

# Pornographie et délire

## I

Il n'y a vraiment que deux manières d'écrire aujourd'hui, dont aucune n'est jamais réalisée parfaitement, ce qui décourage souvent les âmes sensibles au début de leur élan. Il existe sans doute encore une troisième voie, qui est d'écrire au sujet de l'écriture; celle-ci se déguise le plus souvent en critique de textes passés, mais elle est en premier lieu une confession de l'échec des deux autres, et n'intéresse par conséquent que ceux qui eux aussi cherchent à apprendre pourquoi ils sont incapables d'écrire.

Ces deux manières sont le réalisme et l'irréalisme, ou pour mieux les définir selon l'absolu de nos désirs, la pornographie et le délire. On peut écrire pour susciter le désir, ou pour satisfaire au désir d'écrire. Cela a toujours été le cas. Reste à savoir pourquoi aujourd'hui cette opposition s'est définie de telle façon.

On pourrait penser que la pornographie est en elle-même l'unique solution, rien ne devant être plus agréable à composer. On se trompe. L'écriture pornographique est une pure ascèse. Précisément dans la mesure où elle fait son effet à l'écrivain, elle l'empêche de la poursuivre. La lecture va plus vite que l'écriture. Cette différence de vitesse n'est pas secondaire, mais essentielle. L'écrivain tient entre ses mains le désir de son lecteur, et cela parce qu'il est supposé avoir *tout le temps*. Son récit, il le connaît déjà. Se précipite-t-il, nous accompagne-t-il à la lecture, il n'y a bientôt plus de lecture à faire. Ainsi la pornographie doit s'écrire froidement, préférablement dans une pièce mal chauffée, ceci non par goût de la souffrance, mais au contraire par soin de l'alléger.

Le délire est donc le choix le plus agréable, ainsi que le plus curieux. Ici la liberté de l'écriture dépend du refus de susciter le moindre désir, y compris ceux qui sont loin de partager l'intensité des désirs sexuels. Pas de personnages à mimétiser, d'objets à rêver; des fragments de personnes et de choses, mais que cela reste des fragments. Ainsi rien ne mettra jamais fin à l'écriture. Arrêtée elle peut toujours être reprise. Votre lecteur, ne désirant rien à part sa lecture, ne pourra alors s'empêcher de *s'y intéresser*, car il ne manquera pas à tout instant de retrouver les schémas de votre désir à vous, des associations qu'il appellera « inconscientes », que vous lui livrez sans entraves, avec tout juste assez de syntaxe pour graisser les roues du langage.

Ainsi alors que la pornographie est l'œuvre de l'ascète, le délire est celle de l'hédoniste pur, celui qui va toujours au-devant de ses désirs, ne les laissant jamais se figer sous forme d'image. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, cette liberté n'est pas plus facile à maintenir que l'ascèse. Sans doute y a-t-il une pente du désir, mais trop de désir fatigue aussi. Nous n'avons pas l'habitude

d'user ainsi du langage, de préférer l'infini à toute satisfaction limitée mais possible. Sans formuler un désir, on ne le communique pas; le lecteur voulant s'y installer se voit repoussé toujours plus loin. Peut-être qu'aujourd'hui il aime ça, mais nous avons honte de le tenter ainsi.

Or autrefois ces deux extrêmes, toujours présents mais rarement éprouvés, étaient bien loin d'épuiser le champ littéraire. Au contraire, celui-ci se remplissait par le milieu, lieu des désirs médiats — amour, ambition, sentiments publics et privés — qui ne nous atteignaient que par l'intermédiaire de personnages dont nous épousions les intérêts vitaux. Aujourd'hui le milieu est vide : les ambitions des autres, comment s'y identifier? Pourquoi lui ou elles plutôt que moi? Notre désir se garde jalousement pour nos propres projets, craignant peut-être de trop bien apprendre la leçon désillusionnante de l'expérience d'autrui. Renoncer au désir, c'est beau, mais en attendant de le faire, que la littérature nous laisse tranquilles. La pornographie ne nous menace pas, malgré ses « personnages » tout en zones érogènes; elle nous rassure plutôt sur la nature concrète du désir dont la *catharsis* est bien loin d'un immotivé meurtre rituel. Le délire, au contraire, ne nous faisant rien désirer, nous élève majestueusement au-dessus du désir d'un autre, nous reposant ainsi de nos humiliations quotidiennes devant la stupide et indéniable réalité de nos propres « valeurs ».

Cette situation définit-elle une époque, une éternité? Elle mérite, en tout cas, une analyse.

## II

Le Sujet humain à l'ère moderne n'est jamais certain de sa propre existence, ce qui ne fait qu'intensifier sa soif d'être. Cette existence problématique peut se consolider temporairement de deux façons au moyen de l'œuvre littéraire, selon que l'accent est mis sur l'une ou l'autre des deux identifications constitutives de sa réception. D'une part, le lecteur s'identifie aux personnages, différenciés les uns des autres, et, avant tout, chacun du monde qui l'entoure; de l'autre, il s'identifie au Sujet du discours même. Privilégier la première identification, c'est adopter une attitude que nous qualifierons de « réaliste »; le désir du lecteur s'y limite aux objets particuliers des personnages, parmi lesquels sa propre particularité est menacée de se noyer. C'est l'identification seconde avec le Sujet formel qui le préserve alors de cette noyade, en l'associant à la voix universelle de la forme, mais ce salut n'est qu'abstrait, alors que la descente aux enfers du particulier se fait d'une manière parfois extrêmement circonstanciée. Privilégier l'identification au Sujet, c'est en revanche se situer d'emblée aux côtés du maître du discours; situation plus noble sans doute mais bien plus difficile à maintenir. Car, pour ce faire, les désirs particuliers du contenu doivent être relégués au second plan, ce qui n'est possible que moyennant une re-création du discours par le lecteur lui-même. Le Sujet ne vient d'abord que si le discours est trop opaque pour qu'on puisse l'oublier. Ainsi l'angoisse du lecteur est déplacée du particulier Autre au Même universel; le Sujet tient le seul rôle unique, auquel on est bien obligé de s'accrocher, mais au prix de renoncer à toute certitude concernant ce qu'il veut vraiment dire. Cette attitude, nous l'appellerons « symboliste ». Réalisme et symbolisme, Zola et Mallarmé, voilà l'alternative ouverte par la modernité.

