

---

## Le monde de la perversion. Pour une approche philosophique et littéraire d'un concept psychopathologique (Deleuze, Nabokov, Mishima)

**Auteur :** Mansuore, Mariam

**Promoteur(s) :** Dubouclez, Olivier

**Faculté :** Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme :** Master en philosophie, à finalité approfondie

**Année académique :** 2022-2023

**URI/URL :** <http://hdl.handle.net/2268.2/18974>

---

### *Avertissement à l'attention des usagers :*

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---

UNIVERSITÉ DE LIÈGE  
PHILOSOPHIE ET LETTRES  
DÉPARTEMENT DE PHILOSOPHIE  
ANNÉE ACADÉMIQUE 2022-2023

*Le monde de la perversion*  
*Pour une approche philosophique et littéraire d'un concept psychopathologique*  
*(Deleuze, Nabokov, Mishima)*

MÉMOIRE DE FIN D'ÉTUDES PRÉSENTÉ  
EN VUE DE L'OBTENTION DU MASTER DE  
PHILOSOPHIE PAR MARIAM MANSUORE  
RÉALISÉ SOUS LA PROMOTION  
D'OLIVIER DUBOUCLEZ

« Pouvais-je dans mon bon sens supposer qu'un jour, moi le même homme que j'étais, le même que je suis encore, je passerais, je serais tenu sans le moindre doute pour un monstre, un empoisonneur, un assassin, que je deviendrais l'horreur de la race humaine, le jouet de la canaille, que toute la salutation que me feraient les passants serait de cracher sur moi, qu'une génération tout entière s'amuserait d'un accord unanime à m'enterrer tout vivant ? Quand cette étrange révolution se fit, pris au dépourvu, j'en fus d'abord bouleversé. Mes agitations, mon indignation me plongèrent dans un délire qui n'a pas eu trop de dix ans pour se calmer, et dans cet intervalle, tombé d'erreur en erreur, de faute en faute, de sottise en sottise, j'ai fourni par mes imprudences aux directeurs de ma destinée autant d'instruments qu'ils ont habilement mis en œuvre pour la fixer sans retour. »

J. -J Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*

« Et moi, bientôt, je tomberai dans la mort comme Narcisse en son image. »

G. Wittkop, *Le nécrophile*

« Dans la mesure où des êtres vivants s'écartent du type spécifique, sont-ils des anormaux, mettant la forme spécifique en péril, ou bien des inventeurs sur la voie de formes nouvelles ? »

G. Canguilhem, *Le normal et le pathologique*

## REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à Monsieur Olivier Dubouclez pour avoir su guider avec patience l'élaboration de ce mémoire – et, tâche plus difficile encore, les nombreuses inquiétudes et ratiocinations qui l'auront accompagnée et qu'il aura su atténuer avec humanité – et philosophie. Si d'aventure ce mémoire devait présenter un quelconque intérêt, c'est à sa disponibilité, sa confiance, ses conseils toujours avisés, et plus largement à son ouverture philosophique, qu'il les devra.

Ma reconnaissance va également à mes lecteurs pour l'intérêt qu'ils porteront à ce travail. Je voudrais remercier expressément Monsieur Edouard Delruelle pour la qualité de ses enseignements et pour la confiance qu'il a su m'accorder en m'y associant comme étudiante monitrice. Merci également à Madame Chiara Collamati qui, durant l'entretien qu'elle a eu la générosité de m'accorder, su se montrer rassurante et bienveillante, et durant ses cours, su donner si brillamment une assise philosophique aux intuitions politiques que je nourrissais par ailleurs.

Merci à Maxime Hilbert, sans qui cette dernière année d'études aurait été des plus solitaires, pour « nos nombreux entretiens caféinés » – et houblonnés, souvent.

Merci à Pablo Luca, pour ses excellents conseils de bibliothécaire, pour ses relectures patientes, pour sa présence – et pour tout le reste.

# SOMMAIRE

## INTRODUCTION

### PREMIÈRE PARTIE : GÉNÉALOGIE CONCEPTUELLE DE LA PERVERSION, DE L'ALIÉNISME À LA PSYCHANALYSE

§1 – L'aliénisme : de la perversité à la perversion, et retour

§2 – L'approche psychanalytique

### DEUXIÈME PARTIE : PENSER AUTREMENT LA PERVERSION

§3 – Confession et perversion : une approche littéraire

§4 – La voie deleuzienne ou le monde de la perversion

### TROISIÈME PARTIE : *LOLITA*, UN ROMAN « DELEUZIEN » ?

§5 – Humbert Humbert, « un artiste doublé d'un fou »

§6 – Le monde de la perversion, entre solipsisme et fantastique

§7 – Nabokov, l'art et la morale

### QUATRIÈME PARTIE : *CONFESSIONS D'UN MASQUE*, DU PARADIGME PSYCHANALYTIQUE À LA STRUCTURE PERVERSE

§8 – Paroles d'auteur

§9 – Lire Mishima avec Deleuze ?

§10 – La structure perverse : de l'art à la vie... et retour

## CONCLUSION

## BIBLIOGRAPHIE

## TABLE DES MATIÈRES

## INTRODUCTION

Cette étude procède du constat suivant : la perversion renvoie d'emblée à un imaginaire foisonnant – où se côtoient notamment pervers narcissiques, nécrophiles, tueurs en série et nymphomanes, mais aussi exhibitionnistes, voyeurs et fétichistes – et fait l'objet d'un intérêt renouvelé en littérature, en psychanalyse mais aussi en philosophie. Malgré tout, et peut-être pour cette raison même, ce concept revêt quelque chose d'insaisissable et de fluctuant, et semble se dérober dès que l'on tente d'en fixer les limites et d'en cerner les contours.

L'aspect fuyant et pour ainsi dire énigmatique du concept de perversion est dû à divers éléments, tous intimement liés : (1) à la relative jeunesse de cette catégorie, qui ne fait son apparition dans le discours médical – sous la plume des aliénistes – qu'au début du XIX<sup>ème</sup> siècle ; (2) à sa vocation d'abord *normative*, qui implique qu'elle change d'intension et d'extension au fil du temps et au gré de l'évolution des mœurs ; (3) à la domination de la théorie psychanalytique, qui s'est approprié la perversion et en a fait un concept majeur de son domaine en la distinguant, d'une manière qui présente des limites et des problèmes, de la psychose et de la névrose ; (4) à sa proximité avec le concept de *perversité*. Celui-ci, plus ancien, renvoie volontiers à l'immoralité, au vice et à la méchanceté ; il a joué un rôle essentiel dans l'élaboration conceptuelle de la perversion, agissant comme un père duquel celle-ci ne peut totalement se détacher mais qu'il s'agirait de tuer pour qu'elle puisse enfin véritablement naître en tant que pathologie. Si l'histoire de la perversion est marquée par la tension et par l'affrontement perpétuel entre ces deux concepts, la psychanalyse – assez ironiquement – n'achève pas le parricide et semble fondre l'une dans l'autre la perversité et la perversion à travers la notion de *désaveu*, qui fait du pervers celui qui a toujours un rapport problématique à la Loi, se jouant d'elle et la défiant outrancièrement.

Au regard de ces divers éléments, une question se pose d'emblée : peut-on réactiver et pousser à son terme l'intuition des aliénistes en vue de penser la perversion comme distincte de la perversité ? Une telle séparation implique-t-elle nécessairement de ne plus penser la perversion comme pathologie ? Et d'ailleurs, que serait une perversion libérée de son ancrage médical et moral ?

Si Michel Foucault et Georges Canguilhem ont chacun pris soin d'ancrer les concepts médicaux dans leur historicité, démontrant par-là l'arbitraire et les enjeux politiques et éthiques de la distinction entre ce qui est dit normal et ce qui est dit pathologique, c'est à Gilles Deleuze que l'on doit une première véritable tentative de libération de la perversion. Le philosophe

français se penche sur ce concept dans deux écrits en particulier : *Le froid et le cruel. Présentation de Sacher-Masoch* d'abord, et « Michel Tournier et le monde sans autrui » ensuite, textes publiés dans un contexte bien particulier, à savoir celui de la libération sexuelle. Dans ces deux textes, il s'agit moins pour Deleuze d'historiciser la perversion comme pathologie que de la penser *au-delà*. En réalité, Deleuze confère à la perversion un potentiel cosmo-génétique et créateur et en fait un véritable modèle de vie, l'élevant au statut de monde particulier qui laisse libre cours à forme particulière de création.

Nul hasard d'ailleurs si Deleuze ancre sa théorie de la perversion dans l'étude d'œuvres littéraires, les concepts les plus fondamentaux de la perversion – sadisme et masochisme notamment – tirant en effet leur nomenclature des écrits de ceux qui les ont, avant les aliénistes et les psychiatres, décrites et mises en scène. Aussi, comme nous le verrons, les récits autobiographiques ont joué un rôle fondamental dans l'élaboration médicale du concept de perversion, aussi bien chez les aliénistes que chez les psychanalystes. C'est pour ces deux raisons que la confession littéraire constitue à nos yeux, sinon le seul accès possible, du moins une porte d'entrée privilégiée pour toute réflexion originale sur la perversion. En somme, il va s'agir pour nous de confronter la théorie deleuzienne de la perversion à la confession littéraire pour montrer en quoi la perversion, selon Deleuze, peut être comprise comme l'éloge d'une certaine forme de création, en particulier littéraire.

La première partie de ce travail fournira au lecteur un aperçu historique du concept de perversion, de sa naissance sous la plume des aliénistes à sa récupération et son appropriation par la psychanalyse. La deuxième partie présentera l'analyse littéraire et la théorie deleuzienne comme autant d'outils féconds permettant de dépasser les écueils de l'aliénisme, qui échoue, malgré ses efforts et ses prétentions, à penser la perversion indépendamment de la perversité. Son ambition sera également de dépasser ceux de la psychanalyse, qui semble les fondre l'une dans l'autre d'une manière qui pose des problèmes épistémologiques et thérapeutiques fondamentaux. L'objectif de cette partie sera, *in fine*, de réfléchir la perversion d'une manière originale et féconde.

Les troisième et quatrième parties constitueront des études de cas. Dans la troisième partie, nous nous pencherons sur *Lolita*, le chef d'œuvre de Vladimir Nabokov, qui constitue à nos yeux une illustration paradigmatique de la théorie deleuzienne de la perversion comme création littéraire particulière. La quatrième et dernière partie sera consacrée au roman autobiographique de Yukio Mishima, *Confessions d'un masque*. Nous confronterons la théorie

deleuzienne de la perversion à un récit qui n'est pas une pure création, mais qui relate un vécu véritable et qui, de ce fait, reste toujours tributaire d'un ensemble déterminé de normes, et verrons à quelles difficultés nous mène une telle confrontation et quels enseignements nous pouvons en tirer.

Au demeurant, le parti pris méthodologique de cette étude est le suivant : proposer une réflexion qui mêle et articule l'histoire des concepts, la psychanalyse, la métaphysique et l'analyse littéraire, pour montrer en quoi la philosophie tire sa valeur d'un dialogue permanent avec d'autres disciplines ; donnant ce faisant raison à l'adage bien connu de Georges Canguilhem selon lequel « la philosophie est une réflexion pour qui toute matière étrangère est bonne, et nous dirions volontiers pour qui *toute bonne matière doit être étrangère* »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> G. Canguilhem (1966), *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, 2013, p. 7. Nous soulignons.

PREMIERE PARTIE : GENEALOGIE CONCEPTUELLE DE LA PERVERSION, DE  
L'ALIENISME A LA PSYCHANALYSE

## § 1. L'ALIENISME : DE LA PERVERSITÉ A LA PERVERSION, ET RETOUR

Les pages qui suivent retraceront brièvement l'évolution historico-conceptuelle de la perversion. Pour mener à bien cet aperçu historique, nous nous appuierons essentiellement sur l'ouvrage de Julie Mazaleigue-Labaste, *Les Déséquilibres de l'amour. La genèse du concept de perversion sexuelle de la Révolution française à Freud*. Nous tâcherons d'y sélectionner les passages où se donnent à voir dans leur plus grande clarté les problématiques qui intéressent avant tout notre travail, à savoir les tensions entre le concept de perversion et son autre moral, la perversité, dont les multiples articulations joueront un rôle de premier plan dans la mise en place du personnage du pervers.

### 1. Une position constructiviste

En ce qui concerne le concept auquel elle consacre son étude, Labaste revendique d'emblée une position résolument constructiviste. Elle écrit en effet

Que la perversion sexuelle régule des attitudes morales, des pratiques individuelles et collectives, qu'elle engage des institutions sociales et politiques, tout cela appartient donc bien à *son usage en tant que concept* (psychopathologique). Sa mobilisation dans les jugements moraux ordinaires, l'imaginaire de la monstruosité qu'elle charrie, sa place dans les dispositifs légaux de codification des infractions concourent donc à sa logique. Puisque c'est un concept normatif, l'analyser implique l'analyse des relations entre la norme psychosexuelle à laquelle elle renvoie et toutes les normativités régissant le champ des conduites sexuelles. Et puisque ses usages théoriques et pratiques s'inscrivent dans des contextes concrets dont les coordonnées se transforment, il faut en faire l'histoire, qui sera indissolublement celle de l'invention d'un vocabulaire psychiatrique, et celle des pratiques, et des institutions, et des sensibilités.<sup>2</sup>

Selon Mazaleigue-Labaste, la perversion n'est donc pas une catégorie « naturelle » désignant un phénomène qui aurait toujours existé ; selon elle, c'est précisément parce que la psychiatrie a élaboré ce concept que l'on a pu identifier les pervers et les distinguer de la norme par rapport à laquelle ils se placent et qu'ils violent ou transgressent. En bref, le concept de perversion joue un rôle *normatif* dans la mesure où il permet d'identifier une norme qui, sans lui, serait restée implicite ou invisible<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> J. Mazaleigue-Labaste, *Les déséquilibres de l'amour. La genèse du concept de perversion sexuelle de la Révolution française à Freud*, Paris, Ithaque, 2014, pp. 22-23.

<sup>3</sup> M. Foucault, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 50-51 : « Cette prolifération des discours, on aurait tort d'y voir un simple phénomène quantitatif, quelque chose comme une pure croissance, comme si était indifférent ce qu'on y dit, comme si le fait qu'on en parle était en soi plus important que les formes d'impératifs qu'on lui impose en en parlant. Car cette mise en discours du sexe n'est-elle pas ordonnée à la tâche de chasser de la réalité les formes de sexualité qui ne sont pas soumises à l'économie stricte de la reproduction : dire non aux activités infécondes, bannir les plaisirs d'à côté, réduire ou exclure les pratiques qui n'ont pas pour fin la génération ? A travers tant de discours, on a multiplié les condamnations judiciaires des petites perversions ; on a annexé l'irrégularité sexuelle à la maladie mentale ; de l'enfance à la vieillesse, on a

La position constructiviste de Mazaleigue-Labaste se trouve corroborée par la vaste enquête historique qu'elle mène dans son ouvrage et qui lui permet de distinguer différents moments de l'histoire de la perversion. La perversion sexuelle est en effet une catégorie récente qui voit le jour entre 1790 et 1840 sous la plume des aliénistes français<sup>4</sup>. D'emblée s'impose aux yeux des psychiatres et aliénistes de l'époque la nécessité de distinguer ce concept de celui de perversité, puisque, comme le dit Labaste :

C'est bien le partage entre perversité et perversion qui a rendu pensable et possible une psychopathologie de la sexualité. Sans quoi rien n'aurait permis de distinguer la tâche et l'objet du médecin de ceux du prêtre, du moraliste et du magistrat. Tous quatre ne s'occupent-ils pas des déviations sexuelles ? Le psychiatre doit donc définir ce qui relève de son intervention, et laisser à d'autres le soin de remettre dans le droit chemin les brebis débauchées. Il faut caractériser rigoureusement la pathologie mentale afin de répartir les responsabilités, dans une tentative d'exorciser la trop forte proximité de la perversion avec son autre moral, la perversité.<sup>5</sup>

Mais cette distinction, à bien y regarder, demeure difficile à opérer. En effet, comment différencier, en pratique, le vice et l'immoralité de la pathologie lorsqu'ils se manifestent de la même manière, lorsqu'ils prennent la forme de crimes similaires et difficilement distinguables ?

Selon Mazaleigue Labaste, il faudra attendre le XX<sup>ème</sup> siècle pour que l'emploi du terme « perversion » ne fasse l'objet d'un consensus plus ou moins clair. En effet, les définitions de la perversion sont, tout au long du XVIII<sup>ème</sup> siècle et au début du XIX<sup>ème</sup>, nombreuses et plurivoques. On en relève trois usages médicaux : le premier, dynamique, la comprend comme une altération comportementale marquant l'entrée du sujet dans la folie<sup>6</sup> ; le deuxième en fait le synonyme de l'*aberration* ; et le troisième la regarde comme une altération qualitative des fonctions. Du reste, on en distingue aussi un usage du langage ordinaire dans lequel l'influence de la morale se fait sentir, et qui fait de la perversion un changement *nuisible*. C'est l'évolution de la psychiatrie qui permettra de fixer un sens univoque à la perversion en essayant – tant bien que mal – de la libérer de l'encombrant héritage moral qu'elle doit à sa proximité sémantique avec le concept de perversité. Dans le même mouvement se trouvera problématisé le complexe réseau de relations qui traverse, en les nouant, le domaine moral et le domaine médical. Comme l'écrit Mazaleigue-Labaste :

---

défini une norme du développement sexuel et caractérisé avec soin toutes les déviations possibles ; on a organisé des contrôles pédagogiques et des cures médicales ; autour des moindres fantaisies, les moralistes, mais aussi et surtout les médecins ont rameuté tout le vocabulaire emphatique de l'abomination : n'est-ce pas autant de moyens mis en œuvre pour résorber, au profit d'une sexualité génitalement centrée, tant de plaisirs sans fruits ? ».

<sup>4</sup> J. Mazaleigue-Labaste, *op. cit.*, p. 35.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 36.

Pour distinguer la perversion pathologique de la perversité morale, *les psychiatres ont donc bien dû reconnaître l'existence d'une telle perversité morale comme bien distincte d'un trouble mental*. C'est donc à la condition apparemment paradoxale d'*intégrer* la catégorie éthique de la perversité à leur discours que les psychiatres ont pu maintenir la condition épistémologique nécessaire de leur exercice médico-légal, et garantir *l'indépendance de leur sphère de compétence*. Or, puisque la psychopathologie de la sexualité a exigé ce contrepoint dans sa genèse comme dans son développement, elle n'est justement pas, et n'a pu être en aucune façon la simple appropriation idéologique de normes antérieures de conduite sexuelle, qu'elle serait venue renforcer au moyen d'un discours positiviste ou scientifique. Il s'ensuit que la norme sexuelle qu'elle a promue est d'un type entièrement original, qu'on serait mal avisé de rabattre sur des ressemblances extérieures avec le conformisme des mœurs contemporaines<sup>7</sup>.

## 2. La première perversion

C'est dans les années 1820 que le premier modèle de la perversion voit le jour. Sous la plume des aliénistes de l'époque, la perversion désigne *l'altération pathologique d'une fonction* – elle a donc un caractère *spécifique et localisé*, s'attaquant à l'instinct, l'appétit ou la sensibilité sexuelle et n'impliquant de la sorte aucunement la totalité du sujet, mais uniquement certaines tendances qu'il porte en lui<sup>8</sup>.

C'est aussi à cette période que la perversion commence à se présenter comme la rivale de la perversité, comme paradigme alternatif permettant d'expliquer autrement certains crimes. À travers le concept de perversion, en effet, la psychiatrie élargit son champ d'analyse et se constitue de nouveaux objets en redéfinissant et en s'appropriant des phénomènes qui, auparavant, relevaient de la perversité et revenaient donc de plein droit au domaine moral. Si la distinction entre la perversion et la perversité apparaît donc non seulement comme essentielle pour la psychiatrie moderne, mais aussi comme fondatrice et déterminante eu égard à la définition de son domaine d'expertise et de son champ d'application, elle est également importante pour le domaine juridique. En effet, la perversion, en tant que pathologie, implique que le sujet n'est pas reconnu responsable aux yeux de la loi, tandis que la perversité – ou le vice, la malignité – implique *a contrario* une pleine responsabilité juridique. Si le sujet n'est pas fou ou malade, mais simplement méchant ou vicieux, il n'y a alors pas lieu de le déresponsabiliser juridiquement. En somme, la distinction entre perversion et perversité, permettrait de distinguer – pour paraphraser Michel Foucault – les « pervers des asiles » des « pervers des prisons ».

---

<sup>7</sup> J. Mazaleigue-Labaste, *op. cit.*, p. 14. Nous soulignons.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 37.

Toutefois, le ravalement qu'opère la psychiatrie – pour sa propre constitution et son propre élargissement – d'objets qui appartenaient jusque-là au domaine moral s'accompagne de ce que Mazaleigue-Labaste nomme avec justesse « la psychiatrisation des passions ». En effet, si la psychiatrie prend les passions – objet de la morale par excellence – comme objet de son analyse, cela ne peut que compliquer l'idéal d'une distinction claire et nette entre perversion et perversité. Et Mazaleigue-Labaste d'affirmer :

Insérant la description de passions érotiques *ne relevant pas* de la folie à la suite de celle des symptômes érotiques de la manie, Pinel donne ainsi l'impression qu'elles appartiennent de plein droit à la rationalité psychiatrique et il les absorbe dans l'univers des objets pathologiques (...). Il s'ensuit une série d'échanges de rôles entre vicieux et malades, qui majore le risque d'indistinction déjà souligné. Si la maniaque est débauchée, la débauche n'est-elle pas maladie ? Si la nymphomane se prostitue, la prostituée n'est-elle pas une créature à soigner ? Et la jeune femme qui vend ses charmes quelques mois au Palais Royal n'a-t-elle pas été victime d'une aliénation temporaire ?<sup>9</sup>

Difficulté fondamentale, la complexe relation entre les domaines moraux et médicaux et, partant, entre perversion pathologique et perversité des mœurs, constitue le grand écueil de la première perversion, malgré les efforts des aliénistes de s'en défaire. L'affaire du Sergent Bertrand, elle, constituera un tournant et marquera l'entrée dans ce que Mazaleigue-Labaste nomme la deuxième perversion.

### 3. La deuxième perversion

Le Sergent Bertrand était un nécrophile diagnostiqué monomaniaque<sup>10</sup>. Avant cette affaire, l'analyse des désordres érotiques et des perversions sexuelles était essentiellement quantitative ; dans la suite de l'affaire du Sergent Bertrand, elle deviendra, sous l'impulsion d'aliénistes comme Michéa et Brière de Boismont, une question de *qualité*. Comme le dit Labaste, ce nouveau paradigme de la perversion a pour effet que « ces nouvelles perversions s'étendent bien au-delà de la symptomatologie des folies sans délire et entraînent le démembrement de ce grand ensemble qu'on nommait "délire érotique" »<sup>11</sup>, marquant ainsi le passage de *la* perversion *aux* perversions.

Ce nouveau chapitre de l'histoire des perversions s'ouvre en 1849 et tend à reprendre l'analyse de Prichard, aliéniste qui identifie la perversion à une *folie morale*, rendant ainsi possible l'intégration des érotismes à la conceptualité de la perversion, mais brouillant du même

---

<sup>9</sup> J. Mazaleigue-Labaste, *op. cit.*, pp. 63-64.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 137.

coup la frontière entre perversité et perversion. En effet, si la perversion est une folie morale, et que la folie morale signifie une absence de sens moral, y-a-t-il réellement une distinction entre la perversion et la perversité ? Ce second temps se caractérise aussi par un abandon du cadre des monomanies et par une redéfinition de la folie dégagée du modèle de l'aliénation. La théorie de la *dégénérescence* de Morel devient le cadre général pour penser les maladies mentales qui englobent désormais le sujet tout entier, devenant ainsi totales et non plus localisées ou partielles.

Durant les années 1850-1860, et dans le sillage de l'affaire du Sergent Bertrand, s'opère donc une modification profonde du cadre conceptuel de la psychiatrie. Cette modification revêt deux aspects fondamentaux : d'abord, la folie devient une atteinte totale du sujet, et n'est plus la dégradation d'un instinct particulier ; ensuite, à la psychiatrisation des anomalies se substitue une psychiatrisation des anormalités<sup>12</sup>. Ce faisant se joue un élargissement de l'univers des objets psychopathologiques, où les perversions sexuelles ne sont plus des maladies ou des pathologies en soi, mais les symptômes de pathologies plus fondamentales, englobantes et profondes.

Enfin, entre 1870 et 1890 se met progressivement en place une redéfinition de la sexualité qui érige dans l'imaginaire, comme incarnation privilégiée de la perversion, la figure du « grand monstre sexuel ». Si cette figure change au gré des époques et des mœurs, elle est incarnée, lors de la seconde perversion, par celles du nécrophile et du sadique, grands monstres sexuels par excellence. Il convient de prendre toute la mesure du rôle joué par l'affaire du Sergent Bertrand dans la construction de l'imaginaire de la perversion – rôle dont le symptôme le plus marquant est le surnom donné par la presse de l'époque au nécrophile accusé : « le vampire de Montparnasse ». La figure du pervers passe pour ainsi dire du statut d'objet clinique à celui de personnage imaginaire – sans pour autant que ces deux statuts ne soient totalement dissociés, bien au contraire. En effet, comme le souligne Mazaleigue-Labaste dans un passage assez long mais dont l'importance et les implications ne sont pas négligeables :

Il faut cependant prendre très au sérieux ce surnom. Il transmue le sergent en personnage qui se love dans les méandres des relations imaginaires tissées au cours des décennies précédentes entre l'érotisme et la mort, où les trépassées, vivantes pour un temps ou anéanties à jamais, sont objets de désir. La presse et le public transposent

---

<sup>12</sup> G. Canguilhem, *op. cit.* p. 113. « L'anomalie c'est le fait de variation individuelle qui empêche deux êtres de pouvoir se substituer l'un à l'autre de façon complète. Elle illustre dans l'ordre biologique le principe leibnizien des indiscernables. Mais diversité n'est pas maladie. L'*anomal* ce n'est pas le pathologique. Pathologique implique *pathos*, sentiment direct et concret de souffrance et d'impuissance, sentiment de vie contrariée. Mais le pathologique c'est bien l'anormal ».

en effet un imaginaire littéraire qui a émergé au XVIIIème siècle avant d'intégrer le roman gothique et se développer comme un thème romantique, en Angleterre où il est devenu fantastique, puis en France, notamment grâce à Gautier qui publie en 1836 *La Morte amoureuse* (...). L'esthétique romantique est fascinée par le morbide, l'atroce, le mariage du sublime et du grotesque, et la liaison de l'érotisme et de la mort sous sa forme fétichiste et nécrophilique est prégnante chez Gautier dont les œuvres sont parsemées de femmes mortes mais fatales. (...) Cette esthétique transparait chez les médecins. Les tableaux « d'amants de la mort », veilleurs de mortes succombant à leur charme auxquels ils comparent Bertrand, ne sont pas sans évoquer quelque scène gothique. La fascination pour le beau soldat qui, sous la lune, cherche ses compagnes dans le funèbre décor du cimetière, relève de ce fantastique. On soupçonne même le sergent de jouir d'un pouvoir surnaturel : celui de faire taire les chiens lancés à sa poursuite lors de ses sorties nocturnes<sup>13</sup>.

Outre l'investissement par l'art et l'imaginaire<sup>14</sup> de la figure du pervers monstrueux, différentes espèces de perversions se trouvent fixées, certains allant même jusqu'à reconnaître à l'inversion – soit l'homosexualité – un statut particulier en tant que perversion. En somme, c'est à cette époque que l'étude des perversions sexuelles devient un champ épistémique à part entière<sup>15</sup>. Ce phénomène culturel et scientifique est accompagné d'un évènement important pour l'histoire de la perversion, à savoir l'affirmation de la responsabilité du grand pervers criminel. D'ordre juridique, cet évènement pose la distinction essentielle entre les petites perversions et le grand monstre sexuel. Si ce dernier se présente comme une véritable incarnation du mal et doit être soigné, voire éradiqué dans une perspective hygiéniste et sécuritaire, les premières, inoffensives, ne doivent pas nécessairement toujours faire l'objet d'une prise en charge médicale<sup>16</sup>.

La nouvelle psychiatrie sexuelle s'appuie – et c'est là un point essentiel pour notre propos – sur les récits que les médecins réclament aux pervers pour effectuer leur anamnèse. Cette approche présente la sexualité comme un élément de la *psyché* et l'épistémologie des perversions sexuelles comme un savoir de la subjectivité. En effet, ces récits font la part belle aux désirs, aux rêves et aux fantasmes singuliers des sujets, et ils auront deux conséquences sur la représentation de la sexualité : premièrement, le cerveau devient, en tant que producteur de fantasmes et de désirs, l'organe sexuel principal, reléguant ainsi l'appareil génital et l'acte sexuel à la périphérie de la sexualité ; deuxièmement, ils permettent une extension du domaine du sexe, qui trouve son expression et sa manifestation dans les désirs et les fantasmes, par

---

<sup>13</sup> J. Mazaleigue-Labaste, *op. cit.*, pp. 129-130.

<sup>14</sup> C'est notamment le cas, comme en témoigne la citation de Mazaleigue-Labaste, dans le genre fantastique, qui joue sur l'immersion de l'irréel dans le réel, contrairement au merveilleux qui, lui, représente un monde complètement surnaturel. C'est parallèlement à un tel genre littéraire que la figure du pervers comme monstre sexuel a pu émerger et faire travailler l'imaginaire, cette figure constituant par excellence, ce qui, dans le réel échappe à toute rationalité, ce qui est étrange et inquiétant sans pour autant être surnaturel.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 258.

essence illimités. Mazaleigue-Labaste souligne parfaitement l'intérêt de tels récits lorsqu'elle affirme que

L'autobiographie (...) permettait la découverte des mobiles qui n'apparaissent pas à l'enquête policière. Les idées étranges, les images, les actes qui en procèdent y sont soigneusement filtrés, et les éléments sexuels polarisent l'attention des psychiatres qui soupçonnent la perversion. Parler de soi, de toute manière, est devenu un *topos* de la société individualiste – au moins dans les classes aisées. (...) De Rousseau à Zola et Huysmans, la littérature de la subjectivité infuse ainsi la psychiatrie et le discours de patients qui dépassent parfois les attentes médicales en livrant de véritables petits romans de leur vie et de leurs fantasmes.<sup>17</sup>

Ainsi, les récits de soi offerts par les « pervers » aux psychiatres auront joué un rôle fondamental dans l'élaboration de l'imaginaire de la perversion, mais aussi de sa conceptualisation clinique.

