorialisé » : il n'est que trajectoires, flux, courants, divagation hasardeuse, sociétés secrètes éphémères.

*

Le jeu selon Duvignaud se place en marge des impératifs de la société, sans pour autant la révolutionner de fond en comble. Il crée un espace du quant-à-soi, sur les marges. Il participe à la fois de l'éloge de la fuite et du sens du refuge. Il n'est ni intégration, ni subversion. Il détruit le consensus sans s'attaquer aux institutions. En fin de compte, il est digéré par ces institutions organisées, et on peut conclure qu'il les sert : elles utilisent sa dynamique pour se reconstruire.

Du point de vue politique, on peut donc douter de l'efficacité subversive du *play* – et c'est d'ailleurs le principal problème qui se pose avec les jeux

masochistes. Certes, avec ce type de jeu, l'homme s'offre de vraies vacances (pas celles qui sont régies par les lois du tourisme et du loisir obligatoire) : il s'évade, il divague, il se détache de ce soi figé qu'impose sa place dans un monde déterminé, et son existence plonge soudain « jusqu'à la nuit déconcertante de l'esprit ». Mais en quoi cela est-il révolutionnaire ? La révolution secrète d'un seul, et même la révolution marginale d'un groupe, peut n'avoir absolument aucune incidence, soit que cette contestation soit canalisée et récupérée par la société pour assurer sa conservation, soit qu'elle soit tout simplement ignorée. Selon Tocqueville, la subversion sociale fonctionne comme un thermostat qui, en fin de compte, assure la stabilité des pouvoirs en place. L'anarchisme en chambre des masochistes apparaît ainsi comme totalement inopérant.

Cependant, la contestation de l'ordre social qu'introduisent les masochistes n'est pas totalement négligeable, même du point de vue de l'action politique. Une parole s'élève, fût-elle individuelle, qui vante la passion de l'évasion, et valorise des jeux d'adultes qui ne visent à rien d'autre qu'à une satisfaction immédiate ; une activité se déploie, qui n'est pas d'emblée récupérable par les rouages de l'utilitarisme ambiant ; un sens de la vie s'esquisse, qui admet qu'une fois qu'on a donné à la société la livre de chair qu'elle revendique, le reste du corps nous appartient. Cette logique résiste à l'asservissement total de l'homme à la société, elle stipule qu'on détourne une partie de notre énergie du but social.

Le masochiste jongle ainsi habilement avec son sentiment de culpabilité : il concède au surmoi un espace pour faire régner la terreur, et générer en lui des vertus d'obéissance inconditionnelle au diktat social, mais se donne aussi, à côté, une certaine latitude pour jouir sans entrave – ou plutôt avec des entraves de pacotille, dans le cas du *bondage*. Comme Joseph K., il desserre un peu les mâchoires du plus puissant des pièges actuels, le travail salarié. Il commence à considérer d'un autre oeil l'occupation du temps humain. Il entrevoit que « l'emploi », cette clé absolue de l'être-au-monde adulte, n'est pas si *capital* qu'on le dit. Il se demande si ceux qui prônent l'emploi à tout prix trouvent quelque intérêt à cet état de choses. Créer un état d'angoisse autour de l'emploi (en avoir, en changer, le perdre, être jaloux des fonctionnaires) est un bon moyen social pour asservir, diviser et terroriser les populations, jusqu'à transformer les hommes en une horde de bêtes se mordant et se déchirant les unes les autres.

Un tel raisonnement n'est qu'une minime prise de conscience individuelle, mais le masochisme, *parce qu'il se joue en marge du temps social*, en offre la possibilité. On n'en dira pas autant d'un club de vacances, d'un match de foot ou d'un voyage organisé, et de toutes structures de loisir qui, au lieu d'offrir un espace vierge et libérateur, ne sont que le décalque des impératifs sociaux et ne font donc que renforcer les profonds préjugés qui les fondent.

Même en pleine ville asservissante, en prise sur le réseau des transports et des routes, même sans

montagnes ni plaines où pouvoir s'échapper alentour, même quand la chaîne du travail masculin-féminin, ce bourreau sans merci, condamne nos jours tandis que le bruit continu de la « fête » obligatoire épuise nos nuits, il reste toujours les soirées, les dimanches, les congés payés arrachés naguère au patronat par le Front Populaire pour créer dans n'importe quelle chambre une petite clôture secrète, voué au Jeu. Avec trois sous de ficelle, le jeu masochiste règne dans les chaumières. Loin des tenues obligatoires, des « donjons » patentés et des soirées de luxe, les masochistes en chambres secrètes fabriquent eux-mêmes leurs accessoires. En marge des salles équipées, où des couples d'exhibitionnistes professionnels vivent du théâtre de leurs corps, ils ne sont ni annelés d'or, ni bottés de luxe. Ils renouent avec le plaisir de l'enfant déboulonneur, qui détourne les objets de leur usage.

Ce n'est que du jeu, et de la littérature : mais déjà, le masochiste, maître du temps retrouvé, aura échappé de peu à l'ordinaire destin névrosé du suicidé de la société¹²¹. Avec quelques compagnons, il aura tracé à la craie un rond de sorcière, le cercle de tous les enchantements. Déjà la main de Tolkien, écrivant en marge d'ennuyeuses copies à corriger les premiers mots de *Bilbon le Hobbit*, était partie pour l'aventure, la grande aventure de la « perversion » libératoire.

