



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

Alexis LUSSIER

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

Résumé

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

Pour citer cet article

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



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

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

Un enfant est mort... et il va mourir. Tel est le fantasme souvent répété, décliné et recommencé qu'on trouve dans l'œuvre autobiographique de Yukio Mishima, *Kamen no Kokuhaku* (*Confession d'un masque*), paru en 1949¹. Un fantasme toujours recommencé sous différentes variables, parfois contournées, mais ne changeant jamais d'issue : *un enfant est mort... et il va mourir*. Exprimé de cette façon, le fantasme semble devoir se résumer à une formule, comme dans le fantasme princeps autrefois établi par Freud : « Ein Kind wird geschlagen », *un enfant est battu*². Dans le roman autobiographique de Mishima, l'écriture du fantasme est cependant indissociable du souvenir d'enfance et de son élaboration littéraire, toujours susceptible de se transformer du fait même de son articulation, parfois systématiquement répétée, sinon réajustée, refilée, réélaborée ou réaffirmée dans des scènes saisissantes dont le roman est lui-même la construction. À la lecture de cette confession, on songe qu'un souvenir d'enfance ne dit pas seulement l'histoire d'un désir, mais qu'il fixe tout à la fois un point de jouissance qui intéresse encore celui qui écrit. Peut-être parce qu'il y a quelque chose de fondamentalement anachronique dans l'expression du fantasme. Peut-être parce qu'il y a loin entre le fantasme et son expression, entre l'efflorescence des images entrechoquées et leur formulation verbale. Mais il y a loin, aussi, entre une structure clinique spécifique et les représentations littéraires de la perversion. Bien sûr, dans l'œuvre de Mishima, on trouve sans peine quelque chose qui s'exprime en fonction d'une *logique de la perversion* ; et en cela il faudrait sans doute se fier aux enseignements de la clinique. Mais cette logique est emportée par l'écriture du roman, qui lui donne un autre horizon que la jouissance stricte du fantasme, de telle façon que le fantasme, dans l'œuvre écrite, se situe bien loin d'un défaut de symbolisation, ou d'un manque de capacité fabulatrice, qui caractérise à bien des égards l'imagination relativement pauvre et relativement restreinte du pervers *qui n'écrit pas*. Comme l'ont soutenu autrefois des auteurs comme Janine Chasseguet-Smirgel, Roland Barthes ou Julia Kristeva, le discours résolument pervers se démarque plutôt par une certaine stérilité du langage et une imagination réduite à son fantasme³. Dans ces conditions, on peut se demander quel rapport il faut établir avec le cadre théorique plus spécifique du fantasme pervers au sens de l'analyse freudienne. Faut-il distinguer la *fantaisie romanesque*, plus proche de l'imagination déliée, capable de se laisser porter au gré des images, et le *fantasme pervers*, plus proche d'un imaginaire restreint et du calcul de la jouissance ? Car bien des choses distinguent la fantaisie

confessionnelle de Mishima et la rigueur du fantasme. Rien n'est plus éloigné du roman que le fantasme pervers qui se distingue par une absence d'élaboration et une réelle sécheresse symbolique. C'est qu'il y a un monde entre la fixation stricte du fantasme et son élaboration romanesque, comme il y a un monde entre les coordonnées cliniques de la perversion et la logique de la perversion, quand la perversion se fait discours, roman, comme c'est le cas chez Genet, mais aussi bien chez Sade ou Klossowski. Si l'œuvre de Mishima s'inscrit de toute évidence du côté d'une logique de la perversion (imaginarisation de la jouissance à l'intérieur d'un fantasme rituel, déni de la castration par l'entremise d'un imaginaire résolument fétichiste, théâtralisation et déréalisation de la mort⁴), force est de constater que l'écriture et la déliaison romanesques du fantasme, la trame d'affabulation qu'elles impliquent, l'ambiguïté, peut-être, entre la formule du fantasme et l'écriture littéraire nécessitent qu'on s'interroge davantage. D'autant plus qu'il n'est pas sûr que la distinction soit définitive et que l'on doive systématiquement opposer la réduction du fantasme à une formule qui ne communique rien, ou trop peu, et ce qu'il advient du fantasme en littérature.

Freud et la formule

Le texte de Freud – « Ein Kind wird geschlagen » : « Un enfant est battu », publié en 1919 – constitue généralement le texte de référence sur la question du fantasme en même temps qu'il ouvre tout un pan théorique à propos de la relation entre sémiotique et psychanalyse⁵. Dans ce texte, l'analyse n'est plus systématisée en fonction du modèle de l'interprétation du rêve, mais propose un autre modèle d'analyse qui développe d'étage en étage la construction du fantasme sur le plan strict de son énonciation, entre *ce qui est dit* par la parole du sujet et *ce que le sujet ne dit pas*, mais que l'on devine dans les silences et les interruptions du discours. Loin de se rapporter à une longue formulation élaborée, le fantasme y est plutôt resserré en une *formule* qui est sa traduction, non pas vraiment voilée, ou inexacte, mais plutôt sa traduction tronquée, incomplète ou elliptique. En somme, comme l'a signalé le premier Lacan à plusieurs reprises, le Lacan de la théorie symbolique, il fallait que Freud porte son attention sur le fait qu'un fantasme affleure dans la parole et le discours, et que c'est toujours sur ce plan qu'il possède une réalité tangible que l'analyse peut objectiver, alors que l'analyse n'a pas de prise sur le fantasme tel qu'il apparaît en imagination dans un enchaînement confus d'images télescopées. Il fallait aussi que la forme verbale du fantasme nous dise quelque chose à propos du fantasme lui-même. À savoir qu'il y a comme un point de coalescence entre l'imagination du fantasme et sa forme verbale, entre le plan sur lequel