Pour terminer cet aperçu historique, il convient de revenir sur les deux dernières décennies du siècle, décennies durant lesquelles s'articulent l'étude psychiatrique de la perversion et celle des obsessions et des impulsions. La question qui se pose alors est celle de savoir si l'impulsion dérive des obsessions et du caractère moteur de l'image fantasmée – que les psychiatres désigneront par le terme d'*idéodynamisme*. De ce questionnement découlent plusieurs conséquences pour la conception de la perversion : non seulement la notion d'idéodynamisme justifie-t-elle, aux yeux des aliénistes, la dangerosité du pervers, qui devient tout entier régi et contrôlé par ses fantasmes, mais le fantasme devient aussi une idée fixe, déterminée, statique et récurrente, perdant de la sorte l'épaisseur psychologique qu'il avait acquise grâce aux récits des pervers. Ainsi, l'idéodynamisme donne naissance à l'idée selon laquelle il faudrait absolument se méfier du pervers sexuel, dans la mesure où celui-ci ne connaîtrait pas ou nierait purement et simplement la limite ou la distinction entre ses fantasmes et leur réalisation.

Malgré les évolutions épistémologiques de l'étude des perversions sexuelles et les précisions conceptuelles qui en découlent, la distinction entre la perversion et la perversité demeure difficile à maintenir. Pour prendre un exemple, la théorie de la dégénérescence élaborée par Magnan considère la capacité à respecter les normes sociales et morales comme une propriété du système nerveux ; par conséquent :

La double naturalisation du mal et de l'adaptation sociale s'est ainsi achevée. L'incapacité « constitutionnelle » à accéder à la sphère éthique et à respecter les attentes et normes morales, sociales et juridiques forme désormais le cœur même des

---

<sup>17</sup> J. Mazaleigue-Labaste, *op. cit.*, p. 211.

troubles psychosexuels. Mais en achevant ce processus de naturalisation, la psychiatrie s'est privée des moyens de distinguer le social du psychologique, et le conforme du normal. En droit, toutes les déviations sexuelles peuvent devenir des perversions ; et si le manque de moralité est soudé au système nerveux du pervers, alors il est pervers *tout autant par perversion que par perversité*.<sup>18</sup>

L'opération de Magnan confirme donc la dangerosité et la malignité intrinsèques du pervers. On peut ainsi dire que l'échec de la distinction entre perversion et perversité signe la fin du deuxième modèle de la perversion. Pour reprendre les termes de Mazaleigue-Labaste :

Ce premier siècle d'histoire de la perversion sexuelle s'arrête donc au moment où s'efface la disjonction entre perversion et perversité (...). Cette différence n'a plus ni fondement dans la philosophie juridique de l'action, ni même de sens ou d'usage. La langue enregistre ces transformations. Désormais, l'adjectif et le substantif « pervers » tout comme l'expression « perversion sexuelle » peuvent désigner *en même temps et sur le même plan* le trouble mental et le mal moral. La psychiatrie y a perdu les ressources nécessaires à nourrir des théories originales sur la sexualité – ce que la sexologie et la psychanalyse, ses concurrentes en plein essor, s'approprient.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> J. Mazaleigue-Labaste, *op. cit.*, p. 256.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 290.

## § 2. L'APPROCHE PSYCHANALYTIQUE

### 1. La perversion dans la psychanalyse freudienne

C'est notamment dans ses *Trois essais sur la théorie de la sexualité* que Freud se penche sur la question de la perversion ou, plus précisément, sur ce qu'il appelle les *aberrations sexuelles*. Si l'héritage aliéniste se fait indéniablement ressentir dans son analyse<sup>20</sup>, il convient toutefois de souligner trois grandes innovations propres à l'approche freudienne des perversions sexuelles.

Si Freud définit les perversions sexuelles comme étant la conséquence de déviations relatives à l'objet sexuel et aux buts sexuels « normaux »<sup>21</sup>, il affirme par ailleurs que de telles déviations sont présentes, en germe, au sein d'une sexualité normale. Il est nécessaire ici de bien garder à l'esprit la conception que se fait Freud de l'acte sexuel normal, lequel se restreint à l'accouplement hétérosexuel et se limite au contact des parties génitales entre elles. Constatant toutefois qu'on peut observer, dans le cadre d'un rapport hétérosexuel, certaines déviations relatives aux organes mobilisés – il prend notamment l'exemple du sexe oral comme préliminaire au but sexuel dit « normal » – il en conclut que les perversions ne sont pas réductibles aux actes auxquels elles donnent lieu, puisque ces mêmes actes peuvent se produire – dans des degrés moindres et dans des manifestations plus restreintes – dans le cadre d'une sexualité normale.

On doit aussi à Freud la distinction, aujourd'hui communément admise dans les milieux psychanalytiques, entre trois grandes catégories cliniques : la névrose, la psychose et la perversion. Ces trois catégories correspondent, selon le psychanalyste viennois, à trois réactions de l'enfant confronté pour la première fois à la réalité par-delà l'image qu'il a fantasmé, soit à l'absence de phallus chez la mère. Cette prise de conscience traumatique, Freud lui donne le nom de « complexe de castration ». Le névrosé y réagira par la *dénégation* : autrement dit, il niera purement et simplement ce qu'il a vu, et refoulera cette expérience dans son inconscient. Le psychotique, pour sa part, réagira par la *forclusion* : il maintiendra l'existence du phallus

---

<sup>20</sup> Notamment dans la mesure où il énumère diverses pratiques sexuelles « déviantes » et où il s'appuie sur les analyses effectuées par les pères de la psychopathologie sexuelle, en particulier celles de Krafft-Ebing.

<sup>21</sup> S. Freud (1905), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Payot, 2014, p. 50. « Introduisons maintenant deux termes techniques. Nous appelons la personne d'où procède l'attirance sexuelle : l'*objet sexuel* ; et l'action à laquelle pousse la pulsion : le *but sexuel*. L'expérience passée au filtre de la science nous révèle de nombreuses déviations vis-à-vis de ces deux éléments, l'objet sexuel et le but sexuel, dont le rapport à la norme acceptée exige une recherche approfondie ».

chez la mère, ou rejettera la réalité « en construisant un monde à lui »<sup>22</sup>. Pour finir, le pervers réagira par le *désaveu*. Suivant la formule « Je sais bien que... mais quand-même », il remplace le phallus par un autre objet, un fétiche, qui se substitue à la Loi. Ainsi donc, selon Freud, « le pervers (...) manipule la réalité pour ne pas être obligé d'y faire face »<sup>23</sup>.

Enfin, on retiendra aussi chez Freud une analyse originale du sado-masochisme. Déjà soulignée par Krafft-Ebing, la complémentarité entre le sadisme et le masochisme se trouve consolidée sous la plume du psychanalyste viennois. Le plaisir pris à infliger la douleur et le plaisir pris à la subir sont en effet, par un processus d'identification sur lequel Freud insiste, véritablement indissociables :

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 souffrant.<sup>24</sup>

En d'autres termes, il y aurait une identification entre le sadique et le masochiste, qui permettrait de regrouper ces deux comportements sexuels en une seule et même entité clinique, le sado-masochisme, et partant en un seul et même individu. L'entité sado-masochiste tend aussi à faire du masochisme une perversion complémentaire ou secondaire par rapport au sadisme. Nous verrons plus loin la critique qu'adresse Deleuze à une telle unification.

## 2. La structure perverse

Si l'idée d'une structure perverse est déjà présente en germe chez Jacques Lacan<sup>25</sup> et disséminée dans son œuvre<sup>26</sup>, c'est à son disciple et héritier Jean Clavreul que nous devons d'en avoir systématisé l'usage. C'est armé des outils de la psychanalyse lacanienne que Clavreul, dans *Le désir et la loi*, radicalise l'analyse de Freud et se penche sur le concept de *structure perverse*.

---

<sup>22</sup> N. Kok, *Confession et perversion. Une exploration psychanalytique du discours pervers dans la littérature française moderne*, Leuven, Vrin, 2000, p. 93.

<sup>23</sup> *Id.*

<sup>24</sup> S. Freud (1915), « Pulsions et destins des pulsions » dans *Métopsychologies*, trad. fr. J. Laplanche et J.B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1968, p. 26.

<sup>25</sup> J. Lacan (1953-1954) *Le Séminaire, livre I. Les écrits techniques de Freud*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 246. « Qu'est-ce que la perversion ? Elle n'est pas simplement aberrance par rapport à des critères sociaux, anomalie contraire aux bonnes mœurs, bien que ce registre ne soit pas absent, ou atypie par rapport à des critères naturels, à savoir qu'elle déroge plus au moins à la finalité reproductrice de la conjonction sexuelle. *Elle est autre chose dans sa structure même* ». Nous soulignons.

<sup>26</sup> Cf. J. Lacan, « Kant avec Sade » dans *Écrits* . et les séminaires « Les écrits techniques de Freud » et « La relation d'objet ».

Créditant Freud d'avoir élargi la conceptualisation et le cadre de la perversion, il cherche à pousser à son terme l'idée présente en germe chez le psychanalyste viennois selon laquelle ce ne sont pas les actes pervers qui font le pervers<sup>27</sup>. C'est dans cette perspective que Clavreul pense la perversion comme une structure irréductible aux actes et aux pratiques individuelles. Autrement dit, la structure perverse ne donne pas toujours lieu à des pratiques sexuelles déviantes, et les pratiques sexuelles déviantes ne sont pas toujours le fait d'une structure perverse : on passe d'une étude *des perversions* à une conceptualisation de *la perversion* comme structure de la *psyché*. Lacan lui-même distinguait déjà le fantasme pervers de la structure perverse<sup>28</sup>, en affirmant que le premier est souvent le produit de la structure névrotique – raison pour laquelle, selon lui, le névrosé et le pervers sont complémentaires, le premier étant fasciné par le second, et le second manipulant le premier.<sup>29</sup>

Pour comprendre en quoi consiste la structure perverse, il faut se pencher sur le concept de *désaveu* qui la régit. Clavreul lui donne un sens et un contenu qui héritent par bien des égards de la psychanalyse freudienne tout en la dépassant. De cette notion, on peut affirmer qu'elle constitue, pour parler ainsi, l'envers de l'aveu. Si l'aveu, pour Clavreul, implique en effet de reconnaître et de faire sienne une loi – morale ou juridique – incarnée par diverses figures – le médecin, le juge, le psychanalyste, le professeur, *etc.* – et, partant, d'avouer de son plein gré ou sous l'impulsion de ces figures la transgression de cette loi, le désaveu ne se réduit pas pour autant en un simple rejet de cette norme. Clavreul écrit en effet qu'

Être dans le désaveu, ce n'est pas être sans aveu. Le désaveu suppose qu'on reconnaît à l'autre une position de représentant de la Loi, de législateur, mais aussi qu'on ne *l'instaure à une telle place que pour l'y défier et pour faire la démonstration que son système est dérisoire et ne fonctionne pas. Il y a donc toujours de la part du pervers une relation intense, très attentive, à l'autre et à son système de valeurs.* Aussi les pervers sont-ils souvent considérés (notamment par les experts psychiatres) comme ayant une intelligence supérieure à la moyenne.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> J. Clavreul, *Le désir et la loi. Approches psychanalytiques*, Paris, Denoël, 1987, p. 145. « En montrant que les mécanismes qui sont en jeu dans la perversion (...) se retrouvent chez les individus "normaux", c'est-à-dire également en nous-mêmes ».

<sup>28</sup> J. Lacan, *Le Séminaire, livre IV. Le rapport à l'objet*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 119.

<sup>29</sup> N. Kok, *op. cit.*, p. 100. « Aussi, le désir du névrosé se réalise-t-il avant tout dans ses rêves : le névrosé s'imagine un endroit où il peut jouir autant qu'il veut, une autre scène où il n'y a plus de limites ni de lois. Le sujet névrosé est convaincu que les pervers accèdent réellement à ce "paradis" et est, pour cela, fasciné par le personnage du pervers qu'il regarde comme quelqu'un qui sait jouir sans gêne. Autrement dit, le névrosé s'est construit un *fantasme pervers* qui va lui permettre de soutenir son désir. Représentant l'abolition de la castration, ce fantasme suggère en fait qu'il est possible d'obtenir tout ce qu'on veut ».

<sup>30</sup> J. Clavreul, *op. cit.*, p. 147. Nous soulignons

L'intégration de la notion de désaveu à l'analyse de la structure perverse revêt deux implications absolument fondamentales : premièrement, la distinction entre la perversion et la perversité se trouve brouillée, dans la mesure où le désaveu suppose à la structure perverse une malignité intrinsèque et irréductible. Ce faisant, la structure perverse se traduit par un rapport provocateur à l'égard de la loi et à l'ensemble du corps social – et ce, indépendamment des « petites perversions » auxquelles elle peut donner lieu. Deuxièmement, l'intégration de cette notion conduit à une impasse méthodologique et thérapeutique à laquelle les psychanalystes se heurtent, dans la mesure où, comme l'affirme Clavreul, « adopter une position (...) moralisatrice, normative, à l'égard d'un pervers, c'est donc entrer dans son jeu et s'offrir comme partenaire complaisant qu'on peut à tout moment défier et bafouer »<sup>31</sup>. En somme, la structure perverse implique, presque consubstantiellement, une impasse thérapeutique : essayer d'analyser et de soigner le pervers, c'est rentrer dans son jeu et le confirmer dans sa structure. Par conséquent, le pervers n'est plus réductible à la figure du déviant ; il est un manipulateur à l'intelligence extrême qui prend plaisir à exhiber l'arbitraire et l'invalidité des normes aux yeux même de ceux qui les incarnent ; partant, il est, selon Clavreul, absolument incurable. En outre, le pervers a toujours besoin d'une loi à *désavouer* : il n'y a pas de pervers sans loi, et le pervers ne dépasse ou ne transcende jamais la loi.

En somme, grâce à la notion de désaveu, Clavreul poursuit le geste entamé par Freud ; celui d'une distinction entre la perversion comme structure anormale de la *psyché*, et les petites perversions, les actes sexuels déviants ou les fantasmes pervers. Comme le soutenait déjà Lacan, ces derniers ne sont pas le privilège de la structure perverse mais peuvent aussi bien être produits par d'autres structures, notamment la structure névrotique<sup>32</sup>. Et Clavreul d'affirmer que :

Le pervers passe finalement inaperçu du fait que l'opinion générale identifie la perversion avec les pratiques étiquetées comme telles. Mais celles-ci peuvent fort bien rester secrètes. Elles peuvent aussi être revendiquées et affichées avec ostentation dans un milieu social qui affecte la tolérance ou du moins n'ose pas dire sa secrète intolérance. Il y a aussi nombre de pervers qui s'accommodent fort bien d'une hétérosexualité, au moins de façade, qui fait taire les commentaires. La perversion ne se confond pas en effet avec une pratique sexuelle qui serait « anormale » : il y a des passages à l'acte homosexuels, voyeuristes, etc., qui se produisent dans des structures névrotiques, psychotiques. Et à l'inverse, certains pervers sont principalement ou exclusivement hétérosexuels. Car la perversion est principalement un jeu soutenu avec (en même temps que contre) les idéaux d'une société qu'il convient soit de défier ouvertement, soit de manipuler secrètement. Le groupe social reste ainsi médusé,

---

<sup>31</sup> J. Clavreul, *op. cit.*, p. 147.

<sup>32</sup> M. Darmon. *Essais sur la topologie lacanienne*, Paris, Éditions de l'association freudienne, 1990 ; « C'est le fantasme sadique chez l'obsessionnel qui, comme le dit Lacan, aspire à la perversion sans être pervers ».

aveugle, le plus souvent admiratif devant les pervers ... sauf à devenir tout à coup horrifié, et rejetant.<sup>33</sup>

L'analyse du concept de désaveu sera essentielle pour notre propos, notamment parce qu'il met à l'épreuve le principe épistémologique et méthodologique souligné par Labaste et Foucault. En effet, lorsque les psychiatres réclament des pervers qu'ils leur livrent des récits autobiographiques, ils prétendent avoir découvert par ce moyen un accès privilégié à la subjectivité et qui serait susceptible d'enrichir leurs savoirs sur la perversion. Mais si la structure perverse obéit à une logique du désaveu, et que partant, le pervers est un provocateur qui ne reconnaît la norme que pour mieux la bafouer, quelle valeur peut-on réellement accorder à ces récits à la première personne extorqués par les thérapeutes ? Peut-on, si on accepte les catégories de Clavreul, y voir autre chose qu'une énième manipulation, un énième écran de fumée ? Ne prenons-nous pas le risque de nous fourvoyer et de nous retrouver soit face à une fausse confession – manière pour le pervers de se dérober à toute tentative de le saisir – soit, justement, à rentrer dans son jeu, et partant dans son monde, et de se retrouver séduits ou manipulés par lui ?

---

<sup>33</sup> J. Clavreul, *op. cit.*, p. 152.

## DEUXIEME PARTIE : PENSER AUTREMENT LA PERVERSION

### § 3. CONFESSION ET PERVERSION. UNE APPROCHE LITTÉRAIRE

#### 1. Épistémologie et méthodologie

L'hypothèse selon laquelle les récits à la première personne et la perversion comprise comme catégorie clinique entretiennent un lien constitutif se trouve désormais largement étayée. En outre, l'importance des récits autobiographiques écrits par les pervers pour l'élaboration de la psychiatrie naissante, ainsi que la notion de désaveu développée par Clavreul, laquelle met en évidence la manipulation intrinsèque au discours pervers – sans compter le rôle joué par la littérature dans l'élaboration conceptuelle de la perversion<sup>34</sup> – font de l'analyse d'un corpus littéraire une porte d'entrée privilégiée dans l'exploration du concept de perversion.

Le privilège épistémologique accordé aux récits autobiographiques s'ancre dans un mouvement culturel amorcé dès le XVIIIème siècle, où la subjectivité s'est vue progressivement mise à l'honneur. Foucault avait déjà souligné le lien entre la pratique de l'aveu et la constitution de la subjectivité moderne :

Paradoxe théorique aussi et de méthode : les longues discussions sur la possibilité de constituer une science du sujet, la validité de l'introspection, l'évidence du vécu, ou la présence à soi de la conscience, répondaient sans doute à ce problème qui était inhérent au fonctionnement des discours de vérité dans notre société : peut-on articuler la production de la vérité selon le vieux modèle juridico-religieux de l'aveu, et l'extorsion de la confiance selon la règle du discours scientifique ?<sup>35</sup>

De plus, ces récits auront comme conséquence non négligeable de contribuer à la production d'une nouvelle conception de la sexualité, de l'imagination et du fantasme, et partant, à la production d'un nouveau *savoir* de la sexualité. Pour reprendre la catégorie de Foucault, la valeur de cette *scientia sexualis* réside précisément dans le fait que ce sont les sujets malades eux-mêmes qui se racontent, offrant par là même un accès inédit à leur subjectivité – et partant à leur pathologie.

---

<sup>34</sup> En effet, les formes les plus connues de la perversion – ou du moins, celles qui semblent venir le plus vite à l'esprit lorsqu'il est question des perversions – sont le sadisme et le masochisme. Or, ces concepts cliniques doivent leur dénomination à deux auteurs – le marquis de Sade et Leopold Von Sacher-Masoch, respectivement – qui, dans leur œuvre, décrivent et mettent en scène les comportements ou les attitudes sexuelles – éprouver du plaisir dans le fait d'infliger de la douleur ou de la subir – qui, ultérieurement et sous la plume de psychiatres comme Krafft-Ebing, feront l'objet d'une analyse clinique, d'une symptomatologie et seront baptisées en hommage aux auteurs qui en ont fait une description romancée.

<sup>35</sup> M. Foucault, *op. cit.*, pp. 86-87.

À la lumière de ce mouvement et du parti pris épistémologique des psychiatres et aliénistes du XIX<sup>e</sup> siècle, le choix des romans de Nabokov et de Mishima acquiert encore plus de sens. Il s'agit en effet de deux romans narrés à la première personne : fictive mais se faisant passer, par le biais d'une préface ingénieuse faisant la part belle au *topos* du « manuscrit trouvé », pour une confession<sup>36</sup> écrite en prison en ce qui concerne la première, et proprement autobiographique en ce qui concerne la seconde. Tous deux offrent un récit tout à la fois lucide et pitoyable ou sont mis à l'honneur l'enfance, les souvenirs, les fantasmes et les tourments des narrateurs confrontés à leur propre perversion/perversité.

## 2. Le genre des confessions

Dans la mesure où l'essentiel de ce travail tournera autour de deux romans qui se présentent explicitement comme des confessions – soit comme un type particulier de récit à la première personne –, une mise au point conceptuelle, visant à cerner les contours, la portée, les enjeux et les caractéristiques de ce genre nous semble absolument nécessaire. En effet, bien que l'histoire de la philosophie et de la littérature regorge de confessions – celles de Jean-Jacques Rousseau, de saint Augustin et d'Alfred de Musset constituent aujourd'hui des classiques du genre –, les caractéristiques qui en font un genre littéraire à part entière, distinct d'autres genres avec lesquels on pourrait le confondre, sont loin d'apparaître avec évidence. Les pages qui suivent seront donc consacrées à des considérations d'ordre littéraire et proposeront de cadrer le genre de la confession ; cela nous permettra, par la suite, de confronter à ce cadre les romans de Mishima et de Nabokov, et partant, de se demander si, pour paraphraser Mishima, un pervers est capable de mener à bien une confession.

Les récits autobiographiques et les confessions sont-ils deux genres littéraires identiques ? À première vue, tous deux constituent des récits narrés à la première personne du singulier offrant un accès privilégié à la subjectivité et à la vie de leur auteur, à tel point qu'il n'est pas difficile de les confondre. Dans cette perspective, comme l'affirme Roch Duval, « l'autobiographie serait parvenue à remplacer la confession en amalgamant en un seul genre littéraire un style littéraire se déployant sur trois niveaux : la confession éthico-morale de saint

---

<sup>36</sup> À ce stade de notre développement, l'usage du terme « confession » pour qualifier la forme littéraire que prend le récit de Nabokov fera l'affaire ; il s'agit surtout d'une question de clarté et de simplicité. Toutefois, nous aurons à revenir sur la distinction entre l'aveu et la confession plus loin dans ce travail, ce qui nous conduira à revoir la pertinence de la désignation du roman de Nabokov sous le terme « confession ».

Augustin (...), la confession esthétique de Rousseau (...) et la confession pragmatique »<sup>37</sup>. Pour autant, nous montrerons que leurs visées et portées respectives divergent sur plusieurs aspects qu'il convient de mettre en lumière en vue d'isoler les particularités de la confession comme genre littéraire.

En effet, tout comme la confession, les récits autobiographiques visent à reconstituer et à présenter le « Moi », soit la subjectivité de l'auteur. Mais s'agit-il réellement du même « Moi » dans l'un et dans l'autre genre ? Quels sont les moyens mis en œuvre pour accéder à ce « Moi » et le reconstituer fidèlement, d'une manière qui se veut accessible à un large public de lecteurs ? À en croire Justyna Gambert, la confession et le récit autobiographique entretiennent chacune un rapport différent au « Je » : si tous deux reposent sur la distinction entre le « Je narrant » et le « Je narré », ces deux « moments chronologiquement dissociés de l'identité narrative »<sup>38</sup> sont solidaires dans le genre autobiographique, mais « rigoureusement disjoints »<sup>39</sup> en ce qui concerne la confession. Elle affirme en effet qu' « il ne s'agit nullement, dans la confession augustiniennne, de rechercher un pôle individuel préexistant, perdu et qu'il faudrait retrouver, comme cela se passe dans l'autobiographie qui inscrit en son centre le postulat de la quête du Moi, mais bien de naître en tant que sujet »<sup>40</sup>. En d'autres termes, dans le cadre de la confession, il s'agit pour le « Je narrant » de naître en prenant ses distances avec le « Je narré » : la confession signe en quelques sortes la (re)naissance du sujet via le « Je narrant » après la mise à mort du « Je narré ».

La différence qu'entretiennent la confession et le récit autobiographique sur le plan de l'identité narrative est liée à une différence de nature temporelle. Citons Roch Duval lorsqu'il affirme que

Tandis que la dimension temporelle mise en jeu dans l'autobiographie se caractérise par la cohérence et la continuité de la trame narrative du récit où l'on postule la présence d'un développement ininterrompu allant *grosso modo* de l'enfance à l'âge adulte, la dimension temporelle introduite par la confession porte le sceau d'une rupture entre deux moments irréconciliables. La confession est la perception d'une césure radicale entre une période antérieure où l'auteur se perçoit comme dévoyé et une période postérieure où il se juge rédimé. La perception de cet infranchissable abîme n'entre jamais dans la quiétude de la mémoire où il pourrait reposer et finir par

---

<sup>37</sup> R. Duval, « Pour une pragmatique de la confession ou lorsque des monistes passent aux aveux », dans *Horizons philosophiques*, vol. 10, no. 1, 1999, p. 87.

<sup>38</sup> J. Gambert, « Confession et autobiographie. Regards croisés sur saint Augustin et Rousseau » dans *Poétique*, vol. 2, no. 176, 2014, p. 225.

<sup>39</sup> *Id.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 227.

se déliter avec le temps ; la confession demeure une cruelle plaie vive que le temps ne pourra cicatriser.<sup>41</sup>

Et, plus loin :

Si l'autobiographie révèle l'histoire d'un individu en devenir, la confession célèbre la naissance d'un nouvel individu. Personne ne sort indemne d'une confession. Au terme de cet hiatus, le « confessé » répudie celui qu'il était auparavant.<sup>42</sup>

Ainsi, alors que l'autobiographie retrace le devenir d'un individu accompli et figé dans son être dans un geste presque téléologique, la confession, elle, constitue une rupture, une manière pour son auteur de renaître ou d'entamer une nouvelle vie. Autrement dit, si l'autobiographie se caractérise, pour reprendre les catégories de Merleau-Ponty, par une « historicité de mort », figeant son auteur en une sorte d'objet qui n'est plus en mesure d'évoluer, la confession, elle, constitue une « historicité de vie » : elle permet à son auteur de renaître tout en le reconduisant à son origine<sup>43</sup>.

Sans doute pouvons-nous donc affirmer que la confession revêt une dimension plus subjective, voire *subjectivante*, et proprement philosophique que le récit autobiographique. En effet, celui-ci peut tout à fait se contenter d'énoncer les faits importants ou marquants de la vie de son auteur sans jamais procéder à l'exécution du « Moi » passé, pêcheur, au profit de la naissance d'un « Moi » nouveau, purifié et qui répudie ce « Moi » passé. Nous comprenons donc pourquoi la confession a réussi à se faire une place dans l'histoire de la philosophie : elle charrie des enjeux éthiques et esthétiques qui dépassent largement ceux du genre autobiographique.

Toutefois, il demeure que la tradition philosophique tend, dans son histoire, à voir d'un mauvais œil le genre des confessions. En effet, se raconter soi-même, n'est-ce pas se mettre soi-même en scène et construire, (in)volontairement, une image de soi qui rend impossible l'accès à son être, et partant tout processus d'universalisation ? Saint Augustin, à qui la philosophie doit sans doute la confession la plus importante, a lui-même montré « que le projet de tout savoir sur soi conduit à se transformer soi-même en objet de spectacle, à devenir pour

---

<sup>41</sup> R. Duval, *art. cit.*, 1990, p. 99.

<sup>42</sup> *Id.*

<sup>43</sup> M. Merleau Ponty, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 103. « Le Musée tue la véhémence de la peinture comme la Bibliothèque, disait Sartre, transforme en *messages* les écrits qui étaient les gestes d'un homme... il est l'historicité de mort. Mais il y a une historicité de vie, dont il n'est que l'image déchue : c'est celle qui habite le peintre au travail, quand il noue d'un seul geste la tradition qu'il reprend et celle qu'il fonde, c'est celle qui, sans qu'il quitte sa place, son temps, son travail béni et maudit, le joint d'un seul coup à tout ce qui s'est jamais peint dans le monde ».

soi-même un “voyeur” dans un manque de pudeur envers soi qui s’oppose au véritable souci de soi »<sup>44</sup>. Et pire encore, la confession ne constituerait-elle pas une sorte d’exhibitionnisme, une « certaine complaisance dans le mal »<sup>45</sup>, une « façon de prendre plaisir au mal »<sup>46</sup>, et partant une forme de perversité ?

En somme, la confession se distingue de l’autobiographie dans la mesure où elle met l’accent sur l’histoire de la personnalité de son auteur – et revêt donc nécessairement une dimension plus introspective et auto-analytique – mais aussi – et surtout – dans la mesure où l’auteur qui se confesse met l’accent sur ses fautes et ses pêchés précisément dans le but de se distancier de ce « Moi » passé, de l’exécuter publiquement afin de pouvoir entamer une nouvelle vie purifiée. Par conséquent, la confession comme genre littéraire est indissociable de la confession comme pratique, omniprésente dans l’histoire de la chrétienté et que Michel Foucault généralisera à la modernité occidentale dans son ensemble. En un sens, la confession comme genre littéraire est l’héritière de la confession comme pratique, sur laquelle il convient à présent de s’arrêter.

### 3. Pratiques d’aveu et de confession

C’est donc à Michel Foucault qu’il revient d’avoir attiré l’attention sur les enjeux philosophiques – et politiques – de la pratique de la confession et de l’aveu dans la chrétienté. Foucault soutient en effet dans *La Volonté de Savoir* que la pratique de l’aveu et de la confession – il utilise ces termes de manière quasi interchangeable – a été fondamentale dans la constitution de la subjectivité occidentale moderne et son rapport à la vérité. Il va s’agir pour nous ici de nous intéresser aux problématiques que dégage Foucault dans son analyse. Nous nous emploierons aussi, dans les pages qui suivent, à opérer une distinction plus fine entre les notions de confession et d’aveu afin d’enrichir notre analyse subséquente du discours pervers.