CONCLUSION

M. le Maso à la colonie pénitentiaire, ou le triomphe de la littérature

Si on la réduit à sa plus simple expression, la littérature consiste en somme à déplacer les marques de la douleur vécue par le corps sur une feuille de papier. Elle chante, le plus simplement du monde, la joie de pouvoir écrire *ailleurs que directement sur le corps humain*. Sa fonction la plus immédiate serait dès lors la préservation de la vie. La littérature est un garde du corps, comme le masochisme est, selon Freud, « le gardien de la vie psychique » : masochisme et littérature sont des fusibles, qui tempèrent la violence des extrêmes, et enrayent le risque de la folie et de la destruction totales.

M. le Maso est un « masochiste pervers » qui va voir un psychanalyste, M. de M^Uzan, sur la demande de celui-ci. Il a un corps tatoué, entaillé, automutilé – et couvert d'inscriptions. Le psychanalyste en donne un relevé :

Un tatouage postérieur, « Au rendez-vous des belles queues » ; latéralement, avec une flèche : « Entrée des belles pinces » ; devant, en plus des pénis tatoués sur les cuisses, une liste impressionnante : « Je suis une salope », « Je suis un enculé », « Vive le masochisme », « Je ne suis ni un homme ni une femme, mais une salope, mais une putain, mais une

chair à plaisir », « Je suis une chiotte vivante », « Je me fais pisser et chier dans la bouche et j'avale tout avec plaisir », « J'aime recevoir des coups sur tout le corps, frappez fort », « Je suis une salope, enculez-moi », « Je suis une putain, servez-vous de moi comme d'une femelle, vous jouirez bien », « Je suis le roi des cons, ma bouche et mes fesses s'offrent aux belles pines ».

Le psychanalyste se sent débordé par la « constitution pulsionnelle anormalement forte » de ce masochiste « pervers », au corps déchiqueté, qui présente, outre ces tatouages et inscriptions, des traces de sévices et des mutilations irréversibles. M. de M'Uzan est si désespéré qu'il a consacré, au cours de sa carrière, plusieurs articles au cas de M. le Maso ; il y revient toujours, comme à un horrible mystère qui le fascine. On pourrait jouer du parallélisme des noms ou surnoms : M. de M'Uzan, M. le Maso. Le patient et son médecin font corps l'un avec l'autre. L'un inscrit sur sa peau le programme de ses jouissances masochistes, le second inscrit, dans une répétition infinie, l'histoire de son héros dans des revues spécialisées.

Mais il n'y a en réalité ni patient ni médecin. M. le Maso n'est pas un « analysant », mais un homme curieux de savoir si la psychanalyse peut lui fournir des explications sur ce qu'il est – et dont il ne souffre pas. Il est déçu dans cette demande purement intellectuelle, et quitte alors M. de M'Uzan sans retour.

Cette sortie est éminemment romanesque. Pourtant, M. le Maso n'est pas un personnage de

film (comme M. le Maudit) ni de roman. Le médecin de l'âme reste seul, délaissé par son pseudo-patient, face à une constatation à la fois lucide, impuissante et tautologique : si M. le Maso est comme ça, c'est parce qu'il est comme ça. M. le Maso est une force de la nature. M. le Maso laisse à entendre qu'entre le doux lait qui coule dans les veines du mouton normal, et le malaise douloureux du malade psychique à claquemurer, il existe un sang étrange, celui des êtres libres et forts, âpres et énergiques, qui n'ont pas besoin d'une thérapie.

Comment rendre hommage à cette force d'humanité, dans le cadre littéraire et ludique que nous nous sommes ici impartis ? Peut-être en comparant les inscriptions sur le corps de M. le Maso avec celles que produit la machine du supplice dans *À la colonie pénitentiaire*, de Kafka.

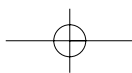
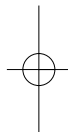
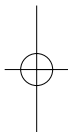
Plaçons-nous du côté du lecteur, puisqu'aussi bien M. le Maso se donne à lire comme un livre. Inscrivant son « Je » sur son propre corps, il signe avec son sang un pacte autobiographique. La force de ce « Je », répété au début des phrases, contraste avec la volonté, affirmée à outrance, de n'être qu'un objet pour autrui. Cela ne va pas sans orgueil : « je suis le roi des cons ». Mais M. le Maso ne songe pas à s'exhiber lui-même comme une œuvre de *body art*. M. le Maso n'est pas Gina Pane, l'Américaine qui montait pieds nus sur des échelles bardées de pointes aiguës, et qui se déchirait doucement la peau, devant un public, avec un rasoir. M. le Maso est un livre fermé, qu'on peut

ouvrir dans un geste qui fait de la lecture un acte de viol. Que donne-t-il ainsi à lire, pour qui accède à la nudité de son corps (y accèdent les bourreaux et les médecins) ou à l'histoire de cette nudité (évoquée dans les articles de M. de M'Uzan) ? M. le Maso donne peut-être à lire, dans l'épuisement répétitif de son texte, porté à même le corps, la limite des écritures sur le corps. Comme le note M'Uzan, le héros de l'histoire est « constamment en peine pour trouver de nouvelles tortures », et doit « puiser dans des lectures des idées qui ne lui venaient pas à l'esprit ». Sur son corps sont gravés des stéréotypes ; mais ailleurs, sur des pages séparées de ce corps, la littérature ouvre l'infinité de son art.