Alternative, *Spaltung* qui est déjà une aggravation de la maladie romantique par laquelle débute la grande crise culturelle de l'Occident. L'effet esthétique se produit dans le jeu intersubjectif paradoxal entre les deux identifications du lecteur, les deux — action et parole, mortalité et divinité — ayant des racines simultanées dans le sacré. Privilégier l'une des deux devient une nécessité du moment que, la force directe du sacré cessant de se faire sentir, le Sujet se voit obligé de se justifier — se « constituer — à ses propres yeux comme étant à l'origine de ses propres affections. Chacun doit recréer le sacré pour lui-même en s'entourant d'une communauté humaine définie à sa façon. Or ça a toujours été le cas que tous les hommes se ressemblent précisément en ce qu'ils diffèrent les uns des autres par le détail de leurs désirs. Cette différence et cette similarité, les grands discours culturels, avec leurs héros qui ressemblent à tous de par leur unicité même, les tiennent en équilibre. Le rôle du Sujet, qui à la limite — dans le drame — n'a nul besoin de s'exprimer pour son propre compte, était un sacerdoce, une maîtrise au service de la communauté mais ne conférant aucun privilège mondain. Mais que ce rôle, ainsi que celui du héros « fatal », en vienne à n'être qu'un objet d'émulation parmi d'autres; que tous ambitionnent *d'une façon ou d'autre* d'être Dieu, le choix, qu'il soit ou non volontaire, devient obligatoire. Ainsi l'origine du sacré lui-même dans la divinisation de la victime devient enfin lisible — les découvertes de René Girard, à la suite de toute la réflexion anthropologique du dernier siècle, en sont la preuve — mais cette lecture toujours soupçonnée derrière toutes les manifestations culturelles de la modernité est en même temps un aveu de désespoir, car seul le meurtre collectif aveugle, que personne ne peut à bon escient souhaiter, peut réunir en un seul être les deux moitiés du rôle sacré, et ce rôle lui-même, à mesure qu'on le comprend, ne peut plus être l'objet du désir de personne. Ainsi l'alternative se crée, non pas dans la sagesse de la mesure, mais à travers l'aveugle intuition du désir, pour qui acte et parole se trouvent non pas paradoxalement inclus l'un dans l'autre, mais côte à côte comme deux modèles à imiter. Si l'effet esthétique parvient malgré tout à se produire, c'est que tant bien que mal la totalité se reconstitue, mais de plus en plus difficilement, à partir soit de son contenu déchu, soit de sa forme bien trop angélique. D'un lieu consacré d'avance à tous, la forme devient pour le réaliste un refuge *ad hoc* contre l'horreur du particulier-en-général. D'une horreur inimitable et par là quasi divine, le contenu devient pour le symboliste l'objet lui-même indifférent d'un travail de reconstitution visant à justifier *a posteriori* l'exaltation de la forme pure. Des « expériences » de tout genre tentent périodiquement, en s'appuyant sur l'un ou l'autre élément faussement érigé en certitude, de repousser les limites de son indépendance, alors que l'effet, seul juge et maître, empêche les fixations trop faciles sans cesser d'accentuer la brisure.

Si celle-ci en est aujourd'hui à la pornographie et au délire verbal, c'est que l'entre-deux a été considérablement érodé. Ce qui n'empêche pas la communauté humaine de vaquer encore à ses affaires, sans doute pas plus mal que d'habitude. On pourrait même aller jusqu'à soutenir qu'au contraire, le recul de l'esthétique est la condition nécessaire du dépassement des illusions romantiques au cœur des relations humaines, et partant de la formation du nouveau sacré immanent que nous attendons désespérément depuis le romantisme. Et de là, sans doute, naîtra une nouvelle esthétique, à moins que, pour une culture sans hypostase

transcendantale, sacré et esthétique ne se révèlent identiques. Nous reviendrons plus loin à cette question. Mais ce qu'il faut noter tout d'abord dans cette fuite aux extrémités, c'est précisément comment elles se définissent. Si le langage mondain, celui des conversations d'amoureux aussi bien que des pourparlers entre chefs d'état, occupe un « entre-deux », ce n'est pas en premier lieu parce qu'il est régi par des considérations pratiques. Celles-ci en sont sans doute l'enjeu, mais l'obtention des résultats pratiques n'est jamais une fonction immédiate du langage; elle exige d'abord que soit obtenue la collaboration de l'interlocuteur. Ainsi c'est simplement l'intersubjectivité qui garantit la mesure du langage pratique, du moins entre personnes civilisées. (Ainsi négligerons-nous les caricatures du discours sacré qui ne cessent de se manifester de nos jours chez des fondateurs de cultes, ou, ce qui est à peu près la même chose, chez des roitelets du tiers-monde.) Or cette mesure qui dépend du respect du sujet-autre fut naguère partagée, semble-t-il, par les discours à fonctionnement esthétique; mieux, elle reste caractéristique des formes littéraires diverses que nous pouvons qualifier de « populaires », et qui sont pour la plupart à classer sous la rubrique du Réalisme. Son actuelle inauthenticité esthétique ne va donc pas sans problèmes.

En quoi consiste au juste la mesure? Ce qui est modéré, c'est le désir de celui qui parle, qui n'a d'emprise sur son interlocuteur que s'il facilite entre les deux sujets un échange bénéfique pour les deux. Dans le dialogue pratique, cet échange porte sur des objets mondains auxquels se réfère le langage. Ceci n'est et n'a jamais été le cas du discours littéraire. Que celui-ci soit resté si longtemps « mesuré » ne dépend certes pas d'un échange mondain possible entre celui qui parle et celui qui écoute. Le souci mondain est plutôt le fait des personnages, ou en termes plus généraux des Sujets-de-désir, dont les désirs servent de modèles mimétiques à ceux du lecteur/spectateur. Or ces modèles, étant plus ou moins proches du sacré, sont caractérisés non pas par la mesure mais par la démesure, dont l'imitation n'est possible qu'en imagination, derrière la barrière protectrice de la forme esthétique. Cependant cette démesure sacrée ne se définit que sur un fond de mesure profane. L'éclipse du sacré est donc en même temps celle de la mesure dont il définissait les limites. Laisser ensuite à la loi empirique de l'échange mondain le soin de garder la mesure esthétique, c'est lui imposer une charge qu'elle ne peut soutenir. La sacralisation occasionnelle de cette loi, chez un Balzac par exemple, n'est qu'une illusion romantique de plus. Que celle-ci ne pût se maintenir n'était certes pas donné d'avance; les diverses tentatives de sacraliser le mondain ont dû montrer d'elles-mêmes leur insuffisance. La leçon des deux derniers siècles a été qu'on ne peut diviniser le système d'échange, mais qu'on peut encore moins le transcender. L'ultime sagesse dans nos sociétés occidentales, que force nous est de préférer malgré tout aux autres, c'est qu'il faut accepter de vivre sous un système d'échange sans le diviniser.

Il serait pourtant erroné de chercher partout dans les œuvres esthétiques les signes d'un « recul » graduel du sacré, auquel correspondrait quelque « libération » progressive du désir. L'esthétique post-romantique oscille plutôt entre la recherche mondaine du sacré et l'hypostase du désir individuel. C'est peut-être aujourd'hui seulement avec l'épuisement des grands rêves révolutionnaires que le deuxième terme est devenu nettement prioritaire, et avec lui la ruée anarchique du désir sur les deux modèles mimétiques offerts par l'œuvre : contenu et forme, désri

mondain et subjectivité linguistique. D'où l'alternative qui affronte l'écrivain d'aujourd'hui : pornographie ou délire verbal.

