

## Fiction, perversion, enfance

Wladimir Krysinski

Volume 16, numéro 3 (93), mai-juin 1974

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1486ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Krysinski, W. (1974). Compte rendu de [Fiction, perversion, enfance]. *Liberté*, 16(3), 98-104.

## ***Fiction, perversion, enfance***

Mélanie Klein remarque que pour l'enfant le monde est comme « un ventre et un sein dangereux ». Pour un groupe de garçons de *Paysage de fantaisie*<sup>(1)</sup> de Tony Duvert qui apparaissent tantôt anonymement, tantôt dans une répétitive monotonie de quelques prénoms, le monde est avant tout un paysage, une topographie, un territoire fuyant de la jouissance.

L'exercice de la jouissance est pour eux un apprentissage de l'agressivité et de la violence accomplies dans une inconscience grandissante de leur enfance. C'est par la jouissance et par la multiplication du plaisir que les enfants de *Paysage de fantaisie* accèdent à la condition d'adultes et deviennent à leur corps défendant des objets marchands sur le marché de la circulation des objets sexuels. Ainsi, *Paysage de fantaisie* de par son travail textuel à la fois complexe et très consciemment organisé opère une démonstration et une dislocation des structures multiples d'ordre psychologique et sociologique que la société moderne dite aliénante, mercantile, répressive, d'opulence et de consommation, met en place pour assurer son heureux fonctionnement.

S'inscrivant dans la ligne sadienne de la littérature moderne, *Paysage de fantaisie* pose le problème du désir au niveau du groupe voire au niveau de la foule anonyme. Cela dit, il pose d'autres problèmes comme par exemple celui du sujet dans le processus de la transgression ou bien dans ce qu'on pourrait appeler la levée de la transgression, celui du

---

(1) Tony Duvert, *Paysage de fantaisie*, éd. du Seuil, Paris, 1973.

sujet en train d'accomplir l'acte d'appropriation de ses fantasmes qui le projettent dans un univers de clivage incessant. Le sujet multiple, insaisissable, clivé, se cherchant continuellement, tel apparaît le moi, le « je » narratif de *Paysage de fantaisie*.

C'est un texte qui organise sans arrêt, dans le mouvement haletant de sa syntaxe discontinue, une multiplication des paysages du corps. Les pulsions, les dispositifs pulsionnels du sujet commandent un mouvement fluctuant de décentrement et de recomposition. *Paysage de fantaisie* est un paysage sans aucun point focal stable ; son scénario se dérobe continuellement malgré une apparente matérialité du corps mis en scène au moment de la jouissance et au moment de l'exercice de la perversion.

La topographie du paysage est continuellement déplacée, elle échappe à une saisie précise, elle est volontairement démesurée et déréalisée ; se disjoignant, se recoupant et se recomposant, elle renvoie constamment à la situation du narrateur qui surgit sur trois modes principaux : comme spectateur, comme acteur ou protagoniste actif ou passif du jeu homosexuel et comme scripteur de ses fantasmes, enregistreur de son moi qui n'arrive pas à se soustraire à l'univers envahissant du plaisir joué sur un mode principalement ludique.

En face ou à cause de la topographie sans cesse multipliée, la structure de la narration de *Paysage de fantaisie* commande un double mouvement, centrifuge et centripète, toujours par rapport au sujet, toujours partant du moi du narrateur, de ce « je » multiple qui traverse les irrégularités récurrentes du monde auquel il participe. La topographie fuyante est toutefois un espace multiplié où apparaissent certaines constances : la rue, le village, le dortoir, le territoire d'une assistance publique, un bordel réel ou imaginaire, mais aussi la cave, une maison délabrée, le jardin, la mer. Ainsi un certain nombre d'éléments topographiques participent à ce qu'on pourrait appeler l'axe sématique du jeu de la perversion et d'autres appartiennent à l'axe sématique de la situation du narrateur. Ce deuxième groupe d'éléments définit de manière plus parfaite et plus concrète l'instabilité du sujet, son clivage permanent. Le jardin, mais surtout la mer et la

plage révèlent une dimension intérieure et pulsionnelle du narrateur qui le projette au-delà du jeu érotique et le situe et resitue dans un mouvement incessant de déplacement du côté de l'espace subjectif et personnel de ses fantasmes et de ses nostalgies. Ici apparaissent les thèmes lyriques du moi, la problématique du désir projeté dans l'espace de soi plutôt que de l'autre, donc une forme de narcissisme blessé où l'agressivité exerce son pouvoir.

Les thèmes lyriques du narrateur se placent dans une perspective facilement réductible à quelques constances : la nostalgie de l'abri, de la fuite, le désir de la mort et de la nuit qui neutralisent le désir et la perversion.