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

Sans entrer dans le détail du problème, je me limiterai aux grandes lignes présentées en ouverture du texte. Freud, en somme, nous dit ceci : « La représentation fantasmatique "un enfant est battu" est avouée avec une fréquence étonnante par des personnes qui ont demandé un traitement psychanalytique pour une hystérie ou une névrose obsessionnelle⁶. » C'est dire que l'étude que nous allons lire, et qui se présente comme une contribution à la « genèse des perversions sexuelles », entend saisir la perversion là où elle se présente du côté de la névrose hystérique ou obsessionnelle⁷. Ce qui déjà implique un certain nombre de paramètres cliniques et théoriques tout à fait particuliers. À ce fantasme, écrit Freud, sont rattachés des « sentiments de plaisir », mais aussi des sentiments de honte et de culpabilité. Le fantasme lui-même n'est consenti qu'avec hésitation, le souvenir de son apparition est quasi indiscernable, et quant à savoir si la scène correspond à une scène vécue à laquelle l'enfant aurait assisté, Freud indique que l'ancrage historique du fantasme est lui-même incertain pour ne pas dire improbable. Les personnes « étaient rarement battues dans leur enfance et en tout cas n'avaient pas été élevées à coup de trique⁸ ». À tout prendre, poursuit Freud, il est plus sûr que le fantasme ait lui-même trouvé support dans des représentations littéraires, bien que la littérature, on s'en doute, n'ait pas pu former un tel fantasme avec la même intensité : « c'était presque toujours les mêmes livres, accessibles à la jeunesse, dans le contenu desquels les fantasmes de fustigation allaient se chercher de nouvelles stimulations : la Bibliothèque dite rose, *La case de l'oncle Tom*, et ouvrages du même genre⁹. » Les scènes réelles de fustigation, auxquelles l'enfant a pu assister, bien après que ne survienne la représentation fantasmatique (*un enfant est battu*), suscitent elles-mêmes la plus grande angoisse, cependant que leurs représentations mentales sont régulièrement accompagnées par un émoi érotique ou une satisfaction voluptueuse.

Voilà, dans les grandes lignes, de quoi est faite l'énigme qui entoure le fantasme : énigme de son apparition et de sa répétition compulsive. Énigme de sa récurrence, chez des personnes connues comme obsessionnelles pour la plupart. Énigme quant à la perversion (un « trait primaire de perversion¹⁰ »), mais qui se laisse deviner à travers un fantasme unique et isolé. Énigme aussi de l'opacité du fantasme que représente l'énoncé lui-même ; un énoncé qui se résume à une phrase isolée, que l'on dirait coupée de la chaîne signifiante, comme désinsérée par rapport à un ensemble plus grand qui lui donne son sens, et qu'il s'agit de reconstruire. La construction analytique qui entoure l'énoncé du fantasme permet de mettre au jour un sous-texte – quelque chose comme l'écheveau des pensées qui conduisent à l'énonciation du fantasme ou qui l'enserme dans un étau de représentations mentales plus ou moins clairement formulées. Il apparaît

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

Premier temps : *Un enfant est battu*, c'est-à-dire *Le père bat l'enfant... hai par moi* qui est l'idée qui émerge dans le fil de l'analyse, et que Freud compare à un fantasme à contenu sadique, mais qui trouve aussi à faire passer quelque chose du point de vue du sens de la situation dramatique. En somme, la formule du fantasme se déroule sur tout un arrière-plan qui est « parole, histoire, mémoire, structure articulée », comme dit Lacan¹¹, et qui donne à l'imagination du fantasme l'accent particulier d'une intention. Soit : « *Mon père en battant un enfant que je hais, me manifeste qu'il m'aime* » ; ou encore : « *Mon père bat un enfant de peur que je croie que je ne suis pas préféré*¹² ». La scène n'en est pas moins présente en tant que représentation fantasmatique, mais elle laisse en suspens le ressort de la jouissance qui est en cause, de même que la nature exacte du lien qui unit le sujet à son fantasme : « Le fantasme, dit Freud, n'est donc sûrement pas masochiste ; on serait tenté de le qualifier de sadique, seulement on ne peut négliger le fait que l'enfant auteur du fantasme n'est jamais non plus lui-même celui qui bat¹³. »

Au deuxième temps se présente une seconde situation qui fait basculer le sujet, qui assiste à la scène, pour le faire participer directement à l'image du châtiment, qui relève cette fois-ci indubitablement, dit Freud, d'un fantasme à contenu masochiste. Soudain, le sujet *se voit se voir*¹⁴. De la place du sujet qui assiste à la scène, pour le dire en termes lacaniens, il reçoit sous une forme inversée son propre message : le sujet *passé dans l'image* et devient l'objet du châtiment, selon un mécanisme que Freud a déjà reconnu comme partie prenante de la réversibilité de la pulsion¹⁵. Le deuxième temps du fantasme peut dès lors correspondre à la phrase : *Je suis battue par le père* (au féminin dans le texte) que Freud reconnaît comme un moment logique et nécessaire, et qui représente sous une nouvelle forme verbale le fantasme inconscient que l'analyse ne

peut que reconstruire et articuler à l'ensemble : « La personne qui bat est bien demeurée la même, celle du père, mais l'enfant battu est devenu un autre enfant, c'est régulièrement la personne même de l'enfant auteur du fantasme¹⁶. »