Nous avons déjà vu que cette alternative n'est que la version la plus radicale de l'opposition qui existe dès les débuts de la modernité entre Réalisme et Symbolisme. Nous pouvons maintenant préciser en quoi la forme « canonique » de cette opposition, celle qui confronterait Zola et Mallarmé, n'est pas elle-même radicale. Chez l'un comme l'autre subsistait une foi dans le sacré communautaire qui était pour eux à atteindre, au moyen de médiations certes très différentes, à partir de l'expérience mondaine. Or cette foi supporte encore une hiérarchie formelle qui résiste à l'« aplatissement » mimétique qui tendrait à faire du Sujet de l'œuvre un modèle de comportement au même titre que le personnage désirant. Un indice de cette résistance est la survie de l'opposition générique, qui chez un Lautréamont ou un Rimbaud dernière manière commence déjà à ne plus exister. La distinction des genres — épique, lyrique, dramatique — dépend de la possibilité de distinguer dans le texte entre le Sujet-du-discours et le Sujet-du-désir. Ce n'est donc pas un accident que la brisure Réalisme/Symbolisme se manifeste dans les deux genres qui permettent soit d'identifier, soit d'opposer ces deux Sujets. Le roman réaliste, presque inévitablement à la troisième personne, sépare *a priori* les voix du Sujet et du personnage, alors que le lyrisme symboliste les identifie. Le discours indirect libre, apanage bien connu du « style » réaliste, n'est pas comme on pourrait le penser le signe de la fusion du Sujet avec le personnage, mais tout le contraire. Que la voix narrative se laisse contaminer, parfois même jusqu'à l'extinction quasi complète de sa « personnalité » propre, par le langage illusionné des personnages privés de toute authentique « extase » temporelle, le Sujet, du fait même qu'il se condamne ainsi à un progressif mutisme n'en reste que plus éloigné du monde des désirs particuliers, plus solidement ancré dans le lieu transcendantal de la Forme. Car ce qui définit le Sujet narratif, n'est pas son langage mais le lieu temporel d'où il provient. Le langage « contaminé » du discours indirect libre est aux antipodes du langage lyrique, que les poètes symbolistes voulaient faire atteindre à la pureté angélique d'un désir déjà transcendé. Particularité profane et atemporalité sacrée ont ainsi chacune à l'époque Réaliste/Symboliste un genre qui lui est propre et qui préserve la hiérarchie formelle héritée des temps anciens. Certes le grand motif de la réaction parfois virulente des Symbolistes et de leurs partisans contre le réalisme-devenu-naturalisme est précisément qu'il évacue la parole du Sujet en s'attachant à une expérience mondaine déchuée qui ne peut plus être présentée que dans son propre langage. Mais la forme narrative n'est pas bouleversée pour autant, comme en témoigne la fidélité de ces romans aux anciens modèles narratifs. Et Zola imitant le parler prolétaire n'en assume qu'avec plus d'assurance le rôle « omniscient » d'un Sujet connaissant jusqu'aux profondeurs « médicales » de ses personnages.

L'anarchie contemporaine ne permet plus au déchirement post-Romantique de se masquer derrière une différence générique. Qu'on épouse les fortunes de l'actant mondain ou du Sujet linguistique, on ne peut plus éviter la responsabilité du choix en se prononçant « poète » ou « romancier ». Le choix en est d'autant plus un acte d'engagement social. Nul ne se révèle impunément pornographe ou schizophrène. Certes à l'époque Réaliste/Symboliste nous pourrions rétrospectivement voir pointer les indices des rôles que nous faisons jouer aujourd'hui à nos

écrivains. Déjà la respectabilité de Zola était bien douteuse en regard de la sublimité mallarméenne. Tout romancier réaliste n'était-il pas, comme Flaubert lui-même, déjà convaincu à demi d'outrage aux mœurs? Mais de Flaubert à Maurice Girodias il y a loin, aussi loin ou presque que de Mallarmé à Louis Wolfson (voire à Antonin Artaud). La pornographie et le délire avaient toujours existé, mais toujours de façon marginale. Accuser un Flaubert ou un Zola de pornographie, c'est les repousser exaspérément dans la marge, mais leurs défenseurs, moins lucides en cela sans doute que leurs accusateurs, fanatiques de l'« ordre public », ont vite fait de les ramener vers un centre encore subsistant de respectabilité. Aujourd'hui, seules subsistent les marges; il n'y a que les têtes depuis longtemps chauves pour se qualifier encore des titres respectables de « romancier » ou de « poète » qui ne fournissent plus guère d'alibis qu'à un académisme à la petite semaine.

Plus aucune hiérarchie naïvement traditionnelle entre le particulier et le divin, le Réel et le Symbole et pourtant rien dans la dichotomie contemporaine n'est froidement symétrique. Car c'est toujours en vain qu'on persécute la différence formelle — c'est elle seule qui constitue l'objet esthétique. Ainsi, du narratif ou du lyrique, le genre qui à notre époque se porte le mieux, qui a déjà peu ou prou ingéré l'autre, ce n'est pas le second, comme on le penserait peut-être à écouter les angélismes contemporains mais le premier. Non celui qui élimine toute hiérarchie intérieure, qui universalise la parole du Sujet et peut ainsi faire croire que le langage parle tout seul, mais celui qui maintient explicitement la distinction entre Forme et Contenu. Ce ne serait donc pas la pornographie qui serait un simple délasement du délire quasi universel, mais le délire qui serait une fuite devant la pornographie. Comme elle doit bien le faire, comme elle le fait depuis qu'elle existe, l'avant-garde privilégie à tort l'immédiat par rapport au médiat, l'original — serait-il « intertextuel » — par rapport au mimétique. Or la preuve de la secondarité du délire par rapport à la narration pornographique serait précisément sa propre narrativité. Car ni l'un ni l'autre n'ont rien de vraiment lyrique.

Il s'ensuit que c'est la pornographie qu'il faut examiner en premier lieu si nous voulons tenter de fixer les limites actuelles de la crise culturelle moderne. Le délire ne peut paraître illimité que parce que ses limites ne sont pas en lui mais ailleurs. Ce qui n'est pas toutefois repousser le délire contemporain hors du domaine de l'authentique; car il est sans doute des époques où les postures authentiques sont réactives et secondaires.

### III

La pornographie serait donc à notre époque la seule survivance authentique du Réalisme. Authenticité de bas étage, sans doute, mais à quoi bon le nier : elle marche. Alors qu'on affecte de « ne plus croire » aux fictions, en voilà une qui fonctionne. Et si celle-là peut fonctionner, on peut du moins garder un peu d'espoir pour les autres. En effet la pornographie n'est jamais « pure » — seulement plus ou moins franche. Le dosage savant qui fait le succès des « best-sellers » n'a rien du « mélange des genres ». Le récit pornographique doit toujours viser en tant que récit autre chose que l'excitation sexuelle du lecteur — et cela même s'il se passe tout entier sur un terrain sexuel. Ainsi, que le récit ne soit qu'un simple

véhicule ou qu'il soit très élaboré, l'élément pornographique y apparaît toujours comme un ornement étranger, un supplément d'intérêt.