« ... j'avance encore et c'est bien un rivage une grève de sable et les vagues basses et lentes et à présent l'odeur saline

ici derrière la barque se cacher s'étendre finir je pense à de la nourriture je m'engourdis en salivant ... »

Dans tous ces déplacements du moi des paysages du corps aux paysages d'une fantaisie à la fois salvatrice et annihilante se manifeste avant tout le moi imaginaire et fantasmagorique du narrateur. La fantaisie dissolvante renforce le sentiment d'irréalisation de la nostalgie principale de l'ego, celle du repos et de la mort libératrice.

« ... j'habiterai là jusqu'à la fin personne ne s'en doutera je ne ferai pas de lumière je n'ai rien pour cela je veux seulement mourir à l'abri des regards et du ciel ... »

« ... je ne visite aucune pièce je reste ici d'où je vois un jardin potager à l'abandon les jours se succèdent et j'ai ce spectacle en horreur je referme la porte d'entrée la lumière me semble encore trop violente et l'humanité du lieu insupportable je découvre l'escalier de la cave je descends où sont les morts mais je verrai ce qu'ils ne voient pas je connaîtrai la nuit et l'haléine du cadavre qui m'opprime ... » (p. 145).

Les fantasmes du narrateur qui remplissent sa solitude jusqu'au paroxysme s'organisent ainsi fondamentalement comme retour affligeant de l'agressivité qui conditionne dialectiquement pour ainsi dire son imagination. D'une part comme moment de la thèse : le narrateur semble résorber la violence, y

participer et la vivre comme une forme de situation dialectique. Dans ce premier moment apparaissent avant tout de multiples images qui rentrent bien dans le catalogue de ce que J. Lacan appelle « imagos du corps morcelé ». Ainsi ce sont « les images de castration, d'éviration, de mutilation, de démembrement, de dislocation, d'éventrement, de dévoration, d'éclatement du corps... »<sup>(2)</sup> J. Lacan, *Ecrits*, (p. 104).

Le contenu agressif des fantasmes du narrateur vécu sur un mode à la fois onirique et réaliste devient le support constant de sa conscience. Il permet au narrateur de se retrouver tout seul, avec lui-même, de façon irréductible. Aussi les fantasmes jouent-ils un rôle formateur du moi. En cela la persistance de l'agressivité à l'intérieur des fantasmes du narrateur confirme cette thèse de J. Lacan dans son étude sur *L'agressivité en psychanalyse* :

« L'agressivité est tendance corrélative d'un mode d'identification que nous appelons narcissique et qui détermine la structure formelle du moi de l'homme et du registre d'entités caractéristiques de son monde »<sup>(3)</sup>.

Mais dans la dialectique du moi submergé par l'agressivité apparaît aussi le moment de l'anti-thèse. C'est un moment où le moi réalise la nécessité de fuite et de reprise d'une autre vie. C'est un moment critique et nostalgique. Il y apparaît ce que j'appellerais volontiers la dimension rimbaldienne du discours subjectif du narrateur. Le moment de l'anti-thèse encercle le discours, il en constitue le départ et la sortie :

« le corps des autres je l'aimais sans comprendre je suis desséché obscurci pétrifié là où j'ai cru voir quelque chose... » (p. 7).

Dans ce discours de négativité le moi est braqué sur un « ils » pluriel et anonyme, la foule matérialisée d'enfants et d'adultes qui renforcent la déception et la nostalgie du narrateur.

« j'ai encore des pleurs à pleurer et du sang à saigner il n'y a plus de douceur nulle part ils me tuent vraiment et je ne verrai jamais les poils de zizi que j'aurais eus sauf au paradis si ça y pousse » (p. 156)

« ils préféreraient les supplices rapides les cruautés naï-

(2) Cf. J. Lacan, *Ecrits*, p. 104, édition du Seuil, 1966.

(3) Cf. J. Lacan, *Ecrits*, p. 110.

ves et désordonnées ils connaissent mal le corps ils y tourmentent ce qui les effraie » (p. 138).

Le temps du narrateur est un temps de ses fantasmes et de son irréalité. Il le morcelle en succession de désirs, de jouissances, et de rêves. Il accomplit ainsi une oeuvre destructrice du moi qui a pleine conscience de son évanescence :

« comme chaque dent d'une roue délicatement ciselée qui tourne avec des à-coups d'horlogerie un temps saccadé me dépose ici gramme par gramme de ma chair et m'y installe je ne devrais pas dire je mais ce serait le dernier mot quatre à cinq mots par minutes les verbes surtout difficiles à venir ou simplement la chaleur de mes tempes et la peur que des paroles trop rapides fassent couler une sueur plus douloureuse que les larmes et extirpée de plus loin » (p. 163).

La récupération du moi devient possible uniquement par un acte de fuite vers un monde imaginaire et mythique. C'est un monde tout aussi ambigu, mais plus calme, reposant, solitaire. Le moi y entre en enrichissant les structures multiples des paysages de fantaisie. La mer, la thalassa initiale et définitive y joue un rôle primordial. Elle est un espace nostalgique, une ouverture vers l'inconnu, mais aussi un saut dans le gouffre :

« c'est la mer toute l'eau à nos pieds qui nous engloutira l'horizon à ras du monde la muraille couchée grise d'eau et de sel aux vaguelettes papillotantes comme des bouches des becs suçoirs je crains l'eau je ne suivrai pas ce chemin » (p. 139).