Quant au troisième temps du fantasme, il n'est guère différent du premier : *Un enfant est battu... et vraisemblablement je regarde*, comme si le dernier moment de l'articulation fantasmatique venait se boucler sur sa forme première, mais en y inscrivant cette fois-ci le *je* de l'énonciation en même temps que disparaît l'image du père. Au troisième temps du fantasme, donc, la « personne qui bat n'est jamais la personne du père, elle est ou bien investie, d'une manière typique, par un substitut du père (professeur) », alors que la « personne propre de l'enfant, auteur du fantasme, ne reparait plus dans le fantasme de fustigation¹⁷ ». À ce stade, le sujet n'est plus là en tant qu'il est *celui qui est battu*, mais en tant qu'il est *celui qui se tient hors scène*, dans une situation qui rappelle encore le sadisme de la première situation, mais qui appuie un peu plus sur la dimension voyeuriste qu'elle implique : *je regarde*.

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

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

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

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

c) De nouveau est cherchée comme objet une personne étrangère, qui, en raison de la transformation de but intervenue, doit assumer le rôle du sujet¹⁸.

Il faut savoir que la structure des rapports du sadisme et du masochisme (tourmenter/être tourmenté), de la même façon que la structure des rapports du voyeurisme et de l'exhibitionnisme (voir/être vu), ne définit une structure perverse qu'au moment où le sujet y est placé dans la relation *tourmenter/être tourmenté* ou *voir/être vu*. Comme l'a également souligné Lacan : « Ce qui constitue le caractère énigmatique de la présentation de Freud tient précisément à ce qu'il veut nous donner une structure radicale – dans laquelle le sujet n'est [pas] encore placé. Au contraire, ce qui définit la perversion, c'est justement la façon dont le sujet s'y place¹⁹. » La situation, déclinée en trois temps, développe la position du sujet pervers en tant que la position *masochiste* passe par la position *sadique*. Il n'y a pas le « sadisme » d'un côté et le « masochisme » de l'autre, il n'y a pas de rapport en miroir *sado-masochiste* ; ce qu'il y a, c'est la reconnaissance d'une attitude sadique (*a*) retournée sur le *moi* (*b*) qui trouve dans l'autre à se reconnaître comme objet tourmenté (*c*), mais en tant que cet autre n'est jamais encore que « moi ». Qu'est-ce que ça signifie ? On saisit mieux la situation déclinée par Freud si on comprend que celui qu'il nomme lui-même « le sujet » ne se situe qu'à l'aboutissement de la boucle, et que sa position passe *par les deux autres* dans cette sorte de délinéament de l'arc pulsionnel. Une erreur de lecture consisterait à penser que les trois temps (*a*, *b*, *c*) nous renverraient à trois situations distinctes, censées correspondre à trois situations perverses différentes, mais cette lecture rend la démonstration de Freud tout à fait inintelligible. Il faut plutôt comprendre que les trois temps du fantasme renvoient aux trois temps construits par l'analyse elle-même, lorsqu'on déplie la logique perverse du *masochisme* (et non pas tout à fait du *sadisme* en fin de compte) ; de la même manière qu'au troisième temps du fantasme « Un enfant est battu », le troisième terme (*c*) contient les deux autres (*a* et *b*) dont il porte la marque ou la mémoire du tracé. Selon quoi, la position (*c*) est tout près d'être équivalente à la position (*a*), à cette différence près qu'à l'aboutissement de la boucle, le sujet est passé par les deux autres : « Le cas (*c*) est ce qu'on appelle communément masochisme. La satisfaction passe, également dans ce cas, par la voie du sadisme originaire, dans la mesure où le moi passif reprend, sur le mode fantasmatique, sa place antérieure, qui est maintenant cédée au sujet étranger²⁰. » Tout se passe comme si le sujet pervers qu'il s'agit de placer à un moment de la boucle était le sujet d'un *fantasme masochiste* dont il est lui-même l'objet. Fantasme qui n'apparaît pleinement réalisé qu'au troisième temps, quand la « personne étrangère », dit Freud, assume le « rôle du sujet ». Ce que Freud résume d'ailleurs quelques pages plus loin : « Une fois qu'éprouver de la douleur est devenu un but masochiste, le but sadique, infliger des douleurs, peut aussi apparaître, rétroactivement : alors, provoquant ces douleurs pour d'autres, on jouit soi-même de façon masochiste dans l'identification avec l'objet souffrant²¹. »

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

On comprend qu'en ces termes un fantasme est bien loin de se résumer à une fantaisie imaginée. À tout prendre, on peut toujours dire qu'il s'agit d'une représentation mentale *qui fait image*, mais surtout qu'elle se déroule à l'intérieur d'un cadre qui s'avère en réalité tout à fait strict. D'autant plus que le fantasme qui intéresse Freud se donne à la manière d'une représentation obsédante, et qu'il apparaît moins comme une pensée libre que comme une compulsion à penser. Au moment où le fantasme émerge dans le discours, au moment où il est confié, avoué, concédé dans le brouillard d'une évocation incertaine, c'est bel et bien sous la forme de sa construction grammaticale que le fantasme peut être isolé. Il s'agit moins d'une vision que d'un énoncé, moins d'une image que d'une phrase, laquelle émerge comme un syntagme ritualisé. Et c'est précisément cette phrase que Freud tient pour une « représentation fantasmatisque ». Non pas vraiment une scène visualisée, mais l'éclosion dans le discours du *je regarde* qui vient à la place du *je suis (battu par le père)* qui se déroule sur le versant inconscient du fantasme. Sur ce point, l'analyse de Freud s'avère particulièrement subtile dans la mesure où elle porte plus loin que le contenu de la représentation. Ne serait-ce qu'en faisant apparaître la dimension parfaitement elliptique de l'énoncé lui-même ; tout ce que l'énoncé ne dit pas, tout ce qu'il laisse dans l'ombre, et tout ce qu'il ne montre pas : « Qui était l'enfant battu? L'auteur du fantasme lui-même ou un autre enfant? Était-ce toujours le même enfant ou était-il indifférent que ce fût souvent un autre? Qui était-ce qui battait l'enfant? Un adulte? Mais qui, plus précisément²³? » À toutes ces questions ne subsiste