La mise en valeur de cet élément éclaire le fonctionnement du récit-en-général, voire de l'esthétique en général. Lumière de néon, dira-t-on, qui illumine un spectacle fort peu édifiant. Si ce n'est que cela, la culture... Cependant ce cynisme facile se méprend sur la source véritable de cette lumière. Celle-ci ne peut provenir de la pornographie elle-même, mais d'au-delà. Du moment où le récit-en-général peut se lire comme pornographie, où nous ne craignons plus de le lire ainsi, nous n'accomplissons pas la sexualisation de la culture entière, comme Michel Foucault semble le craindre, mais l'inverse : la démythification totale de la sexualité, tout entière intégrée, comme tout désir, aux formes culturelles. Car la révélation ainsi faite, qui se réaliserait aujourd'hui ouvertement dans les œuvres aussi bien qu'en théorie, s'évacuerait aussitôt si elle était vraiment dernière et indépassable. Si c'est la pornographie qui est le secret caché de toute la culture, la montrer au grand jour tuerait son effet. Tout s'explique cependant si la pratique et la théorie pansexuelle sont la mise au jour non d'une « force », d'un « pouvoir » universel du désir-contenu culturel, mais du mécanisme opérateur de la *forme*. La décharge sexuelle explique la *catharsis* aristotélicienne non en sexualisant celle-ci, mais en lui fournissant un modèle non plus métaphorique mais concret. Mais du même coup c'est l'opération de la forme culturelle qui en vient à expliquer celle du désir sexuel, non certes comme fonction physiologique, ce qui n'intéresse que les physiologues, mais en tant que comportement intersubjectif. Pour dire tout ceci d'une autre manière, si nous aboutissions seulement à affirmer que la culture n'est qu'une pornographie déguisée, alors la pornographie elle-même serait inconcevable; si au contraire nous soutenons que le déguisement est sans importance, que pornographie et récit-en-général fonctionnent de la même façon, alors il faut reconnaître que leur identité ne se fait pas sur une base commune de sexualité, celle-ci jouant un rôle infiniment plus grand dans certains textes que dans d'autres, mais de « narrativité », qui est présent partout. Ainsi loin de signifier la victoire finale du physiologique, l'ère de la pornographie vide le physiologique de tout son prestige différentiel, le désir sexuel n'étant que la dernière forme du désir (mais est-ce bien la dernière?) à être mis en vedette par la culture. Cette constatation n'avait pu être faite tant que la pornographie subsistait dans l'ombre comme le double honteux de la littérature respectable.

Cependant ces réflexions n'épuisent pas pour autant le sujet. Si la domination de la pornographie nous révèle un au-delà théorique qui permet la réduction de sa différence et partant la fin de son existence comme problématique, la différence qui lui échoit du fait de cette domination même n'en devient que plus inexplicable. Or cette inexplicabilité n'est qu'un autre nom pour l'originalité du moment présent, qui exige d'être pensée non au moyen d'une chaîne causale, mais de l'intérieur comme une expérience pour l'instant irréductible. Ne nous hâtons donc pas d'évacuer la problématique sexuelle en la réduisant à celle du désir-en-général. Ce serait là un acte de peu de foi, une « forclusion » qui rejoindrait la stratégie du délire, dont elle serait en quelque sorte l'idéologie (car si le désir est le même partout, il devrait pouvoir se communiquer immédiatement par le langage). Si au contraire nous avons vraiment foi en l'identité fondamentale de

tout désir, nous n'aurons pas peur de regarder en face les opérations spécifiques de la pornographie. Pourquoi, dira-t-on, parler de *foi* à propos de l'au-delà théorique que nous venons de mentionner? Parce qu'il s'agit d'un pari sur la permanence de la communauté humaine au-delà de tout démontage de ses mécanismes culturels de solidarité. Sur le plan de la sexualité, ce serait donc un pari sur la reconnaissance de l'Autre au-delà du désir, en un mot sur *l'amour*.

Comment donc la pornographie continue-t-elle à fonctionner? Rien de plus simple. Elle a toujours fonctionné, du moins sans doute depuis qu'il existe des récits profanes. Le récit pornographique fonctionne comme tout récit en provoquant des désirs « vicaires ». Le désir n'est certes pas un concept simple, mais du moins peut-on affirmer que là où il y a désir, il y a récit. Cependant alors qu'il y a un siècle cette proposition générale pouvait s'illustrer par des exemples littéraires variés à souhait, aujourd'hui seule la structure de médiations introduite par le freudisme paraît être en mesure d'expliquer le monopole du désir sexuel comme base assurée pour le récit. Explication vouée, pensons-nous, à l'échec, puisqu'en se proposant d'établir le privilège du désir sexuel elle ne fait, en l'universalisant, que l'abolir. (Ce que Lacan a bien senti; mais au lieu d'approfondir son analyse du désir en deçà du sexuel, il s'est contenté de garder le vocabulaire freudien en le vidant de tout contenu concret, d'en faire en un mot une théologie.) Il n'en reste pas moins que l'intention première du freudisme, qui est de justifier la primauté de la *libido* sexuelle sur le domaine du désir-en-général, reçoit aujourd'hui plus que jamais une garantie apparente du fait que la pornographie, en raison de sa bonne tenue face à la relative caducité des contenus autres que le sexuel, paraît être la seule forme littéraire « à la limite » pensable, en supposant que notre intuition d'écrivain puisse être le véhicule d'un authentique passage à la limite. Ainsi toute théorie du désir qui détruit le privilège du sexuel, qui se situe concrètement dans cet « au-delà » que le triomphe de la pornographie semble lui-même promettre, ne saurait être que prophétique. Par où s'exercera son pouvoir de vérité, voilà l'ultime question. Or cette question transcende très évidemment celle de la pornographie, qui n'est à ce titre qu'un symptôme culturel, parmi d'autres, du désir, ou, en termes plus forts, de l'aliénation contemporaine. Le mot « pornographie », ainsi que d'autres mots à référence en premier lieu sexuel (« érotique », « obscène », voire « sexy ») s'applique même parfois au domaine entier du désir : on parle couramment de « la pornographie » de la violence télévisée, ou de l'érotisme de la photo publicitaire d'une voiture. Mais ces usages métaphoriques, qui ne font que refléter l'ambiguïté du freudisme, n'éclairent pas son origine, alors que la pornographie concentre sur elle-même le « propre » de tous ces termes.