Foucault montre en quoi l’aveu, depuis le Moyen-Âge, constitue un aspect fondamental de ce qu’il appelle « la production de vérité ». Pour ce faire, il se penche sur l’évolution du concept d’aveu, et affirme que « de l’aveu, garantie de statut, d’identité et de valeur accordée à quelqu’un par un autre, on est passé à l’aveu, reconnaissance par quelqu’un de ses propres

---

<sup>44</sup> E. Housset, « Le retour à soi dans les confessions de saint Augustin » dans *Cahiers de philosophie de l’université de Caen*, no. 52, 2015, p. 42.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>46</sup> *Id.*

actions ou pensées »<sup>47</sup>. Jadis une pratique mettant en jeu le rapport du sujet à autrui, à une extériorité – notamment entre un vassal et son seigneur, où l’aveu est l’acte par lequel le vassal fait sienne la loi de son seigneur, ou entre un laïc et le prêtre, entre le confessé et son confesseur – l’aveu est devenu, au fil de l’histoire, une pratique constitutive du lien entre le sujet et sa propre conscience, sa propre subjectivité. Une troisième étape de cette évolution fait de l’aveu une norme sociale qui en régit toutes les dimensions, et à en croire Foucault :

Nous sommes devenus, depuis lors, une société singulièrement avouante. L’aveu a diffusé loin ses effets : dans la justice, dans la médecine, dans la pédagogie, dans les rapports familiaux, dans les relations amoureuses, dans l’ordre le plus quotidien, et dans les rites les plus solennels ; on avoue ses crimes, on avoue ses péchés, on avoue ses pensées et ses désirs, on avoue son enfance ; on avoue ses maladies et ses misères ; on s’emploie avec la plus grande exactitude à dire ce qu’il y a de plus difficile à dire ; on avoue en public et en privé, à ses parents, à ses éducateurs, à son médecin, à ceux qu’on aime ; on se fait à soi-même, dans le plaisir et la peine, des aveux impossibles à tout autre, et dont on fait des livres. On avoue – ou on est forcé d’avouer.<sup>48</sup>

« On avoue – ou on est forcé d’avouer », dit Foucault. Ici, le philosophe français met en évidence la contrainte qui régit la pratique de l’aveu – contrainte *extérieure* dans un premier temps, dans la mesure où « la torture l’accompagne comme une ombre, et le soutient quand il se dérobe »<sup>49</sup>, et contrainte *intériorisée* par la suite, qui, par conséquent, ne se présente plus comme contrainte, mais comme caractérisant de manière consubstantielle une « vérité » qui ne demanderait qu’à éclater au grand jour, qu’à se révéler. Et c’est précisément là que se joue la constitution du sujet moderne, sujet avouant dont l’expression – orale ou écrite –, dont le « Moi public », doit idéalement toujours coïncider avec le « Moi intérieur »<sup>50</sup>. Et de la même manière qu’il s’agit, dans la confession écrite, pour le « je narré » de répudier le « je narré », de prendre ses distances avec ce « je » pécheur et fautif, il s’agit pour le « Moi public » d’exposer les vices, les fantasmes et les fautes du « Moi intérieur » dans un mouvement analogue.

Malgré cette intériorisation de l’aveu, qui met aux prises le sujet et sa propre conscience, l’aveu revêt toujours une dimension sociale et politique et fait émerger des rapports de pouvoir en les cristallisant. Comme l’écrit très justement Foucault,

On n’avoue pas sans la présence au moins virtuelle d’un partenaire qui n’est pas simplement l’interlocuteur, mais l’instance qui requiert l’aveu, l’impose, l’apprécie et intervient pour juger, punir, pardonner, consoler, réconcilier ; un rituel où la vérité s’authentifie de l’obstacle et des résistances qu’elle a eu à lever pour se formuler ; un

---

<sup>47</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 78.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>49</sup> *Id.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 82. « Or, l’aveu est un rituel de discours où le sujet qui parle coïncide avec le sujet de l’énoncé ».

rituel enfin où la seule énonciation, indépendamment de ses conséquences externes, produit chez qui l'article des modifications intrinsèques : elle l'innocente, elle le rachète, elle le purifie, elle le décharge de ses fautes, elle le libère, elle lui promet le salut.<sup>51</sup>

Ainsi, la pratique de l'aveu revêt une dimension *transformatrice* : il s'agit pour le sujet qui avoue ses fautes à un tiers – qui peut être virtuel dans le cas de la confession écrite, par exemple – de se transformer, d'entamer un nouveau chapitre dans son existence, un chapitre où il jouera le rôle d'un sujet purifié, à condition bien sûr que son aveu soit sincère – autrement dit, à condition qu'il y ait coïncidence entre l'aveu de ses fautes et sa propre intériorité, ou une reconnaissance subjective de ses péchés, un véritable repentir. C'est dans cette perspective que Didier Ottaviani propose une distinction opérante entre la confession et l'aveu : si la *confession* constitue une « compréhension personnelle des fautes »<sup>52</sup>, elle peut s'accompagner d'un *aveu*, soit « l'exposition de ces fautes à un tiers en vue d'une punition »<sup>53</sup>.

L'enjeu ici apparaît comme une évidence : la distinction opérée par Ottaviani implique qu'il peut y avoir un écart entre la confession et l'aveu, autrement dit que ces deux pratiques ne s'impliquent pas nécessairement, qu'elles ne sont aucunement consubstantielles. Si on peut soutenir que la confession impliquerait plus facilement l'aveu, dans la mesure où une compréhension personnelle des fautes implique une intériorisation et partant une soumission à une Loi quelconque à l'égard de laquelle on se sent obligé, l'inverse n'est pas nécessairement vrai. En effet, l'aveu peut être vide de tout véritable repentir, surtout lorsqu'il est extorqué ou prononcé sous la menace et la contrainte extérieure.

Ce que montre Foucault et qu'Ottaviani souligne ensuite, c'est la dimension intrinsèquement *intersubjective* de l'aveu<sup>54</sup> qui s'impose progressivement jusqu'à ce qu'elle finisse par concerner et toucher l'ensemble des rapports sociaux<sup>55</sup>, et, à terme, conduise à la

---

<sup>51</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 83.

<sup>52</sup> D. Ottaviani, « Produire la vérité : aveu et confession » dans *Philosophiques*, vol. 48, no. 1, 2001, p. 3.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> D. Ottaviani, *art. cit.*, p. 4. « À partir du moment où la confession sort du cadre purement privé du rapport de soi avec soi et avec Dieu, elle se structure selon une économie de l'aveu, passant du subjectif à l'intersubjectif. Énoncer ce que l'on est, se subjectiver, ne peut donc plus être un acte intime : toute subjectivation se révèle être essentiellement une intersubjectivation ».

<sup>55</sup> M. Foucault, *op. cit.*, pp. 84-85. « L'aveu a été, et demeure encore aujourd'hui, la matrice générale qui régit la production du discours vrai sur le sexe. Il a été toutefois considérablement transformé. Longtemps, il était resté solidement encastré dans la pratique de la pénitence. Mais, peu à peu, depuis le protestantisme, la Contre-Réforme, la pédagogie du XVIIIe siècle et la médecine du XIXe, il a perdu sa localisation rituelle et exclusive ; il a diffusé ; on l'a utilisé dans toute une série de rapports : enfants et parents, élèves et pédagogues, malades psychiatres, délinquants et experts. Les motivations et les effets qu'on en attend sont diversifiés, de même que les formes qu'il prend : interrogatoires, consultations, récits autobiographiques, lettres ; ils sont consignés, transcrits, réunis en dossiers, publiés et commentés ».

mise en place de ce que Foucault nomme une « science-aveu »<sup>56</sup>, laquelle s'apparente à une science du sujet et du discours et, par conséquent, à une science de la sexualité. L'élaboration de cette science de la sexualité fait fond sur une multiplication des discours touchant au sexe, et conduit à l'institutionnalisation de l'aveu comme manière privilégiée de construire un discours scientifique sur le sexe. Pour mener à bien ce projet, cette *scientia sexualis* a dû recourir à cinq procédés que Foucault énumère : le premier consiste à faire du contenu de l'aveu une *symptomatologie* à part entière ; le deuxième consiste à attribuer au sexe une puissance causale inégalable et dangereuse qui justifierait l'inquisition à laquelle on le soumet, dans une perspective hygiéniste et sécuritaire ; le troisième fait du sexe une force obscure dont les mécanismes sont cachés au sujet, ce qui impliquerait que les experts sont en droit d'arracher les aveux ; le quatrième fait de l'interprétation une approche fondamentale et légitime du travail des experts, qui ont à charge de déchiffrer et de décrypter les aveux individuels afin de constituer un discours de vérité ; et enfin, le cinquième consiste à attribuer à l'aveu une vertu médicale et thérapeutique, semblable par bien des égards à la *catharsis*, qui serait donc porteuse d'effets bénéfiques pour le patient. Cela aura comme conséquence d'intégrer la sexualité au champ du normal et du pathologique. Comme l'affirme Foucault :

Le domaine du sexe ne sera plus placé seulement dans le registre de la faute et du péché, de l'excès ou de la transgression, mais sous le régime (qui n'en est d'ailleurs que la transposition) du *normal et du pathologique* ; on définit pour la première fois une morbidité propre au sexuel ; le sexe apparaît comme un champ de haute fragilité pathologique : surface de répercussion pour les autres maladies, mais aussi foyer d'une nosographie propre, celle de l'instinct, des penchants, des images, du plaisir, de la conduite. *Cela veut dire aussi que l'aveu prendra son sens et sa nécessité parmi les interventions médicales : exigé par le médecin, nécessaire pour le diagnostic et efficace, par lui-même, dans la cure. Le vrai, s'il est dit à temps, à qui il faut, et par celui qui en est à la fois le détenteur et le responsable, guérit.*<sup>57</sup>

On voit donc l'importance qu'ont des pratiques de vérité comme l'aveu et la confession dans l'histoire de l'étude des pathologies sexuelles : non seulement donnent-elles un accès inédit à la subjectivité et ce qu'elle comporte de fantasmes, de désirs, de pensées et de souvenirs, ouvrant ainsi la porte à l'édification d'une science du sujet qui s'est peu à peu transformée en une science de la sexualité<sup>58</sup>, mais elles ont aussi une vertu thérapeutique, dans la mesure où

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>57</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 90. Nous soulignons.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 93. « C'est de ce jeu que s'est constitué, lentement depuis plusieurs siècles, un savoir du sujet ; savoir, non pas tellement de sa forme, mais de ce qui le scinde ; de ce qui le détermine peut-être, mais surtout le fait échapper à lui-même. Cela a pu paraître imprévu, mais ne doit guère étonner quand on songe à la longue histoire de la confession chrétienne et judiciaire, aux déplacements et transformations de cette forme de savoir-pouvoir, si capitale en Occident, qu'est l'aveu : selon des cercles de plus en plus serrés, le projet d'une science du sujet s'est mis à graviter autour de la question du sexe ».

elles permettent au sujet de guérir, d'avouer ses fautes passées et partant de se purifier, de renaître aux yeux des destinataires de leur confession-aveu, que celle-ci soit écrite ou orale. Et on comprend donc bien pourquoi, suivant cette évolution qui consiste en une intériorisation de la pratique de l'aveu et une exigence de coïncidence entre le « Moi public », avouant, et le « Moi intérieur », repentant, la confession écrite a pris le pas sur l'aveu oral, théâtralisé et public. Comme l'affirme Jérôme Lamy :

L'écrit en particulier est mis au service non plus d'une remémoration continue, mais d'une mise à l'épreuve du sujet. Il s'agit désormais de juger par le verbe des écarts au dogme que l'on peut commettre. La possibilité de se dire comme être se joue, précisément, dans cette recherche d'une vérité de soi, gisant en soi, et que l'on peut ramener à la surface par un travail d'aveu permanent. L'important n'est pas que le confesseur connaisse les plis de l'âme de celui qui lui parle ; il est plus essentiel que le sujet apprenne à saisir le flux de ses pensées, à en déplier les parties les plus obscures pour débusquer le diable qui s'y cacherait<sup>59</sup>.

L'hypothèse d'un lien privilégié entre la littérature et la perversion est donc solide et corroborée par cette clarification des enjeux de la confession. Preuve à l'appui : la confession perverse a déjà fait l'objet d'une longue étude dans le champ de l'analyse littéraire de tradition psychanalytique<sup>60</sup>. L'idée même d'une « confession perverse » cristallise les enjeux soulignés par Foucault, Labaste et Clavreul. En effet, si la confession traditionnelle est livrée du plein gré de son auteur, la confession du pervers, elle, est toujours *extorquée* ; elle est toujours le produit de la demande du docteur ou de la loi et, ce faisant, demeure toujours liée à une forme de violence institutionnelle ; et suivant l'analyse de Clavreul, la confession perverse est thérapeutiquement et épistémologiquement stérile du fait du désaveu. En revanche, la confession perverse ménage une place de premier plan à l'expression des fantasmes et des désirs, ce qui, du point de vue éthique et thérapeutique, revêt une valeur fondamentale. Il s'agira pour nous de contribuer à l'étude de la confession perverse suivant une voie inédite, à savoir la voie deleuzienne.

---

<sup>59</sup> J. Lamy, « Dire-vrai, aveu et discipline. Michel Foucault et les techniques de vérité » dans *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 2, tome 143, 2018, p. 213.

<sup>60</sup> Voir notamment l'ouvrage de Nathalie Kok, *Confession et perversion. Une exploration psychanalytique du discours pervers dans la littérature française moderne*, dans lequel l'auteur propose ce qu'elle nomme une « stylistique de la perversion » à travers une analyse lacanienne de trois romans français qui prennent l'allure de confessions.

#### § 4. LA VOIE DELEUZIENNE OU LE MONDE DE LA PERVERSION

Si Clavreul a, dans le sillage de Lacan, érigé la perversion en une structure de la psyché irréductible aux actes particuliers, opérant par là un geste d'abstraction permettant à la perversion de s'élever au rang de concept à part entière, c'est à Gilles Deleuze que l'on doit une première tentative de systématisation philosophique de la perversion. Dépassant non seulement la psychanalyse mais aussi la philosophie de Sartre, qui fait du sadisme et du masochisme deux modes d'appréhension d'autrui et deux manières de se rapporter à autrui – restreignant donc l'analyse de la perversion à la sphère de l'intersubjectivité<sup>61</sup> –, Deleuze propose une systématisation philosophique de la perversion et une approche de la perversion via la littérature qui se distingue explicitement de l'approche psychanalytique. En effet, Deleuze a entretenu, tout au long de sa carrière, un dialogue critique, voire polémique, avec la psychanalyse et la critique littéraire de tradition psychanalytique. Pour nous en tenir à un unique exemple, il écrit dans *Critique et clinique* à propos de Marthe Robert<sup>62</sup> qu'elle a « poussé jusqu'au bout cette infantilisation, cette psychanalisation de la littérature, en ne laissant pas d'autre choix au romancier que Bâtard ou Enfant trouvé »<sup>63</sup>.

##### 1. Première approche : *Présentation de Sacher-Masoch*.

C'est d'abord dans *Présentation de Sacher-Masoch* que ce rapport critique à la psychanalyse se donne à voir et que Deleuze théorise les différentes perversions – en l'occurrence le sadisme et le masochisme – comme autant de mondes particuliers régis par un principe d'organisation différent du nôtre. Remettant en cause l'entité sado-masochiste conceptualisée par Freud, qui fait du sadisme et du masochisme deux attitudes complémentaires qui peuvent être présentes au sein de la *psyché* d'un seul et même individu, Deleuze explore, chacun à leur tour, le sadisme et le masochisme – en accordant toutefois un privilège au masochisme, traditionnellement mis de côté ou analysé de manière très secondaire et subordonnée au sadisme :

---

<sup>61</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 356. « En comparant les premiers effets de sa présence et ceux de son absence, nous pouvons dire ce qu'est autrui. Le tort des théories philosophiques, c'est de le réduire tantôt à un objet particulier, tantôt à un autre sujet (et même une conception comme celle de Sartre se contentait dans *l'Être et le Néant*, de réunir les deux déterminations, faisant d'autrui un objet sous mon regard, quitte à ce qu'il me regarde à son tour et me transforme en objet) ».

<sup>62</sup> Marthe Robert est une critique littéraire qui, dans son livre *Roman des origines et origines du roman*, propose une méthode psychanalytique de la critique littéraire. Selon elle, tout roman, essentiellement, accomplit un désir de changer la réalité, et constitue une répétition de ce que Freud appelait le « roman familial ». Tout roman serait donc, selon elle, un moyen de dépasser le complexe d'Œdipe.

<sup>63</sup> G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, pp. 12-13.

Avec Sade et avec Masoch, la littérature sert à nommer, non pas le monde puisque c'est déjà fait, mais une sorte de *double du monde*, capable d'en recueillir la violence et l'excès. On dit que ce qu'il y a d'excessif dans une excitation est, en quelque manière, érotisé. D'où l'aptitude de l'érotisme à servir de miroir au monde, à en réfléchir les excès, à en extraire les violences, prétendant les « spiritualiser » d'autant mieux qu'il les met au service des sens (...) Et les mots de cette littérature, à leur tour, forment dans le langage une sorte de *double du langage*, apte à le faire agir directement sur les sens.<sup>64</sup>

Ainsi donc, on peut dire de la perversion qu'elle est intimement liée à la fiction, à la création d'un autre monde qui s'exprime dans un double du langage. Ce monde, c'est le monde de l'érotisme, régi dans l'une et dans l'autre perversion par des lois particulières, mais constituant toujours un double du monde ordinaire, double dans lequel se donnent à voir la violence et les excès qui n'y ont pas leur place, et qui, en tant précisément qu'elles n'y ont pas leur place, ne peuvent s'exprimer dans le même langage. La perversion s'exprime donc dans un langage particulier, voire dans un *style* qui donne à voir les lois de son monde.

Deleuze montre que le sadisme est régi par une logique de la démonstration dans laquelle la violence en vient à être identifiée à la raison et érigée en Idée, Idée ou « élément impersonnel » que le sadique ne peut jamais totalement réaliser dans le réel ou dans « l'élément personnel »<sup>65</sup>. En outre, il soutient que le monde du sadique régi par la démonstration et l'apathie qui en découle aboutit à un solipsisme et à une dilution de la subjectivité lorsqu'il écrit que

Sans doute, de cette apathie découle un plaisir intense ; mais à la limite, ce n'est plus le plaisir d'un Moi (...) c'est au contraire le plaisir de nier la nature en moi et hors de moi, et de nier le Moi lui-même. En un mot, c'est un plaisir de démonstration.<sup>66</sup>

En somme, Deleuze envisage le sadisme comme monde à part entière, régi par la démonstration ; il opère le même geste pour le masochisme, monde régi par une logique du contrat. Ces mondes particuliers impliquent « de nouvelles manières de sentir et de penser »<sup>67</sup>, une organisation du désir tout à fait originale ; raison pour laquelle on aurait tort, selon Deleuze, de regrouper le sadisme et le masochisme en une seule et même entité clinique. L'idée selon laquelle le sadique et le masochiste s'attirent est, pour Deleuze, tout bonnement illusoire. La victime du sadique n'est aucunement le véritable masochiste et, à l'inverse, le maître du

---

<sup>64</sup> G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, p. 33. Nous soulignons.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 25. « Les héros sadiques désespèrent et enragent de voir leurs crimes réels si minces par rapport à cette idée qu'ils ne peuvent atteindre que par la toute-puissance du raisonnement ».

<sup>66</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 16.

masochiste n'est jamais vraiment sadique. Deleuze affirme au contraire que la victime du sadique est un élément de son monde, et qu'il en va de même concernant le maître du masochiste. Autrement dit, « chaque personne d'une perversion n'a besoin que de 'l'élément' de la même perversion, et non pas d'une personne de l'autre perversion »<sup>68</sup>. En outre, l'Autre du sadique ou du masochiste n'est plus un alter-ego, mais simplement un élément de son monde. L'intersubjectivité n'a donc plus droit de cité en ce qui concerne la perversion, et on peut affirmer sans peine que le sadisme et le masochisme s'apparentent, à en croire Deleuze, à un spinozisme : le pervers et autrui perdent toute véritable consistance et ne sont que des « modes » du monde de la perversion.

Toutefois, un problème se pose : si, pour Deleuze, la perversion est production d'un monde érotique, d'un double du monde, quelle différence entre la perversion et la psychose au sens psychanalytique ? Si la psychose, comme on l'a vu, réside en une substitution, au monde ordinaire, d'un autre monde pour dépasser le complexe de castration, comment la distinguer de la perversion deleuzienne ? La distinction réside dans le rapport du pervers à la loi. En effet, Deleuze, en an-historicisant la perversion, met de côté le désaveu au sens psychanalytique, qui consiste en un rapport provocateur mais toujours attentif à la loi. Si le pervers chez Clavreul ne dépasse ou ne transcende jamais la loi, il en va tout autrement chez Deleuze. En effet, Deleuze, en libérant la perversion de son ancrage psychanalytique, en fait une voie de salut, une manière de dépasser la loi. Pour le dire simplement, Deleuze fait du sadique et du masochiste ceux qui prennent conscience de l'absence de fondement de la loi kantienne<sup>69</sup> et cherchent à la dépasser suivant deux voies : l'ironie et l'humour, respectivement<sup>70</sup>. Si le psychotique au sens psychanalytique construit un monde nouveau en ignorant purement et simplement la loi, le pervers deleuzien, lui, s'élève au-dessus d'elle, la transcende, s'en libère, et accède au salut en produisant un monde nouveau. Le sadique, en l'occurrence, dépasse la loi kantienne, vide de tout fondement et de tout contenu, en vertu d'un principe supérieur : le Mal. Il s'agit en effet pour le sadique de penser une organisation du monde qui, contrairement à la Loi kantienne, n'est pas contingente. Le masochiste, lui, procède autrement : il montre l'absurdité de la loi en la poussant à l'extrême. Pour citer à nouveau Rambeau :

---

<sup>68</sup> G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, op. cit., p. 38.

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 72-73 : « C'est la première fois, dès lors, qu'on peut, qu'on doit parler de *la loi*, sans autre spécification, sans indiquer un objet (...) Car le plus clair, c'est que *la loi*, définie par sa pure forme, sans matière et sans spécification, est telle qu'on ne sait pas ce qu'elle est, et qu'on ne peut pas le savoir ».

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 75. « L'ironie et l'humour sont maintenant dirigés vers un renversement de la loi. Nous retrouvons Sade et Masoch. Sade et Masoch représentent les deux grandes entreprises d'une contestation, d'un renversement radical de la loi ».

C'est cette conséquence de la loi que le masochiste approfondit humoristiquement, en faisant de la souffrance et de la punition, non pas la cause, mais la condition préalable de la venue du plaisir. La plus stricte application de la loi a l'effet inverse de celui qu'on aurait normalement attendu. La littéralisation de la loi est une démonstration d'absurdité. La même loi qui interdit de réaliser un désir sous peine d'être puni, met maintenant la punition d'abord et ordonne par conséquent de satisfaire le désir.<sup>71</sup>

La perversion chez Deleuze a donc très peu à voir avec ce que la tradition aliéniste et psychanalytique a désigné comme telle ; pour le philosophe français, la perversion serait un droit au délire, à la création d'un monde nouveau. Elle serait donc de l'ordre de la création, et en particulier de la création littéraire, dans la mesure où elle se donne à voir dans un langage particulier. C'est donc comme une véritable libération que Deleuze envisage la perversion.

## 2. Deuxième approche : *Logique du sens*

C'est dans « Michel Tournier ou le monde sans autrui » que Deleuze pousse à son terme l'entreprise qui consiste à extraire la perversion du joug de la psychanalyse, et partant à la dé-pathologiser et à l'a-moraliser. Comme l'écrit Frédéric Rambeau :

Dans *Logique du sens*, la perversion s'est détachée du cas Masoch. Elle s'éloigne de cet univers mythique et imaginaire qui restait solidaire d'une pensée de la représentation. Il s'agit maintenant d'établir la structure de la perversion, qui n'a pas besoin d'être elle-même perverse, autrement dit, d'en produire ce qui serait le concept.<sup>72</sup>

En s'appuyant sur *Vendredi ou les limbes du pacifique* de Michel Tournier Deleuze part de l'expérience radicale de solitude vécue par Robinson, naufragé sur une île déserte, et en fait une expérience, voire une structure métaphysique à part entière. C'est ainsi qu'il distingue la structure perverse de la structure autrui<sup>73</sup>. Il écrit que

La structure perverse peut être considérée comme celle qui s'oppose à la structure Autrui et se substitue à elle. Et de même que les autrui concrets sont des termes actuels et variables effectuant cette structure autrui, les comportements du pervers, toujours présupposant une absence fondamentale d'autrui, sont seulement des termes variables effectuant la structure perverse<sup>74</sup>.

Ainsi, le pervers serait précisément celui qui vit dans un monde sans autrui, dans un solipsisme radical. En découle une conception novatrice du désir et de la perversion : si le

---

<sup>71</sup> F. Rambeau, *Les secondes vies du sujet. Deleuze, Foucault, Lacan*, Paris, Hermann, 2016, p. 226.

<sup>72</sup> F. Rambeau, « La perversion deleuzienne : prise et méprise » dans *Agencer les multiplicités avec Deleuze*, Paris, Éditions Hermann, 2017, p. 363.

<sup>73</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 357 : « Autrui n'est ni un objet dans le champ de ma perception, ni un sujet qui me perçoit : c'est d'abord une structure du champ perceptif, sans laquelle ce champ dans son ensemble ne fonctionnerait pas comme il le fait »

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 370-371.

pervers vit dans un monde sans autrui, en quoi consiste son désir ? Que désire-t-il dans la mesure où il vit dans un monde où autrui, l'objet classique du désir<sup>75</sup>, n'existe pas comme alter ego mais sous une autre forme ? Quelle fonction occupe autrui dans la structure perverse ? Et surtout, peut-on encore parler d'un *sujet* pervers ? Deleuze se propose donc, comme l'affirme Frédéric Rambeau<sup>76</sup>, d'élaborer une métaphysique de la perversion, laquelle suppose une systématisation du fantasme comme rapport au monde. Lorsqu'il se demande si « la nature et la terre ne nous disaient-elles pas déjà que l'objet du désir n'est pas le corps ni la chose, mais seulement l'Image ? »<sup>77</sup>, il fait de la structure perverse une structure tout entière régie par le fantasme : ce que le pervers désire n'est plus un objet doté d'une véritable consistance, mais une simple image, un simulacre.

Selon Deleuze, la structure perverse, n'est pas présente d'emblée, mais s'installe graduellement. En effet, ce que montre le roman de Tournier et l'expérience de Robinson qu'il dépeint, c'est « l'effacement progressif de la structure autrui »<sup>78</sup> : entre le moment où Robinson se retrouve naufragé sur l'île et qu'il fait l'expérience d'une solitude radicale où il n'y a plus d'autrui, et le moment où la structure autrui est remplacée par la structure perverse, se distinguent plusieurs étapes. La première est la névrose, caractérisée par la survie de la structure autrui qui tourne à vide, puisqu'il n'y a plus d'autrui concret pour la remplir<sup>79</sup>. La seconde étape est la psychose : faute d'autrui concret pour effectuer la structure, il s'agit de lui trouver un substitut ; comme le dit Deleuze : « Ici, c'est donc la structure Autrui qui tend elle-même à se dissoudre : le psychotique tente de pallier l'absence des autrui réels en instaurant un ordre de vestiges humains, et à la dissolution de la structure en organisant une filiation surhumaine »<sup>80</sup>. Le remplacement de la structure autrui par la structure perverse ne se produit que dans un troisième temps et constitue une sortie du « dérèglement » et de l'« affolement »<sup>81</sup>

---

<sup>75</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 355 : « C'est toujours par autrui que passe mon désir, et que mon désir reçoit un objet Je ne désire rien qui ne soit vu, pensé, possédé par un autrui possible. C'est là le fondement de mon désir. C'est toujours autrui qui rabat mon désir sur l'objet ».

<sup>76</sup> F. Rambeau, *art. cit.*, p. 359. « Sans doute Deleuze traite-t-il la perversion en métaphysicien, plus qu'en clinicien. La perversion deleuzienne est une Idée : son ontologie se partage entre une *analytique* de la dénégation et une *esthétique* de la bifurcation ».

<sup>77</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 364.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 359.

<sup>79</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 364. « Que de peines il a fallu pour en arriver là, combien d'aventures romanesques. Car la première réaction de Robinson fut le désespoir. Elle exprime exactement ce moment de la névrose où la structure autrui fonctionne encore, bien qu'il n'y ait plus personne pour la remplir, l'effectuer. D'une certaine manière, elle fonctionne d'autant plus rigoureusement qu'elle n'est plus occupée par des êtres réels. Les autres ne sont plus ajustés à la structure ; celle-ci fonctionne à vide, d'autant plus exigeante ».

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>81</sup> *Id.*

caractéristiques de la névrose et de la psychose, une « possibilité de salut »<sup>82</sup>. Ce salut auquel la structure perverse ouvre la voie, on peut dire qu'il s'agit de l'absolu, du sublime – soit de la pure création sans frein :

C'est peut-être à la surface, comme une vapeur, qu'une image inconnue des choses se dégage et, de la terre, une nouvelle figure énergique, une énergie superficielle sans autrui possible (...). A la surface d'abord se lèvent ces doubles ou ces Images aériennes ; puis, dans le survol céleste du champ, ces Éléments purs et libérés. L'érection généralisée, c'est celle des surfaces, leur rectification, autrui disparu. Alors les simulacres montent et deviennent *phantasmes*, à la surface de l'île et au survol du ciel. *Doubles sans ressemblance et éléments sans contrainte* sont les deux aspects du phantasme. Cette restructuration du monde, c'est la grande Santé de Robinson, la conquête de la grande Santé, ou le troisième sens de « perte d'autrui ».<sup>83</sup>

Ainsi, Deleuze débarrasse la perversion de son héritage psychanalytique et moraliste et en fait une pure libido, une force vitale résolument *actuelle*. À nouveau, le lien entre la structure perverse et la création artistique se donne à voir très clairement : en tant qu'elle est pure actualité, absolument détachée du passé, elle peut donner lieu à une pure création artistique. En ce sens, on peut affirmer sans grande peine que Deleuze se livre à un véritable éloge de la perversion.

Cette réflexion prolonge celle d'un texte antérieur de Deleuze intitulé « Causes et raisons des îles désertes », dans lequel il souligne le potentiel créateur de l'île déserte et dans lequel il pressentait qu'une création artistique véritablement absolue ne trouve à se réaliser qu'à partir d'une solitude absolue.