qu'une réponse timide et concédée avec peine : « Je n'en sais pas plus ; un enfant est battu²⁴. » Comme si le sujet de l'énonciation ne se représentait que sous cette forme qui le situe tout de suite en retrait : *je n'en sais pas plus... je n'en sais rien... je regarde*. Mais, en même temps, tout cela n'est jamais énoncé qu'en tant que c'est toujours de lui qu'il s'agit – y compris sous la forme du déni – puisque c'est lui, après tout, qui est le point de départ et le point d'arrivée de toute la construction. C'est toujours de lui qu'il s'agit, parce que ce n'est pas une scène qui se situe *devant lui* (scène à laquelle il aurait pu assister et dont il aurait pu se souvenir), mais qui s'impose à lui sous la forme intériorisée du fantasme, et avouée de façon impersonnelle : *un enfant est battu... on bat un enfant*. Le sujet s'y inscrit sous la forme strictement désubjectivée de la formule. Ou encore, sous la forme subjectivement réduite d'un regard situé au-dehors de l'ensemble : « le *je* comme tel, est précisément exclu du fantasme », comme dit Lacan, il apparaît quelque part, sans doute, mais en tant que « je ne pense pas²⁵ ». Il est bel bien là, mais sous la forme d'un *je ne* ou d'un *pas je*. Forme négative qui témoigne en partie de la présence du sujet, en tant que c'est lui qui l'énonce, en même temps qu'il se retire pour ne laisser à découvert que l'évocation de cet enfant, qui est là, qui est battu, sans qu'on sache pour autant ce qui l'amène là précisément. C'est dire que le sujet paradoxalement tend à disparaître ou à s'éclipser : *fading* du sujet ou *syncope* qui est le moment précis où l'énonciation s'arrête. Selon quoi, le fantasme inconscient se situe précisément là où plus rien ne le représente. Il est l'instant même de la coupure, de l'élosion du signifiant où le sujet de l'énonciation disparaît, s'effondre, s'évanouit.

Je ne ferai pas le commentaire ligne à ligne du texte de Freud, souvent repris et commenté, ni des lectures qui ont été proposées jusqu'à maintenant par les commentateurs. J'indiquerai néanmoins qu'il s'agit d'une construction analytique qui s'avère tout à fait précieuse lorsqu'on s'interroge sur les rapports entre l'*imagination du fantasme* (l'accent mis sur l'image et la visualité qu'elle implique) et la *formule du fantasme*, lorsque le fantasme est directement noué à son élaboration verbale. Après tout, dire ce que l'on voit (qui se donne comme un tableau, une scène, un film, quelque chose comme une fenêtre ouverte) c'est toujours le dire, ou l'écrire. C'est se représenter *en langue* quelque chose qui passe dans le discours sous la forme de l'aveu ou de la confession. C'est pourquoi le texte de Freud « Un enfant est battu » est d'une grande richesse (y compris sur le plan des difficultés qu'il soulève) lorsqu'il s'agit de prendre en compte la place du sujet vis-à-vis des images du fantasme. Il apparaît alors combien le fantasme est rien de moins que paradigmatique pour penser à la fois le regard et l'énonciation du regard, à la fois la place du sujet et l'énigme de sa jouissance. Jouissance qui n'est pas forcément révélée, mais qui est bel et bien impliquée, ne serait-ce qu'en ce qui a trait à la construction de l'énoncé, voire à la syntaxe même de la séquence en question²⁶. De fait,

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

Mishima : les signes avant-coureurs de la mort tragique

Le roman autobiographique de Yukio Mishima, *Confession d'un masque*, commence par une suite, voire une séquence de souvenirs confessés, ou plutôt *filés*, tramés par celui qui a longtemps cru, comme il le dit lui-même, qu'il pouvait se rappeler certaines « choses vues » à l'époque de sa naissance²⁷. Souvenirs dont la signification est retrouvée, non pas tant parce qu'elle a été oubliée, mais parce qu'elle s'actualise dans l'après-coup de son élaboration romanesque. Dès les premières pages, il revient au roman de mettre en valeur le matériel qui le compose et de faire se rencontrer l'image du souvenir et le signifiant qui le fait entrer dans une chaîne qui n'est pas loin de réintroduire cette « chaîne de relation causale », pour reprendre la formule de Freud, ne serait-ce qu'en lui donnant sa consistance sur le mode de l'autobiographie. C'est alors le souvenir d'une fugace tache lumineuse sur le rebord du cuvier dans lequel on a donné à l'enfant son premier bain, et le souvenir des menues vagues brillantes qui semblaient se « cogner la tête » tout juste en dessous de la tache de lumière²⁸. C'est aussi le souvenir d'une blessure à la tête, qui est survenue à l'âge d'un an, et qui s'est imposé à l'écrivain, dans l'après-coup du roman, comme si la blessure était le signe d'une mort annoncée²⁹. C'est enfin le souvenir d'une étrange maladie qui l'aura pratiquement laissé pour mort, et dont le souvenir fait de lui une petite chose presque morte, entourée par sa famille qui déjà s'apprêtait à l'enterrer avant qu'il ne reprenne vie³⁰.