Ainsi l'analyse sociologique postmarxiste qui met à contribution le vocabulaire de l'érotisme pour dénoncer les méfaits de la « société de consommation » reste nécessairement en porte-à-faux, sa métaphoricité terminologique étant le signe que l'analyse portant sur des données socio-économiques a son véritable fondement ailleurs, dans une métapsychologie freudienne elle-même tenue implicitement pour non-falsifiable, et partant réifiée. La pornographie se prête en revanche à une analyse « en ses propres termes » pour autant que, phénomène esthétique, ses structures médiatrices appartiennent d'ores et déjà au domaine culturel.

L'effet esthétique est constitué par l'interdépendance paradoxale des deux identifications mimétiques suscitées par l'œuvre, celle qui prend pour modèle le

personnage (« sujet-du-désir ») et celle qui s'attache au rôle transcendantal du Sujet de l'œuvre. Cet effet n'est pas compréhensible dans sa réalité empirique, mais seulement dans l'intention qui le vise, et qui n'est elle-même explicable que selon une hypothèse de l'origine culturelle. (J'ai tenté de le dire dans « Pour une esthétique triangulaire », *Essais d'esthétique paradoxale*, Gallimard, 1977.) Or le paradoxe intersubjectif de l'intention esthétique n'étant visible que dans une perspective originelle et transhistorique, les œuvres esthétiques, puisqu'elles sont formellement constituées par lui, ne peuvent le *manifeste* comme fondement de la forme esthétique elle-même. Les paradoxes pragmatiques que rencontrent les personnages désirants ou les paradoxes logico-sémantiques de la parole du Sujet ne peuvent que reproduire la structure fondamentale de la Forme à l'intérieur de celle-ci, restée transcendantale et injustifiable en elle-même, mais dont la manifestation particulière est *garantie* dans chaque œuvre au moyen de ce processus de *formalisation* du contenu désirant. La division Réalisme/Symbolisme, que nous avons rattachée plus haut à la divergence des deux identifications constitutives de l'effet esthétique, comporte ainsi la séparation des composants pragmatiques et logico-sémantiques de la formalisation, le composant privilégié devant garantir à lui-même la Forme esthétique qui devient, en ce qui concerne l'autre, un formalisme de plus en plus arbitraire. Ainsi le romancier réaliste garantit par la particularité des désirs des personnages son contenu contre toute accusation d'arbitraire, mais du coup fait du Sujet esthétique un refuge purement abstrait contre cette particularité, alors qu'auparavant la signifiante universelle du contenu justifiait l'attention transcendantale du Sujet. Le Symboliste, en revanche, garantit la « pureté » signifiante de la parole du Sujet mais du coup détruit la spécificité concrète du contenu, de sorte que le lecteur n'accède au désir mondain qu'à la suite de son identification transcendantale avec le Sujet.

Nous verrons plus tard comment le déséquilibre du Symbolisme se prolonge dans le délire contemporain. La pornographie, de son côté, intensifie et par là éclaire celui du Réalisme.

Le langage narratif du Réalisme, du fait que le contenu expérientiel qu'il décrit n'est pas donné comme significatif dans sa « réalité » concrète, est abandonné aux personnages dont les tournures illusionnées peuvent seules exprimer leurs désirs illusoire, à l'endroit desquels le Sujet ne peut pas parler en sa propre voix. Dans le récit pornographique l'invasion de la parole narrative par le langage du désir est totale, le but explicite de la narration étant de faire partager au lecteur les désirs des personnages avec le plus de « particularité » possible. Le rôle transcendantal du Sujet, qui dans le roman réaliste servait de refuge cathartique contre l'étouffante particularité du contenu désirant, a perdu jusqu'à cet élément purement formel de « personnalité ». Ce rôle est devenu une formalité pure, un simple support du récit dépourvu de tout contact avec le lecteur. La lecture du récit pornographique, pour peu qu'il dépasse quelques pages, est normalement de nature fragmentaire, rythmée non pas par la vie des personnages mais par les excitations sexuelles du lecteur; la *catharsis* ainsi provoquée a certes son modèle dans les décharges plus ou moins fréquentes du texte, mais la correspondance reste facultative, et n'est jamais liée à la totalité de l'intrigue. Ainsi le Sujet ne remplit qu'une fonction de facilitation dont l'origine culturelle est entièrement effacée. La pornographie se présente comme un réalisme pur, où ce qui se passe

au cours du récit se dit comme une nature, ne renvoyant à aucune fonction communautaire. Ainsi l'origine proprement communautaire de la forme narrative elle-même lui est indifférent, le Sujet n'étant plus qu'une place vide où peut s'installer la *catharsis* du désir « réel ».

Les personnages pornographiques sont, comme ceux du Réalisme, « typiques » plutôt que doués d'un destin individuel significatif. Cependant il n'est plus guère question de faire jouer la nature différentielle de l'expérience telle qu'elle se présente dans les divers milieux du monde social. Le plus souvent, le cadre social est rapidement dessiné et promptement oublié, y compris même (surtout chez les pornographes français) les fréquentes références à un univers aristocratique à la Sade. Dès que de telles marques différentielles se mettent à jouer un rôle véritablement pornographique (habillement aristocratique fétichisé, ou bien débauche d'une religieuse, etc.) elles se réduisent à être les signes d'une pure altérité. Les bottes de cuir deviennent des articles de sex-shop plutôt que des référents à un contexte social, la différence spécifique de la religieuse, actrice, etc., n'est évoquée que pour souligner l'inaccessibilité vaincue de l'objet du désir. Cependant l'éloignement des catégories réalistes est plus apparente que réel. Dans les moments d'excitation sexuelle les détails différentiels des personnages ((dés)habillement, gestes, paroles) jouent le même rôle particularisant à l'égard du désir que dans le roman réaliste. Si le milieu social n'y est évoqué que superficiellement, c'est que c'est plutôt le milieu sexuel qui sert de contexte à l'identification particularisante du lecteur.

Ce déplacement du milieu du social au sexuel constitue l'intensification d'un élément essentiel du réalisme qui, en s'intensifiant, révèle la vocation cruciale de la modernité, qui est de recréer les conditions immanentes de l'émergence du sacré. Déjà le Réalisme, en situant l'« origine » de son action fictive dans le moment présent, s'oblige à reconstituer sa communauté fictive, et par homologie la réelle, autour d'une crise d'origine immanente, aussi limitée que soit son envergure apparente. La vision apocalyptique du Second Empire qu'incarnent les Rougon-Macquart est sans doute le point culminant de l'intuition réaliste, dont l'insuffisance fut d'accepter comme réelles les différences particularisantes des divers « milieux » sociaux. Le milieu sexuel est bien autrement près d'une véritable communauté d'origine, du fait à la fois de la nature universelle et de l'intensité de l'expérience qui le constitue. Le sexuel est justement le rapport intersubjectif le plus élémentaire, le seul sans lequel l'existence même de la communauté humaine serait impensable.