Rêver des îles, avec angoisse ou joie peu importe, c'est rêver qu'on se sépare, qu'on est déjà séparé, loin des continents, qu'on est seul et perdu – ou bien c'est rêver qu'on repart à zéro, qu'on recrée, qu'on recommence (...). Séparation et recréation ne s'excluent pas sans doute, il faut bien s'occuper quand on est séparé, il vaut mieux se séparer quand on veut recréer, reste qu'une des deux tendances domine toujours (...). Ce n'est plus l'île qui est séparée du continent, c'est l'homme qui se trouve séparé du monde en étant sur l'île. Ce n'est plus l'île qui se crée du fond de la terre à travers les eaux, c'est l'homme qui recrée le monde à partir de l'île et sur les eaux.<sup>84</sup>

Dans son article de 1969, Deleuze pousse son analyse plus loin et érige le *phantasme* en maître de la structure perverse. En tant que les *phantasmes* chez Deleuze impliquent des images purement actuelles, sans passé, des « doubles sans ressemblance »<sup>85</sup>, ils impliquent un processus de dépersonnalisation : il n'y a plus, dans le monde de la perversion, d'*ego* doté de

---

<sup>82</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 366.

<sup>83</sup> *Id.*

<sup>84</sup> G. Deleuze, « Causes et raisons des îles désertes » dans *Iles désertes et autres textes (1953-1974)*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 12.

<sup>85</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 367.

souvenirs, de subjectivité bien assise. Ce processus de désubjectivation inhérent à la structure perverse que Clavreul avait déjà conceptualisé<sup>86</sup>, Deleuze l'avait déjà pensé dans le texte de 1967 ; il le pousse à son terme dans *Logique du sens* lorsqu'il écrit que « le pervers n'est pas plus un moi qui désire, que l'Autre, pour lui, n'est un objet désiré, doué d'existence réelle »<sup>87</sup>. Ainsi, dans la structure perverse, la subjectivité s'abolit : il n'y a plus ni moi ni autrui, puisque pour qu'il y ait un moi, il faut qu'il y ait un autrui. C'est là une conception tout à fait originale de la perversion qu'avance Deleuze, dans la mesure où

Tout nous persuade, du point de vue du comportement, que la perversion n'est rien sans la présence d'autrui : le voyeurisme, l'exhibitionnisme, etc. Mais du point de vue de la structure, il faut dire le contraire : c'est parce que la structure Autrui manque, remplacée par une tout autre structure, que les « autres » réels ne peuvent plus jouer le rôle de termes effectuant la première structure disparue, mais seulement, sans la seconde, le rôle de corps victimes (au sens très particulier que le pervers attribue aux corps)<sup>88</sup>.

On voit donc bien en quoi Deleuze, lorsqu'il conceptualise la perversion comme une structure dans laquelle, d'une part, se joue une désubjectivation totale, et qui d'autre part, ne tire pas son origine de la vie sexuelle, rompt avec la psychanalyse et pose un geste fort. Pour citer à nouveau Rambeau :

Alors que la psychanalyse ne parle de perversion qu'en rapport avec la sexualité, la perversion deleuzienne, elle, s'affranchit de son terrain d'origine (...). Sous cet angle, la perversion n'est plus une subjectivation sexuelle, ni même un style de désir. C'est une allure vitale et, finalement, une opération constitutive du procès de la nature elle-même.<sup>89</sup>

La voie deleuzienne, dans la mesure où elle consiste en une a-moralisation de la perversion et l'érection de cette dernière en un monde particulier où la loi est dépassée, semble constituer, de prime abord, un terrain fécond pour penser autrement la perversion, ou du moins pour la penser comme libérée de son versant moral, la perversité, toujours présente dans la tradition psychanalytique – et ce presque malgré elle.

Il s'agira pour nous de lire la confession perverse à travers la théorie deleuzienne de la perversion. Cette dernière est, comme nous l'avons vu, un monde régi par la création pure, un

---

<sup>86</sup> J. Clavreul, *op. cit.*, p. 155 : « C'est la *désubjectivation* qui constitue le processus le plus radical de l'organisation perverse, celle qui se résout le plus souvent dans l'anonymat des partouzes et des rencontres furtives, où le partenaire a lui-même pour principal mérite d'être l'étranger, l'inconnu, celui dont on ne veut rien savoir d'autre que son rapport à la jouissance... ou à l'horreur. En cela, l'organisation de la scène perverse rejoint le mode de la production du fantasme telle qu'elle a pu être décrite par Freud quand il se formule par "*On bat un enfant*", c'est-à-dire par la constitution de l'anonymat de la scène. »

<sup>87</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 354.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>89</sup> F. Rambeau, *art. cit.*, p. 365.

monde anhistorique et résolument actuel, où la morale est mise de côté, et qui n'est pas un rapport pathologique au monde, mais précisément une *sortie de la pathologie*. La perversion, selon Deleuze, fait de la fiction un mode de vie, un exutoire et une possibilité de salut. Si la perversion se donne à voir dans la fiction et consiste en la création d'un monde nouveau régi par un principe nouveau, cela pose deux problèmes eu égard à la conception classique de la confession perverse : (1) l'exigence de franchise absolue et de transparence est mise de côté, puisque la perversion n'est plus une pathologie à soigner mais une création pure et (2) la confession n'est plus extorquée par le médecin mais devient le produit spontané du pervers lui-même, qui y donne à voir un monde particulier régi par d'autres lois. En d'autres termes, s'agissant de la perversion, « écrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. La littérature est plutôt du côté de l'informe, ou de l'inachèvement (...) Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et *qui déborde de toute matière vivable ou vécue* »<sup>90</sup> – dans la mesure où le pervers décrit toujours un double du monde dans lequel la loi est dépassée et dans lequel règne la création pure, soit un monde qui n'est pas le monde ordinaire.

Il va s'agir pour nous, dans la suite de cette étude, de voir dans quelle mesure une étude des confessions perverses peut bénéficier de l'approche deleuzienne, et à quelles impasses cette lecture croisée se heurte. Dans quelle mesure une confession littéraire qui non seulement met en scène la perversion de son auteur – réel ou fictif – mais qui, de plus, prétend l'analyser à des fins thérapeutiques, peut-elle, comme Deleuze en félicite Michel Tournier, l'a-moraliser, et ne pas retomber dans la perversité ? Plus globalement, dans la mesure où, comme le souligne Pierre-Henri Castel, la connotation morale du prédicat pervers survit malgré les nombreuses tentatives de soustraire la perversion au domaine moral<sup>91</sup>, la prétention deleuzienne de faire droit à un monde de la perversion dans lequel la question morale n'aurait aucun droit de cité a-t-elle véritablement du sens et ne risque-t-elle pas d'enfermer la structure perverse dans la sphère de la création artistique, lui ôtant ainsi toute sa puissance conceptuelle ? Doit-on, en outre, rejoindre Rambeau lorsqu'il se demande si :

En se saisissant du concept de perversion en métaphysicien, en le délestant du contenu psychanalytique qui est le sien, en le transportant hors de son champ habituel de schématisation, Deleuze ne lui fait-il pas perdre du même coup la force critique qu'il pouvait lui reconnaître ? Qu'est-ce qui confère encore à la perversion cette puissance

---

<sup>90</sup> G. Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 11.

<sup>91</sup> P.-H. Castel, *Pervers, analyse d'un concept*, Paris, Ithaque, 2014, pp. 19-20.

décapante de contestation et de provocation, quand elle n'est plus regardée ni comme une subjectivation sexuelle, ni comme une destitution de la loi du père ?<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> F. Rambeau, *art. cit.*, pp. 366-367.

### TROISIEME PARTIE : LOLITA, UN ROMAN « DELEUZIEN » ?

## INTRODUCTION

L'histoire de *Lolita* est bien connue : Humbert Humbert, quarantenaire charmant et cultivé, victime d'une passion dévorante pour les *nymphettes*, ces jeunes filles âgées de neuf à quatorze ans, rencontre Dolores Haze, *alias* Lolita, dans laquelle il croit avoir trouvé l'incarnation la plus parfaite de ces créatures fantastiques. Le roman de Nabokov raconte la relation qu'entretient Humbert Humbert avec cette jeune fille âgée de douze ans, de leur première rencontre à sa fin tragique. Le récit a pour particularité de se présenter à la fois comme la confession et la défense de Humbert Humbert, rédigée alors que celui-ci est en prison et attend de comparaître devant un tribunal. La préface, écrite par un certain John Ray – personnage fictionnel également – reprend les codes du topos du manuscrit trouvé, et fait passer le récit de Humbert Humbert pour la vraie confession d'un homme qui aurait véritablement existé – procédé classique mais néanmoins futile, dans la mesure où Vladimir Nabokov, contrairement à certains auteurs du passé qui y ont aussi eu recours, n'a jamais nié avoir écrit ce roman – bien qu'il affirme dans sa postface avoir envisagé de le publier anonymement.

Les pages qui suivent auront pour tâche de confronter cette « confession d'un veuf de race blanche » à la théorie deleuzienne de la perversion. Pour ce faire, nous procéderons d'abord à une analyse du roman en bonne et due forme : nous verrons en quoi les procédés rhétoriques mis en œuvre par Humbert Humbert dans sa confession rappellent le désaveu au sens que lui donne Jean Clavreul, pour ensuite montrer que ce personnage se fait le représentant d'une conception toute particulière de l'art, laquelle rejoint, par bien des égards, la définition de la perversion qu'avance Deleuze. Nous montrerons donc en quoi *Lolita* constitue un cas de figure, sinon exemplaire, du moins particulièrement opérant, pour penser la perversion comme création artistique ou littéraire particulière.

## § 5. HUMBERT HUMBERT, « UN ARTISTE DOUBLE D'UN FOU »

### 1. Le privilège de la narration.

Humbert Humbert : ce nom double révèle d'emblée la duplicité du personnage qu'il désigne. Humbert Humbert se présente en effet à la fois comme un artiste qui manipule les mots et sculpte des belles phrases pour sublimer la réalité lorsqu'il s'exclame « Oh, ma Lolita, je n'ai que des mots pour jouer ! »<sup>93</sup> et comme un fou, un homme en proie au délire et à la subjectivité psychopathologique<sup>94</sup>, que la folie le conduit crime. Cette identité duplice, cette tension faite chair en la personne de Humbert Humbert entre la noble vocation de l'artiste et l'atrocité de l'assassin se trouve parfaitement exprimée par la phrase suivante, qui ouvre le roman : « Vous pouvez faire confiance à un meurtrier pour avoir une prose alambiquée »<sup>95</sup>, ou selon la traduction (plus élégante) de Kahane : « Un style imagé est la marque du bon assassin ».

Cette double identité, ou ces deux rôles endossés par le narrateur, se traduisent notamment par le fait qu'il adresse simultanément son récit à deux publics distincts : le criminel, pédophile et meurtrier s'adresse à « Mesdames et messieurs les jurés »<sup>96</sup>, tandis que le pseudo-artiste ou le pseudo-écrivain s'adresse plus volontiers à un « Lecteur », aux lecteurs, conscient qu'il est que sa confession sera publiée de manière posthume. Ces deux publics distincts impliquent, de la part de Humbert Humbert, deux visées narratives différentes, et partant des procédés discursifs et rhétoriques distincts. S'il est cynique à l'égard des jurés, les traitant volontiers de « frigides »<sup>97</sup> et les suppliant – non sans ironie – de lui accorder « une minute de (leur) précieux temps »<sup>98</sup>, il s'adresse au lecteur davantage comme à un frère, un semblable, duquel il est en droit d'espérer, sinon de la sympathie, du moins de la compréhension. Il s'adresse en effet au lecteur avec une certaine familiarité, faisant de lui un confident de première importance, le seul à même de le comprendre et de le justifier. Pour ce faire, il emploie des formules qui suggèrent la ressemblance ou la proximité, telles que « le lecteur sait »<sup>99</sup> ou des supplications comme « Ô,

---

<sup>93</sup> V. Nabokov (1955), *Lolita*, Paris, Gallimard, 2001, p. 62.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 65. « Le lecteur sera peiné d'apprendre que peu après mon retour à la civilisation j'eus un nouvel accès de folie (à supposer que ce terme cruel soit applicable à la mélancolie et à cet insoutenable sentiment d'oppression) ».

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>96</sup> *Id.*

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 286.

lecteur, ne me regardez pas de cet air outré »<sup>100</sup>, signifiant l'importance qu'il accorde à son jugement.

Ce dédoublement locutoire participe d'un processus plus large de séduction du lecteur<sup>101</sup>, séduction qui a par ailleurs en partie fonctionné : en effet, nombreux furent, à la publication de *Lolita*, les critiques littéraires qui exprimèrent de la sympathie pour Humbert Humbert, allant jusqu'à lire dans le récit de Nabokov la souffrance d'un pauvre veuf succombant aux charmes et aux avances d'une jeune fille de douze ans. Cette interprétation marque le succès de l'entreprise séductrice de Humbert Humbert, laquelle transparaît dans la narration à plusieurs niveaux.

Cette entreprise s'amorce par une autojustification permanente de la part du narrateur, qui se présente avant tout comme une victime : victime d'abord d'une maladie qui s'apparente à une malédiction au caractère divin ou fantastique et à laquelle il donne le nom de « nympholepsie » dans un passage qui prend l'allure d'un essai et que nous prenons le temps de citer ici longuement :

J'aimerais maintenant introduire l'idée suivante. On trouve parfois des pucelles, âgées au minimum de neuf et au maximum de quatorze ans, qui révèlent à certains voyageurs ensorcelés, comptant le double de leur âge et même bien davantage, leur nature véritable, laquelle n'est pas humaine mais nymphique (c'est-à-dire démoniaque) ; et ces créatures élues, je me propose de les appeler « nymphettes ». On notera que je m'exprime en termes de temps et non d'espace. J'aimerais, en fait, que le lecteur considère ces deux chiffres, « neuf » et « quatorze », comme les frontières – les plages miroitantes et les roches roses – d'une île enchantée, entourée d'une mer immense et brumeuse, que hantent les dites nymphettes. Toutes les enfants entre ces deux âges sont-elles des nymphettes ? Bien sûr que non. Le seraient-elles que nous aurions depuis longtemps perdu la raison, nous qui sommes dans le secret, nous les voyageurs solitaires, les nympholeptes. (...) Présentez à un homme normal la photographie d'un groupe d'écolières ou de girl-scouts en le priant de désigner la plus jolie d'entre elles : ce n'est pas nécessairement la nymphette qu'il choisira. Il vous faut être un artiste doublé d'un fou, une créature d'une infinie mélancolie, avec une bulle de poison ardent dans les reins et une flamme supra-voluptueuse brûlant en permanence dans votre délicate épine dorsale (oh, comme il vous faut rentrer sous terre, vous cacher !) pour discerner aussitôt, à des signes ineffables (...) le petit démon fatal au milieu de ces enfants en bonne santé ; aucune d'entre elles ne la reconnaît et elle demeure elle-même inconsciente du fantastique pouvoir qu'elle détient.<sup>102</sup>

Ainsi, Humbert Humbert est non seulement la victime ou le prisonnier de la nympholepsie – pathologie particulière et euphémisme sublimé et élégant qui ne désigne, somme toute, rien d'autre que la pédophilie – mais aussi du charme diabolique des *nymphettes*, ces jeunes filles

---

<sup>100</sup> V. Nabokov, *op. cit.*, p. 51.

<sup>101</sup> N. Tamir-Ghez, « The Art of Persuasion in Nabokov's *Lolita* », dans *Poetics Today*, vol. 1, no. 1, 1979, p. 78.

<sup>102</sup> V. Nabokov, *op. cit.*, pp. 40-41.

qui exercent sur les nympholeptes un pouvoir de séduction inégalable. Comment le lecteur peut-il juger Humbert Humbert responsable, puisqu'il n'est que la victime d'une magie ou d'une force qui le dépasse ? Et ce d'autant plus qu'il double son statut de victime de celui de martyr, en se donnant pour objectif de saisir et de comprendre, « de fixer une fois pour toutes la périlleuse magie des nymphettes »<sup>103</sup>. Humbert Humbert se présente en effet à plusieurs reprises comme un sacrifié<sup>104</sup>, et ce dès la première page où il emploie une métaphore christique et conjure les membres du juré : « Voyez cet entrelac d'épines »<sup>105</sup>. Grâce à ces procédés, *Lolita* apparaît moins au lecteur comme la confession d'un pédophile et assassin que comme la quête – volontiers métaphysique – d'un artiste sensible cherchant à saisir la réalité d'une puissance qui le dépasse.

Pour que l'illusion fonctionne pleinement et pour que son lecteur soit séduit par le rôle de victime et de martyr qu'il endosse, Humbert Humbert doit absolument contrôler le récit et sa narration. Certes, le récit est narré à la première personne du singulier, octroyant ainsi à Humbert Humbert une maîtrise totale en ce qui concerne sa manière de restituer les faits, mais le narrateur va plus loin et bâillonne Lolita, ne rapportant ses paroles que très ponctuellement, et souvent de manière détournée ou indirecte. Si on a accès aux pensées les plus intimes de Humbert Humbert – ou du moins, celles qu'il consent à nous livrer –, on ne connaît Lolita qu'à partir de son point de vue à lui, point de vue biaisé d'un nympholepte cherchant à attirer la sympathie de son lecteur et à s'innocenter autant que faire se peut. Le personnage éponyme du roman se trouve donc effacé et appréhendé à travers le regard désirant de Humbert Humbert, le seul auquel la narration nous donne accès<sup>106</sup>. Ainsi, Humbert Humbert nous livre une description de son monde et de ses lois – que nous expliciterons plus tard – par le biais d'un langage qui lui est propre, un « double du langage » composé de néologismes, de registres divers allant de l'essai scientifique à la boutade en passant par le *pathos*, injecté de français et de références artistiques et culturelle explicites ou camouflées, langage qui fait aussi office d'arme de séduction. Cette séduction aboutit tout à fait et le lecteur se retrouve, bon gré mal gré, pris dans le jeu du pervers, s'identifiant à lui et sympathisant avec lui. C'est ce que souligne d'ailleurs Maurice Couturier lorsqu'il écrit que :

---

<sup>103</sup> V. Nabokov, *op. cit.*, p. 207.

<sup>104</sup> R. Alladaye, « Geôle, enjôler, enjoliver : surveiller et (p)unir dans *Lolita* », dans *Sillages critiques*, 11, 2010, p. 8.

<sup>105</sup> V. Nabokov, *op. cit.*, p. 29.

<sup>106</sup> N. Tamir-Ghez, *art. cit.*, pp. 71-72.

Lorsque, vers la fin du roman, il parodie Baudelaire (...) il ne fait qu'énoncer ce qui est devenu une réalité : le lecteur, à force de rire avec Humbert (...) finit par s'impliquer totalement dans la trame de ce roman, à entrer en scène comme complice d'un dangereux pervers qui s'érige lui-même, en tant que narrateur, en autorité morale.<sup>107</sup>

## 2. Le désaveu à l'œuvre

Ainsi donc, le narrateur du récit met en œuvre tous les moyens rhétoriques dont il dispose pour séduire son lecteur et attirer sa sympathie – entreprise couronnée de succès, comme en témoigne la critique de l'époque. Bien que *Lolita* se présente comme « la confession d'un veuf de race blanche »<sup>108</sup>, il semble que cette appellation soit contestable. En effet, le récit de Humbert Humbert s'apparente, en tout cas au premier abord, à un aveu, dans la mesure où il est exhorté par la perspective de son procès imminent et prend volontiers l'allure d'un plaidoyer. Que cet aveu soit doublé d'une confession – soit, tel que nous l'avons défini dans le §3, d'une reconnaissance subjective de ses fautes et d'un véritable repentir donnant lieu à une transformation de soi – reste à déterminer.

L'aveu de Humbert Humbert semble, par bien des aspects, correspondre au désaveu tel que le décrit Clavreul, à savoir à la référence à la Loi, une soumission à elle, mais une soumission de façade qui se mue rapidement en pure provocation et qui vise à démontrer sa futilité. Outre les outils rhétoriques permettant à Humbert Humbert de manipuler le lecteur et de conduire ce dernier à s'identifier à un pédophile, montrant par-là *a posteriori* que chacun d'entre nous a en lui une certaine perversité, une capacité intrinsèque au mal, l'anti-héros tient aussi un discours sur la psychiatrie et la psychanalyse qui n'est pas sans rappeler l'analyse de la relation thérapeutique entre le pervers et le médecin que propose Clavreul. Comme nous l'avons vu, le psychiatre, dès lors qu'il se donne pour mission de soigner le pervers, rentre dans son jeu et lui donne du grain à moudre : puisque le thérapeute se fait, bon gré mal gré, représentant de la loi, le pervers, du fait de sa structure, sera d'emblée dans le désaveu. Et on retrouve bien ce désaveu dans *Lolita*. En effet, Humbert Humbert n'a de cesse d'ironiser sur la psychiatrie, affirmant qu'il s'agit d'une profession qui attire essentiellement les « talents *manqués* », et va même jusqu'à décrire le plaisir qu'il prend à se jouer de l'approche thérapeutique du psychiatre :

Je découvris qu'en bluffant les psychiatres on pouvait tirer des trésors gratifiants : vous les menez habilement en bateau, leur cachez soigneusement que vous connaissez toutes les ficelles du métier ; vous inventez à leur intention des rêves élaborés, de purs classiques du genre (qui provoquent chez eux, ces extorqueurs de rêves, de tels cauchemars qu'ils se réveillent en hurlant) ; vous les affriolez avec des « scènes

---

<sup>107</sup> M. Couturier, *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, Paris, Seuil, 1993, p. 266.

<sup>108</sup> V. Nabokov, *op. cit.*, p. 21.

primitives » apocryphes ; le tout sans jamais leur permettre d'entrevoir si peu que ce soit le véritable état de votre sexualité. En soudoyant une infirmière, j'eus accès à quelques dossiers et découvris, avec jubilation, des fiches me qualifiant d'« homosexuel en puissance » et d'« impuissant invétéré ». Ce sport était si merveilleux, et ses résultats – dans mon cas – si mirifiques, que je restai un bon mois supplémentaire après ma guérison complète (dormant admirablement et mangeant comme une écolière). Puis j'ajoutai encore une semaine rien que pour le plaisir de me mesurer à un nouveau venu redoutable, une célébrité déplacée (et manifestement égarée) connue pour son habileté à persuader ses patients qu'ils avaient été témoins de leur propre conception<sup>109</sup>.

Outre cette prise de position provocatrice et ironique à l'égard de la psychiatrie, prise de position partagée dans une certaine mesure par Nabokov et typique de la structure perverse telle que Clavreul la décrit, Humbert Humbert mobilise aussi un argument que l'on qualifierait volontiers de *relativiste*. Il écrit : « je mûris et me retrouvai plongé dans une civilisation qui permet à un homme de vingt-cinq ans de courtiser une fille de seize ans mais pas une fille de douze ans »<sup>110</sup>. En appuyant l'arbitraire des conventions et en inscrivant la nympholepsie dans une longue tradition culturelle et artistique<sup>111</sup>, Humbert Humbert nie sa responsabilité, ou du moins l'amoindrit, dans un geste qui relève aussi du désaveu.

La confession de Humbert Humbert s'apparente de la sorte plus à un aveu, lequel n'implique aucunement, contrairement à la confession, une reconnaissance subjective des fautes. Au vu des autojustifications permanentes – qu'il s'agisse de l'argument *relativiste* ou de l'argument *pathologisant* qui visent tous deux à le déresponsabiliser juridiquement – et des boutades provocatrices à l'égard de la psychiatrie, sans compter les tournures rhétoriques invitant le lecteur à s'identifier à lui, Humbert Humbert ne semble pas reconnaître sa faute. Atténuant à plusieurs reprises les conséquences néfastes de ses actes sur la vie de Lolita en remettant la faute sur elle ou en la dépeignant comme une séductrice écervelée, superficielle et bougonne, il ne semble jamais se repentir ni prendre conscience de la gravité de ses actes.

---

<sup>109</sup> V. Nabokov, *op. cit.*, p. 66.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 44. « Voici encore quelques images. Voyez Virgile, qui sut chanter la nymphette d'un ton égal, mais préférerait sans doute le périnée d'un petit garçon. Voyez ces deux sœurs prénubiles du Nil, filles du roi Akhenaton et de la reine Néfertiti (ce couple royal eut une nichée de six), intactes après trois mille ans, vêtues seulement de leurs nombreux colliers de perles étincelantes, avec leurs crânes tondus, leurs longs yeux d'ébène et leurs corps impubères, bruns et tendres, allongées mollement sur des coussins. Considérez encore ces jeunes épousées de dix ans que l'on assied de force sur le fascinum, cet ivoire viril dans les temples de nos études classiques. Dans certaines régions à l'est de l'Inde, le mariage et la cohabitation avant l'âge de la puberté n'ont, encore de nos jours, rien d'exceptionnel. Chez les Leptchas, de vénérables octogénaires copulent avec des fillettes de huit ans sans que nul ne s'en formalise. Après tout, Dante tomba follement amoureux de Béatrice qui n'avait que neuf ans, enfant charmante et pétillante, au visage peint, vêtue d'une robe rouge et chargée de bijoux, et cela se passait en 1274, lors d'un banquet à Florence, au cours du joli mois de mai. Et quand Pétrarque s'éprit follement de sa petite Laure, celle-ci n'était qu'une nymphette blonde de douze ans courant dans le vent au milieu d'un nuage de pollen et de poussière, fleur en fuite, sur la plaine splendide que l'on apercevait de la colline du Vaucluse ».

### 3. L'artiste pervers, l'art perversi.

Le désaveu se donne aussi à voir chez Humbert Humbert à travers ses prétentions artistiques. Clavreul affirmait en effet que le pervers est « volontiers artiste, s'employant à montrer que la plate "réalité" dont chacun s'accommode ne devient sensible et belle qu'à la faveur du regard que l'artiste lui accorde »<sup>112</sup>. Le désaveu au sens de Clavreul permet donc de donner tort aux critiques littéraires qui voient dans la conclusion du roman un repentir ou une tentative de rédemption par l'art. En effet, lorsque Humbert Humbert écrit : « Je pense aux aurochs et aux anges, au secret des pigments immuables, aux sommets prophétiques, au refuge de l'art. Telle est la seule immortalité que toi et moi puissions partager, ma Lolita »<sup>113</sup>, il ne peut s'agir en outre de rien d'autre que d'une envolée lyrique de plus écrite par un pervers qui sublime la réalité, et participe du geste consistant à ne présenter Lolita que de son point de vue et à l'enfermer dans sa représentation sans lui accorder les dimensions d'une personne à part entière, d'un alter-ego. Mais nous pouvons aussi voir là-dedans le dépassement de la loi dont parle Deleuze dans *Présentation de Sacher-Masoch*. En effet, si Humbert Humbert se situe dans un rapport provocateur à l'égard de la loi, l'art ne constitue-t-il pas pour lui une manière de la dépasser, de la transcender, d'accéder à un autre monde, à un principe supérieur, à la manière de Sade ? La conclusion du roman est en effet moins un repentir qu'un éloge du sublime et de l'art.

Les prétentions artistiques de Humbert Humbert, en plus de servir d'arme de séduction du lecteur, sont toutes entières mises au service de sa perversion, et inversement. On voit en effet se jouer, tout au long du roman, une lutte acharnée entre l'artiste et le fou. Sa perversion consiste précisément en ses prétentions artistiques, manière de transcender la loi d'ici-bas : en outre, « c'est un être sensible, un poète, donc il ne saurait être un vrai criminel »<sup>114</sup>. Ces prétentions artistiques ne se limitent pas à la forme de son récit et à ses jeux de langage : il va jusqu'à faire de Lolita une œuvre d'art ou une image dans un geste qui n'est pas sans rappeler, comme l'ont souligné certains commentateurs, le mythe de Pygmalion :

Pygmalion est un exemple de (l') échec sublimatoire qui dérape vers une position fétichiste et perverse. Loin de faire don généreusement de sa création à un public pour qu'elle devienne un objet de fantasmes et de plaisir infiniment partagé, il la garde jalousement dans son lit pour en jouir en secret. On va retrouver ce même secret

---

<sup>112</sup> J. Clavreul, *op. cit.*, p. 49.

<sup>113</sup> V. Nabokov, *op. cit.*, p. 456.

<sup>114</sup> M. Couturier, *op. cit.*, p. 178.

honteux, cette même manipulation d'un corps sans vie propre, ce même fantasme d'être l'auteur de son propre objet de passion<sup>115</sup>

Ces considérations nous permettent d'avancer l'hypothèse selon laquelle Humbert Humbert serait l'alter-ego négatif de son auteur et incarnerait une vision de l'art qui se situe aux antipodes de celles de Nabokov. En effet, si ce dernier défend une conception de l'art comme « jubilation esthétique » qui offre l'accès à un monde sublime où règne la création sans frein, et partant, qui est totalement détaché de la morale et de la pédagogie, Humbert Humbert, lui, met toujours son art au service de sa perversion et vice versa, dessinant ainsi un double du monde qui en recueille la violence et les excès, tout en les sublimant dans un geste qui relève de la création pure et qui lui permet de dépasser la loi. En somme, nous pouvons affirmer que Humbert Humbert se fait le représentant d'une vision pervertie de l'art en réduisant tous les individus qui l'entourent à des éléments de sa vision artistique, faisant ainsi preuve de « narcissisme et de solipsisme »<sup>116</sup>. Mais suivant la théorie deleuzienne, cette actualité pure, cette abolition de la distinction entre la conscience et son objet caractéristique du solipsisme, ouvre la voie à une pure création, et offre par là même une possibilité de salut. *Lolita* nous permet donc de penser le lien irréductible entre la création littéraire et la perversion : si la perversion est envisagée comme création pure, comme sublimation et comme salut par l'art, elle nous donne à voir la puissance de la littérature, qui a le pouvoir de nous séduire, de nous duper, à la manière de Humbert Humbert qui a séduit et continue à séduire des générations de lecteurs.

---

<sup>115</sup> S. Mijolla-Mellor, « Le fantasme de Pygmalion » dans *Adolescence*, tome 26, no. 4, 2008, p.18.

<sup>116</sup> J. Connolly, *A Reader's guide to Nabokov's Lolita*, Academic Studies Press, 2009, p. 39. Nous traduisons.