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

destinée tragique et érotique. Ainsi, les menues vagues brillantes que l'enfant regarde *se cogner la tête* sur le bord du cuvier ne sont-elles pas le signe avant-coureur, ou plutôt la formation verbale qui martèle la mémoire de l'auteur, alors que des années après il se souvient s'être *cogné la tête* en tombant dans les escaliers? Tout se déroule, en fait, comme si une formation verbale devait s'insérer dans le roman, comme si la chute dans les escaliers devait faire émerger le souvenir d'une phrase prononcée par la grand-mère : « Est-il mort? » Parole tout à fait ambiguë parce qu'on ne sait pas si elle est censée exprimer une inquiétude ou si elle dissimule un souhait, si elle confirme quelque chose quant à la place de l'enfant dans le champ de son désir, qui est un désir de rigueur et d'austérité ancestrale, censé être la mesure du destin du samouraï ou du kamikaze. La parole de la grand-mère fait miroiter le possible désir mortifère de l'Autre, l'ombre d'un désir qui fait glisser le sujet sur la pente du sacrifice, qui serait l'unique réponse à ce désir s'il n'y avait l'autre voie tracée par le désir de littérature : le sabre ou la plume³¹. Quoi qu'il en soit, lorsqu'on envisage l'étrange parole de la grand-mère, c'est bel et bien cette parole qui est donnée comme le signe – en quelque sorte préfiguratif – du « cadavre » que devient l'enfant dans la suite immédiate du roman³². En résumé, chacun des souvenirs n'est pas seulement la mémoire d'un événement vécu, il est déjà le maillon d'un texte capable de produire des effets de sens le long d'une chaîne associative où quelque chose *pass*e d'une image à l'autre. Le texte lui-même produit l'engendrement des scènes à venir dont la ligne de cohérence dépend de l'inscription du signifiant qui se place sur le fil du roman. Et c'est précisément sur ce fil que l'on voit progressivement émerger un motif qui est tout d'abord celui de l'enfant tombé ou de l'enfant mort, comme plus tard viendra s'imposer l'image du soldat qui tombe et meurt au combat. En somme, il nous est donné au commencement de cette longue confession une suite de souvenirs qui ne sont rien de moins que les signes avant-coueurs d'une variation fantasmatique autour du thème de l'enfant mort. Thèmes qui appellent d'autres motifs, caractéristiques de l'imaginaire de Mishima, tels les motifs de l'abjection sainte ou de la mort violente. La situation qui se dessine se résume alors non pas tant à la forme syntagmatique : *un enfant est battu*, mais plutôt à la forme syntagmatique : *un enfant est tombé*, ou encore *un enfant est laissé pour mort*, suivi par une galerie de portraits qui défilent sur le thème d'une « vie tragique », pour reprendre la formule de Mishima.

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

tion³³ ». Cette image est elle-même réduite à un énoncé : *ce quelqu'un qui descendait la pente*, dont l'écrivain isole et détache la représentation verbale, comme si de l'avoir isolé devait sédimenter l'essentiel de l'image. Comme si l'image n'avait de valeur que ramenée à un trait unique et isolé. Bien sûr, l'image est elle-même reprise et retravaillée dans la langue du roman sous une forme plus élaborée qui a pour effet de la *délier*, ne serait-ce que pour dire sa valeur. Car l'image de *ce quelqu'un qui descendait la pente* – il s'agit d'un vidangeur, d'un « collecteur d'excréments » – annonce l'image de la « Pucelle d'Orléans », qui s'inscrit tout juste après, de telle façon que la première image lui est logiquement articulée. Comme si une image devait nécessairement conduire à une autre, celle-là, capable d'illustrer le ravissement de l'androgynie révélée et de la mort imminente. Cette image, donc, s'inscrit de toute évidence comme une *image-thème*. En elle est condensé tout l'appareil viril du corps de *celui qui descend la pente* :

C'était un jeune homme qui descendait vers nous, avec de belles joues rouges et des yeux brillants, portant autour des cheveux un rouleau d'étoffe sale en guise de serre-tête. Il descendait la pente, portant à l'aide d'une planche deux seaux de vidange sur une épaule, équilibrant adroitement leurs poids par sa démarche. C'était un vidangeur, un collecteur d'excréments. Il était vêtu en ouvrier, chaussé de sandales à semelles de caoutchouc et à dessus de toile noire, les jambes serrées dans un pantalon de coton bleu foncé, du genre ajusté qu'on appelle « cuissard ». J'observais le jeune homme avec une attention insolite de la part d'un enfant de quatre ans. Bien que je ne m'en rendisse pas clairement compte à l'époque, il représentait à mes yeux la révélation d'un certain pouvoir, le premier appel que me lançait une certaine voix étrange et secrète [...] J'eus alors le pressentiment qu'il existe en ce monde une sorte de désir pareil à une douleur aiguë. Levant les yeux vers ce jeune homme sale, je me sentis suffoqué par le désir en pensant : « Je veux me changer en lui, je veux être lui³⁴. »