La communauté pornographique n'est pourtant pas constituée autour de la sexualité en tant que telle, mais de ses « perversions » qui sont de nature mimétique, « métaphysique ». La perversité est nécessaire à la pornographie. L'activité sexuelle « normale » de par sa nature strictement intime ne saurait se manifester comme fondement d'une communauté. La sexualité de la famille ne se manifeste justement pas, ne se présente jamais ouvertement comme modèle à la *mimésis* désirante. En revanche, la pornographie, de par son explicitation même des rapports sexuels, transforme même les plus « normaux » en perversions. Ainsi ce n'est pas la perversité du sexuel en soi qui est premier, mais la perversité du Sujet qui en parle, observation qui nous en dit long sur la culpabilité des fictions en général.

La perversité est le fait de celui qui propose un objet au désir. Dans la pornographie ce qui est ainsi proposé est un corps autre en tant qu'objet de possession, soit de l'être désiré lui-même, soit d'un tiers. C'est toujours le corps qui confère l'être, précisément dans la mesure où le corps du lecteur est sujet à l'affection du désir. L'auto-érotisme qui est la conséquence normale de la lecture pornographique prend pour modèle indifféremment l'auto-possession du corps désiré ou sa possession par un autre, son propre corps étant à ce moment également auto-possédé et aliéné. C'est cette possibilité d'auto-purgation qui donne sa spécificité au désir sexuel, conçu comme simple affection corporelle, en même temps que l'effet pornographique démontre précisément l'aliénation mimétique de ce désir, c'est-à-dire son irréductibilité à une simple affection. Ainsi l'auto-érotisme provoqué par la pornographie illustre de la façon la plus concrète la structure paradoxale du désir, et en même temps la nature de sa dépendance à l'égard de la culture. Car d'une part l'imagination érotique n'est pas une nécessité de l'auto-érotisme, mais un « supplément » qui soumet l'affection génésique au désir, et d'autre part la pornographie n'est pas non plus une nécessité de l'imagination érotique, mais un supplément supplémentaire qui soumet le désir à la Forme culturelle. L'aliénation supplémentaire de la culture se fait à l'égard non des personnages désirants ou désirés, mais du Sujet dépersonnalisé, qui est en situation transcendante par rapport au désir, cependant que son rôle dans la pornographie est très explicitement d'exciter et de purger l'affection sexuelle. La circularité de ce rapport entre nature, désir et culture est exemplaire dans la mesure où elle se passe de tout objet en dehors du corps même du sujet désirant. Ainsi le passage de l'affection naturelle à l'imaginaire et ensuite au culturel ne comporte aucune sublimation. Il est évident que la sublimation qui a lieu, par exemple, lorsque nous passons de l'appétit physique de la soif à une vision imaginaire d'eau et finalement à de l'eau fictive, ne consiste pas en la transformation d'une *libido* d'origine sexuelle. Mais même si l'on conçoit le désir de richesses, c'est-à-dire en s'imaginant heureux d'être leur propriétaire, la sublimation qui fait partie intégrante d'un tel désir n'a pas sa source dans une *libido* détournée de son objet « naturel » mais dans la nature nécessairement imaginaire de l'objet-de-désir en général. Or la survie de la pornographie, alors que meurent ou se dégradent les genres narratifs basés sur des désirs plus socialement acceptables, est à expliquer par la *non-objectalité* fondamentale du désir sexuel. L'objet imaginaire du désir court toujours le risque qu'à la suite de l'inévitable déception la chose réelle dont cet objet est la sublimation puisse être rejetée par ressentiment. C'est là le secret de la durabilité de la pornographie, qui n'exigeant aucune sublimation, reste invulnérable au ressentiment qu'elle provoque. Le dépassement du désir sexuel ne peut pas se faire dans le nihilisme du ressentiment, mais seulement dans l'amour qui est reconnaissance de l'Autre.

Le mécanisme sublimation/ressentiment est la clef de l'effondrement actuel des formes culturelles même « modernes ». C'est par lui que se produit la progressive destruction de la « mesure » mondaine au profit des extrémités « individualistes ». Le ressentiment n'est que l'avatar le plus virulent du *souçon* qui s'attache à toute œuvre profane. Dès que le Sujet sépare son discours de la répétition rituelle, il doit le garantir au moyen de l'effet esthétique contre le soupçon de son lecteur/spectateur potentiel. Le ressentiment s'ajoute au soupçon comme

résistance à l'effet même. Depuis que le Réalisme nous propose des désirs qui affichent leur particularité, dont les objets sont dépourvus de signifiante sociale, il est permis de dire avec André Breton « je n'entre pas dans votre chambre ». Ce n'est pas que l'identification avec de tels désirs soit devenue impossible, ni même qu'elle soit difficile : une fois passé le seuil de la porte, on l'éprouve presque infailliblement. Mais on peut la refuser, et avec elle l'esclavage au Sujet culturel. Cette posture anarchique est en effet un refus de la *sublimation* culturelle. Il s'agit de préférer ses propres désirs, qui s'attachent à des objets qu'on a du moins une chance d'acquérir, aux désirs imaginaires des œuvres culturelles dont les objets sont, eux, définitivement hors d'atteinte. Que cette posture ne soit pas véritablement libératrice, la persistance du désir sexuel et partant de la pornographie n'en est qu'un indice. Car ce qui est bien plus probant, c'est que les autres désirs persistent aussi, toute la vie mondaine en étant remplie, et la lutte pour leurs objets n'est pas moins intense du fait que la partie la plus cultivée de la population les récuse dans sa vie culturelle, tout en les poursuivant comme tout le monde dans ses activités quotidiennes. Le ressentiment reconnaît le mimétisme dans la culture, là où il peut être pris en charge et transcendé par la Forme, mais il refuse de voir le mimétisme du désir mondain qui le motive.

#### IV

Le mode symboliste est le produit de ce ressentiment, qui s'y présente comme un angélisme du Sujet pour qui la transcendance du désir mondain est déjà faite. Ce mode se donne pour le comble du sublime, mais en réalité la sublimation ne s'y accomplit jamais, parce qu'elle est acquise dès le départ. On se pense du côté du divin, mort et ressuscité, purgé de tout désir, le seul problème étant de récupérer l'effet esthétique qui dépend quand même de la présence antérieure d'un désir concret. Tous les modes « post-réalistes » doivent pour ainsi dire faire sortir la transcendance d'elle-même par une sorte de parthénogénèse qui réussit seulement dans la mesure où le désir de transcendance est lui-même thématiqué. Pour autant que le ressentiment peut encore se justifier en évoquant l'arbitraire de la sublimation exigée par le réalisme, une telle thématique reste du moins praticable. Car le désir de la transcendance, c'est-à-dire plus simplement de l'absence du désir, a une réalité pratique tant que le désir mondain paraît s'attacher irrémédiablement à un objet quelconque. Pour autant que le Réalisme mondain fonctionne malgré soi, on peut continuer à nourrir l'illusion que le désir de rien soit un désir authentique, différent des autres. Les modes « post-réalistes » n'ont pu fleurir que dans l'univers des *Fenêtres* de Mallarmé, bien que leurs partisans aient rarement eu le courage de faire voir la violence de leur propre ressentiment.