## § 6. LE MONDE DE LA PERVERSION, ENTRE SOLIPSISME ET FANTASTIQUE

### 1. La subjectivité dissoute

On voit se déployer, au fil de la lecture de *Lolita*, un processus de *dépersonnalisation* caractéristique de la structure perverse au sens deleuzien. Cette dépersonnalisation se manifeste de plusieurs manières : d'abord, Humbert Humbert est un pseudonyme<sup>117</sup> qui, comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent, témoigne de la duplicité du narrateur. De plus, le lecteur constatera que ce personnage se met lui-même en scène en s'affublant d'identités diverses : il est en effet à la fois « Humbert le Terrible » et « Humbert le petit », « Humbert le Bel » et « Humbert le Rauque », entre autres. Cette subjectivité qui se dissout et se défait sous les yeux du lecteur est aussi le fait d'une grande distance entre le « Je narrant » et le « Je narré », dans la mesure où on peut en effet distinguer le Humbert Humbert qui rédige son plaidoyer en prison et celui qui est mis en scène, celui qui a vécu la relation avec Lolita et celui qui la relate. Et si le Humbert Humbert narré fait l'objet d'une dépersonnalisation et si sa subjectivité est diluée derrière un pseudonyme et des surnoms imagés et divers, ce n'est pas pour autant que le Humbert Humbert narrant dispose d'une subjectivité stable : d'ailleurs, la dépersonnalisation du premier est le fait de la narration du second. Cette dépersonnalisation, puisqu'elle implique en outre que la subjectivité bien assise qu'exige toute confession bien menée est absente, nous permet de dire du récit de Humbert Humbert qu'il n'est pas une véritable confession, mais bien plutôt un aveu, comme nous le soutenions plus tôt.

Mais à qui avons-nous affaire, si ce n'est pas un sujet qui narre ? Quel statut accorder à Humbert Humbert ? Avant tout, il est important de signaler qu'il se présente à maintes reprises comme un monstre et que la catégorie de la monstruosité revient tout au long du roman. Il écrit par exemple que « le sensualiste en moi (un monstre énorme et insane) ne voyait aucun inconvénient à ce que sa proie soit quelque peu dépravée »<sup>118</sup>, que « ces deux années de monstrueuse volupté avaient laissé en moi certaines habitudes de luxure »<sup>119</sup>, mais aussi « je t'aimais. J'étais un monstre pentapode, mais je t'aimais. J'étais méprisable et brutal, et plein de

---

<sup>117</sup> V. Nabokov, *op. cit.*, p. 455. « À tel ou tel détour, je sens mon moi insaisissable se dérober, s'enfoncer dans des eaux bien trop sombres et trop profondes pour que j'ose les sonder. J'ai camouflé tout ce que j'ai pu afin de ne blesser personne. Et j'ai envisagé pour moi-même maints pseudonymes avant d'en trouver un particulièrement idoine. Je retrouve dans mes notes "Otto Otto", "Mesmer Mesmer" et "Lambert Lambert", mais je ne sais pourquoi, je trouve que le nom que j'ai choisi exprime bien mieux la vilénie obscène ».

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 383.

turpitude, j'étais tout cela, *mais je t'aimais, je t'aimais !* »<sup>120</sup>. S'il faut prendre la mesure de l'influence de la morale sur ce champ lexical ainsi que de la parenté entre les concepts de monstruosité et de perversion<sup>121</sup>, il demeure que la figure du monstre est celle de l'altérité par excellence, de l'inhumain ou du presque-humain. Mais si la figure du monstre permet de penser la norme<sup>122</sup>, on peut soutenir qu'elle est susceptible, par là même, de réfléchir la production d'une autre norme et de donner à voir un monde régi par des lois différentes des nôtres. Elle est donc tout à fait opérante pour penser la perversion comme construction d'un monde régi par ses propres lois, surtout si on la vide de son contenu moral.

Ainsi donc, si comme il le dit lui-même, Humbert Humbert est un monstre, c'est qu'il revêt un statut qui n'est pas celui d'un *ego* cartésien classique. Cela nous permet de soutenir que Humbert Humbert constitue un *monde* en lui-même, voire un *espace*. Il raconte en effet qu'« elle (Lolita) était entrée dans mon univers (*world*), mon Humberland d'ombre et de jais, avec une curiosité imprudente »<sup>123</sup>. Le rapport qu'il entretient avec Lolita n'est donc pas celui de l'ego à autrui, soit un rapport d'intersubjectivité, dans la mesure où il n'est pas lui-même un sujet, mais un monde « où règne le désir sans frein, “unlimited delights” »<sup>124</sup> et dans lequel sa

---

<sup>120</sup> V. Nabokov, *op. cit.*, p. 422.

<sup>121</sup> M. Foucault, *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Gallimard, 1999, p. 57. « À la fin du XVIIIème siècle, ou en tout cas dans le cours du XVIIIème siècle, la figure la plus importante, la figure qui va dominer et celle que l'on va voir précisément émerger (et avec quelle vigueur !) dans la pratique judiciaire du début du XIXème siècle, est évidemment celle du monstre. C'est le monstre qui fait problème, c'est le monstre qui interroge et le système médical et le système judiciaire. C'est autour du monstre que toute la problématique de l'anomalie va se déployer vers les années 1820-1830, autour de ces grands crimes monstrueux (...). C'est le monstre qui est la figure essentielle, la figure autour de laquelle les instances de pouvoir et les champs de savoir s'inquiètent et se réorganisent. Puis, petit à petit, c'est la figure la plus modeste, la plus discrète, la moins scientifiquement surchargée, celle qui apparaît comme la plus indifférente au pouvoir, c'est-à-dire le masturbateur ou, si vous voulez encore, l'universalité de la déviance sexuelle, c'est cela qui va prendre de plus en plus d'importance. C'est elle qui, à la fin du XIXème siècle, aura recouvert les autres figures et, finalement, c'est elle qui détiendra l'essentiel des problèmes qui tournent autour de l'anomalie ».

<sup>122</sup> B. Nouailles, *Le monstre, la vie, l'écart. La tératologie d'Étienne et d'Isidore Geoffroy Saint-Hilare*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 251. « Hors-norme, le monstre l'est par rapport à des normes instituées dont il représente à la fois la limite et le champ d'extension. Dans la mesure où, par rapport à lui et à travers lui, elles s'étendent, se définissent, s'affinent, s'affirment, il est l'un des “lieux” privilégiés où elles se produisent. Il faut donc aller jusqu'à dire que le monstre est la *condition de possibilité* du normatif puisqu'il met en œuvre le partage entre ce qui doit être l'objet des normes et ce qui ne doit pas l'être ; il dessine l'espace à l'intérieur duquel se déploient silencieusement des pouvoirs normalisateurs et à l'extérieur duquel, abandonnant cette douceur, ils s'appliquent avec détermination pour assurer leur propre force et efficacité. Hors des normes, le monstre affiche la tendance inhérente des normes à ce qu'il n'y ait pas de hors-norme, montre leur travail de fond cherchant à ravalier toute différence et toute singularité. Loin d'être donc *anormal*, il est, bien au contraire, ce à partir de quoi les normes surgissent – une *matrice normative* tout autant qu'un point d'origine, en un mot un *principe normatif* ».

<sup>123</sup> V. Nabokov, *op. cit.*, p. 251.

<sup>124</sup> J. Shohier, « Féerie pour un scandale : l'art et la morale dans *Lolita* de Vladimir Nabokov », dans *Revue Lisa*, 2015, p. 15.

proie se fourvoie<sup>125</sup>. Il décrit lui-même cette pseudo-subjectivité spatiale qui le rend semblable à une toile d'araignée dans laquelle sa proie se meut :

Je ressemble à l'une de ces pâles araignées tuméfiées que l'on voit dans les jardins anciens. Je suis assis au milieu d'une toile lumineuse et tire d'un petit coup sec sur tel ou tel fil. En l'occurrence, ma toile est tendue partout à travers la maison et j'écoute, assis dans mon fauteuil tel un sorcier rusé. Lo est-elle dans sa chambre ? Je tire doucement sur la soie. Non, elle n'y est pas. Je viens d'entendre le staccato du cylindre de papier hygiénique que l'on tourne ; mais le filament tendu n'a capté aucun bruit de pas entre la salle de bain et sa chambre. Est-elle encore en train de se brosser les dents (...) ? Non. La porte de la salle de bains vient de claquer, il faut donc aller chercher ailleurs dans la maison la jolie proie aux couleurs chaudes. Dévidons un fil de soie le long de l'escalier. Je m'assure ainsi qu'elle n'est pas dans la cuisine (...) Bon, furetons et espérons. Avec l'agilité d'un rai de lumière, je me faufile en pensée jusqu'au salon et trouve la radio muette (...) Ainsi donc ma nymphe n'est nulle part dans la maison ! Partie ! Ce que j'avais pris pour une trame prismatique se révèle n'être qu'une vieille toile grise, la maison est vide, elle est morte.<sup>126</sup>

Le monde de la perversion mis en scène dans *Lolita* est donc un monde de la spatialité, mais c'est aussi un monde de la surveillance. En tant que tel, c'est un monde régi par le regard. Le lien entre la question de la spatialité et la création artistique – auquel nous rajouterions volontiers la structure perverse comme troisième terme, en tant qu'elle est une forme particulière de création artistique – a par ailleurs déjà été souligné par Deleuze :

Alors la géographie ne ferait plus qu'un avec l'imaginaire. Si bien qu'à la question chère aux explorateurs anciens « quels êtres existent-ils sur l'île déserte ? », la seule réponse est que l'homme y existe déjà, mais un homme peu commun, un homme absolument séparé, *absolument créateur*, bref une Idée d'homme, un prototype, un homme qui serait presque un dieu, une femme qui serait une déesse, un grand Amnésique, *un pur Artiste* (...).<sup>127</sup>

En effet, à défaut de se trouver sur une véritable île déserte, – condition, comme nous l'avons vu au §4, de l'avènement de la structure perverse et de la possibilité d'une création artistique absolue et actuelle – on peut dire que Humbert Humbert *se fait île*, et que les nymphettes ne sont que des phantasmes, ou des modes de ce monde de la perversion qu'il incarne.

En plus d'être un espace, un monde à part entière dans lequel ses proies se meuvent et se fourvoient, Humbert Humbert est aussi un *regard* ; regard qui crée la figure de la nymphe, sublimation artistique et fantastique d'une jeune fille, donc regard d'artiste créateur ; mais aussi un regard objectivant et omniprésent qui témoigne de l'ascendant qu'a Humbert Humbert sur Lolita. En effet, le seul accès à Lolita se fait à travers le regard de Humbert Humbert, un regard

---

<sup>125</sup> R. Alladaye, *art. cit.*, p. 6.

<sup>126</sup> V. Nabokov, *op. cit.*, pp. 87-88.

<sup>127</sup> G. Deleuze, *L'île déserte et autres textes*, *op. cit.*, p. 13.

contrôlant : « Oh, il me fallut la surveiller de près, ma Lo, ma languide petite Lo ! »<sup>128</sup>. Regard également artistique, comme l'affirme René Alladaye qui écrit que « le regard est partout, car au commencement était la nymphe, certes, mais elle ne saurait exister sans l'œil du nympholepte qui l'engendre – un œil d'artiste et de fou. Au commencement était la nymphe, mais elle est indissociable de la figure de l'ogre qui la crée avant de s'en repaître »<sup>129</sup>.

Si la désubjectivation de Humbert Humbert fait de lui un espace régi par un regard omniprésent, on peut donner raison à Alladaye lorsqu'il affirme que la structure de ce fameux « Humberland » est semblable au panoptique de Foucault, et lorsqu'il écrit que

Du panoptique, Foucault dit qu'il est un « dispositif important car il automatise et désindividualise le pouvoir ». Cette notion de désindividualisation nous apporte peut-être (...) une nouvelle manière de lire la façon qu'a Humbert de s'affubler d'une série de surnoms au fur et à mesure que le roman progresse. On aboutit à une démultiplication, autant qu'à une dilution totale de l'identité d'Humbert – déjà fictive dans ce mémoire, faut-il le rappeler. Le narrateur n'a plus de nom : il n'est plus qu'un œil qui regarde.<sup>130</sup>

Partant, on retrouve à l'œuvre dans *Lolita* la dépersonnalisation que soulignait Deleuze dans son analyse de *Vendredi ou les limbes du pacifique* et caractéristique de la structure perverse telle qu'il la définit. Et de la même manière que, dans le roman de Tournier, « le héros du roman, c'est l'île autant que Robinson, autant que Vendredi », que « L'île change de figure autour d'une série de dédoublements, non moins que Robinson change lui-même de forme au cours d'une série de métamorphoses » et que « la série subjective de Robinson est inséparable de la série des états de l'île »<sup>131</sup>, le héros du roman de Nabokov est-il moins un sujet cartésien qu'un espace régi par la loi du regard, et *Lolita* une « image aérienne », un *phantasme* dont l'existence réelle est on ne peut plus incertaine.

## 2. La nymphe : le monde du fantastique et le solipsisme.

Comme nous l'avons vu plus haut (*cf.* §6), Humbert Humbert se présente comme la victime de créatures surnaturelles, les nymphes, desquelles il dresse une description qui se donne volontiers l'allure d'un discours scientifique. Bien plus qu'un simple outil rhétorique visant à déresponsabiliser le nympholepte aux yeux de la loi, la nymphe est un élément constitutif du monde de Humbert Humbert, un mode de son île. En effet, rappelons à toute fin utile ce que

---

<sup>128</sup> V. Nabokov, *op. cit.*, p. 242.

<sup>129</sup> R. Alladaye, *art. cit.*, p. 6.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>131</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 351.

celui-ci écrit : « J'aimerais, en fait, que le lecteur considère ces deux chiffres, “neuf” et “quatorze”, comme les frontières – les plages miroitantes et les roches roses – d'une île enchantée, entourée d'une mer immense et brumeuse, que hantent les dites nymphettes ».

En plus de reprendre les codes du conte, dans lequel Lolita serait une fée soumise à sa marâtre aigrie et jalouse, et pourchassée par Humbert Humbert jouant à la fois le rôle de l'ogre qui se repait de petites filles et celui du chasseur qui se lance à sa poursuite alors qu'elle est enlevée par Clare Quilty, le texte regorge d'ailleurs de références explicites à ce monde fantastique. Ce recours au fantastique est mis au service de la conception que se fait Nabokov du lien entre l'art et la réalité. S'il affirme dans sa postface que le terme « réalité » est le seul qui doit être mis entre guillemets, c'est qu'il considère que cette réalité ne peut jamais réellement être atteinte ni représentée et que « chacun d'entre nous produit sa propre fantaisie, qu'il nomme “réalité”, et la “réalité” objective est inatteignable »<sup>132</sup>. Ainsi donc, s'il n'y a pas, du point de vue ontologique, de réalité objectivement connaissable, alors l'idée d'une imitation de la réalité par l'art (*mimesis*), est illusoire : et on retrouve en germe l'idée de Deleuze selon laquelle la perversion est moins une pathologie que la création d'un autre monde, d'un double du monde qu'il s'agirait d'exprimer par un double du langage. Pour le dire encore autrement, Nabokov et Deleuze récusent tous deux la phrase bien connue de Stendhal, selon laquelle « le roman, est un miroir qui se promène le long d'une grand route »<sup>133</sup>. Selon eux, le roman s'apparente bien plutôt à un miroir fissuré qui donne à voir un autre monde, un monde dans lequel règne la création sans frein.

En plus de servir la conception de l'art de Nabokov, ce recours au fantastique nous permet de voir en quoi le rapport qu'entretient Humbert Humbert avec le monde est particulier. Grâce au concept de la nymphette, Humbert Humbert « solipsise » Lolita, selon ses propres termes. En l'appréhendant comme une créature fantastique et démoniaque, il accomplit deux choses : d'une part, il se prémunit contre la relation à autrui et la réduit à une image sans consistance réelle, à un pur *phantasme* ; d'autre part, il s'octroie un pouvoir et un regard d'artiste qui, dans la mesure où sa vocation est de « fixer, une fois pour toutes, la périlleuse magie des nymphettes », lui permet de dresser de Lolita le portrait qui lui chante. Et Humbert Humbert d'affirmer en ce sens :

---

<sup>132</sup> L. Olsen, « A Janus-text : realism, fantasy, and Nabokov's “Lolita” », dans *Modern fiction studies*, vol. 32, no. 1, 1986, pp. 117-118. Nous traduisons.

<sup>133</sup> Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Garnier, p. 357.

J'avais échafaudé si subtilement mon rêve ignoble, ardent, infâme, que Lolita était saine et sauve – et moi aussi. Ce n'était pas elle que j'avais possédée frénétiquement mais ma propre création, une autre Lolita imaginaire – *plus réelle peut-être que Lolita elle-même ; qui se superposait à elle, l'ençâssait ; qui flottait entre elle et moi, et était dépourvue de volonté, de conscience – en fait de toute vie qui lui fut propre*<sup>134</sup>

On voit dans le passage ci-dessus, qui rappelle volontiers les « images aériennes » et les « doubles sans ressemblances » décrits par Deleuze, que Humbert Humbert n'a jamais accès à la véritable Lolita – et que, partant, le lecteur non plus. En réalité le narrateur n'a accès qu'à une image phantasmatique qu'il crée de part en part et sur laquelle il impose son regard, comme en témoignent les nombreux passages qui décrivent le corps, donc l'extériorité de Lolita. Cette focalisation sur le corps de la jeune fille, doublée du fait que les paroles de celle-ci nous sont rapportées essentiellement de manière indirecte – stratégie qui permet à Humbert Humbert de contrôler le discours de Lolita ou de passer sous silence les aspects de ce discours qui le désavantagent – font que Lolita est loin de nous apparaître comme un sujet. La scène durant laquelle Humbert Humbert drogue Lolita afin de pouvoir abuser d'elle pousse cette logique jusqu'à son paroxysme : ce qu'il désire, ce n'est pas un sujet conscient – et donc aucunement un sujet, mais bien une image qu'il peut modeler et modifier à sa guise. Preuve en est : Lolita n'est qu'un surnom attribué par Humbert Humbert à Dolores Haze, et l'incipit montre que le narrateur, dont la subjectivité est diluée dans des surnoms divers et cachée derrière un pseudonyme, comme nous l'avons vu, dépersonnalise sa proie dans un geste analogue :

Le matin, elle était Lo, simplement Lo, avec son mètre quarante-six et son unique chaussette. Elle était Lola en pantalon. Elle était Dolly à l'école. Elle était Dolores sur les pointillés. Mais dans mes bras, elle était toujours Lolita.<sup>135</sup>

Cette dépersonnalisation témoigne de l'ascendant que s'octroie Humbert Humbert, réduisant Lolita à un objet duquel il serait de part en part le créateur, à une image qu'il aurait lui-même dessinée. Nabokov, par le biais d'une mise en abyme ingénieuse, met en évidence ce procédé. Il est question en effet, dans la deuxième partie du roman, d'une pièce de théâtre intitulée *Chasseurs enchantés*, dans laquelle « Dolores Haze s'était vu attribuer le rôle d'une fille de paysan qui s'imagine être une sorcière sylvestre (...) et qui (...) plonge un certain nombre de chasseurs égarés dans diverses transes comiques avant de succomber à son tour au charme d'un poète vagabond »<sup>136</sup>. Les rôles sont on ne peut plus clairs : la nymphette joue le rôle d'une sorcière, qui, comme elle, est dotée de pouvoirs de séduction redoutables ; et le poète vagabond n'est autre que Humbert Humbert, cet « artiste doublé d'un fou ». Plus explicite encore est le

---

<sup>134</sup> V. Nabokov, *op. cit.*, p. 105.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 300.

titre de la pièce de théâtre, qui est identique à celui d'une « auberge mémorable »<sup>137</sup> à laquelle Humbert Humbert et Lolita se sont arrêtés durant leur long périple à travers les États-Unis. Mais le plus étonnant demeure le passage suivant, dans lequel Nabokov offre une grille de lecture à son roman :

Selon moi, il s'agissait apparemment – à en juger par le rôle de ma charmeuse – d'une sorte de divertissement assez pitoyable, plein d'échos de Lenormand, de Maeterlinck et de divers doux rêveurs britanniques. En casquettes rouges et vêtus tous de la même façon, les chasseurs (...) subissaient toute une série de transformations mentales dans le vallon de Dolly, et ne se souvenaient de leurs vies réelles que comme de simples rêves ou cauchemars d'où la petite Diane les avait arrachés ; mais un septième chasseur (en casquette verte cette fois, l'imbécile) était un *jeune poète* qui prétendait, au grand dam de Diane, qu'elle-même, l'enchanteresse, ainsi que toutes les festivités offertes (...) *étaient son invention à lui, le poète*. Je crois savoir qu'en définitive Dolores, pieds nus, proprement écoeuvée par ces rodomontades, devait conduire le fanfaron (...) à la ferme paternelle au-delà de la forêt périlleuse afin de lui prouver *qu'elle n'était pas une affabulation de poète mais une gamine rustre, les pieds fermement plantés dans la terre brune (...)*.<sup>138</sup>

Cette mise en abyme montre plusieurs choses : premièrement, le solipsisme du poète /Humbert, qui conçoit tous ceux qui l'entourent comme de pures projections, de pures créations artistiques ; deuxièmement, que Lolita demeure une personne réelle, un sujet à part entière, malgré la prétention de Humbert Humbert à la réduire à une création artistique, à une simple image. Ce passage permet de rendre caduque une quelconque identification entre Nabokov et Humbert Humbert : si le premier souligne bien que Lolita existe véritablement, le deuxième refuse de le reconnaître. Enfin, et là est notre apport, elle dit quelque chose du lien entre l'art, la fiction et la structure perverse. Dans la mesure où la structure perverse est le produit d'un monde de la perversion régi par d'autres lois et qu'il le donne à voir, et qu'en l'occurrence, ces lois relèvent du solipsisme compris comme monde où règne la désubjectivation laquelle passe par une réduction de toute chose au statut d'image ou de création artistique, le récit fictionnel semble être le moyen par lequel ce monde de la perversion est le plus à même de se rendre visible dans toute sa splendeur et sa complexité. En effet, le monde de la perversion, en tant que double du monde, doit passer par la création d'un auteur ; du plan ontologique qui distingue le monde réel et le monde de la perversion, on passe au plan narratif, dans lequel il ne s'agit dès lors non pas de *mimesis* mais bien d'une mise en forme d'un autre monde et de ses lois. Et Nabokov, malgré lui sans doute, voulant défendre sa conception toute particulière de l'art en mettant en scène un « artiste pervers », donne à voir la structure perverse chez son personnage, dans toute sa splendeur, sa spontanéité et sa puissance créatrice.

---

<sup>137</sup> V. Nabokov, *op. cit.*, p. 301.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 302. Nous soulignons.

## § 7. NABOKOV, L'ART ET LA MORALE

Le roman de Nabokov, en tant qu'il présente la perversion moins comme une aberration sexuelle que comme un pouvoir de création illimité qui se donne à voir dans un type particulier de création littéraire – et dans lequel, par conséquent, la question de la morale est superflue – constitue, somme toute, un roman très deleuzien. Il va s'agir pour nous à présent de faire un pas de côté : si nous avons montré, dans les parties précédentes, en quoi *Lolita* se prête bien à une lecture deleuzienne, nous allons maintenant nous intéresser à ce qu'a pu en dire l'auteur lui-même. A ce titre, nous dirons d'abord un mot de la préface, de part en part fictive, puis de la postface, ou Nabokov parle en son nom et qu'il nomme « À propos d'un livre intitulé *Lolita* ».

### 1. Du manuscrit trouvé à la fausse confession : la préface de John Ray

La préface joue un rôle fondamental dans l'économie de *Lolita* et pour la lecture qu'on peut en faire – comme en témoigne le fait que Nabokov insistait pour qu'elle figure dans toutes les éditions de son roman<sup>139</sup>. Cette préface est de part en part fictive. Rédigée par un certain Docteur John Ray, psychiatre inventé de toutes pièces, elle fait usage du topos du manuscrit trouvé, topos dont la visée est de naturaliser l'origine de la publication et, par là même, de présenter les faits racontés comme absolument vraisemblables.

Par le biais de ce topos et en choisissant comme narrateur de sa préface un psychiatre, Nabokov, bon gré mal gré, inscrit *Lolita* dans la tradition que nous avons déjà évoquée : celle des récits autobiographiques rédigés par les pervers à la demande de leur médecin. Bien que *Lolita* se présente davantage comme le plaidoyer d'un homme qui attend de comparaître devant un tribunal et d'être jugé pour ses actes que comme un écrit à visée thérapeutique comme l'étaient les récits en question, en écrivant cette préface, Nabokov joue de l'intérêt des psychiatres pour de tels récits. On remarque en effet que John Ray loue la beauté du récit duquel il rédige la préface tout en condamnant sévèrement Humbert Humbert, incarnant ainsi à la fois le jugement artistique et le jugement moral. En effet, Humbert Humbert

Est, à n'en pas douter, un personnage abject et horrible, un exemple insigne de lèpre morale, un composé de jovialité et de férocité qui masque peut-être une détresse sans fond mais n'est pas fait pour inspirer la sympathie. Il est pompeux et fantasque (...) La sincérité désespérée que l'on sent vibrer tout au long de sa confession ne saurait pour autant l'absoudre de ses péchés qui sont d'une fourberie diabolique. C'est un être anormal et, à coup sûr, tout le contraire d'un gentleman. *Mais son archet magique sait*

---

<sup>139</sup> M. Couturier, *op. cit.*, p. 27.

*faire naître une musique si pleine de tendresse et de compassion pour Lolita que l'on succombe au charme du livre alors même que l'on abhorre son auteur.*<sup>140</sup>

De plus, John Ray affirme « qu'en tant que document clinique, il est très vraisemblable que Lolita deviendra un classique dans les milieux psychiatriques »<sup>141</sup>, ajoutant ainsi à ses jugements moraux et artistiques un jugement médical. Comme l'affirment certains commentateurs, il est « porteur d'un regard ambigu sur la perversion de Humbert Humbert, car c'est un regard où se mêlent à la fois le savoir psychiatrique fait de distance par rapport à la maladie et un jugement moral sur la pathologie, sans parler de la fascination qui se cache sous la condamnation morale »<sup>142</sup>.

Mais quelle est la fonction réelle de cette préface ? Quelle est l'intention de Nabokov lorsqu'il la rédige ? Moins une clé de lecture qu'une boutade lancée à la psychiatrie avec laquelle Nabokov a des choses à régler, on pourrait dire de cette préface qu'elle est une parodie des discours scientifiques et médicaux qui prétendent avoir leur mot à dire sur l'art. En même temps, le discours de John Ray est ambigu, puisqu'il reconnaît la valeur artistique de la confession qu'il a sous la main et la loue – et n'est-ce pas là l'objectif que s'assigne explicitement Nabokov dans la postface lorsqu'il dit vouloir atteindre la pure « jouissance esthétique » ? Peut-on donc affirmer que John Ray est le double de Nabokov ? Ou incarne-t-il, au contraire, toutes les conceptions, fussent-elles médicales, morales ou artistiques, contre lesquelles Nabokov s'érige ? Maurice Couturier, entre autres, semble favoriser la première interprétation, non sans quelques nuances et réserves :

Le propos de Nabokov diffère-t-il vraiment du sien ? L'un et l'autre reconnaissent que le texte de Humbert Humbert est de nature à troubler de nombreux lecteurs et à déclencher des phénomènes de censure ou de rejet ; l'un et l'autre cherchent à témoigner en faveur du texte (certes pour des raisons un peu différentes) afin qu'il puisse être lu par le plus grand nombre.<sup>143</sup>

Charitable, cette lecture fait de la préface fait de John Ray un personnage à part entière, qui, bien qu'incarnant les préoccupations morales et médicales de son époque<sup>144</sup>, reconnaît à la confession de Humbert Humbert une véritable valeur artistique ; valeur artistique qui, selon lui, doit être mise au service de la morale et de l'éducation.

---

<sup>140</sup> V. Nabokov, *op. cit.*, p. 24. Nous soulignons.

<sup>141</sup> *Id.*

<sup>142</sup> J. Sohier, *art. cit.*, p. 3.

<sup>143</sup> M. Couturier, *op. cit.*, p. 28.

<sup>144</sup> Les Etats-Unis ont en effet connu, dans les années cinquante, un intérêt renouvelé pour la figure de l'enfant, accompagné d'une panique et d'une peur à l'égard du pédophile, grand monstre sexuel par excellence ; peur que les médias aussi bien que les médecins ont investie.

Mais à bien y regarder, Nabokov prend bien soin, dans sa postface, de se distancier du « suave John Ray »<sup>145</sup> duquel il affirme « avoir usurpé l'identité »<sup>146</sup>. Cette ironie doublée du discours critique que tient Nabokov à l'égard de la psychanalyse montrent que John Ray n'est pas le porte-parole de l'auteur – raison pour laquelle ce dernier se devait parler de son roman en son nom propre dans sa postface. En effet, si John Ray voit dans *Lolita* une œuvre de laquelle le lecteur se doit de tirer un enseignement moral, Nabokov, nous le verrons, refuse à son œuvre toute visée éthique ou morale. Si John Ray adopte une lecture clinique et médicale sévère, imposant au roman une lecture bien particulière, Nabokov, en revanche, laisse à son personnage un contrôle absolu sur la narration. Et enfin, si John Ray chante « l'archet magique » de Humbert Humbert et son talent de poète, Nabokov, pour sa part, condamne les prétentions artistiques de son personnage, prétentions qu'il juge corrompues et perverses. En ce sens, nous pouvons dire que John Ray est le porte-parole de toutes les tendances contre lesquelles Nabokov se positionne, explicitement ou implicitement.

## 2. « À propos d'un livre intitulé *Lolita* »

Ainsi, puisque nous avons conclu que les préoccupations et les intentions de Nabokov ne se révèlent pas dans la préface, il convient de nous pencher sur la postface – détour d'autant plus important que *Lolita* est une confession fictive ou une pseudo-confession dans laquelle l'auteur et le narrateur ne coïncident absolument pas. En un sens, on peut envisager la postface comme étant la confession de Nabokov, comme étant une manière pour lui de mettre les choses au clair, surtout lorsque l'on sait le scandale provoqué par son roman lors de sa première parution.

L'on est en donc en droit de se demander quelle est la visée – éthique ou artistique – de Nabokov lorsqu'il choisit de mettre en scène un pédophile violeur et meurtrier sous un jour qu'on qualifierait volontiers de sympathique et valorisant, donnant au lecteur un accès inédit à la subjectivité de ce personnage – procédé qui, par ailleurs, favorise l'identification. En effet, il dépeint Humbert Humbert comme un personnage par lequel le lecteur pourrait se retrouver d'emblée séduit. Pourquoi présenter un pédophile sous les traits d'un homme attirant, cultivé et éloquent ? C'est que l'objectif que se fixe Nabokov n'est pas simplement de mettre en scène les déboires d'un pédophile, mais plutôt, comme le soutiennent certains commentateurs<sup>147</sup>, de

---

<sup>145</sup> V. Nabokov, *op. cit.*, p. 459.