C'est dire que le passage du collecteur d'excréments que l'on voit « descendre » et qui se détaille dans le périmètre du souvenir – du verbe « détailler » : tailler, élaguer, couper, séparer d'un ensemble – se donne pour une élaboration subséquente à travers la suite des souvenirs d'enfance. Le vidangeur apparaît comme un *moi-idéal* qui d'ailleurs s'impose moins au regard de l'enfant qu'à celui qui écrit ses confessions, et qui se présente *toujours descendant, toujours plus bas*, la tête emmaillotée d'un rouleau d'étoffe sale. Comme s'il était lui aussi l'image prolongée de l'enfant tombé et blessé à la tête : « Ces images bizarres furent les premières choses que je connus dans la vie. Dès le début, elles se dressèrent devant moi avec une perfection véritablement toute puissante. Il n'y manquait pas un seul détail³⁵. » Non seulement parce que l'image est précise, sans ambiguïté, ou encore parce que le regard y serait accroché à quelque détail fétichisé (comme autant de traits où perce le désir), mais parce que rien n'est laissé au hasard. Ainsi, la blessure à la tête de l'enfant est-elle signifiée par le bandeau d'étoffe

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

L'image du collecteur d'excréments est facilement reconnaissable au milieu du catalogue des corps érotiques prisés par Mishima – corps athlétiques, mais tragiques –, mais on peut penser que la signification profonde du fantasme qu'il incarne (hormis l'évidente valeur phallique du corps *gainé*, mais *déchu*, qui revient souvent chez lui) est surtout lisible à l'intérieur du cadre de la phrase elle-même qui l'annonce : *ce quelqu'un qui descendait la pente* et qui résume toute la disposition de la scène, en quelque sorte sa géographie (le « soleil de l'après-midi *tombait* faiblement sur les maisons le long de la pente ») et le mouvement descendant de la figure (« quelqu'un *descendait* vers nous »), alors que l'énoncé lui-même se donne isolément comme s'il était l'expression iconique du destin familial du narrateur qui se souvient de la déchéance ou du déclassement de sa famille. Comment ne pas nous étonner, en effet, quant à l'articulation implicite d'une image itérative : *ce quelqu'un qui descendait la pente* et l'histoire familiale qui est racontée quelques pages en amont : « ma famille commença à *glisser sur la pente* avec rapidité, mais avec une telle insouciance que je pourrais presque dire qu'elle la descendait en chantonnant gaiement³⁶ »? Après tout, le collecteur d'excréments est aussi celui qui descend gaiement la pente, mais je dirais qu'il illustre en même temps la relève morale de la pente, en partie parce qu'il incarne cet étrange et paradoxal prestige que confère sa condition tragique aux yeux de Mishima : l'odeur et la saleté excrémentielles mêlées à l'éclat érotique de la figure. Ainsi en est-il de la mauvaise odeur, de la vision érotisée de la déchéance elle-même, mêlées tragiquement à la brûlure du désir. Quelque chose que l'on pourrait énoncer, en termes bataillens, comme « la pratique de la joie devant la mort » ; ou encore quelque chose comme un rapport réussi à la part maudite de l'humanité³⁷ : « une vanité morbide », écrit Mishima, à propos du déclin social de sa famille, « flambant de plus en plus haut comme une impulsion mauvaise³⁸ ». Et à propos de la vocation de l'homme aux excréments : « un certain sentiment d'intimité avec le danger, comme un singulier mélange de néant et de force vitale³⁹. »

Les souvenirs ne sont donc pas seulement disposés *l'un à la suite de l'autre*, ils s'écrivent *l'un dans l'autre* ou *l'un par rapport à l'autre*. Comme s'enchevêtraient l'espace et le temps du fantasme *un enfant est battu*, analysé par Freud, la « période de l'enfance est une scène de théâtre sur laquelle l'espace et le temps s'enchevêtraient », écrit Mishima⁴⁰. Il suffit d'être attentif à ce que le texte nous donne comme étant ce sur quoi il insiste sur le plan même du signifiant : détails qui ne manquent pas, paroles détachées de l'ensemble, insistance des signes qui donnent à la chaîne signifiante un rythme, une

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

Fantasme, coupure et « tracé-montage »

La formule de *ce quelqu'un qui descendait la pente* contient donc tout un ensemble de virtualités fantasmatiques. Dans le roman de Mishima, le fantasme dont il est la verbalisation réduite est logiquement articulé à d'autres configurations, telle la révélation subite de la féminité derrière l'image guerrière de la « Pucelle d'Orléans » ; ou telle encore l'assomption de l'enfant à la vérité théâtrale contenue dans l'image de Tenkatsu. Dans tous les cas, l'écrivain y souligne la mort de l'authenticité, l'effondrement mortel que cela implique, et la vision d'un éclat résurrectionnel. Soulignons aussi l'image étonnante qui s'impose à l'écrivain au moment où il se remémore la procession dans les rues de la ville d'un cube « emplis de ténèbres absolues » : « Ce cube parfait de nuit vide, oscillant et sautant sans cesse, de droite à gauche, de haut en bas » et qui n'est pas tant à l'image de l'objet traditionnel qu'il est censé représenter qu'à l'image du sujet lui-même⁴¹. Il n'est d'ailleurs pas inutile de rappeler que Mishima interprète lui-même l'image du « cube de nuit » et la procession qui le fait défiler dans une scène tout à fait étrange qui représente « l'enfance elle-même », une sorte « d'effigie de mon enfance⁴² ». Il s'y ramasse toute une séquence d'images, donc, qui offre une déclinaison fantasmatique sur le thème de la mort et de l'érotisme, sur le thème de l'enfant mort, de l'enfant tombé ou de l'enfant blessé, du rituel ou de la cérémonie funèbre. Non pas *un enfant est battu*, mais *un enfant est mort* ; ou plutôt *un enfant est déjà mort... et il va mourir*.