Dans *À la Colonie pénitentiaire* de Kafka, la machine de torture écrit directement la sentence sur le corps du condamné, qui l'ignore avant l'exécution : « Il serait inutile de le lui faire connaître, puisqu'il va l'apprendre dans sa propre chair ». Volontairement, l'officier, qui devait exécuter un condamné, monte lui-même à sa place sur la machine, se fait ligoter et subit son mouvement, qu'on ne peut plus arrêter. En inscrivant n'importe quoi sur le corps de l'officier suicidaire, la machine qui se détraque semble jouir, sous la forme d'une salve ininterrompue de petites roues dentées. Mais cette jouissance de la machine interdit celle du condamné. Il reçoit une mort instantanée au lieu du lent plaisir escompté, le plaisir de la torture masochiste : « car ce n'était plus le supplice que l'officier avait cherché, c'était tout bonnement un assassinat ». Le visage du

cadavre ne porte « aucun signe de la rédemption promise » – cette rédemption qui, comme une jouissance, aurait dû se lire dans ses yeux mourants.

Tout cela semble indiquer que pour vraiment jouir, il ne faut pas se faire écrire dessus. Béni soit la littérature, de s'inscrire ailleurs que directement sur le corps humain, fût-ce sur les « lettres vampiriques », constitutives du masochisme, qu'évoquent Deleuze et Guattari ! Même si, comme M. de M'Uzan, on ressent devant le masochisme porté à l'extrême un sentiment qui oscille entre la réticence et l'admiration – le sentiment même que suscitaient, sur la scène grecque antique, les héros tragiques comme Œdipe, pitoyable et terrifiant – le propre du masochisme littéraire et ludique serait de laisser *du jeu*. Jouer et jouir sont proches. Encore faut-il que ce jeu soit libre, ce qui veut dire qu'entre littérature et jeu, un troisième terme s'interpose toujours : la politique, horizon caché du masochisme, qui transmue la névrose (personnelle) en perversion (collective).



Références des principaux ouvrages cités

Textes théoriques

AGAMBEN, Giorgio, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, traduit de l'italien, Paris, Bibliothèque Rivages, 1992.

ANCELIN SCHUTZENBERGER, Anne, *Le Jeu de rôle*, Paris, ESF, 1986.

BINET, Alfred, *Le Fétichisme dans l'amour* (1888), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001.

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme* (1924), Paris, Gallimard, 1979.

BRUNET, Éric, *Enquête chez les SM. Six mois chez les sadomasos*, Paris, Albin Michel, 1996.

CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les Hommes (le masque et le vertige)*, Paris, Gallimard, 1958.

CHÂTEAU, Jean, *Le Jeu de l'enfant après trois ans, sa nature, sa discipline. Introduction à la pédagogie*, Paris, Vrin, 1946.

CHÂTEAU, Jean, *Psychologie de l'éducation*, Paris, Vrin, 1970.

DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, « 1914. Un seul ou plusieurs loups ? » dans *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de minuit, 1975.

DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972-73.

DELEUZE, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch*, avec le texte intégral de *La Vénus à la fourrure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

Dictionnaire des fantasmes et perversions, Paris, Édition Blanche, 2000.

DOLTO, Françoise, *La Cause des enfants*, Paris, Laffont, 1985.

DUITS, Emmanuel-Juste, *L'Autre désir. Du sadomasochisme à l'amour courtois*, Paris, La Musardine, 2000.

DUVIGNAUD, Jean, *Le Jeu du jeu*, Paris, Balland, 1980.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

FREUD, Sigmund, *L'Humour* (1927), traduit de l'allemand, dans *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.

FREUD, Sigmund, *Le Créateur littéraire et la Fantaisie* (1908), dans *L'Inquiétante Étrangeté et Autres Essais*, Paris, Gallimard, 1985.

FREUD, Sigmund, *Le Problème économique du masochisme* (1924), traduit de l'allemand, dans *Névrose, Psychose et Perversion*, Paris, P.U.F, 1973.

FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation* (1930). Existe aussi sous le titre *Le Malaise dans la culture*, traduit de l'allemand, Paris, P.U.F, 1995.

FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), traduit de l'allemand, Paris, Gallimard, 1942.

FREUD, Sigmund, *Un enfant est battu. Contribution à la connaissance de la genèse des perversions sexuelles* (1919), traduit de l'allemand, dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, P.U.F, 1973.

GIANINI BELOTTI, Elena, *Du côté des petites filles*, traduit de l'italien, Paris, Éditions des femmes, 1976.

GUISEIX, Didier), *Le Livre des jeux de rôles*, Paris, Bornemann, 1997.

HUIZINGA, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* (1938), Paris, Gallimard, 1951.

KRAFFT-EBING, *Psychopathia sexualis* (1886), traduction de l'allemand, avec des commentaires d'Albert Moll, Paris, Payot, 1963.

LABORIT, Henri, *Éloge de la fuite*, Paris, Gallimard, 1976.

LE BRUN, Annie, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, J.-J. Pauvert, 1982.

LE DIBERDER, Alain et Frédéric, *L'Univers des jeux vidéo*, Paris, Éditions La Découverte, 1998.

LESUEUR, Véronique, *Les Nouveaux Libertins. Enquête sur les mœurs sexuelles de notre époque*, Paris, Éditions Hors Collection, 1994.

M'UZAN, Michel de, « Le masochisme pervers et la question de la quantité », dans *L'Énigme du masochisme*, ouvrage collectif, P.U.F, 2000.