<sup>146</sup> *Id.*

<sup>147</sup> J. Connolly, *op. cit.*, p. 32. Nous traduisons.

mettre le lecteur dans une position qui relève à la fois de la fascination et du dégoût, de l'identification et de l'horreur. En effet,

Nabokov n'aurait eu aucun mal à dépeindre un pédophile comme une créature vile face à laquelle nous reculerions tous, mais cela n'aurait pas constitué à ses yeux d'écrivains un défi intéressant. C'est un défi bien plus intéressant qu'il relève dans *Lolita* : dépeindre le monstre comme quelqu'un qui peut être fascinant, drôle, intelligent, etc., tout en attirant notre attention sur le fait qu'il « dissimule derrière son sourire de petit garçon un plein cloaque de monstres pourrissants ». <sup>148</sup>

C'est que si Humbert Humbert aime à jouer les artistes et les poètes, Nabokov, lui, l'est véritablement : par conséquent, il n'y a pas de coïncidence entre les intentions de Nabokov et celles de son personnage, ces dernières relevant, *in fine*, de l'intérêt personnel et égoïste, les premières concernant *exclusivement* le domaine de l'art.

Dans la postface, Nabokov revient sur la genèse du roman, sur sa visée et sur sa réception initiale. Il se saisit de cette occasion pour défendre *Lolita* contre toute accusation de pornographie, genre qu'il considère comme « synonyme de médiocrité, de mercantilisme » <sup>149</sup> – on remarque d'ailleurs que les rapports sexuels de Humbert Humbert et Lolita ne sont jamais explicités mais toujours enrobés de métaphores et d'euphémismes – et présente dans la foulée sa conception du roman en particulier et de l'art en général. Il écrit en effet

Je ne lis ni n'écris de fiction didactique, et (...) *Lolita* ne trimballe derrière lui aucune morale. À mes yeux, une œuvre de fiction n'existe que dans la mesure où elle suscite en moi ce que j'appellerai crûment une *jubilation esthétique*, à savoir le sentiment d'être relié quelque part, je ne sais comment, à *d'autres modes d'existence où l'art (la curiosité, la tendresse, la gentillesse, l'extase) constitue la norme*. <sup>150</sup>

L'objectif de Nabokov, à en croire cette postface, est donc d'offrir un accès à un autre monde, un monde dans lequel l'art et le sublime règnent en maîtres. Qu'on ne s'étonne donc pas de l'absence de jugement moral dans *Lolita* : l'auteur se prémunit contre cette éventualité en accordant à son personnage un contrôle total sur la narration. On peut voir là une manière de faire triompher son projet esthétique, puisque, comme nous l'avons souligné, Humbert Humbert est aussi – ou du moins se présente volontiers comme – esthète et poète. Le personnage demeure donc, en dépit des apparences, au service de son auteur et de son projet. C'est que Nabokov, même s'il donne la parole à l'« artiste doublé d'un fou », fait – et c'est là son coup de force – toujours triompher l'artiste – et par conséquent à la fois lui-même en tant qu'auteur et sa

---

<sup>148</sup> J. Connolly, *op. cit.*, p. 49.

<sup>149</sup> V. Nabokov, *op. cit.*, p. 463.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 465.

conception de l'art –, et c'est de cette manière qu'il parvient à faire oublier au lecteur qu'il a sous les yeux le plaidoyer d'un pédophile, « grand monstre sexuel » par excellence.

Mais malgré tout, il serait malvenu d'identifier trop rapidement Humbert l'artiste et Nabokov l'écrivain. Certains commentateurs, d'ailleurs soutiennent que Humbert Humbert est l'alter ego de Nabokov, mais un alter-ego de part en part perversi, incarnant une corruption de l'idéal de « jubilation esthétique » promu par Nabokov. En effet, Humbert Humbert, dans un geste solipsiste, réduit tous les individus qui l'entourent à de simples éléments de sa vision artistique à lui, voire à de simples modes de son monde. Il nie par là-même les caractéristiques de l'art avancées par Nabokov, à savoir la curiosité, la tendresse, la gentillesse et l'extase ; et c'est précisément là que réside toute la perversion de Humbert Humbert et que Nabokov, au final, ne nie jamais. En somme, Nabokov nous enseigne qu'une lecture novatrice et nuancée de la perversion, qui ne se réduit pas à un simple jugement moral, repose sur une conception toute particulière de l'art, conception dont le pervers se fait le représentant privilégié. En effet, nous avons vu que pour Deleuze, le pervers donne à voir un double du monde capable d'en recueillir toute la violence et les excès, un monde solipsiste où règne la libido, la création pure, et qui s'exprime dans un langage particulier en tant précisément que ce monde ne peut trouver dans le langage ordinaire son expression adéquate. Pour Nabokov, la jubilation esthétique ouvre la porte à un monde régi par les lois de l'art, où règnent l'extase et la curiosité, la gentillesse et la tendresse – soit des valeurs qui s'opposent radicalement à Humbert Humbert, qui subordonne la création artistique à sa perversion sexuelle. Où se situe donc Humbert Humbert sur ce spectre ? Du côté de la structure perverse ou plutôt du côté de la jubilation esthétique ? En tant que tel, sans doute du côté de la première ; mais en tant qu'il est un outil au service de l'idéal esthétique promu par Nabokov, plutôt du côté de la seconde. On peut donc sans peine inscrire *Lolita* dans les rangs des œuvres de Sade, de Sacher-Masoch et de Michel Tournier ; Nabokov nous y montre avec brio la puissance de la littérature, son pouvoir de nous séduire, de nous duper, et présente la perversion comme l'incarnation de cette puissance sublime et géniale, ou du moins son mode d'accès privilégié. En outre, le roman de Nabokov donne à voir une perversion pure, et les questions morales ne font leur apparition que dans la préface et la postface – prouvant par là qu'une a-moralisation de la perversion est tout à fait possible, du moins en art.

\*\*\*

Dans l'introduction de son ouvrage *Le Monstre, la vie, l'écart*, Bertrand Nouailles pose la question suivante :

Si ni l'image ni le discours ne peuvent montrer le monstre en lui-même, parce qu'ils n'arrivent finalement pas à suspendre son érotisme, l'art le peut-il ? L'infidélité de la représentation artistique ne pourrait-elle pas introduire à une autre fidélité, plus authentique, aux choses mêmes ? Bref, pouvons-nous demander à l'art de nous livrer l'accès aux monstres mêmes, dans la mesure où il serait plus sensible à la dimension *imaginaire* qui continue à travailler souterrainement les illustrations scientifiques des monstres et de leurs pièces anatomiques ?<sup>151</sup>

Lorsque l'on confronte cette question à l'analyse que nous venons de proposer de *Lolita*, et si nous remplaçons le monstre par le pervers, la réponse est oui. En effet, Nabokov valide malgré lui la théorie deleuzienne de la perversion comprise comme monde particulier régi par des lois toutes particulières, que ces lois soient ontologiques ou créatrices. Ainsi donc, malgré les enjeux moraux posés par son œuvre et soulevés par la critique, Nabokov est parvenu à donner à voir un monde de la perversion à part entière, qui, en tant que tel, est affranchi de la morale. Et si autant de lecteurs se sont retrouvés séduits par Humbert Humbert, c'est que son récit se situe sur le plan de la perversion comme création pure – a-moralisée, donc. Même si certains lecteurs prennent conscience du fait qu'ils se sont retrouvés séduits par un pédophile et se sont identifiés à lui, les questions morales n'apparaissent explicitement que dans la préface et dans la postface.

L'*ontologie/esthétique* perverse trouve donc un terrain privilégié dans la forme du roman ; et sans doute Deleuze avait-il pris la mesure de ce privilège et de la fécondité du roman pour penser un monde de la perversion qui s'exprimerait par un langage particulier ; raison pour laquelle son concept de perversion découle de l'analyse qu'il fait de trois romans. La perversion chez Deleuze n'est donc plus une pathologie, ni une tare morale ; elle est une puissance créatrice sans frein, qui donne à voir un monde qui transcende les lois d'ici-bas. Et pour Nabokov, le monde auquel le discours pervers donne accès est celui de la jubilation esthétique ; le pervers est celui qui, par sa puissance créatrice, nous séduit, nous emmène dans ce monde, au-delà de la morale et de la bienséance.

---

<sup>151</sup> B. Nouailles, *op. cit.*, p. 13.

QUATRIEME PARTIE : *CONFESSIONS D'UN MASQUE*, DU PARADIGME  
PSYCHANALYTIQUE A LA STRUCTURE PERVERSE



## INTRODUCTION

Cette photographie a été prise en 1968 par Kishin Shinoyama. On y voit Yukio Mishima, ligoté à un arbre, le corps dénudé reluisant et transpercé de flèches, le regard tourné vers le ciel et dans lequel transparaît une émotion ambiguë, à mi-chemin entre l'agonie et l'extase.

Nulle contingence ou hasard dans cette photographie qui constitue une reproduction quasi à l'identique du saint Sébastien de Guido Reni, peintre italien baroque : cette image n'aura en effet cessé de hanter Mishima tout au long de sa vie, de sa plus tendre enfance durant laquelle émergent, sous le signe du martyr romain, les fantasmes homosexuels et sadiques qu'il raconte dans *Confessions d'un masque*, jusqu'à son suicide légendaire par *seppuku*, en passant par le culte du corps auquel il s'adonne et auquel il donne une assise théorique dans son essai de 1970, *Le Soleil et l'Acier*.

Nous avons montré, avec *Lolita*, en quoi la structure perverse deleuzienne trouve dans la fiction un terrain privilégié sur lequel se déployer. Il va s'agir pour nous à présent de confronter la structure perverse à un autre type de récit : la confession autobiographique. La structure perverse peut-elle s'exprimer dans un langage qui n'est pas une pure fiction, mais qui cherche à rendre compte d'un véritable vécu ? Quel lien existe-t-il entre la structure perverse, absolument libérée du joug moral et médical et faisant droit à une création pure, et une perversion socialement déterminée et toujours soumise au regard de l'autre ? En d'autres termes, la structure perverse deleuzienne est-elle confinée à l'univers de la fiction ? Ou peut-elle s'ancrer dans un vécu qui s'exprimerait dans des récits autobiographiques ou confessionnels ? Comment lire la confession, toujours extorquée par une instance tierce et soumise à des exigences de sincérité et de franchise absolue, à l'aune de la structure perverse, qui fait droit à une création pure ?

## § 8. PAROLES D'AUTEUR

### 1. Excursus. Le « pouvoir corrosif des mots » dans *Le Soleil et l'Acier*.

Mishima ouvre *Le Soleil et l'Acier* en le qualifiant de « critique confessionnelle », genre nouveau qu'il situe « à mi-chemin entre la nuit des confessions et le grand soleil de la critique »<sup>152</sup>. Il annonce d'emblée que ce qui l'occupera dans cet essai, c'est la question de son corps. En effet, le corps est typiquement ce qui *pose problème* chez Mishima. On sait qu'il était un enfant chétif et faible : il revient d'ailleurs sur sa maladie chronique à plusieurs reprises dans *Confessions d'un masque*<sup>153</sup>, et les commentateurs ont aussi pris soin de souligner cette dimension essentielle de sa jeunesse<sup>154</sup>. C'est donc sans surprise que l'auteur japonais se livre, peu de temps avant son suicide, à une réflexion sur ce corps qui aura déterminé son enfance, sa vie, son œuvre et sa pensée. D'après Thierry Hoquet :

Ce livre à la fois complète *Confessions d'un masque* et en constitue l'antidote ou la contradiction. Mishima règle ici ses comptes avec les mots et leur puissance corrosive, la débilité qu'ils ont produite sur son corps dans sa jeunesse. Ce livre frappe cependant par sa volonté de réconcilier différentes dichotomies. Brutalement énoncées : l'âme et le corps, la vie et l'œuvre, l'intelligence et la beauté, les mots et les muscles.<sup>155</sup>

Mishima établit en effet une antinomie entre la chair et les mots et blâme ces derniers d'avoir exercé une action néfaste sur la première, tout en insistant sur la singularité de son expérience :

Lorsque j'examine de près ma petite enfance, je me rends compte que ma mémoire des mots a nettement antécédé ma mémoire de la chair. *Chez la plupart des gens*, je présume, le corps précède le langage. *Dans mon cas*, ce sont les mots qui vinrent en premier ; ensuite, tardivement, selon toute apparence avec répugnance et déjà habillée de concepts, vint la chair. Elle était déjà, il va sans dire, tristement gâtée par les mots.<sup>156</sup>

Mishima conçoit son corps comme corrompu par le langage et par les concepts : il dote en effet les mots d'un « pouvoir de ronger »<sup>157</sup>, d'une « capacité corrosive »<sup>158</sup>, et affirme que

---

<sup>152</sup> Y. Mishima (1970), *Le soleil et l'acier*, Paris, Gallimard, 1973, p. 10.

<sup>153</sup> Y. Mishima (1949), *Confessions d'un masque*, Paris, Gallimard, 2019, p. 21 « Cette maladie – l'auto-intoxication – vira chez moi au mal chronique. Celui-ci se déclenchait une fois par mois, par accès légers ou violents selon les cas. À maintes reprises, ma vie fût menacée. Bientôt je fus capable de distinguer, au bruit que faisait le mal quand ses pas se rapprochaient, si la crise avait partie liée avec la mort ou si elle lui battait froid. »

<sup>154</sup> C. Millot, *Gide, Genet, Mishima. Intelligence de la perversion*, Paris, Gallimard, 1996, p. 125. « Mishima partagea avec Gide l'amère certitude d'être "forclos". Tous deux, uniques objets d'une sollicitude féminine étroitement refermée sur eux, connurent une enfance valétudinaire, traversée d'un érotisme précoce, solitaire autant qu'associé aux représentations les plus incongrues ».

<sup>155</sup> T. Hoquet, *Mystère Mishima*, Paris, Gallimard, 2021, p. 122.

<sup>156</sup> Y. Mishima, *Le soleil et l'acier*, op. cit., pp. 10-11. Nous soulignons.

<sup>157</sup> Y. Mishima, *Le soleil et l'acier*, op. cit., p. 11.

<sup>158</sup> *Id.*

Ces mots sont un moyen de réduire la réalité en abstraction afin de la transmettre à notre raison, et leur pouvoir d'attaquer la réalité dissimule inéluctablement le danger latent que les mots soient eux aussi attaqués. En fait, peut-être conviendrait-il mieux de comparer leur action à celle d'un excès de sécrétions stomacales qui digèrent et peu à peu rongent l'estomac lui-même.<sup>159</sup>

Mishima considère donc que les mots et la réalité sont irréconciliables, que les mots ne sont pas en mesure de décrire la réalité sans l'abimer ou la corrompre. Quelle voie va-t-il emprunter afin de sortir de cette tension infernale entre le corps et les mots, entre la chair et l'intellect – tension qui n'est pas le lot de tout le monde mais qui constitue une anomalie ne touchant que quelques pauvres martyrs<sup>160</sup> ? Il décide d'« enfourcher ces deux éléments contradictoires »<sup>161</sup> et vouer un culte aux mots tout en cultivant son corps, sans jamais perdre de vue l'influence néfaste de l'un sur l'autre. Mishima-écrivain et Mishima-ascète deviennent tout à fait indissociables ; et Mishima d'affirmer que « c'est de cette façon que je commençai à écrire des romans. Et je ne m'en sentis que davantage altéré de chair et de réalité »<sup>162</sup>. Il va donc se faire l'incarnation de cette tension et deviendra, par bien des aspects, semblable à un personnage de fiction. Constamment tiraillé, depuis sa plus tendre enfance, entre les mots d'une part et le corps de l'autre, Mishima essaie, tant bien que mal, de réconcilier ces deux tendances contradictoires, de les épouser dans un mode de vie ascétique et strict qui allie écriture romanesque et culte du corps – corps qu'il s'agit de modeler dans la visée d'un idéal esthétique qui n'est pas sans lien avec l'idéal littéraire auquel Mishima aspire. Ce lien entre littérature et culte du corps gagne à être confrontée à l'analyse que propose Foucault dans *La culture de soi*<sup>163</sup>, où le philosophe s'emploie à montrer le lien entre les *hupomnēmata*, soit un exercice d'écriture tout particulier, et l'ascétisme, le culte de sa personne. Foucault écrit en effet que

Ces instruments nouveaux qui sont les instruments de la mémorisation par l'écriture, les *hupomnēmata*, ces instruments semblent avoir été immédiatement utilisés pour la constitution d'un rapport permanent à soi (...). Je crois qu'il y a là quelque chose qui est très important pour le développement de cette idée qu'on va trouver pendant des siècles, pratiquement jusqu'au christianisme, et qui est ce thème que *la vertu consiste essentiellement à se gouverner parfaitement soi-même, c'est-à-dire à exercer sur soi une maîtrise aussi exacte que celle d'une souveraineté contre laquelle il n'y aurait aucune révolte*. Donc (...) le point où me paraissent jouer d'une façon très remarquable la question des *hupomnēmata* et la question de la culture de soi, c'est

---

<sup>159</sup> Y. Mishima, *Le soleil et l'acier*, op. cit., p. 11.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 12. « Au cours d'une évolution plus 'saine', les deux tendances peuvent souvent se combiner sans entrer en conflit, même dans le cas d'un écrivain-né, entraînant un état de choses éminemment souhaitable où l'apprentissage des mots conduit à découvrir à neuf la réalité. Mais, en pareil cas, l'accent est mis sur la redécouverte ; pour qu'il en soit ainsi, il faut, au départ dans la vie, avoir connu la réalité de la chair immaculée par rapport aux mots. Chose bien différente de ce qui m'advint. »

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>162</sup> *Id.*

<sup>163</sup> Il s'agit plus précisément du débat au département de Français de l'Université de Californie à Berkeley.

ce point où la culture de soi se donne comme objectif le parfait gouvernement de soi-même, c'est-à-dire une sorte de rapport politique permanent de soi à soi ; nous avons à édifier la politique de nous-mêmes.<sup>164</sup>

Quand bien même Mishima serait parvenu, à terme, à « édifier la politique de lui-même », politique qui régissait à la fois sa production littéraire et son modelage physique, elle ne lui permet pas pour autant de résorber cette tension : il ira jusqu'à se transformer en une sorte de personnage apollinien, solaire et surhumain, dont le suicide serait l'œuvre la plus sublime, le chef-d'œuvre qu'il aura passé toute sa vie à préparer.

Toutefois, son œuvre littéraire demeure traversée par la tension entre la chair et les mots<sup>165</sup>. En effet, les personnages de Mishima sont soit enfermés dans le monde des mots, de l'intellect, de la raison tournant à vide sur elle-même, soit dans le monde de la chair, de la pure force physique, de la virilité presque grotesque. C'est que le travail d'écriture est toujours soumis au « pouvoir corrosif des mots », et par conséquent, il n'est pas en mesure de dépasser l'antinomie qui hante Mishima depuis sa plus tendre enfance : cela, seul peut le faire un homme inscrit dans le monde réel, incarnant lui-même à la fois les mots et la chair. Et faire coïncider les mots et le réel dans le monde des mots, c'est, pour Mishima, prendre un risque dont les conséquences sont bien trop coûteuses. Millot souligne l'impasse à laquelle Mishima se heurte lorsqu'elle affirme qu'

Il arrivait, en outre, que les mots eux-mêmes fussent attaqués par leur propre pouvoir de corrosion, qu'ils fussent capables de s'auto-intoxiquer comme Mishima enfant. En revanche, la réalité était susceptible de les détourner de la pureté de leur fonction. Aussi, et c'est à cette mission que répondait le travail de l'écrivain, il fallait éviter, autant que possible, d'entrer en contact avec le réel au moyen des mots, si l'on voulait maintenir leur pureté, et, inversement, on devait « surveiller sans cesse leur action corrosive », de peur qu'elle ne vînt soudain buter contre un objet qu'elle pourrait attaquer.<sup>166</sup>

Ainsi, la tension entre les mots et la réalité ne peut se résorber dans la fiction. Si Mishima incarne ou du moins aspire à incarner à la fois le monde des mots par son travail d'écrivain et le monde de la chair par son ascétisme physique légendaire, il doit aussi se faire guetteur ou gardien de ces deux dimensions et les empêcher de se heurter l'une à l'autre, au risque qu'elles ne s'abîment mutuellement. En ce sens, « c'est bien ce que devinrent, pour Mishima, le corps

---

<sup>164</sup> M. Foucault (1986) *La culture de soi*, Paris, Vrin, 2015, pp. 158-159. Nous soulignons.

<sup>165</sup> D. Wagenaar, Y. Iwamoto, « Yukio Mishima : Dialectics of mind and body », dans *Contemporary Literature*, vol. 16, no. 1, 1975. « What emerges most clearly from this psychology is a conflict between two antithetical modes of being, both equally seductive for Mishima. To establish one's existence either within the confines of mentality or to do so within the confines of physicality – that was the dilemma at the center of his thinking about himself. And so consuming was his obsession with it that hardly one of his artistic productions escapes being invested with the problem, whether on the level of theme, characterization, or style »,.

<sup>166</sup> C. Millot, *op. cit.*, p. 158.

et les mots : à parité, des objets de culte, des fétiches, pour autant qu'ils soient tenus infiniment à distance l'un de l'autre »<sup>167</sup>.

Quelle est donc la fonction de l'écriture chez Mishima, puisque, suivant la tension que nous venons de souligner, elle n'est pas en mesure de retranscrire le réel – les mots et la réalité étant intrinsèquement irréconciliables ? De « substituer à la réalité un monde de mots, un univers de fiction »<sup>168</sup>. Et puisque le réel ne peut être retranscrit fidèlement au vu de l'action corrosive des mots, il convient de marier ces deux dimensions dans la réalité en se faisant *fiction* ou *légende*. Il s'agit également pour lui de combler un vide, puisque « ainsi, le sentiment de vide, de non-existence, va trouver dans un premier temps un recours dans l'écriture. En effet, (...) très tôt Mishima dut concevoir cette répartition vitale qui était de situer d'un côté les mots, et, de l'autre, “réalité, chair, action” »<sup>169</sup>.

Si le dépassement auquel Mishima aspire ne trouve pas sa voie de concrétisation dans le monde des mots, c'est donc du côté de la chair et du corps qu'il trouve effectivement un moyen de se réaliser. Mishima cherche en effet à atteindre, en cultivant son corps, un équivalent physique à la beauté littéraire, une beauté physique exempte de toute corrosion. Il s'agit donc pour lui d'apprendre le « langage de la chair » pour que celui-ci finisse par « incarner l'équivalent de ce que l'art littéraire avait pour but de créer »<sup>170</sup>. Ce que l'art littéraire avait pour but de créer, c'est le sublime, la beauté. Pour Mishima, il faut donc (1) se sublimer, et appliquer à son corps l'idéal esthétique qui régit la création littéraire, et (2) vivre une vie « digne d'un roman ». Pour reprendre l'expression de Millot : « de “créateur de mots”, l'écrivain est devenu lui-même “créature des mots” »<sup>171</sup>. En un sens, on peut d'ores et déjà affirmer que ce qui se joue dans *Le Soleil et l'Acier* est bien de l'ordre d'une métaphysique – ou d'une cosmogénétique – de la perversion, soit une conception du monde et du langage régis par des lois toutes particulières. Si Mishima explicite ces lois dans ce texte tardif, il demeure qu'elles se déploient dans l'ensemble de son œuvre littéraire.

---

<sup>167</sup> C. Millot, *op. cit.*, p. 159.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>169</sup> N. Brémaud, « Mishima ou la fabrique d'un corps », dans *L'information psychiatrique*, no. 4, vol. 84, 2008 p. 325.

<sup>170</sup> C. Millot, *op. cit.*, p. 164.

<sup>171</sup> *Id.*

## 2. Une préface énigmatique. De la *vita sexualis* aux conditions de la confession

La préface rédigée par Mishima et précédant de quelques mois la publication de *Confessions d'un masque*, œuvre qui projeta dans la célébrité et la renommée son auteur alors âgé de vingt-quatre ans, offre non seulement un éclairage sur le roman mais aussi d'intéressantes perspectives philosophiques et littéraires. Elle permet de mieux cerner les enjeux de cette œuvre tout en offrant au lecteur une porte d'entrée – timide et énigmatique, certes – dans la *psyché* de l'auteur. Nous aurons donc à confronter les explications fournies par Mishima quant à son projet littéraire aux catégories que nous nous sommes employés à expliciter dans les pages précédentes de cette étude.

### a. Une confession à visée scientifique et auto-analytique

Mishima qualifie d'emblée son roman de « *vita sexualis* »<sup>172</sup>, ou « d'autobiographie sexuelle qui vise à la plus grande précision possible »<sup>173</sup> et qui est « consacrée, à travers sa propre analyse, à une étude du sadisme et de la perversion »<sup>174</sup>. *Confessions d'un masque* s'inscrit donc dans la droite lignée des récits autobiographiques écrits par les pervers et offrant un accès inédit à leurs fantasmes, leurs pensées et leurs souvenirs ; à un détail près toutefois : ce récit ne lui a été réclamé, exigé ou commandé par personne – aucun expert, aucun médecin, aucun juge ne lui a demandé de se livrer à cet exercice d'introspection et d'analyse de soi. C'est de son propre chef, de son plein gré, que Mishima s'adonne à cette auto-analyse intime et qu'il la soumet à la publication. Dans une note adressée à son éditeur, il écrit :

Cette œuvre sera mon premier « roman autobiographique ». Il ne s'agira pas pour autant d'un *Ich-Roman* conventionnel. Je tiens à brandir le scalpel affûté de l'analyse psychologique sur des personnages de fiction. Mais ainsi, je tenterai de me disséquer tout vif. Et afin d'être à la fois, comme l'a dit Baudelaire, le condamné et le bourreau, je chercherai à atteindre à l'exactitude scientifique. Un tel travail exige de la détermination, mais je compte bien m'y consacrer fermement.<sup>175</sup>

Il s'agit donc pour Mishima non seulement d'effectuer sa propre psychanalyse – ce qui suppose une franchise totale, sans quoi la visée thérapeutique ne peut jamais aboutir – mais aussi de produire un discours objectivant, voire un *savoir* de la perversion, comme en témoigne l'usage qu'il fait du terme « étude » pour qualifier son livre. Chez Mishima, nul besoin d'une instance tierce pour lui extorquer une confession : au moment où il rédige *Confessions d'un masque*, il

---

<sup>172</sup> Y. Mishima, *Confessions d'un masque*, op. cit., p. 11.

<sup>173</sup> *Id.*

<sup>174</sup> *Id.*

<sup>175</sup> Y. Mishima cité dans J. Nathan, *Mishima*, Paris, Gallimard, 2020, p. 94.

a d'ores et déjà intériorisé le point de vue médical et se considère comme malade, ou « à guérir ». En toute logique, il lui faut donc articuler à la dimension subjective de la confession, qui doit s'exprimer dans un discours transparent et d'une absolue franchise à la première personne du singulier, la dimension objective de l'auto-analyse, ainsi que celle, scientifique, de l'étude de la perversion. En effet, bien que Mishima parle toujours en son nom de son intimité la plus profonde, il parle toujours aussi de quelque chose de médié : la dimension normative de la perversion, que nous avons pris soin de souligner plus haut, implique qu'elle est toujours socialement construite et déterminée – d'autant plus que Mishima, contrairement à Humbert Humbert et à Robinson, est un individu réel, déterminé par une société toute particulière. L'analyse de *Confessions d'un masque* ne peut donc faire fi de la dimension normative de la perversion, sans quoi elle demeurerait incomplète

Reste que le roman de Mishima s'apparente à une confession – comme l'indique le titre et comme il le reconnaît lui-même un peu plus loin<sup>176</sup>. Mais qu'espère-t-il d'une telle confession, surtout lorsque l'on connaît le contexte dans lequel il écrit, à savoir celui d'une société japonaise au sortir d'une guerre dévastatrice, régie par des mœurs sévères mais mouvantes et un traditionalisme affaibli<sup>177</sup> ? Outre les ambitions « d'un écrivain-esthète en réaction contre son époque, et qui a cependant soif de popularité »<sup>178</sup> ou d'un fruit de son époque qui « crée un “je” fictionnel pour commencer une nouvelle vie d'écrivain d'après-guerre »<sup>179</sup>, on peut voir dans cette confession un projet de transformation de soi, d'exécution publique du « Moi pervers » pour ouvrir la porte à la floraison d'un « Moi purifié », car, comme l'affirme Duval, « personne ne sort indemne d'une confession »<sup>180</sup>. Mishima annonce

---

<sup>176</sup> Y. Mishima, *Confessions d'un masque*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>177</sup> N. Nishikawa, *Le roman japonais depuis 1945*, Paris, PUF, 1988, p. 180. « La complexité de la littérature (...) reflète donc celle de ce tournant décisif de l'histoire du Japon. Les Japonais ont été surpris par une croissance fulgurante qui a de beaucoup dépassé leurs prévisions, et par le changement profond qui semblait annoncer la fin de “l'après-guerre” et le commencement d'une société qui contrastait avec le modèle des “pays avancés”. Ainsi, on a souvent parlé de la fin de l'après-guerre et de l'avènement d'une société nouvelle. Évidemment, différences et changements entre deux époques attirent notre attention. Cependant, parmi les éléments de la nouvelle société il en existe un certain nombre qui ont été préparés pendant la période précédente, et qui ont mûri dans la période suivante. Par exemple, en ce qui concerne ce qu'on appelle les valeurs d'après-guerre ou l'idéologie nouvelle et démocratique qui s'est formée durant les premières années de l'après-guerre, on peut discerner deux aspects : un négatif, où les valeurs, altérées avec le temps, tombent en désuétude ou dans l'oubli, et un positif, marqué par le développement et l'approfondissement de nouvelles notions. On peut ranger parmi ces dernières le pacifisme, la conscience des droits individuels, le sens de la liberté ».

<sup>178</sup> N. Nishikawa, *op. cit.*, p. 262.

<sup>179</sup> M. Nemoto, « La littérature en concurrence avec la vie. Mishima lecteur de Proust », dans *La langue du lecteur*, Éditions des Presses Universitaires de Reims, 2017, p. 211.