Mais dans une culture où il ne reste que la pornographie qui fonctionne, où par conséquent aucune sublimation n'est plus exercée par la Forme culturelle le ressentiment n'a plus rien à se mettre sous la dent. Rejeter la pornographie, sans avoir dépassé le désir sexuel, c'est tout au plus préférer sa propre expérience achevée à celle offerte par la Forme culturelle; ce n'est pas, même illusoirement, préférer la proie à l'ombre. Certes la vocation de la pornographie n'est pas de remplacer à elle seule toute vie sexuelle, mais il ne saurait y avoir de conflit entre celle-ci et celle-là, le rapport du désir sexuel à son objet étant également imaginaire

dans les deux cas. Et ceci parce que ce désir n'a pas d'objet autre que sa propre satisfaction. Ainsi le ressentiment qui s'exprime dans le désir de ne plus désirer ne se distingue plus en rien du désir en général, qui ne change pas de nature en se dédoublant parce qu'il est dédoublé dès le départ. Mais le ressentiment, pour être dépourvu de contenu, n'en est que plus intense. Rejeter la pornographie publique sans pouvoir se libérer en privé de ses images, c'est subir la suprême humiliation, perdre toute identité. Vivre totalement cette perte équivaldrait à sombrer dans la folie, à ne plus s'exprimer que par le délire « schizoïde ». Ce qui est loin de vouloir dire que l'écriture « post-réaliste » du délire est pratiquée exclusivement par d'authentiques schizophrènes.

Pratiquer la culture-comme-délire c'est vivre au maximum le paradoxe qui est à l'origine de tout phénomène culturel. Car vivre le paradoxe, c'est ne plus pouvoir démêler sa structure interne, confondre la forme et le contenu, en un mot, délirer. La littérature du délire refuse tout effet, parce que tout effet est signe du désir, et tout désir du contenu contamine la pureté de la Forme. Mais dans cette littérature il n'est plus possible de parler du Sujet de l'œuvre indépendamment de celui qui l'écrit. La pornographie reste le maître/serviteur des désirs de son public; le délirant refuse tout effet désirant pour suivre le chemin de son propre désir. Il ne s'agit pas d'une communication de fantaisies imaginaires, mais d'un désir s'exprimant, ou plutôt se manifestant, sans prendre la peine de s'exprimer pour autrui, dans le langage. C'est alors le rôle purement linguistique du Sujet (rôle qui a bien sûr son répondant dans les autres arts) qui devient objet de désir, et c'est par là que nous pourrions expliquer à la fois son apparente liberté et son réel mimétisme.

Le délire paraît libre parce qu'il ne fait aucun effort apparent pour provoquer le désir du lecteur. Le seul mimétisme qu'il suscite c'est de vouloir délirer à son tour, activités qui n'ont de commun que le rôle de Sujet linguistique. Les délires ne se communiquent que par le haut, et on n'apprécie celui du voisin que parce qu'il nous permet de faire de même. Cependant le contenu du délire n'est pas pour autant arbitraire. Il se compose de fragments d'un langage devenu lui-même décharge affective. Mais puisque le langage devient ainsi source d'auto-satisfaction, le délire n'est qu'une forme solipsiste et répressive de la pornographie, où le seul bénéficiaire du rôle culturel du Sujet est l'individu même qui l'assume.

La distance de la « génitalité » pornographique à l'« oralité » du délire ne sépare pas la culture de la nature, ni même l'âge adulte de l'enfance, mais seulement deux formes culturelles désublimantes, auto-érotiques. Le délire n'est pas le fait d'un enfant fixé au « stade oral » mais d'un adulte pour qui la « régression » du langage de la communication à l'auto-satisfaction n'est que mythiquement un retour à ses propres origines. Le désir du délirant est indéfinissable du dehors du délire même, mais il n'est pas pour cela plus « original », moins mimétique. Les associations qui forment la trame du langage du véritable schizoïde ne font que reproduire la confusion du « double bind » qu'il n'a jamais pu dépasser. Le délire dont nous sommes tous capables n'en diffère pas fondamentalement. Mais la grande différence entre le schizophrène et l'écrivain c'est que chez ce dernier le fait de délirer *en littérature* prime de loin le contenu du délire. C'est le rôle du Sujet qui est le véritable objet de son désir, et c'est l'acceptation du lecteur qui le confirme dans l'illusion que ce désir, le plus vide de tous, a un véritable objet.

Ce n'est que l'amour, la reconnaissance constante et soigneuse de l'Autre qui puisse mettre fin à la fois à la pornographie et au délire, car l'amour seul voit le vide du désir et le comble. Mais quelle culture pourrait être fondée sur l'amour? Comment l'égalité dans la reconnaissance pourrait-elle permettre l'inégalité de la relation lecteur/Sujet?

Peut-être faudrait-il voir la communauté humaine comme une grande troupe théâtrale, où chacun improvise son rôle dans un drame sans fin. Le Sujet de ce drame ne serait alors autre que la communauté elle-même, opérant comme la résultante de l'ensemble des actions de ses membres. Dans la mesure où la coopération peut s'étendre à l'ensemble des actions humaines, le rôle du Sujet acquerrait alors sa cohérence. Mais cet ensemble lui-même ne serait pas autre chose que la totalité de tous les rapports intersubjectifs, dont chacun comporterait le même Sujet virtuel. Le monde n'aurait pas alors besoin de fiction, parce que chaque rapport humain servirait de *catharsis*, de purification du désir.

Cette perspective est franchement utopique dans la mesure où elle est détachée de tout système actuellement concevable d'organisation sociale. La mondanité d'aujourd'hui est fondée tout entière sur le désir; seul le couple, dans le meilleur des cas, a la chance d'y échapper. Or un couple ou une communauté ne saurait se fonder sur l'amour une fois pour toutes, mais seulement par un dépassement constant et continu du désir. Ce dépassement n'est pas tant une *catharsis* qu'une intégration; il revient non pas à renoncer au désir, comme l'effet esthétique nous incite à le faire, mais à accepter de le voir accompli, c'est-à-dire de ne plus être un désir mais un *soin*. L'Être insaisissable du désir se laisse alors atteindre sous sa vraie forme, qui n'est que celle du désir-de-l'Autre.