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

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

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

Sa mort, quand il était dévoré par le dragon, était décrite dans tous ses détails : « Sans attendre un instant le dragon réduisit le prince en petits morceaux qu'il engloutit avec avidité. C'était presque au-delà de ce que le prince pouvait endurer, mais il rassembla tout son courage et supporta fermement la torture jusqu'au moment où il se trouva mis en lambeaux. Puis, dans un éclair, *son corps fut soudain reconstitué et il s'élança lestement hors de la gueule du dragon. Il ne portait pas la moindre égratignure. Le dragon s'affaissa et mourut aussitôt.* » Je relus ce passage des centaines de fois. Mais la phrase : « Il n'y avait pas sur son corps la moindre égratignure » me semblait une faute qui ne pouvait être passée sous silence. En la lisant, je trouvais que l'auteur m'avait trahi, en même temps qu'il commettait une grave erreur. Avant longtemps, il m'arriva de faire une découverte. Elle consista à lire le passage en cachant sous ma main « *son corps fut soudain reconstitué et il s'élança lestement hors de la gueule du dragon. Il ne portait pas la moindre égratignure. Le dragon* ». Dès lors, l'histoire devenait idéale : « Sans attendre un instant, le dragon réduisit le prince en petits morceaux qu'il engloutit avec avidité. C'était presque au-delà de ce que le prince pouvait endurer, mais il rassembla tout son courage et supporta fermement la torture jusqu'au moment où il se trouva mis en lambeaux. Puis, dans un éclair, il s'affaissa et mourut aussitôt. » Un adulte aurait compris l'absurdité d'un tel système de coupure. Lui-même, ce jeune et arrogant censeur discernait la contradiction flagrante entre « être mis en lambeaux » et « s'affaïsser », mais il se laissait facilement envoûter par ses propres chimères et il lui était impossible de supprimer l'une ou l'autre de ces phrases⁴³.

C'est donc par un « système de coupure » que les éléments du texte se mettent à fonctionner autrement en vertu d'une dynamique résolument fantasmatique. Et une fois le texte idéal fixé à sa plus juste expression, une fois que la *censure* produit un nouveau texte, et que le prince assassiné meurt à la place du dragon, aucune phrase, aucun élément du texte ne peut être supprimé ou même échangé pour un autre⁴⁴. Comme dans la formule *un enfant est battu*, qui se présente à la manière d'un texte tronqué ou elliptique, la rigueur du fantasme passe par une logique de la coupure. Rigueur du fantasme : il faut couper, occulter, césurer pour obtenir l'autre texte qui est le texte sur lequel s'arrime un désir de voir qui est aussi un désir de lire la chose, de la voir se manifester comme un éclat qui étincelle, et qui fait que le texte obtenu sur lequel s'appuie le désir – au sens précisément où le fantasme est le support du désir pour celui qui lit, regarde, imagine, se représente, relie, jusqu'au point d'articulation où la jouissance est possible – se donne néanmoins comme une séquence en rupture avec le texte original.

On dit souvent qu'un fantasme se donne comme un scénario, une scène ou un tableau, voire comme le défilement imaginaire d'un film, mais d'un film réduit à la seule vision des *rushs*, ou plutôt ramené à une séquence d'images, sélectionnées et soigneusement montées⁴⁵. Il n'est sans doute pas inutile de revenir brièvement à l'idée que le fantasme actualise une forme de montage, ou plutôt qu'il s'appuie sur un montage – quand Lacan comparait justement le tracé de la pulsion à quelque chose comme un collage, ou un assemblage de différents plans⁴⁶. Cependant, si la référence au cinéma peut sembler évocatrice parce qu'elle résume bien l'effet de vision des images dans le fantasme – quelque chose comme la vision entrechoquée des éléments qui le composent, la série en rafale des plans visuels sur lesquels s'appuie le désir –, tout cela qui donne une impression très vive quant au rôle de l'imagination rencontre tout de même une limite théorique par rapport à ce que Freud aura tenté de décrire dans « Un enfant est battu », et sur quoi Lacan devait s'appuyer à plusieurs reprises. En somme, la comparaison avec le cinéma peut s'avérer trompeuse parce qu'elle ne nous donne *pas tout* quant à la logique du fantasme.

Le rapprochement avec le texte littéraire est plus sûr, mais il faut s'y avancer avec précautions. Si on ne peut appliquer directement l'analyse du fantasme au texte littéraire – s'il faut même rejeter l'idée d'une psychanalyse *appliquée* à la littérature, de la même façon qu'il n'est pas sûr qu'on puisse appliquer directement une sémiotique aux impressions psychiques qui relèvent du rêve ou du fantasme⁴⁷ –, c'est précisément parce que le texte littéraire nous oblige à un déplacement théorique. Et tout d'abord parce que le roman s'apparente davantage à l'*écriture de l'analyse* qu'au fantasme lui-même. Le roman ne produit pas cette sorte d'instantané de la signification profonde du fantasme,