<sup>180</sup> R. Duval, *art. cit.*, p. 99.

explicitement, dans la préface, cette visée purgatoire et thérapeutique qui guide la rédaction de *Confessions d'un masque*,

Écrire cette œuvre, c'est évidemment *mourir à l'être que je suis*, mais j'ai aussi l'impression, au fil de l'écriture, de *recouvrer peu à peu ma vie*. Que veux-je dire par là ? Qu'avant d'écrire cette œuvre la vie que je menais était celle d'un cadavre. *À l'instant même où, grâce à cette confession, s'accomplissait ma mort, la vie a rejaili en moi.*<sup>181</sup>

Ainsi, la confession signe la mort de celui que Mishima était auparavant, soit, selon ses dires et selon le point de vue normatif, médical et moral qu'il a bien intériorisé, un pervers sadique en proie à des crises de mélancolie ; en même temps, elle signe aussi son retour à la vie, sa résurrection, puisqu'il n'était jusqu'alors, selon lui, rien de plus qu'un cadavre. Mais en quoi consiste exactement ce retour à la vie, et en quoi la confession est-elle à même d'y mener ? Y parvient-elle réellement ? Il est évident que Mishima n'a pas répudié ou abandonné son homosexualité après la publication de cette œuvre – difficile en effet de faire table rase de son orientation sexuelle, même si elle est envisagée comme une perversion, et la confession semble impuissante ou en tout cas insuffisante lorsqu'il s'agit de se débarrasser de penchants innés. Et en effet, l'objectif de Mishima n'était pas celui-là : il s'agissait plutôt pour lui de lever certains symptômes – il affirme d'ailleurs que, depuis qu'il a écrit sa confession, ses « crises de mélancolie ont cessé »<sup>182</sup> – et de mettre la question de la sexualité à l'honneur, d'en faire un objet digne de l'écriture romanesque. Dans cette perspective, il s'agit de s'auto-analyser en se dédoublant :

Mishima's intent appears clear enough: he proposes to both be himself and not be himself at the same time. This logic of non-contradiction coheres with the notion of one whose confession is given through a mask, and we might assume that the hope for scientific accuracy makes the truth value of the text unproblematic.<sup>183</sup>

Ainsi donc, Mishima semble accorder une double visée à *Confessions d'un masque* : une visée thérapeutique ou individuelle d'une part, et une visée scientifique ou objectivante d'autre part. L'articulation de ces dimensions exige, comme le souligne Jean-Michel Rabaté, « une franchise intransigeante »<sup>184</sup>, « une absolue sincérité »<sup>185</sup>. Néanmoins, l'incipit du roman suffit à rendre caduque cette prétention : si le narrateur prétend avoir tout vu de la scène de sa naissance – ce qui relève de l'impossible – et se souvenir de la lumière du jour se reflétant dans la salle de bain

---

<sup>181</sup> Y. Mishima, *Confessions d'un masque*, op. cit., p. 11.

<sup>182</sup> Id.

<sup>183</sup> A. R. Smith, « Seeing through a mask's confession », dans *Text and performance quarterly*, 1989, pp. 135-136.

<sup>184</sup> J.M. Rabaté, *La beauté amère. Fragments d'esthétique*, Seyssel, Éditions du champ Vallon, 1986, p. 58

<sup>185</sup> Id.

– alors que Mishima est né en pleine nuit –, cela signifie que les mensonges et la transformation de la réalité sont admis, alors même que l’auteur prétend à la fois se confesser, entreprise qui requiert la sincérité, et produire une analyse scientifique, entreprise qui exige la précision, la rigueur et la vérité. De plus, Mishima rend lui-même compte de l’échec de toute entreprise thérapeutique dans son travail d’écrivain. Il affirme en effet que « ce que j’ai écrit me quitte sans jamais nourrir mon vide, et ne devient rien d’autre qu’un implacable fouet qui me pousse à continuer »<sup>186</sup>. C’est en nous confrontant à la question du masque que nous nous donnerons les moyens de rendre compte de ce double échec.

b. *Un masque qui mord profond dans la chair*

Le titre de l’ouvrage est on ne peut plus clair : la confession est menée par un *masque*. Dans la mesure où Mishima nous dit d’emblée que celui qui se confesse n’est pas « un jeune écrivain » ni « un homosexuel refoulé dans le Japon de l’après-guerre », mais un *masque*, il faut s’arrêter sur cette métaphore et en prendre toute la mesure. Mishima revient en effet lui-même sur son titre, à propos duquel il écrit ceci :

*Confessions d’un masque*, ce titre à première vue contradictoire, procède d’un paradoxe : au moins pour « Je », le personnage, le masque est un masque de chair, mais comment envisager que les confessions d’un tel masque puissent-être vraies ? Les hommes ne sont nullement en mesure de mener à bien une confession. Cela, seul peut l’accomplir – mais c’est rare – un masque qui mord profond dans la chair.<sup>187</sup>

Dans cet extrait dont l’importance est fondamentale, Mishima ne dit pas simplement que la confession que le lecteur a sous les yeux est le fait d’un masque, mais va jusqu’à affirmer que *seul un masque peut véritablement se confesser* ; autrement dit, le masque est la condition de possibilité de la confession. Le masque, en tant qu’il cache la véritable identité de l’individu qui le revêt, qu’il substitue à cette identité un rôle ou un personnage, est un artifice. Dans la mesure où une confession bien menée implique à la fois une coïncidence et une prise de distance du « Je narrant » par rapport au « Je narré », ainsi qu’une franchise absolue, peut-on véritablement dire des *Confessions d’un masque* qu’elles sont une confession en bonne et due forme – surtout à la lumière de l’échec que nous avons souligné plus haut ? Et qui, du « Je narrant » ou du « Je narré », est le masque dont parle Mishima dans sa préface ? Que faire, en somme, de cette métaphore énigmatique ?

---

<sup>186</sup> Y. Mishima cité dans C. Millot, *op. cit.*, p. 132.

<sup>187</sup> Y. Mishima, *Confessions d’un masque*, *op. cit.*, p. 12.

Une première lecture consisterait à affirmer que le masque se rapporte au « Je narré », et qu'en se confessant, il permet au « Je narrant » de ne plus avoir à le revêtir, accomplissant ainsi la vocation de toute confession – la purification et la renaissance. Et si, seconde lecture, le masque désignait aussi le « Je narrant » ? L'idée de la nécessité de revêtir un masque, et donc de procéder par duperie, pour mener à bien une confession n'est en effet pas nouvelle : rien d'étonnant d'ailleurs si on doit à Oscar Wilde, icône homosexuelle également, l'adage bien connu selon lequel « c'est lorsqu'il parle en son nom que l'homme est le moins lui-même, donnez-lui un masque et il vous dira la vérité »<sup>188</sup>. En effet, le masque, ou la fiction, constitue une sorte de protection ; l'anonymat et la dissimulation semblent en effet, comme c'est le cas dans les confessionnaux, inciter à la sincérité et à la franchise ; et une confession aussi intime, livrée à un public aux mœurs sévères, ne peut se faire que grâce à ce « masque qui mord profond dans la chair ».

La métaphore du masque fait apparaître une tension entre la perversion de l'auteur japonais et l'analyse de Deleuze. En effet, *Vendredi ou les limbes du pacifique*, roman sur lequel s'appuie Deleuze pour théoriser un monde de la perversion, met en scène un personnage qui fait l'expérience d'une solitude inégalable, lui qui est naufragé sur une île déserte et qui vit loin de toute société. Par conséquent, ce roman est un terrain on ne peut plus fécond pour penser un monde de la perversion dans lequel le sujet s'abolirait en même temps que la structure autrui, puisqu'il n'y a pas d'autrui concret. L'île déserte représente donc le cadre idéal dans lequel la perversion telle que la conçoit Deleuze peut se déployer et se libérer, et est semblable à ce titre à un dispositif expérimental aux conditions purifiées. Mishima, en revanche, évolue dans une société aux mœurs particulièrement sévères, dans laquelle la sexualité fait l'objet d'un tabou extrêmement strict : contrairement à Robinson, il se trouve toujours confronté au regard d'autrui, jusqu'à l'intérioriser. Sans doute Mishima ne se vivrait-il pas comme pervers et ne se livrerait-il pas à une confession aux allures exhibitionnistes s'il vivait sur une île déserte et n'était jamais confronté à autrui. En outre, on peut dire de la perversion de Mishima qu'elle est socialement produite, dans la mesure où elle constitue la transgression d'une norme bien assise. Elle se manifeste sous la forme de *fantasmes pervers* – au sens qu'attribue Jacques Lacan à cette notion. On peut par ailleurs affirmer que Mishima vit une progression dans la perversion semblable à celle décrite par Deleuze : les descriptions que ce dernier fait de la névrose et de la psychose comme étapes préliminaires à la perversion rappellent Mishima par bien des égards,

---

<sup>188</sup> O. Wilde, *La vérité des masques. Essais et aphorismes*, Paris, Rivages, 2020.

qui, du fait de sa « perversion », fait l'expérience d'une solitude particulière, laquelle perturbe sa structure autrui. Toutefois, dans la mesure où il demeure toujours confronté à des autrui particuliers, la structure perverse n'aboutit jamais réellement : il en reste, dans *Confessions d'un masque*, à la névrose et aux fantasmes pervers qui en sont l'apanage.

Mais ce « masque qui mord profond dans la chair » nous révèle aussi une autre dimension, essentielle, de la confession de Mishima. Cette confession s'appuie sur la souffrance atroce de son auteur, qui se demande d'ailleurs, dans *Le Soleil et l'Acier*, s'il y a « un témoin plus sûr que la douleur, qui puisse accompagner la conscience jusqu'à ses limites »<sup>189</sup>. Ainsi donc, la fonction du masque serait de provoquer une souffrance telle que Mishima ne peut y échapper et ne peut, par conséquent, échapper à la certitude de son existence et de la réalité de son vécu – d'où l'usage du verbe « mordre ». Suivant cette lecture, l'objectif de la confession serait « d'imposer une forme à une matière vécue ». Le langage chez Mishima serait donc moins un double du langage mettant en scène un double pervers du monde qu'une écriture à propos du réel, de son vécu. Toutefois, une nouvelle contradiction émerge : dans *Le Soleil et l'Acier*, Mishima revient, comme nous l'avons vu, sur le « pouvoir corrosif des mots », lesquels ne peuvent décrire le réel sans le corrompre. C'est ici que le masque intervient : le masque est certes un artifice, mais il est aussi une duperie, et, en un certain sens, un mensonge. Mishima, pour mener à bien sa confession, doit la parsemer de fictions et de faussetés, sans quoi les mots exerceraient leur action corrosive sur son vécu. Et Mishima d'affirmer :

Although this is a confession, I have allowed "lies" to pasture freely in my novel, and when it seemed appropriate, I gave them fodder to eat. Filling the stomach of lies in this way kept them from molesting the vegetable patches of "truth".<sup>190</sup>

Ainsi, la conception du langage défendue par Mishima rend vaine la prétention des confessions classiques à l'absolue franchise et à la transparence la plus totale. Pour l'auteur japonais, la seule manière de mener à bien une confession est de revêtir un masque, et de mêler la réalité et la fiction.

### 3. Double du monde et double du langage

La conception du langage avancée dans *Le soleil et l'acier* ainsi que la métaphore du masque permettent donc d'expliquer le double échec de l'entreprise confessionnelle de Mishima. En effet, comme nous l'avons vu dans les pages précédentes, la conception que se fait Mishima du

---

<sup>189</sup> Y. Mishima, *Le soleil et l'acier*, op. cit.

<sup>190</sup> Y. Mishima, cité dans A. R. Smith, art. cit., p. 136.

langage fait du monde des mots un monde *imaginaire*, qui ne doit d'aucune manière tenter de coïncider avec la réalité, au risque de la pervertir et d'exercer sur elle sa « capacité corrosive » – raison pour laquelle on peut dire que le langage, chez, Mishima, est un « double du langage », un langage parsemé de mensonges et de duperies, qui ne peut décrire qu'un « double du monde » - un monde, comme on l'a vu, régi par la souffrance, cette dernière étant la seule chose qui donne à Mishima une certitude de son vécu. Malgré la prétention de Mishima d'offrir au lecteur un accès inédit à sa *psyché* et de se confesser « avec la plus grande précision possible », tout ce qu'il est en mesure de dépeindre est le monde de *sa* perversion, de *sa* souffrance, qui prend l'apparence d'un monde imaginaire dans lequel « s'entremêlent l'espace et le temps »<sup>191</sup> et dans lequel toutes les dimensions de la vie se confondent dans une espèce de bric-à-brac onirique :

Ainsi, une éruption volcanique, un soulèvement militaire, ou d'autres nouvelles de tel ou tel pays que m'annonçaient les grandes personnes voisinaient d'une part avec les crises de ma grand-mère ou les chamailleries qui survenaient en famille sous mes yeux, d'autre part avec les événements fictifs peuplant l'univers de contes de fées dans lequel j'étais plongé quelques instants plus tôt ; ces trois registres avaient toujours pour moi valeur égale, ils appartenaient à une même catégorie. Incapable d'envisager ce monde comme une réalité autrement plus complexe qu'un jeu de construction, je ne pouvais imaginer que la « société des hommes » dans laquelle j'aurais bientôt à faire mon chemin était bien plus chatoyante que le « commerce » des fées.<sup>192</sup>

Dès lors que nous savons avoir affaire d'une part à un auteur dont la conception du langage empêche celui-ci de coïncider avec la réalité, et d'autre part à un narrateur qui n'est ni capable de faire la différence entre ce qui relève de l'imaginaire et ce qui relève de la réalité, ni entre ce qui relève de l'histoire et ce qui relève de la banalité du quotidien, peut-on véritablement s'attendre à une confession proprement dite plutôt qu'à une mise en scène d'un monde de la perversion qui s'inscrit dans la lignée des œuvres de Sade, Sacher-Masoch, de Tournier et de Nabokov ? Et on est alors en droit de se demander,

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 (...) C'est qu'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.<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> Y. Mishima, *Confessions d'un masque*, op. cit., p. 30.

<sup>192</sup> *Id.*

<sup>193</sup> A. Lussier, « La formule du fantasme : image, signe et perversion d'après Yukio Mishima », dans *Cygne noir*, no. 8, 2020, pp. 33-34.

## §9. LIRE MISHIMA AVEC DELEUZE ?

### 1. Portrait de Mishima en Robinson

Malgré la tension soulignée précédemment entre la structure perverse deleuzienne, totalement affranchie de la morale, et la perversion socialement déterminée de Mishima, un extrait de *Confessions d'un masque* semble les rendre compatibles. L'extrait en question<sup>194</sup> voit le narrateur seul sur un rocher à la plage, s'adonnant à l'onanisme en fantasmant sur son camarade de classe, Ômi, jusqu'à jouir dans l'océan.

Cet extrait s'apparente à une robinsonnade à plus petite échelle, où le rocher sur lequel Kôchan se trouve se substitue à l'île déserte de Robinson ; l'accent y est même mis sur la solitude physique du héros, puisque « de formes humaines, on n'en discernait point »<sup>195</sup>. Cette solitude va de pair avec une description assez surprenante, foisonnante et imagée de la nature qui l'environne, où cette dernière semble remplacer autrui dans la psyché du personnage et faire l'objet d'une description humanisante : il est en effet question de la « musculature »<sup>196</sup> des nuages, des « airs de coquette »<sup>197</sup> de la brise marine, de « bouquets d'écume pareils à des mains blanches réclamant de l'aide »<sup>198</sup>, et de rocs qui « semblaient même rêver »<sup>199</sup>. Cette description de la nature, qui offre un contraste avec le fantasme solitaire dont elle est l'arrière-plan et qui fait de la nature un personnage qui regarde Kôchan s'adonner à l'onanisme, rappelle la figure de l'île dans le roman de Tournier et le « spinozisme » de Robinson, que Deleuze décrit en ces termes :

La fin, le but final de Robinson, c'est la « déshumanisation », la rencontre de la libido avec les éléments libres, la découverte d'une énergie cosmique ou d'une grande Santé élémentaire, qui ne peut surgir que dans l'île, et encore dans la mesure où l'île est devenue aérienne ou solaire.<sup>200</sup>

La nature occupe en effet une place tout à fait particulière dans cet extrait, et la sexualité de Kôchan, qui se fond dans la nature environnante, rappelle la sexualité solaire de Robinson, la fusion de Robinson avec l'île.

---

<sup>194</sup> Y. Mishima, *Confessions d'un masque*, op. cit., pp. 104-108.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>196</sup> *Id.*

<sup>197</sup> *Id.*

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>199</sup> *Id.*

<sup>200</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 352.

À la sensation de solitude que l'immensité de la mer suscite au héros s'en ajoute une autre, qui découle d'une identification avec la solitude – imaginée – de son camarade de classe ; et lui vient en effet « le désir – à présent que ma propre solitude, en apparence du moins, ressemblait un peu à la sienne, et que devant l'énergie débordante de la mer j'en avais perçu tout le vide – d'en jouir pleinement de la même manière qu'Ômi l'aurait fait »<sup>201</sup>. Pour ce faire, il doit trouver chez lui le moyen de cette identification – c'est ainsi que « pour objet de mon fantasme, j'avais choisi mes propres aisselles »<sup>202</sup>. Celles d'Ômi font l'objet d'une admiration fétichisante quelques pages plus tôt, où il est dit que « l'abondance des poils visibles au creux de ses aisselles dénudées avait elle aussi provoqué notre stupéfaction. C'était sans doute la première fois que nous découvriions là une pilosité si exubérante qu'elle en paraissait superflue, pareille au foisonnement envahissant des herbes de l'été »<sup>203</sup>. Les aisselles prennent une place tout à fait centrale dans ce passage : c'est en effet en prenant les siennes pour objet d'excitation, que Kôchan parvient à réaliser la fusion tant désirée. La question qui se pose à présent est celle de savoir quel statut accorder à ces aisselles en particulier, et à la question du fétichisme en général ?

On serait tentés, de prime abord, de s'appuyer sur la conception d'autrui comme expression d'un monde possible pour avancer que le pervers fétichiste vit dans un monde sans autrui dans la mesure où son désir ne se dirige pas vers le visage, lieu de l'expression par excellence, mais vers une autre partie du corps ; toutefois, Tournier lui-même affirme que le visage n'est pas le seul et unique lieu de l'expression : chaque partie de l'anatomie humaine exprime à sa manière quelque chose<sup>204</sup>. Dès lors, le statut des aisselles devient troublant : qu'expriment-elles au juste ? Nous pouvons émettre l'hypothèse qu'elles font signe vers un monde possible dans lequel la fusion tant souhaitée se trouve enfin réalisée. Un monde dans lequel, dit Mishima, se produit « l'accomplissement de mon rêve : faire en sorte que la jouissance que j'éprouvais à sa vue (Ômi) se confonde avec celle qu'il devait lui-même éprouver »<sup>205</sup>.

Et quoi de plus symbolique, pour pousser jusqu'à son paroxysme cette robinsonnade à échelle réduite, que la fin de cet extrait qui voit Kôchan éjaculer dans l'océan et en quelque sorte fusionner avec la nature qui l'entourne, à tel point que « les vaguelettes donnaient (à ses

---

<sup>201</sup> Y. Mishima, *Confessions d'un masque*, op. cit., p. 106.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>203</sup> *Ibid.*, pp. 95-96.

<sup>204</sup> M. Tournier (1946), « L'impersonnalisme », dans *Philosophie*, vol. 158, no. 3, 2023.

<sup>205</sup> Y. Mishima, *Confessions d'un masque*, op. cit., p. 106.

pieds) l'air de deux coquillages blancs et morts »<sup>206</sup> et que « (sa) solitude l'embrasa comme le soleil »<sup>207</sup> ? Ce passage gagne à être lu en parallèle de celui que consacre Tournier à la sexualité solaire de Robinson, où la distinction entre le sujet désirant et l'objet désiré s'effrite au profit d'une communion avec la nature, qui ne laisse de place ni à l'Ego ni à l'Autre. C'est un geste jumeau qu'accomplit cet extrait de Mishima qui présente en apparence plus d'une similitude avec la robinsonnade de Tournier.

## 2. Une solitude particulière

Mais la proximité entre la structure perverse deleuzienne et la perversion de Mishima semble s'arrêter là. Deleuze, comme nous l'avons vu, fait du monde de la perversion un monde solipsiste, un monde dans lequel le sujet se fond et s'abolit, et où la perversion constitue l'aboutissement de la dégradation de la structure autrui et le dépassement des deux premiers stades pathologiques de cette dégradation, à savoir la névrose et la psychose. On a vu en quoi *Vendredi ou les limbes du pacifique* rend possible une telle conception de la perversion : non seulement Robinson fait-il l'expérience d'une solitude exceptionnelle, mais il s'adonne également à des pratiques qui, par une désobjectivation totale, font de lui un élément, voire un mode, de l'île sur laquelle il échoue<sup>208</sup>. Nous avons aussi avancé l'idée selon laquelle *Confessions d'un masque* met en scène une progression dans la perversion semblable à celle décrite par Deleuze, mais qui, contrairement à cette dernière, n'aboutit jamais, étant donné que Mishima, à l'inverse de Robinson, reste malgré tout toujours confronté à autrui et à une morale extrêmement rigoureuse. Il va donc tout naturellement s'agir pour nous d'examiner quelle expérience de la solitude conduit à la perturbation de la structure autrui chez Mishima et de dégager les raisons pour lesquelles la structure perverse ne peut advenir dans *Confessions d'un masque*.

Le lien causal mis en évidence par Deleuze entre la solitude et la structure perverse, une fois confronté à l'idée d'une perversion socialement produite et déterminée chez Mishima, pose problème. En effet, dans la mesure où la perversion, dans son histoire en général et dans le cas de Mishima en particulier, est intimement liée à la question du normal et du pathologique, la question suivante s'impose : est-ce la perversion entendue comme *déviance* et anormalité qui donne lieu à une solitude *sociale* – soit une forme de *marginalité* où le pervers incarnerait

---

<sup>206</sup> Y. Mishima, *Confessions d'un masque*, op. cit., pp. 106-107.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>208</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 351 : « Le terme final, c'est Robinson devenu élémentaire dans son île rendue elle-même aux éléments : un Robinson de soleil dans une île devenue solaire, uranien dans Uranus ».

*l'autre par excellence* aux yeux d'une société aux mœurs rigides et codifiées – solitude sociale, qui dans un second temps, se muerait en une solitude métaphysique qui bouleverserait le rapport du sujet à autrui et donne lieu à une progression dans la perversion telle que la décrit Deleuze ? Ou la perversion en tant que déviance n'a-t-elle, à l'inverse, lieu d'être, d'exister, qu'en tant qu'elle découle d'un rapport à autrui d'emblée détraqué, soit d'une solitude métaphysique fondamentale, d'une « structure perverse » toujours déjà là ? En bref, la structure perverse dont parle Deleuze est-elle une affaire de *nature* ou de *culture* ? Que peut apporter la lecture du roman de Mishima à la conception deleuzienne de la structure perverse ?

Intéressons-nous de plus près à l'expérience de la solitude dont Kôchan fait les frais. Il est dit à plusieurs reprises dans le roman que sa sexualité provoque en lui le sentiment d'être hors-normes, d'être à part, et que la marginalité qu'il ressent le pousse à se réfugier dans la rêverie, à se couper de la réalité et des autres, à s'isoler sur son « île intérieure »<sup>209</sup>. Ici, il semblerait que ce soit précisément le fait d'être hors-normes, d'être marginal, qui pousse Kôchan dans la solitude métaphysique que constitue le rêve. Mishima affirme en effet que sa sexualité le fait « resplendir de solitude dépravée »<sup>210</sup> et qu'elle est par ailleurs liée, dans un cercle vicieux, à ses propensions à la rêverie et à son envie de fuir la réalité. L'extrait suivant en témoigne : « cette vague anxiété à l'égard de mon avenir ne faisait qu'augmenter ma capacité à partir dans des rêveries coupées de toute réalité, lesquelles m'acculaient aux “mauvaises habitudes” qui me portaient à leur tour à trouver refuge dans la rêverie »<sup>211</sup>.

Les rêveries de Kôchan comprennent bien entendu ses fantasmes homosexuels et sadiques, et on peut donc émettre l'hypothèse selon laquelle la perversion constituerait, dans une certaine mesure, une *pathologie de l'imaginaire*. Cette pathologie de l'imaginaire tend à enfermer le sujet dans une solitude psychologique, dans la mesure où il dénigre la réalité au profit de la rêverie, et cette solitude psychologique finit par se muer en solitude métaphysique, laquelle favorise une progression dans la perversion. Que la propension pathologique à la rêverie soit intrinsèque à la structure perverse ou qu'elle soit simplement une forme d'*escapism* en réaction à une marginalité ressentie est une question qui demeure difficile à trancher.

Nous pouvons toutefois affirmer, à la lecture des *Confessions d'un masque*, que la perversion se caractérise par une solitude *sociale*, d'aliénation ou de mise à l'écart – que celle-

---

<sup>209</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 359.

<sup>210</sup> Y. Mishima, *Confessions d'un masque*, *op. cit.*, p. 201.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 100.

ci soit le fait de la société ou du pervers lui-même qui, conscient de sa déviance dans la mesure où il a intériorisé le regard des autres et les normes sociales et médicales, se met lui-même à l'écart ou se considère comme un être d'exception. Cette solitude sociale se mue en solitude métaphysique, laquelle passe par une fuite hors du réel, une propension pathologique à la rêverie, soit par une imagination *pervertie* qui corrompt son rapport à autrui. Ainsi donc, la progression dans la perversion ne semble pas nécessiter une solitude aussi radicale que celle vécue par Robinson, seul sur son île ; mais la structure perverse, en tant qu'elle remplace la structure autrui, ne peut aboutir dans un contexte où se meuvent toujours des autrui concrets.

Il est donc permis d'émettre l'hypothèse selon laquelle Mishima, dans *Confessions d'un masque*, en reste à la névrose. En effet, suivant la lecture de Deleuze, la névrose et la psychose constituent les moments proprement pathologiques de l'effondrement de la structure autrui, où le sujet, tant bien que mal, tente de palier à cette absence d'autrui par tous les moyens, et où « tout devient *simulacre* et *vestige* »<sup>212</sup>. La structure perverse, quant à elle, constitue une « possibilité de salut »<sup>213</sup>, une sortie des deux premiers moments pathologiques ; elle est le moment de la pure libido, de la pure spontanéité, de la création sans contrainte. Le Mishima des *Confessions* n'atteint pas ce stade : d'une part, parce qu'il demeure toujours confronté à ses « substituts d'autrui », et d'autre part parce que, comme nous l'avons vu, il ne parvient pas à guérir de sa pathologie. Toutefois, il convient de bien distinguer la *perversion* au sens de déviation de la norme, et la *structure perverse* au sens métaphysique que Deleuze lui donne. En ce sens, on peut dire du Mishima de *Confessions d'un masque* qu'il est pervers tout en demeurant au stade de la névrose – parce qu'il ne peut se libérer totalement de la morale imposée par autrui ; et sa névrose se manifeste par des « fantasmes pervers ». En effet, Mishima, en tant qu'il ne cherche pas à se débarrasser d'autrui, mais à se faire une place dans la société *malgré sa perversion*, n'atteint pas la possibilité de salut décrite par Deleuze et reste prisonnier du paradigme psychanalytique

### 3. Perversion et perversité : une indépassable tension ?

Que faire donc de la question de la perversité et de l'amoralité dans l'œuvre de Mishima, et surtout, comment la comprendre suivant le prisme deleuzien, qui se donne pour objectif de libérer la perversion de la question morale<sup>214</sup> ? Mishima semble en effet se considérer comme

---

<sup>212</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 366.

<sup>213</sup> *Id.*

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 371. « Le roman de Tournier ne se propose pas d'expliquer, mais montre. Par là il rejoint, avec de tout autres moyens, les études psychanalytiques récentes qui semblent devoir renouveler le statut du concept de

absolument immoral, comme un pervers vicieux tout au long du roman. S'adressant à lui-même, il écrit en effet : « tu n'es pas un être humain. Tu es décidément incapable de frayer avec autrui. Tu n'es qu'une créature dénuée d'humanité, d'une tristesse singulière »<sup>215</sup>. Que faire de cette auto-flagellation permanente, de ce brouillage entre perversion et perversité qui traverse les *Confessions d'un masque* ?

En effet, comme nous l'avons suggéré plus haut, Mishima semble se complaire dans sa propre déviance, puisqu'elle fait de lui un être à part, un être d'exception<sup>216</sup>, et souligne dans un même geste que cette déviance est une source de souffrance – souffrance que, du reste, lui seul est à même d'endosser et que lui seul a les moyens d'exprimer. Il met en effet l'accent sur cette anormalité qu'il transforme en une dimension constitutive de son identité :

Si j'étais un autre garçon, qu'éprouverais-je ? Si j'étais un être normal, qu'éprouverais-je ? Ces pensées obsessionnelles me torturaient, mettant aussitôt en pièces, dès que j'étais sûr de l'avoir enfin acquis, le plus infime fragment de bonheur.<sup>217</sup>

Et, plus loin :

La « comédie » a fini par faire partie intégrante de ton système. Elle n'est déjà plus de la comédie. La conscience même que tu as de simuler l'homme normal a rongé en toi une forme de normalité originelle, celle-ci n'est plus désormais qu'une normalité de façade... Cela, tu dois te le dire et te le redire, en étais-je venu à penser. Pour aller jusqu'au fond des choses, tu fais déjà presque partie de ces gens qui ne croient qu'aux contrefaçons.<sup>218</sup>

Qu'est-ce qui nous garantit donc que cette confession que nous avons sous les yeux ne fait pas partie de cette comédie, qu'elle n'est pas une simple duperie – ce qui ferait basculer Mishima du côté de la perversité et montrerait par conséquent les limites de l'analyse deleuzienne qui cherche à débarrasser la perversion de son « autre moral » ? On retrouve dans ce passage la métaphore cachée du masque comme duperie et comme comédie : et si, au fond, la perversité était la seule manière pour Mishima de se présenter, suivant la conception de la confession qu'il avance comme devant être parsemée de mensonges ?

---

perversion, et d'abord *le sortir de cette incertitude moralisante* où il était maintenu par la psychiatrie et le droit réunis ». Nous soulignons.

<sup>215</sup> Y. Mishima, *Confessions d'un masque*, op. cit., p. 259.