PRAZ, Mario, *La Chair, la Mort et le Diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le Romantisme noir*, traduit de l'italien, Paris, Denoël, 1977.

PUPPI, Lionello, *Les Supplices dans l'art. Cérémonial des exécutions capitales et iconographie du martyr dans l'art européen du XII^e au XIX^e siècles*, Paris, Larousse, 1991.

REIK, Theodor, *Le Masochisme* (1953), Paris, Payot, 2000.

ROSENBERG, Benno, *Masochisme mortifère et masochisme gardien de la vie*, Paris, P.U.F, 1991. Résumé par Marilia Aisenstein dans *L'Énigme du masochisme*.

SM. *L'Encyclopédie du sadomasochisme*, Paris, la Musardine, 2000.

WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi* (1929), traduit de l'anglais, Paris, Denoël, 1992.

Œuvres littéraires

ARIOSTE, (L'), *Roland furieux* (1532), traduit de l'italien, présenté et raconté par Italo Calvino, Paris, Garnier-Flammarion, 1982.

ARTAUD, Antonin, *Van Gogh ou le suicidé de la société* (1947), Paris, Gallimard, 2001.

BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal* (1861), Paris, Gallimard, 1972, et *Mon cœur mis à nu*, Paris, Librairie générale française, 1972.

BRADBURY, Ray, *Le Jardin d'enfants* (parfois traduit : *Le Terrain de jeux*), dans *Fahrenheit 451*, nouvelles, traduit de l'américain, Paris, Denoël, 1999.

CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *La Vie est un songe* (1636), bilingue espagnol-français, traduction de B. Sesé, Paris, Aubier, 1988.

CALVINO, Italo, *Le Baron perché* (1957), traduit de l'italien, Paris, Éditions du Seuil, 1960.

CERVANTÈS, Miguel de, *Don Quichotte de la Manche* (1605-1615), t. I, traduction d'Aline Schulman, Paris, Seuil, 1997,

CHAULET, Georges, série des *Fantômette*, Bibliothèque rose, Hachette.

DICKINSON (Emily), *Poems/Poèmes*, texte original et traduction de l'américain, Paris, Aubier, 1970.

DUGAS, Florence, *Dolorosa soror; récit*, Paris, Éditions Blanche, 1996.

FLAUBERT, Gustave, *La Tentation de saint Antoine* (1849,1856,1874), dans Œuvres complètes, tome I, Paris, Éditions du Seuil, 1964, et *Salammô* (1862), Paris, Flammarion, 1992.

FOUCAULT, Annick, *Françoise maîtresse*, Paris, Gallimard-La Musardine, 1994.

GENET, Jean, *Les Paravents* (1961), Paris, Gallimard, 2000.

GUILLAUME D'AQUITAINE, *Chansons* (XII^e siècle)

éditées par Alfred Jeanroy, traduit de l'occitan, Paris, Champion, 1913.

FRANCK, Herbert, *Dune* (à partir de 1965), traduit de l'américain, Paris, Presses Pocket, 1980. Voir aussi *Le Messie de Dune*, *Les Enfants de Dune*, *Les Héritiers de Dune*, etc.

HUXLEY, Aldous, *Le Meilleur des mondes* (*Brave New World*), (1931), s.l., Longman, s.d., traduction de Jules Castier, Paris, Plon, 1965.

KAFKA, Franz, *À la Colonie pénitentiaire*, dans *Un artiste de la faim et autres récits*, traduit de l'allemand, Paris, Gallimard, 1990.

KAFKA, Franz, *Amerika*, traduit de l'allemand, Paris, Flammarion, 1988.

KAFKA, Franz, *Le Procès*, traduit de l'allemand, Paris, Gallimard, 1987.

KEATS, *Poems*, Cambridge (Mass.), Harvard U. P., 1978.

LEWIS, M. G., *Le Moine, ou le pacte infernal* (1795), traduit de l'anglais, Paris, Librairie José Corti, 1993.

MIRBEAU (Octave), *Le Jardin des supplices* (1899) Paris, Gallimard, 1991.

PSEUDO-HIPPOCRATE, *Sur le rire et la folie*, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1989.

RACHILDE, *La Marquise de Sade* (1887), Paris, Mercure de France, 1981.

RADCLIFFE, Ann, *Les Mystères d'Udolphé* (1794), traduit de l'anglais, Paris, Gallimard, 2001.

RÉAGE, Pauline, *Histoire d'O* (1954), Paris, J.-J. Pauvert, 1975.

ROWLING, J. K., *Harry Potter à l'école des sorciers*, traduit de l'anglais., Paris, Gallimard, 1998.

ROWLING, J. K., *Harry Potter et la chambre des secrets*, traduit de l'anglais, Paris, Gallimard, 1999.

SACHER-MASOCH, L. von, *Contes et Romans*, en trois tomes, traduit de l'allemand, Paris, Tchou éditeur, 1967.

SADE, D. A. F. de, *La Philosophie dans le boudoir* (1795), Paris, Union générale d'Éditions, 1972.

SADE, D. A. F. de, *Les Cent-Vingt Journées de Sodome, ou l'École du libertinage*, Paris, UGE, 1993.

SADE, D. A. F. de, *Histoire de Juliette*, Paris, UGE, 1977.

SAINTE-BEUVE, *Volupté* (1834), Paris, Gallimard, 1986.