Dans un tel contexte la Forme esthétique n'aurait plus de raison d'être : elle apparaîtrait comme une inutile fétichisation du paradoxe intersubjectif. L'au-delà que nous entrevoyons à partir de la pornographie serait la reconnaissance, à partir du vide absolu du désir sexuel, de l'Autre qui peut seul remplir ce vide, et dont la présence rend la pornographie moins inopérante que superflue. Or la présence de l'Autre, si elle offre la seule transcendance possible de la pornographie, détruit du coup le rôle de l'esthétique en général. Car la condition du spectateur esthétique, comme de tout être humain dans la crise qui atomise la société, c'est d'être seul. Chez le spectateur de la pornographie cette solitude est spécifiquement visée. Si dans les autres genres littéraires le désir du héros individuel était toujours situé dans un contexte qui reproduisait le lieu social de sa manifestation, la communauté sexuelle du récit pornographique n'est qu'un contexte vide qui démultiplie le solipsisme du désir solitaire. La fonction masturbatoire de la littérature pornographique en est la conséquence directe. Mais puisque cette solitude est débarrassée de tous les éléments sociaux virtuels qui l'enveloppaient des « corrélats objectifs » de la sublimation exigée par la Forme esthétique, elle n'est plus une abstraction mais une réalité concrète. Le lecteur de romans ou le spectateur de tragédies est un être qui s'est abstrait de ses propres liens sociaux pour en recevoir d'autres des mains de l'auteur. Le spectacle fini, il reste bon chef de famille, meilleur même à en croire la doctrine de la *catharsis*, ses tentations de démesure ayant été exorcisées. Mais le lecteur/spectateur pornographique, en « purgeant »

son désir sexuel, ne réaffirme nullement le système social de différences au sein duquel il vit. Au contraire, son désir ne renaîtra que plus solitaire encore, aucun lien proprement social n'ayant de prise sur le solipsisme sexuel. Dépassez ce solipsisme, c'est repousser la pornographie pour de bon, c'est donc en même temps accepter la présence *continue* de l'Autre au sein du désir sexuel même. Continuité qui n'est pas figée en une figure quelconque, mais qui doit rester éternellement vivante, comme une disponibilité permanente au dépassement. A l'encontre de celle du Sujet esthétique, la présence de l'Autre dans ce sens ne relève pas de la métaphysique. Mais une fois confirmée cette présence, tout désir doit tomber sous son influence, le désir étant dans le fond partout identique. L'amour occuperait alors tout le terrain anciennement consacré au Sujet esthétique.

Le dépassement du désir sexuel dans l'amour, difficile dans la pratique, est du moins facile à concevoir : du moins il ne s'agit que de rencontrer un partenaire. Tel n'est pas le cas en ce qui concerne les désirs plus complexes liés à la reconnaissance sociale. Or ce sont précisément les désirs mondains qui sont devenus esthétiquement irrecevables pour le public cultivé. Dans la mesure où l'amour peut vaincre le ressentiment culturel, le délire perdra sa raison d'être, mais sans que soit possible non plus un retour aux modes dépassés du réalisme. Quel serait donc le réalisme d'un sujet vivant continuellement dans la présence de l'Autre ?

Le mouvement de retour de la pornographie vers un Réalisme plus universel ne peut se faire qu'au moyen d'une authentique mise en question du Sujet esthétique. Ceci, le délire prétend l'accomplir qui en réalité ne fait que renforcer le privilège linguistique du Sujet tout en le vidant de toute fonction sociale. Il existe cependant une tradition contraire de dédoublement « anti-romanesque » dont l'anti-réalisme n'est pas lié au délire, mais où le Sujet-auteur se met lui-même en scène dans son acte de création. L'anti-roman part de l'intuition que le lecteur s'identifie au Sujet non comme pure liberté linguistique, mais comme être lui-même attaché au désir mondain mais cherchant son dépassement dans l'écriture. Ce mode respecte la différence de niveaux que le délire confond, et peut ainsi paraître moins radical que lui ; mais la radicalité du délire est le maximum de la mystification théologique qui divinise le Sujet esthétique et partant la Forme culturelle en général, alors que dans l'anti-littérature le dédoublement du Sujet ne respecte qu'en la minimisant la divinité de celui-ci, son Être supplémentaire étant toujours rapproché de zéro au moyen de la référence à son double.

Quelle est la situation de l'anti-roman entre la pornographie et le délire ? Pour l'essentiel, cette position reste à définir. Car malgré la fascination qu'exerce depuis la Renaissance la « mise en abyme » formelle, nous attendons peut-être encore une œuvre qui révèle l'humanité non seulement de l'auteur mais du rôle même du Sujet. Il est facile de « déconstruire » le Sujet comme maître de la formalisation sans toucher pourtant à sa fonction essentielle de maître de la Forme. Même les « anti-romans » du XVIII<sup>e</sup> siècle allaient plus loin en soulignant l'importance capitale du rapport Sujet/lecteur, rapport dont le personnage n'est qu'un médiateur instrumental. Mais ces romans ne font que montrer l'arbitraire du rôle du Sujet en s'appuyant sur l'identification du lecteur sans que l'identification symétrique de l'auteur soit mise en question.

Nous ne pouvons concevoir que le privilège du Sujet soit jamais complètement inutile. Dans une société caractérisée par la transcendance du désir à partir des

rapports intimes, la Forme esthétique ne peut plus se mettre à l'abri du soupçon en évoquant une scène imaginaire pour le désir. L'identification du lecteur avec le rôle de Sujet est seulement compatible avec la présence de l'Autre dans la mesure où le Sujet lui aussi opère dans cette présence. Pour que le rapport Sujet-personnage puisse devenir homologue au rapport Soi-Autre, il faudra d'abord que le personnage soit posé comme objet-du-désir du Sujet, qui perd ainsi la supériorité olympienne au désir mondain que lui conférait le réalisme; ensuite le rôle d'objet doit être lui-même transcendé, la reconnaissance du personnage-comme-Autre ne pouvant se produire que chez un Sujet identifié avec son homologue mondain. Cette dualité du rôle du Sujet, qu'aucune symétrie formelle ne peut totalement équilibrer, correspond à l'impossibilité de la symétrie parfaite dans aucun moment d'une relation Moi-Autre, à cette différence près que les relations interpersonnelles n'ayant pas lieu dans un espace formel bien défini, de tels déséquilibres ne sont pas hypostasiés en différences ontologiques. L'œuvre esthétique correspondrait alors davantage à un moment qu'à la totalité d'une relation intersubjective.

Le futur de l'esthétique ainsi conçu ne semble guère héroïque. Nous pourrions en dire de même sans doute pour l'ensemble de la culture, qui n'aura plus à fournir de modèles de transcendance du désir à ceux qui sont capables d'en trouver dans leur propre vie, ou chez d'autres qui en font autant. Sans doute une nouvelle hagiographie pourrait se fonder sur une telle exemplarité; mais elle ne pourrait que se confondre avec l'anti-discours dont nous venons de parler, car toute survivance prétendument innocente du Sujet formel se trouverait en contradiction avec la mutualité de la reconnaissance qui définit l'amour. Il n'y a pourtant pas de larmes à verser sur la vieille esthétique mimétique, dont la dégénérescence en pornographie et délire ouvre la voie à une transformation sinon inévitable du moins indispensable à la survie de la communauté humaine.

Eric Gans  
(U.C.L.A.)