il ne permet pas l'appréhension de l'unité de temps et de lieu de la représentation fantasmatique, et qui ferait retour *d'un coup* au moment où la pulsion accomplit son tracé. Il ne réalise pas la coalescence immédiate du sujet et de l'objet, l'impression vive qui survient au moment d'un très évanescent *point de contact* capable de produire l'étincelle de la jouissance, lorsque la pulsion touche au but. Cependant, on dira, pour aller vite, qu'il revient au texte littéraire de suivre le tracé lui-même, de décomposer le fantasme en chacune de ses parties, et de faire en sorte que ce qui manque à être analysé, ce qui se déroule en dehors d'un discours pleinement constitué, ce que le fantasme occulte, en somme, soit repris, élaboré à nouveau, réinséré dans une suite dont le roman est lui-même le tracé : *montage-tracé* qui est aussi *montage des signes* qui composent non pas un fantasme, mais la suite, la séquence, la variation fantasmatique que le roman fait défiler. Si la psychanalyse a depuis longtemps distingué la phénoménalité du fantasme (une scène est imaginée, se donne à voir, etc.) et la réduction du fantasme à une phrase isolée (une scène qui n'est jamais en fin de compte qu'un énoncé), on peut dire, aussi, qu'il est dans l'écriture du fantasme de se prêter à *tout un roman* (un fantasme est démultiplié, repris, prolongé, répété). De la même façon, il revient à l'analyse de retrouver, voire de reconstruire un texte sous-jacent qui se supporte d'un ensemble de virtualités énoncées. Un roman peut être lui-même compris comme son analyse partielle, mais en tant que l'analyse est elle-même prise dans la fiction, comme c'est souvent le cas chez Mishima. C'est pourquoi il n'y a pas seulement le fantasme représenté et l'analyse du fantasme. Il n'y a pas seulement le texte du fantasme et son interprétation. Dans une certaine mesure, le roman implique *déjà* une analyse, et tout d'abord parce qu'en ce qui a trait à l'écriture du fantasme le sujet y est déjà représenté. Non pas seulement comme personnage, narrateur, *moi autobiographique*, mais parce qu'en l'écrivant il se voit lancé à la poursuite des significations et du sens de sa position dans l'opération générale du roman. Il s'y inscrit bel et bien un sujet que l'on reconnaît sans peine en tant que « sujet autobiographique », et qui ne cesse de faire se défiler l'énonciation du fantasme sur cette sorte de « trame d'affabulation » dont parle Lacan⁴⁸, mais le sujet y est tout à la fois représenté et irréprésentable, que ce soit sur la scène du roman ou hors scène, en retrait, éludé ou éclipsé – ne serait-ce qu'en prenant sur soi la fameuse phrase de Rimbaud (« Je est un autre »), que Mishima aura souvent répétée à sa manière, au fond, et qu'il aura illustrée à travers la figure du masque ou du travesti.

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

logue replié sur lui-même, monotone, en fin de compte, parce qu'il n'a pas d'issue, pas de solution de rechange, pas de voie de traverse qui permettraient d'en sortir : « monotonie répétitive de la logique fantasmatique », comme l'a souligné Hervé Castanet, « c'est toujours la même chose et le sujet est interdit devant ce scénario qui s'impose » ; dès lors, le rituel pervers se signale par la même monotonie répétitive : « ce sont toujours les mêmes gestes qui sont accomplis dans le silence⁴⁹ ». C'est aussi ce que j'ai appelé précédemment le *calcul de la jouissance*, qui est impliqué dans l'imaginaire restreint du fantasme pervers, une imagination réduite à un énoncé glacé qui ne dit rien de la passion inavouable dont elle est le représentant aveugle. La monotonie programmatique de la boucle qui enferme le fantasme pervers dans une stricte circularité, l'usage du fantasme lui-même, du point de vue de la perversion, qui en passe par une imaginariation de la jouissance, dont l'effet est de liquider la dimension du désir, voire de vider la vie elle-même de tout imprévu⁵⁰, tout cela devrait en principe nous suggérer l'écart qui sépare la *formule du fantasme* d'une *fantasmatique déliée* du point de vue de la littérature. Tout cela devrait, en principe, nous rendre presque inconciliables le *fantasme*, tel qu'il s'impose à partir de la clinique de la perversion, et l'*écriture du fantasme*, qui manifestement échappe à l'imagination restreinte et au calcul de la jouissance.

Mais, là encore, il nous faut nous déplacer. Dans l'étude qu'elle a consacrée à l'œuvre de Mishima, Catherine Millot, par exemple, a très bien compris que la « figure du vidangeur », le collecteur d'excréments, à cause de la « charge de désir » en même temps que de la « qualité tragique » qui lui est associée⁵¹ (« amer mélange de désir et de honte », écrit Mishima⁵²), se donnait au début du roman à la manière d'une figure paradigmatique dont les images suivantes ne sont que les avatars, comme autant de figures itératives venues composer une fantasmatique. D'une manière ou d'une autre, le collecteur d'excréments ou le prince assassiné, ruiné, décomposé dans la mort, autant que la figure que j'ai isolée plus tôt – *un enfant est mort... et il va mourir* –, se donnent comme une série de figures à peine différenciées, sur le thème de la mort et de la fascination érotique ; fascination pour la dimension fétichiste de l'image et l'émoi érotique d'un « chagrin amer » devant celui qui est « voué à la mort⁵³ ». Dans cette série s'insèrent d'autres figures alternatives que Catherine Millot considère comme « moins ruineuses⁵⁴ » (telle l'identification à l'image ludique et théâtralisée de Tenkatsu). Or, c'est précisément sur ce point qu'au lieu de la dimension stricte du fantasme, le roman fait jouer une sémiotique qui vient à la place du calcul de la jouissance. On peut dire alors qu'en passant du *fantasme* à l'*écriture du fantasme* – ou encore, en passant de la formule mortifère du fantasme (*un enfant est mort... et il va mourir*) à quelque chose que j'associe plutôt à une *fantasmatique déliée* –, le roman produit justement une solution de rechange qui s'avère salvatrice. Cette solution de rechange, et le fait que le roman

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

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

Bibliographie

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

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

Notes

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

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

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

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

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