SOPHOCLE, *Tragédies*, traduit du grec ancien, Paris, Gallimard, 1973.

SÉGUR (COMTESSE DE), *Les Petites Filles modèles* (1858), Paris, Hachette, 2000.

TASSE, (Le), *La Jérusalem délivrée* (1581), traduit de l'italien, Paris, Garnier-Flammarion, 1997.

TOLKIEN (J. R. R.), *Le Seigneur des anneaux* (1954) traduit de l'anglais, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1972.

WALPOLE, Horace, *Le Château d'Otrante* (1764), Paris, Librairie J. Corti, 1995.

Notes

1. REIK, Theodor, *Le Masochisme* (1953), traduit de l'américain, Paris, Payot, 2000.
2. *Les Paletots sans manches*, épisode de la série française de Daniel Losset d'après Léo Malet, TMC, mercredi 17 janvier 2001, 20 h 55.
3. FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 85 et p. 60.
4. FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), traduit de l'allemand, Paris, Gallimard, 1942.
5. FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité, op. cit.*, p. 138, pp. 150-153 et 156.
6. DUTS, Emmanuel-Juste, *L'Autre désir. Du sado-masochisme à l'amour courtois*, Paris, La Musardine, 2000.
7. Voir FREUD, Sigmund, *Un enfant est battu. Contribution à la connaissance de la genèse des perversions sexuelles* (1919) et *Le Problème économique du masochisme* (1924), traduit de l'allemand, dans *Névrose, Psychose et Perversion*, Paris, P.U.F, 1973.
8. FOUCAULT, Annick, *Françoise maîtresse*, Paris, Gallimard-La Musardine, 1994, note p. 61.
9. RADCLIFFE, Ann, *Les Mystères d'Udolphe* (1794), traduit de l'anglais, Paris, Gallimard, 2001, p. 312.
10. ROWLING, J. K., *Harry Potter à l'école des sorciers*, traduit de l'anglais, Paris, Gallimard, 1998, p. 115.
11. LE BRUN, Annie, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, J.-J. Pauvert, 1982, p. 205 et suivantes.
12. PRAZ, Mario, *La Chair, la Mort et le Diable. Le Romantisme noir*, traduit de l'italien, Paris, Denoël, 1977, p. 75 et suivantes.
13. TOLKIEN, J. R. R., *Le Seigneur des anneaux* (1954), traduit de l'anglais, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1972.

14. VIOLLET-LE-DUC, Adolphe, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, A. Morel, 1854, tome I, p. 141. « Ce qu'il y a de plus frappant dans le nouveau système d'architecture adopté à la fin du XI^e siècle, c'est qu'il s'affranchit complètement des traditions romaines ».
15. Expression d'Annie Le Brun dans *Les Châteaux de la subversion*.
16. PRAZ, Mario, *La Chair, la Mort et le Diable*, *op. cit.*, p. 115.
17. RÉAGE, Pauline, *Histoire d'O* (1954), Paris, J.-J. Pauvert, 1975.
18. *Ibid.*, p. 35.
19. *Ibid.*, p. 67.
20. *Ibid.*, p. 46.
21. WALPOLE, Horace, *Le Château d'Otrante* (1764), Paris, Librairie J. Corti, 1995.
22. RADCLIFFE, Ann, *Les Mystères d'Udolphé*, roman cité, pp. 144-145.
23. *Ibid.*, p. 296.
24. C'est d'autant plus étonnant que le retour d'Émilie s'effectue très facilement : « elle coucha cette nuit à la frontière du Languedoc, et le lendemain elle était en Gascogne », p. 160.
25. Voir BURKE, E., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1757, éd. de B. Saint Girons, Paris, Vrin, 1990.
26. RADCLIFFE, Ann, *les Mystères d'Udolphé*, roman cité, p. 105.
27. *Ibid.*, p. 247.
28. *Ibid.*, p. 332.
29. *Ibid.*, p. 337.
30. *Ibid.*, p. 338.
31. *Ibid.*, p. 343.
32. *Ibid.*, p. 346.
33. *Ibid.*, p. 374.
34. TOLKIEN, *Le Seigneur des anneaux*, *op. cit.*, tome I, *La Communauté de l'anneau*, pp. 83, 85 et 89.

35. *Ibid.*, p. 52.
36. Voir GUISERIX, Didier, *Le Livre des jeux de rôles*, Paris, Bornemann, 1997.
37. Voir ANCELIN SCHUTZENBERGER, Anne, *Le Jeu de rôle*, Paris, ESF, 1986, p. 15.
38. LE DIBERDER, Alain et Frédéric, *L'Univers des jeux vidéo*, Paris, Éditions La Découverte, 1998.
39. *Ibid.*, p. 53.
40. CERVANTES, Miguel de, *Don Quichotte de la Manche*, t. I, traduction d'Aline Schulman, Paris, Seuil, 1997, p. 57.
41. *Histoire d'O*, *op. cit.*, p. 69.
42. *Ibid.*, p. 121.
43. *Ibid.*, pp. 163-164.
44. *Ibid.*, par ex. p. 171 et p. 78.
45. COMTESSE DE SÉGUR, *Les Petites Filles modèles* (1858), Paris, Hachette, 2000, chapitres XVI et XVII.
46. *Histoire d'O*, *op. cit.*, p. 78.
47. FREUD, Sigmund, *Le Créateur littéraire et la Fantaisie* (1908), dans *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.
48. « Les fantasmes des personnes masochistes (fréquemment impuissantes pour cette raison) »...
49. ROSENBERG, Benno, *Masochisme mortifère et Masochisme gardien de la vie*, Paris, P.U.F, 1991.
50. M'UZAN, M. de, « Le masochisme pervers et la question de la quantité », dans *L'Énigme du masochisme*, ouvrage collectif, P.U.F, 2000, pp. 139-140.
51. ERNST, Max, *La Sainte Vierge fessant l'Enfant Jésus devant trois témoins*, huile sur toile, 1926 ; *Deux Jeunes Filles en des belles poses*, huile sur toile, 1924.
52. ROWLING, J. K., *Harry Potter et la chambre des secrets*, traduit de l'anglais, Paris, Gallimard, 1999, p. 244.
53. ARIOSTE, (L'), *Roland furieux* (1532), traduit de l'italien, présenté et raconté par Italo Calvino, Paris, Garnier-Flammarion, 1982.