Le discours du narrateur est ponctué par une recherche d'abandon de l'agressivité. Cette recherche se présente à sa conscience comme une offre recevable d'une vraie vie, en deçà et au-delà de l'agressivité :

« je cherche où prendre les vraies vies de cette nuit ultime si les sexes ni les cuisses belles comme nuques rasées ni les doigts les dix doigts aux mouvements coordonnés ou d'autres beautés d'insecte je ne les retrouve pas ni les villes les forêts les faubourgs un cercle de champignons » (p. 157).

La traversée de la violence, de la perversion et de l'anonymat du corps débouche sur un retour vers le paradis enfantin toujours recherché et dont la seule possibilité se situe dans

l'imagination. La mer constitue une limite, une frontière que l'enfant tente de franchir dans une recherche désespérée du bateau ivre :

« C'est à cause des voiles que je suis venu parce que sur les rivières les autres garçons promènent des bateaux j'en ai fait un aussi avec une planche rouge et un bâton et des ficelles le courant l'a emmené je le retrouverai peut-être on voyage tous les deux et la rivière l'a poussé jusqu'à l'océan il est très loin maintenant ailleurs au grand soleil très loin au large vers les îles » (p. 230).

Organisant son écriture de choc, Tony Duvert procède de la même façon semble-t-il que le modèle de son inspiration immédiate, le peintre vénitien du XVIII<sup>e</sup> siècle — Francesco Guardi, connu comme paysagiste qui se détache du paysage perspectif et crée sa propre manière de peindre les paysages « à capriccio ». Guardi est connu comme « vedutista » et ses paysages d'inspiration vénitienne se situent dans un cadre pictural de « veduta » idéale ; d'un surréalisme particulièrement riche de connotations telles que l'évanescence et l'imprécision visuelle du corps humain, le motif récurrent de l'eau, le mouvement, saisi dans sa manifestation immédiate d'une réalité par excellence insaisissable. La peinture de Guardi représente une sorte de « forma mentis », une construction purement imaginaire, une improvisation à partir d'une réalité visuelle organisée par un éclair particulier de la lumière et de la couleur vénitienne.

C'est aussi de cette façon que Duvert crée l'irréalité de son paysage mental. La syntaxe désarticulée, tournant conséquemment le dos à la ponctuation et au développement logique de la phrase sert de façon adéquate la réalité de la discontinuité et du clivage du moi. La violence syntaxique du langage va de pair avec sa violence lexicale. La langue déborde la subjectivité de la perception du corps pervers et se substitue à elle comme une réalité parfaitement autonome, jouant volontairement sur la monotonie de la violence érotique toujours identique à elle-même qui n'implique pas d'autres signifié que son propre signifiant.

Le langage opère ainsi un déplacement et une interférence savamment organisée de différents codes : le code de

l'érotisme saisi comme levée de la transgression, le code des fantasmes établissant les paradigmes des images du corps morcelé et du corps cadavérique, le code lyrique où reviennent les images nostalgiques d'évasion.

Un tel livre se place consciemment dans un espace subversif par rapport à la sexualité officielle située dans la perspective de la culture, du cuit selon l'opposition de Lévi-Strauss.

Le langage de Duvert s'efforce de travailler dans le domaine de la nature. Il veut atteindre à une sorte de vertu purificatrice, qui dépasserait tous les tabous.

La ligne sadienne de la littérature moderne, c'est celle où G. Bataille, J. Genet, A. Artaud, H. Miller voisinent avec P. Guyotat et T. Duvert. *Paysage de fantaisie* accomplit le geste de dislocation des concepts traditionnels de la sexualité formés dans une société de culture qui oublie et camoufle volontairement la nature.

Le livre de Duvert pourra paraître pornographique et insupportable. En fait il procède du principe que R. Barthes définissait de la façon suivante en parlant de *Eden, Eden, Eden* de P. Guyotat : « ... il n'y a plus ni Récit ni Faute (c'est sans doute la même chose), il ne reste plus que le désir et le langage, non pas celui-ci exprimant celui-là, mais placés dans une métonymie réciproque, indissoluble »<sup>(4)</sup>.

Projetée dans le corps enfantin, la problématique des adultes efface les différences entre l'enfant et l'adulte. Le mythe du bonheur enfantin se dissout dans ce livre à force d'une opération linguistique qui tend à prouver que l'enfant, comme dit Duvert est un « adulte moribond ». Ils participent tous les deux de la même réalité, adultes par routine, enfants par contrainte et par mimétisme. L'écriture se propose de la subvertir. Mais la dialectique du maître et de l'esclave semble pouvoir résister encore longtemps.

WLADIMIR KRYSINSKI

(4) R. Barthes, *Ce qu'il advient au signifiant* dans P. Guyotat, *Eden, Eden, Eden*, éd. Gallimard, Le Chemin, 1970, p. 90.