54. TASSE, (Le), *La Jérusalem délivrée* (1581), traduit de l'italien, Paris, Garnier-Flammarion, 1997.

55. LESUEUR, Véronique, *Les Nouveaux Libertins. Enquête sur les mœurs sexuelles de notre époque*, Paris, Éditions Hors Collection, 1994.

56. DUTS, Emmanuel-Juste, *L'Autre Désir. Du sadomasochisme à l'amour courtois*, Paris, La Musardine, 2000.

57. BÉDIER, Joseph, *Les Fabliaux*, 1893, p. 170 et suivantes ; cité par Mâle (Émile), *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, Librairie générale française, 1987.

58. EISSEN, Ariane, « Hercule », *Dictionnaire des mythes littéraires*, s.l., Éditions du Rocher, 1988.

59. VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et Pensée chez les Grecs*, tome II, Paris, La Découverte, 1996.

60. CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *La Vie est un songe* (1636), bilingue espagnol-français, traduction de B. Sesé, Paris, Aubier, 1988, 3^e journée.

61. Tel est le sens, en espagnol classique, du terme *enamorar* : une femme suscite la convoitise sexuelle d'un homme, en le séduisant de mille manières (atours, avantages, flatterie). Rosaura admet avoir ainsi enjôlé ou aguiché Sigismond.

62. Mots de Benvenuto Cellini dans CHASTEL, André, *La Grottesque*, Paris, Le Promeneur, 1988.

63. *Histoire d'O*, *op. cit.*, p. 92.

64. *Ibid.*, p. 45.

65. *Ibid.*, p. 58.

66. *Ibid.*, p. 88.

67. DELEUZE, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

68. *Ibid.*, pp. 62 et 68.

69. KEATS, John, « Ode on Melancoly », dans *Poems*, Cambridge (Mass.), Harvard U. P., 1978.

70. Ainsi parle le vieux Cenci dans la pièce de Shelley (le mari de l'auteur de *Frankenstein*) qui inspira Artaud pour son « théâtre de la cruauté » (Voir Praz, *La Chair, la Mort et le Diable*, *op. cit.*, p. 117).

71. BAUDELAIRE, « Fusées », dans *Mon cœur mis à nu*, Paris, Librairie générale française, 1972, p. 27.

72. PRAZ, Mario, *La Chair, la Mort et le Diable*, op. cit., p. 382 et p. 452.

73. LEOPARDI, Giacomo, *Petites Œuvres morales 1826-1827*, Paris, Éditions Allia, 1993, p. 91.

74. DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de minuit, 1975, p. 120-121.

75. LABORIT, Henri, *Éloge de la fuite*, Paris, Gallimard, 1976.

76. HERBERT, Franck *Dune* (1965), traduit de l'américain, Paris, Presses Pocket, 1980.

77. Figure de style qui substitue la partie au tout. « C'est un processus mental de type fétichiste qu'implique [...] l'un des tropes les plus communs du langage poétique : la synecdoque » [...]. AGAMBEN, Giorgio, *Stanze. Parole et Fantasma dans la culture occidentale*, traduit de l'italien, Paris, Bibliothèque Rivages, 1992, p. 66.

78. Voir mon essai *L'Autre mélancolie. Acedia ou les Chambres de l'esprit*, Paris, Hermann, 2001.

79. SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 298.

80. Huxley (Aldous), *Le Meilleur des mondes* (*Brave New World*, 1931, s.l., Longman, s.d.), traduction de Jules Castier, Paris, Plon, 1965.

81. DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe*, chap. 1, « Les machines désirantes », Paris, Éditions de Minuit, 1972-73.

82. BAUDELAIRE, « Recueillement », dans *Les Fleurs du mal* (1861).

83. FREUD, Sigmund, *Un enfant est battu. Contribution à la connaissance de la genèse des perversions sexuelles* (1919), traduit de l'allemand, dans *Névrose, Psychose et Perversion*, Paris, P.U.F, 1973.

84. VIROLE, Benoît, *l'Enchantement Harry Potter. La*

Psychologie de l'enfant nouveau, Paris, Éd. des Archives contemporaines, 2001, p. 7.)

85. Merci à tous les adeptes du SM « soft » qui ont répondu à mon enquête, laquelle a révélé ce résultat surprenant : une priorité essentielle de la littérature et de la lecture comme toile de fond de leurs jeux et pratiques.

86. Relaté par VIRGINIA WOOLF, *Une chambre à soi* (1929), traduit de l'anglais, Paris, Denoël, 1992, p. 100.

87. DUGAS, Florence, *Dolorosa soror, récit*, Paris, Éditions Blanche, 1996, pp. 143 et 137.

88. SM. *L'Encyclopédie du sadomasochisme*, Paris, la Musardine, 2000, p. 135, Vanessa Duriès : « il suffisait de la voir et de l'écouter pour être convaincu de sa sincérité »... « ceux qui l'ont connue peuvent témoigner »... ; p. 394, Xavière : « récit d'une grande véracité »...

89. DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., chap. III.

90. Le cas le plus drôle du danger des mauvaises lectures est celui d'un homme qui avait été convaincu de devenir masochiste... après la lecture de la *Psychopathia sexualis* (de Krafft-Ebing (témoignage signalé dans cet ouvrage même. Voir KRAFFT-EBING, *Psychopathia sexualis*, traduction de l'allemand, avec des commentaires d'Albert Moll, Paris, Payot, 1963, p. 249).

91. Cité par Jean Duvignaud, *Le Jeu du jeu*, Paris, Balland, 1980, p. 48.

92. BRETON, André, *Manifeste du surréalisme* (1924), Paris, Gallimard, 1979, p. 14.

93. *Les Premiers Psychanalystes, Minutes (IV) de la Société psychanalytique de Vienne*, Paris, Gallimard, 1983, p. 291.

94. DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972-73, p. 168,

p. 30, p. 177.

95. *Id.*, *Kafka*, *op. cit.*, p. 20 et p. 27.

96. *Id.*, *L'Anti-Cédipe*, *op. cit.*, p. 168, p. 238 et p. 323.

97. *Ibid.*, p. 320.

98. Voir CHAULET, Georges, né en 1931, série des *Fantômette*, publiée à la Bibliothèque rose, Hachette.

99. FOUCAULT, Annick, *Françoise maîtresse*, Paris, Gallimard-La Musardine, 1994, p. 114, p. 73, p. 192, p. 203, p. 178, p. 183, p. 214.

100. « Sorte de hamac en cuir où le dominé repose ses fesses » (note de *Françoise maîtresse*, p. 65).

101. Françoise Dolto montre que les filles se définissent positivement par les « boutons » (des seins, du clitoris), et non négativement par un quelconque manque de l'organe mâle ; elle montre que le sentiment de culpabilité n'est pas né du meurtre du père, mais plus prosaïquement de la faim des parents : à bout de ressources, ils avaient sans doute parfois mangé leurs propres bébés (DOLTO, Françoise, *La Cause des enfants*, Paris, Laffont, 1985, pp. 21-23 et p. 129).

102. Contribution de R. Jaulin à un volume collectif sur *Jeux et Jouets*, cité par Jean Duvignaud dans *Le Jeu du jeu*, p. 45.

103. C'est peut-être pour cette raison aussi que le Petit Chaperon rouge porte un nom qui ne « la » féminise pas – un nom qui n'est pas au masculin, mais au neutre.

104. DUVIGNAUD, Jean, *Le Jeu du jeu*, *op. cit.*, pp. 93 et 130.

105. ROWLING, J. K., *Harry Potter et la chambre des secrets*, traduit de l'anglais, Paris, Gallimard, 1999, p. 20.

106. *Ibid.*, p. 189.

107. *Ibid.*, p. 198.

108. FREUD, Sigmund, « Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense », dans *Névrose, Psychose et Perversion*, Paris, P.U.F, 1974, p. 69 : l'adulte se reproche à lui-même « une action sexuelle du temps de l'enfance, exécutée avec plaisir ».

109. *Id.*, p. 69.

110. KAFKA, Franz, *Le Procès*, traduit de l'allemand, Paris, Gallimard, 1987.

111. DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka*, ouvrage cité, pp. 80-81. « Cette manière de finir par l'exécution de K. est contredite par toute la démarche du roman [...] il s'agit de montrer qu'un épicurien ne peut au dernier moment que plier sous l'angoisse, ou qu'un juif de Prague ne peut qu'assumer la culpabilité qui le travaille ».

112. HALKIN, Léon, « La cruauté dans les supplices » dans *Initiation à la critique historique*, Paris, A. Colin, 1933, p. 163.

113. PUPPI, Lionello, *Les Supplices dans l'art. Cérémonial des exécutions capitales et iconographie du martyr dans l'art européen du XII^e au XIX^e siècle*, Paris, Larousse, 1991.

114. FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

115. HUIZINGA, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* (1938), Paris, Gallimard, 1951, p. 280, pp. 54-56, pp. 20-21, p. 29, p. 42 et p. 329.

116. CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les Hommes (le masque et le vertige)*, Gallimard, 1958, p. 154, pp. 157 et 205, p. 91, pp. 19-21.

117. DUVIGNAUD, Jean, *Le Jeu du jeu, op. cit.*, pp. 11-20, 26-29, 31, 85.

118. *Libération*, samedi 17 et dimanche 18 février 2001, « Loisirs totalitaires », par Yann Moix, p. 6.

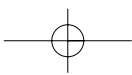
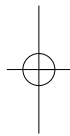
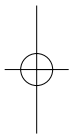
119. DUVIGNAUD, Jean, *Le Jeu du jeu, op. cit.*, p. 137 et pp. 54-55.

120. DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe, op. cit.*, p. 138.

121. ARTAUD, Antonin, *Van Gogh ou le suicidé de la société* (1947), Paris, Gallimard, 2001.

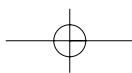
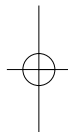
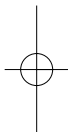
Table

La répression des arts d'aimer : psychopathologie contre littérature	9
1. La piste des châteaux. Masochisme et roman gothique	22
2. Un jeu dont vous êtes le héros. Épopée romanesque et <i>heroic fantasy</i>	41
3. Aux sources littéraires de la volupté. Dominatrices d'antan	60
4. Le pouvoir et la puissance Le masochisme de Masoch	73
5. Total enclosure	92
6. Bande à part Une meute d'enfants lecteurs	107
7. La littérature enfantine et la résistance masochiste	128
8. Jeux d'adultes. Coupable, qui, moi ?	150
9. Jeux de liberté ou jeux de société ?	168
Conclusion	
M. le Maso à la colonie pénitentiaire	181
Références	
des principaux ouvrages cités	187
Notes	193
Table	201



Cette édition de
LE MASOCHISME
ou
*Comment ne pas devenir
un suicidé de la société*
a été tirée sur système Docutech
par Tic Tac Book à Virginal (Belgique)
pour le compte des
Éditions Talus d'approche
en septembre deux mil deux

D/2002/3213/03



Dans la collection « libre choix »

1. Jacques Dapoz
Téléphones portables
2. Laurent Demoulin
L'Hypocrisie pédagogique
3. Claude Javeau
Dieu est-il gnangnan ?
4. Jean-Louis Lippert
L'Affaire du Satan de Stan
5. Claude Javeau
Esquisse d'une histoire naturelle du Plouc
6. Pierre René Mélon
Petit glossaire de la sous-France
7. Michel Grodent
La Grèce n'existe pas
8. Toulouse-la-Rose
*La Véritable Biographie maspérisatrice de
Guy-Ernest Debord*
9. Bernard Noël
Quelques guerres
10. Michel Dubuisson
*LASCIVA VENUS
(Petit guide de l'amour latin)*
11. Laurent Demoulin
Ulysse Lumumba
12. Toulouse-la-Rose
IGNOBILIS SPLENDOR
13. Claude Javeau
*La Culotte de Madonna
(essai sur la sexualité de masse)*

(...)

14. Anne Van Haecht
L'École des inégalités
(essai sur les politiques publiques de l'éducation)
15. Guy Ducornet
Ça va chauffer ! (The Forecast is Hot !)
(Situation du surréalisme aux États-Unis)
(1966 - 2001)
16. Toulouse-la Rose
Quel futur pour notre avenir ?
(Petit essai sur nos grandes tentatives)
17. Guy Ducornet
Les Parasites du Surréalisme
(La Critique universitaire américaine
versus André Breton)
18. Anne Larue
Le Masochisme
ou Comment ne pas devenir
un suicidé de la société

LIBRE CHOIX HORS SÉRIE

Hervé Baudry-Kruger
NI OUBLI NI PARDON (528 PAGES) - 16,00 EUR
nouvelles de la p@roisse globale
(décembre 1999 - janvier 2001)

E-MAIL : talus.d.approche@skynet.be

Toutes commandes on-line :

www.talus.be

Extraits du catalogue général

Littérature

Alain Bosquet de Thoran

La Petite Place à côté du théâtre

Le Songe de Constantin

Portrait de l'amateur

Louise de Gursé

Tous les matins de mon amour

Un petit bout d'éternité

La Flamande

Un étrange défi

Le Sourire des étoiles

Pierre Dumayet

Narcisse

Monique Dussaussois

Fêtes lointaines

L'Ordre des choses

Claude Javeau

Six novelettes obliques

Hubert Juin

Le Double et la Doublure

Alexandros Kotzias

Jaguar

Trad. Michel Grodent

Jean-Louis Lippert

Mamiwata

Charles Plisnier

MEURTRES

I. Mort d'Isabelle

II. Présence du fils

III. Martine

IV. Feu dormant

V. Dieu le prit

Pierre Mertens
Les Bons Offices

Roman Pankowski
Putto

Jérôme Peignot
Puzzle II

Hélène Prigogine
L'Objet de cet Objet
La Double Échancrure

Giorgio Saviane
Il mare verticale

Dominik Tatarka
Le Démon du consentement

Essais

Charles Bertin
Charles Plisnier, une vie et une œuvre à la pointe du siècle

Pol Charles
Georges Limbour, jongleur
surréaliste

Philippe Derivière
Julien Green, les chemins de l'errance

Bernard Noël
Le Sens la Sensure

Jean-Pierre Outers
La Tête ailleurs (années chinoises)

Salah Stétié
Ur en poésie

Poésie

Yves Broussard
La Vie interprétée

Roberto Juarroz
Poésie verticale (I à IV)

Yves Namur
Le Voyage en amont de () vide

Bernard Noël
Bruits de Langues

Histoire

Jean Zay
Souvenirs et Solitude

Documents

Joe Bousquet
Lettres à Magritte

Bernard Noël
La Rencontre avec Tatarka

Toutes correspondances
(y compris les manuscrits)
sont à adresser à

Michel Bourdain
BP 36
B 7060 Soignies (Hainaut)

depuis le 15 mars 2001

Tél.: 00 32 67 33 30 38

Fax: 00 32 67 34 11 87

E-MAIL: talus.d.approche@skynet.be

Commandes on-line
(Coll. « Libre choix » et catalogue général)

www.talus.be