<sup>216</sup> C. Millot, op. cit., p. 132. « Prenant racine dans le sentiment d'être forclos, se développa, tout au long de l'enfance de Mishima, une identité de paria à laquelle la lente découverte de l'homosexualité ne fit que donner, après coup, un sens. La sourde conviction d'être différent, soustrait au sort commun, hanta sa jeunesse, la retenant toujours au seuil des engagements (...) et constitue un leitmotiv de la *Confession d'un masque*. Eu égard à ce sentiment de tragique exclusion, devenir écrivain représenta une voie de retour, une façon de trouver place à part, mais place quand même, parmi les hommes ».

<sup>217</sup> Y. Mishima, *Confessions d'un masque*, op. cit., pp. 175-176.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 176.

On peut rejoindre Deleuze et affirmer que la structure perverse ne peut totalement se réaliser et totalement s'amoraliser *que* dans un monde où règne une solitude réelle. En effet, le monde ordinaire est un monde régi par des normes et par une morale déterminée. En un sens, le pervers, à moins d'être absolument seul, ne peut tout à fait se distancier des normes qui gouvernent la communauté des hommes : en un mot, il se positionne toujours, il est toujours malgré tout *forcé* de se positionner par rapport à elles. Et c'est bien cela qui caractérise la structure perverse au sens où Jean Clavreul l'entend : « il y a toujours, de la part du pervers, une relation intense, très attentive à l'autre et son système de valeur »<sup>219</sup>. Et de fait, si le Robinson de Tournier peut vivre pleinement sa perversion ou laisser libre cours à la structure perverse, c'est uniquement dans la mesure où il n'est plus confronté à autrui ni à son système de valeur. En revanche, la perversion de Mishima se trouve toujours confrontée à des autres et à leur système de valeur, raison pour laquelle il en reste au fantasme pervers d'une part, et raison pour laquelle il a une conscience accrue de sa propre anormalité d'autre part, confronté comme il l'est à un système de normes et de valeurs qui le paralyse. Le passage suivant en atteste en toute clarté :

Il y avait là une dépravation bien plus subtile que celle répandue d'ordinaire dans la société, une perversité aussi pure qu'un poison raffiné. Conséquence de ma nature – dont l'absence de morale formait le principe premier –, les actes vertueux, les relations décentes entre homme et femme, les démarches destinées à en attester la loyauté et la normalité, les efforts pour être reconnu comme une personne foncièrement honnête... tout cela, paradoxalement, m'ensorcelait par son charme d'immoralité secrète, un charme vraiment diabolique.<sup>220</sup>

Si le projet de Mishima, tel qu'il le présente dans sa préface, était de se livrer à une analyse de sa perversion, et si on a vu en quoi la structure perverse pouvait s'installer progressivement chez un sujet qui vit une solitude radicale, il demeure que l'ancrage social de Mishima rend difficile, voire impossible, l'a-moralisation de la perversion et l'avènement de la structure perverse décrite par Deleuze.

Paradoxe donc de la perversion : soit elle est régie par le désaveu, et implique donc un rapport très attentif à autrui, mais alors elle retombe d'emblée dans la perversité ; soit, suivant la voie deleuzienne, elle est un monde sans ego et sans autrui, et la solitude véritable devient la condition de possibilité d'une structure perverse pleinement a-moralisée. On voit bien se jouer ce paradoxe dans l'œuvre de Mishima : d'une part, le système de normes et de valeurs le confronte à sa propre déviance et le pousse dans une solitude métaphysique. Cette solitude

---

<sup>219</sup> J. Clavreul, *op. cit.*, p. 147.

<sup>220</sup> Y. Mishima, *Confessions d'un masque*, *op. cit.*, p. 275.

bouleverse sa structure autrui et dès lors, la question morale – à en croire Deleuze – devrait être mise de côté. D'autre part, le discours auto-flagellateur dans lequel il se qualifie lui-même d'amoral, de vicieux et de pervers, montre qu'en réalité, la question morale n'est pas si vite résolue, qu'on ne peut pas si rapidement s'en défaire.

En un sens, il semblerait que la condition de possibilité de la perversion chez Deleuze soit précisément dans l'absence de normes qui découle de l'absence d'autrui : mais si tel est le cas, quel intérêt y a-t-il à conserver le terme « perversion », qui sous-entend toujours un écart par rapport à une norme donnée, voire un bafouement volontaire de cette norme dans le cadre de la structure perverse chez Clavreul ? C'est que Deleuze appréhende la perversion comme production d'une nouvelle norme, comme la création d'un monde à part entière qui trouve à s'exprimer dans un double du langage. Si la structure perverse se caractérise par la possibilité d'une création absolument spontanée et ouvre la voie au sublime, elle trouve dans la fiction un terrain privilégié dans lequel se déployer. Toutefois, la conception du langage avancée par Mishima et l'objectif d'une confession à visée auto-analytique et thérapeutique rendent impossible l'avènement de la structure perverse dans sa confession. Parce qu'elle s'ancre dans un vécu et dans des normes qui rendent impossible la création pure – et, par conséquent, rendent impossible le salut dont la perversion constitue la voie d'accès privilégiée, celle-ci reste très largement tributaire de la question morale et du paradigme psychanalytique.

## §10. LA STRUCTURE PERVERSE. DE L'ART A LA VIE... ET RETOUR

*Confessions d'un masque* signe donc l'échec thérapeutique de la confession, prisonnière malgré elle du paradigme psychanalytique et impliquant de ce fait toujours son lot de morale. Pour atteindre le salut tant convoité, Mishima devra adopter une autre voie. Il va s'agir pour nous, dans cet ultime chapitre, de dépasser la tension entre Mishima et Deleuze et de montrer en quoi l'échec de l'entreprise confessionnelle et thérapeutique de Mishima permet de penser la structure perverse hors du domaine de la fiction dans lequel l'analyse deleuzienne semble la confiner. Pour ce faire, nous allons nous pencher sur la figure de saint Sébastien, laquelle est absolument paradigmatique dans *Confessions d'un masque* ainsi que dans la vie de Mishima.

### 1. Le paradigme saint Sébastien

L'entreprise confessionnelle de Mishima, qui consiste à exposer au vu et au su de tous ses fantasmes les plus obscurs dans une perspective à la fois thérapeutique et auto-analytique relève par bien des égards du sacrifice. Mishima endosse en effet volontiers le rôle du martyr, lui qui affirme vouloir se faire « à la fois bourreau et victime ». Par ailleurs, la fascination éprouvée par Mishima à l'égard de saint Sébastien, figure du martyr par excellence, et en particulier la représentation qu'en a fait le peintre italien Guido Reni au XVII<sup>e</sup> siècle, est bien connue. En effet, non seulement Mishima s'est-il lui-même mis en scène en tant que saint Sébastien dans une série de photographies<sup>221</sup>, mais il souligne dans *Confessions d'un masque* le rôle paradigmatique que joue cette peinture dans son éveil sexuel et dans sa vie d'écrivain.

Si certains commentateurs ont pris soin de mettre en évidence la manière dont Mishima prend la mesure de la popularité de la figure de saint Sébastien et de ses représentations picturales dans la communauté homosexuelle<sup>222</sup>, il s'agira pour nous d'examiner, par un corps à corps avec le texte, en quoi saint Sébastien occupe une place centrale dans l'économie des *Confessions d'un masque* et constitue un fantasme paradigmatique pour l'auteur, tout en gardant à l'esprit que

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

---

<sup>221</sup> 1963-1971 : *Ordalie par les roses*, photographies de Yukio Mishima par Eikō Hosoe.

<sup>222</sup> T. Hoquet, *op. cit.*, p. 98. « Cette référence insistante de Mishima à Sébastien s'inscrit dans le cadre de la ferveur constante dont a joui cette figure auprès des homosexuels. Type établi par Le Sodoma (...) le corps de Sébastien servit de guide à toute la Renaissance italienne jusqu'aux reprises de la figure dans la culture homosexuelle de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Beaucoup ont éprouvé son étrange séduction, au point d'agacer les historiens de l'art catholique ».

qu'il n'est pas sûr qu'on puisse appliquer directement une sémiotique aux impressions psychiques qui relèvent du rêve ou du fantasme – 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.<sup>223</sup>

L'épisode saint Sébastien, qui donne lieu à la première expérience onaniste du jeune Kôchan ainsi qu'à sa première éjaculation, est l'aboutissement et l'incarnation de toute une série de fantasmes masochistes qui esthétisent et glorifient la souffrance. Il écrit en effet : « J'éprouvai un grand plaisir à imaginer l'allure que j'offrais, ainsi écroulé au sol, le corps tordu. Je me sentis mourir, touché par une arme à feu, et cette situation me procura une joie indescriptible »<sup>224</sup>, et, plus loin, en parlant de son sexe :

Ce jouet, lui aussi, dressait la tête devant la mort, le sang et les corps fermes. Les duels sanglants (...) les illustrations de jeunes samouraïs s'ouvrant le ventre, celles de soldats frappés d'une balle qui, tout en serrant les dents, agrippaient leur veste d'uniforme d'une main dégoulinante de sang, les photos de lutteurs, les photos de lutteurs de *sumô* pas trop corpulents et tout en muscles, ayant le rang de *komusubi*..... à la vue de telles images, mon jouet dressait aussitôt la tête, avec curiosité. Si ce terme de « curiosité » semble inapproprié, il est possible de le remplacer par « amour », ou par « désir ».<sup>225</sup>

Ces fantasmes annoncent l'importance qu'aura la peinture de saint Sébastien, dans la mesure où ils exaltent la souffrance, la figure du martyr et les corps d'athlètes – trois thèmes que l'on retrouve dans cette peinture.

L'importance que revêt la figure de saint Sébastien est d'emblée mise en évidence. Kôchan est confronté pour la première fois à cette peinture alors qu'il feuillette un livre d'art. Comme il le décrit dans le passage suivant, elle produit l'effet d'une véritable rupture : « Arrivé presque en fin de volume, je passai à la page suivante. Surgit alors, d'un coin de cette page, un portrait qui, à mes yeux, n'avait pu être peint que pour moi, qui depuis toujours n'attendait que moi »<sup>226</sup>. Cette rupture est suivie d'une description du tableau en question<sup>227</sup> dans laquelle

---

<sup>223</sup> A. Lussier, *art. cit.*, p. 47.

<sup>224</sup> Y. Mishima, *Confessions d'un masque*, *op. cit.*, p. 45

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>227</sup> *Ibid.*, pp. 55-57 : « Sur un fond sombre, laissant entrevoir dans les lointains une forêt et le ciel du soir, empreints de mélancolie (...) un tronc d'arbre noir légèrement incliné servait de poteau d'exécution. Un jeune homme d'une incomparable beauté était attaché, nu, à cet arbre. Ses bras levés étaient croisés très haut, la corde qui ligotait ses poignets se trouvait également attachée au tronc. On ne voyait pas d'autre lien, et seule une grossière étoffe blanche nouée de façon très lâche autour de ses reins voilait sa nudité. (...) N'eussent été les flèches profondément fichées, l'une sous son aisselle gauche, l'autre dans son flanc droit, sa posture rappelait plutôt celle d'un athlète romain qui, appuyé contre l'arbre d'un jardin à la tombée du jour, se repose après l'effort ».

l'accent est mis sur la plastique de Sébastien, son supplice et son extase : « Sur son torse bombé, sur son ventre tendu, autour de son bassin légèrement déhanché, flottaient comme en vacillant, non pas la souffrance, mais les ondes d'une délectation empreinte de mélancolie, pareille à une musique »<sup>228</sup>. S'ensuit, pour terminer, une description dans laquelle l'auteur relate l'excitation qui s'empare de lui à la vue de cette peinture et détaille, de manière plus ou moins explicite, sa première éjaculation<sup>229</sup>.

Quel sens attribuer à ce passage pour notre propos ? Quelle conception du fantasme et de la perversion peut-on en extraire ? Dans la mesure où les autres fantasmes de Kôchan tendront à reproduire l'idéal incarné par saint Sébastien, et que Mishima lui-même essaie de l'imiter dans *Confessions d'un masque* en adoptant la posture du légionnaire devant le miroir, nous pouvons affirmer (1) que le fantasme de Mishima semble donner raison à Deleuze lorsqu'il affirme que la structure perverse ne désire pas d'autrui réel, mais seulement des images, des simulacres et (2) qu'il se produit une identification, voire une projection de Mishima dans la figure de saint Sébastien, qu'il cherche à tout prix à incarner. Hoquet souligne bien la dominante solipsiste du désir chez Mishima lorsqu'il dit que

Ce que montre magnifiquement la scène de l'éjaculation sur le portrait peint de saint Sébastien, c'est que l'homosexualité n'est pas le fait d'avoir des rapports sexuels avec un autre homme : elle s'impose en premier lieu comme un *désir* éprouvé pour le corps d'un homme, *par le biais de son image* ; elle s'impose donc dans une dimension solitaire, masturbatoire et pornographique, plus que dans une pratique d'échanges physiques (...). L'homosexualité apparaît comme le « goût pour les beaux hommes » - c'est-à-dire qu'elle s'impose d'abord comme une esthétique avant d'être une sociabilité.<sup>230</sup>

L'identification entre le narrateur et saint Sébastien est aussi mise en évidence grâce à un élément supplémentaire. Il s'agit d'une mise en abyme, où l'érable que Mishima voit par la fenêtre est un substitut de l'arbre auquel Sébastien est ligoté. Cette identification et ce désir solipsiste, indissociables, se donneront à voir tout au long du roman.

Ce fantasme originel, l'incarnation par excellence de ce que Mishima conçoit ou perçoit comme étant sa perversion, devrait, à en croire la vocation thérapeutique de la confession, être

---

<sup>228</sup> Y. Mishima, *Confessions d'un masque*, *op. cit.*, pp. 55-57.

<sup>229</sup> *Ibid.* 57-58. « Ma main, à mon insu, découvrit un geste qu'on ne lui avait jamais enseigné. Je sentis monter du fond de moi, dans une attaque précipitée, quelque chose de sombre et de radieux à la fois. Et soudain, cela jaillit, dans une ivresse aveuglante..... Au bout d'un moment, je parcourus du regard le bureau qui me faisait face, en me sentant bien lamentable (...). Des éclaboussures d'un blanc laiteux avaient giclé un peu partout, sur le titre gravé à l'or d'un manuel d'école, sur le flanc de mon encrier, sur un coin du dictionnaire. Certaines gouttaient, mornes et langoureuses, d'autres brillaient d'une lueur terne, comme des yeux de poisson mort ..... Par bonheur, un geste réflexe de ma main avait protégé le livre, lui évitant d'être souillé ».

<sup>230</sup> T. Hoquet, *op. cit.* pp. 107-108.

dépassée au terme du roman. Mais il n'en va pas ainsi. Saint Sébastien demeure en effet l'idéal qui régit tous les fantasmes de Mishima, à tel point qu'il n'appréhende autrui que sous ce prisme, et à un point tel aussi qu'il cherche lui-même à devenir saint Sébastien : « depuis que j'étais tombé sous le charme du tableau de saint Sébastien, j'avais pris l'habitude, sans vraiment y penser, de croiser mes deux mains au-dessus de ma tête chaque fois que je me mettais nu. Mon corps chétif n'était même pas le pâle reflet de la plastique splendide de Sébastien. Ce jour là encore, je pris spontanément cette pose ». <sup>231</sup>

## 2. Ômi, un double de saint Sébastien.

L'importance paradigmatique de saint Sébastien se manifeste notamment dans la relation qu'entretient le narrateur avec Ômi, son camarade de classe qui incarne la virilité et la pure force physique. Dans le §8, nous avons démontré que dans la pensée et dans l'œuvre de Mishima se joue une scission entre la chair et l'intellect ; cette scission se trouve incarnée à la perfection par Ômi. En effet, ce dernier est présenté comme un pur corps :

Ce visage plutôt rond, au teint foncé, se distinguait par des pommettes saillantes qui lui donnaient l'air arrogant, et par un nez bien fait, charnu mais pas trop proéminent, au-dessus de lèvres minces mais finement ourlées, et d'une mâchoire puissante ; l'ensemble de ces traits semblait irrigué par un trop plein de sang. (...) Qui aurait pu espérer d'Ômi une quelconque « intériorité » ? Tout ce qu'on pouvait attendre de lui, c'était le modèle de cette perfection inconnue que nous avons tous reléguée vers un lointain passé. <sup>232</sup>

On remarque très vite qu'Ômi incarne le double de saint Sébastien, et qu'à ce titre, il ne constitue pas un autrui réel avec lequel le narrateur pourrait entretenir un quelconque rapport de réciprocité, mais une pure extériorité, un fantasme, une image, et qui plus est, une image façonnée de part en part par Mishima :

Pendant les cours, ou sur le terrain de sport, je ne cessais de le suivre du regard, et ainsi je finis par façonner de lui une vision rêvée, absolument parfaite. Voilà pourquoi je suis incapable désormais de découvrir, en l'image qu'il a laissée dans ma mémoire, le moindre défaut. <sup>233</sup>

Se joue ici un processus de sublimation identique à celui qu'Humbert Humbert opère, sublimation de l'autrui image que le sujet pervers dessine et modifie à sa guise. Si ce processus semble donner raison à Clavreul, qui a bien souligné la dimension artistique de la perversion, on peut toutefois rétorquer que la perversion est une pathologie de l'imaginaire, qui pousse le

---

<sup>231</sup>Y. Mishima, *Confessions d'un masque*, op. cit., p. 107.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>233</sup> *Id.* Nous soulignons.

pervers à envisager autrui comme une pure image. Si le pervers est « volontiers artiste », comme le soutient Clavreul, c'est égoïstement, pour nourrir ses propres fantasmes : il est à la fois peintre et public. Et en effet, Mishima prend soin de mettre en évidence la ressemblance entre Ômi et saint Sébastien, aussi bien dans leur plastique que dans leurs postures :

Ômi, avec la morgue et la nonchalance que l'on remarque souvent chez les possesseurs d'un physique splendide, tendit alors les mains vers le sol, sans se presser. Il les enduisit de sable humide, pris juste en dessous de la surface. Puis il se redressa et, tout en frottant rudement ses paumes l'une contre l'autre, leva les yeux vers la barre fixe. Dans son regard brillait une résolution de blasphémateur ; y passa même, fugitivement, le reflet du ciel bleu et des nuages de mai, teinté de l'éclat limpide du dédain. Un bond le traversa de part en part. Aussitôt, de ses deux bras qui n'auraient pas déparés des tatouages d'ancre marine, il se retrouva suspendu à la barre.<sup>234</sup>

On reconnaît bien dans cet extrait la posture de saint Sébastien, les yeux levés vers le ciel et les bras au-dessus de la tête. Mishima fait d'Ômi un double de saint Sébastien et, ce faisant, le réduit au statut d'image. Et en tant qu'il est une image, un pur corps dénué d'intellect, toute réciprocité devient impossible. Mishima en a conscience :

Or, dès le début, il me sembla que ces penchants déplacés rendaient logiquement impossible tout espoir de réalisation. Il n'est rien sans doute de plus logique que les pulsions charnelles. Mais pour ma part, dès que je commençais à partager une entente intellectuelle avec quelqu'un, mon désir aussitôt s'étiolait. Il suffisait que je découvre une once d'intelligence chez cet être-là pour que ma raison – et le jugement de valeur qu'elle induisait – prenne le pas sur mon attirance. Dans une relation de réciprocité telle que l'amour, ce que l'on demande à l'autre, celui-ci l'exige aussitôt de vous en retour ; un cœur comme le mien, désireux que l'autre soit inculte, réclamait donc de moi, ne fût-ce que momentanément, une totale « révolte contre la raison ». Or, quoi que je fasse, j'en étais incapable. Alors je n'avais d'autre recours, devant des hommes *au corps non perversi par l'intellect* (...) que de les regarder longuement de loin, avec une froideur passionnée, en prenant soin de ne jamais échanger un mot avec eux.<sup>235</sup>

La réciprocité est donc rendue impossible par la scission entre la chair et l'intellect. Omniprésente, cette scission semble contraindre Mishima à réduire autrui en image ou en corps. On serait tenté de voir dans ce geste une confirmation de l'intuition de Deleuze selon laquelle ce que désire le pervers par structure n'est autre chose que l'image<sup>236</sup>. Si cette idée convainc dans le cas de Humbert Humbert, puisqu'il réduit Lolita au statut de pur fantasme, de pure image créée par lui de toute pièce, c'est seulement dans la mesure où sa perversion se déploie dans un monde fictionnel, un autre monde régi par d'autres lois. Mishima, lui, s'ancre dans le réel, et sa perversion aussi. On serait donc tentés de voir dans cette absence de réciprocité et dans cette transformation d'autrui en image une conséquence de la pression sociale qu'exercent

---

<sup>234</sup> Y. Mishima, *Confessions d'un masque*, op. cit., p. 95.

<sup>235</sup> *Ibid.*, pp. 82-83.

<sup>236</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 364. « La nature et la terre ne nous disaient-elles pas déjà que l'objet du désir n'est pas le corps ni la chose, mais seulement l'Image ? ».

les normes sociales. En effet, n'est-ce pas plus confortable pour Mishima d'attribuer l'impossibilité des relations homosexuelles à une question de pure logique, plutôt qu'au poids du regard condamateur de la société dans laquelle il vit ?

### 3. La voie du salut : devenir saint Sébastien

Le paradigme saint Sébastien demeure donc un fantasme. On a vu que l'entreprise confessionnelle et thérapeutique de Mishima se solda par un échec. La figure de saint Sébastien permet d'illustrer et de rendre compte de cet échec : elle constitue un fantasme paradigmatique que Mishima ne dépasse jamais. Mais dès lors qu'il prend conscience de l'impossibilité de la réciprocité, il lui faut trouver une autre voie pour réaliser son fantasme, et donc le dépasser : devenir saint Sébastien.

Pour comprendre ce processus, il convient de revenir sur *Le Soleil et l'Acier*. Dans cet essai, Mishima relate les exercices physiques exigeants auxquels il s'adonne en vue de dépasser la scission entre la chair et les mots, entre le corps et l'esprit. En effet, Mishima décrit avec finesse la manière par laquelle, dans le but d'atteindre un idéal esthétique qui ne peut se donner à voir immédiatement dans le monde des mots, il procède à une véritable sculpture de soi :

Et puisque, échappant à la norme, ma propre existence corporelle était sans aucun doute le produit de la corrosion intellectuelle des mots, alors le corps idéal – l'existence idéale – doivent, me dis-je, demeurer absolument indemnes de toute interférence des mots. Ses caractéristiques pourraient se résumer ainsi : taciturnité et beauté formelle.

En même temps, je conclus que si le pouvoir corrosif des mots avait quelque fonction créatrice, c'est dans la beauté formelle de ce « corps idéal » qu'il devait trouver un modèle, et que l'idéal, dans les arts du verbe, devait reposer uniquement sur l'imitation de cette beauté physique, en d'autres termes, sur la poursuite d'une beauté exempte de toute corrosion.<sup>237</sup>

Pour le dire autrement, Mishima cherche à atteindre un idéal esthétique duquel les arts du verbe pourraient s'inspirer. Il affirme en effet que

Les muscles (...) sont force autant que forme. (...) Rien n'aurait pu mieux s'accorder à la définition de l'œuvre d'art qui longtemps avait été mienne, que ce concept de la forme enveloppant la force, associée à l'idée que l'œuvre doit être organique, de toutes parts rayonnant la lumière.<sup>238</sup>

Mishima cherche donc à faire de son corps une abstraction, une métaphore<sup>239</sup>, une œuvre d'art érotique : dans la photographie ci-dessus, il se met en scène comme saint Sébastien, son corps

---

<sup>237</sup> Y. Mishima, *Le soleil et l'acier*, op. cit., pp. 14-15.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>239</sup> C. Millot, op. cit., p. 161.

dénudé enduit d'huile, une expression d'extase mêlée de souffrance peinte sur son visage. S'il reproduit à la fois son fantasme et son idéal esthétique, un détail distingue l'œuvre originale de la reproduction photographique, détail qui n'est pas sans importance : si un œil particulièrement exercé apercevra, en arrière-plan de la peinture de Guido Reni, le bourreau de saint Sébastien, ce dernier demeure absent de la photographie de Mishima, donnant littéralement corps à ses propres dires, selon lesquels il se fait à la fois bourreau et victime.

Et quoi de mieux, pour pousser à son terme ce « devenir saint Sébastien », ce « devenir martyr », que le suicide suivant le rituel traditionnel du *seppuku*, qui consiste à retourner contre soi le sabre et à s'éventrer ? C'est que pour Mishima, seule la mort est à même de permettre le dépassement de la tension entre la chair et l'intellect, et, paradoxalement, la seule susceptible de nous assurer de notre propre existence :

Imaginons tenir une pomme bien saine. Cette pomme n'est pas venue au monde au moyen des mots, il n'est pas davantage possible que le cœur en soit complètement visible de l'extérieur (...). Il va de soi qu'on ne peut pas voir du tout l'intérieur de la pomme. Ainsi donc, au centre de cette pomme et prisonnier de sa chair, le cœur se dissimule dans l'ombre blême, frémissant du désir d'être rassuré de quelque façon quant à la perfection du fruit. Certes la pomme existe, mais jusqu'alors pour le cœur, cette existence paraît défectueuse ; si les mots sont impuissants à l'accréditer, alors seuls les yeux vont permettre d'y parvenir. Assurément, pour le cœur, la seule façon d'être certain de l'existence, c'est d'exister et de voir à la fois. Il n'est qu'une méthode pour résoudre cette contradiction. C'est de plonger un couteau au plus profond de la pomme afin de la fendre en deux, exposant ainsi le cœur à la lumière, c'est-à-dire à la même lumière que la peau superficielle. Et pourtant, alors, en tranchant la pomme, son existence tombe en morceaux ; le cœur du fruit sacrifie son existence à son envie de voir.<sup>240</sup>

Et, plus loin :

C'est à ce moment précis que le couteau vient trancher la chair de la pomme – ou plutôt, le corps. Le sang s'écoule, l'existence est détruite et les sens anéantis accréditent pour la première fois l'existence conçue comme un tout, comblant l'espace logique entre voir et exister... C'est cela, la mort.<sup>241</sup>

La mort est donc, selon Mishima, l'unique voie permettant une véritable rencontre, une fusion, entre l'expérience de la chair, du corps, et la conscience, soit l'intellect. Avec son suicide, dont on sait qu'il fut préparé minutieusement sur plusieurs mois et qu'il suivra de quelques instants sa tentative de coup d'état à la gloire du Japon impérial, Mishima devient véritablement un martyr, bourreau et victime à la fois, tout en sortant de la contradiction qui l'aura hanté toute sa vie.

---

<sup>240</sup> Y. Mishima, *Le soleil et l'acier*, op. cit., pp. 75-76.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 77.

À en croire Marguerite Yourcenar, « la mort de Mishima est une de ses œuvres et la plus soigneusement préparée ». L'on pourrait étendre ce constat à sa vie tout entière, et affirmer que c'est en tant qu'il a fait de sa vie une œuvre d'art, qu'il a essayé de s'élever au rang de surhomme, de devenir un personnage légendaire, que se donne à voir la structure perverse. En effet, on retrouve dans le suicide et la fusion conséquente entre la chair et l'esprit décrite par Mishima, ainsi que dans sa révérence pour le soleil sur laquelle il revient dans son essai et qui est semblable par bien des égards à la sexualité solaire de Robinson, la pure libido et la sublimation caractéristiques de la structure perverse deleuzienne. Si le texte de Deleuze semble faire de la solitude radicale la condition de la structure perverse et, par conséquent, confiner cette dernière au monde de la fiction, Mishima nous permet de penser une imbrication entre perversion et structure perverse, dont la condition serait l'interpénétration de l'art et de la vie. Il s'agit moins pour Mishima d'exprimer, par un double du langage, un double du monde qui en recueillerait les excès et la violence, mais bien plutôt de faire de sa vie une œuvre d'art, de recueillir *en elle* les excès et la violence que les mots ne sont jamais en mesure d'exprimer. Quoi de mieux, pour cela, que de se faire fiction, de devenir saint Sébastien – mais aussi de devenir Robinson, et de trouver, à son instar, la possibilité du salut ?

## CONCLUSION

Dans *Philosopher avec la littérature*, Pierre Macherey opère une distinction fondamentale entre « philosophie de la littérature » et « philosophie littéraire ». Si la première fait de la littérature un *objet* de la philosophie et, par conséquent, la lui subordonne<sup>242</sup>, la seconde, en revanche, fait de la philosophie et de la littérature deux disciplines qui, se nourrissant et se transformant mutuellement, produisent de la pensée *au même niveau*<sup>243</sup>. Il écrit que

La philosophie littéraire (...) est une pensée sans concepts, dont la communication ne passe pas par la construction de systèmes spéculatifs, assimilant la recherche de la vérité à une démarche démonstrative. Les textes littéraires sont le siège d'une pensée qui s'énonce sans se donner les marques de sa légitimité, parce qu'elle ramène son exposition à sa propre mise en scène. Cette pensée se raconte « comme ça », avec une ironie gratuite, qui est tout sauf naïve et ignorante d'elle-même et des limites qui conditionnent son évidence. En produisant de tels effets spéculatifs, le travail de l'écriture littéraire ouvre à la philosophie de nouvelles perspectives, de nouveaux champs d'investigation échappant à la compétence strictement codifiée des professionnels de la philosophie : il réintroduit dans l'exercice de la pensée une part de jeu qui, loin d'en affaiblir la teneur spéculative, l'incite au contraire à s'engager dans des voies inédites.<sup>244</sup>

Deleuze n'aura jamais cessé de faire travailler le dialogue entre philosophie et littérature que promeut Macherey. Dans *Logique du sens*, il se livre en effet à ce que ce dernier appelle des « exercices de philosophie littéraire »<sup>245</sup>. Et c'est bien par le biais de tels exercices que Deleuze élabore un nouveau concept de perversion. Car la perversion, à l'instar de la folie dont elle constitue un avatar moderne, est précisément de ces lieux dans lesquels « littérature et philosophie sont “mêlées” inextricablement »<sup>246</sup>.

---

<sup>242</sup> P. Macherey (1990), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Éditions Hermann, 2013, p. 380.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 381. « On s'interrogera alors sur les modalités, nécessairement diversifiées, selon lesquelles la philosophie peut “faire” de la littérature, et la littérature “faire” de la philosophie. Et donc on mettra en avant l'aspect opératoire, effecteur d'œuvres réelles, qui noue concrètement le réseau à l'intérieur duquel littérature et philosophie s'unissent en se transformant l'une l'autre. Alors, c'est dans le travail littéraire lui-même qu'on cherchera les indices de cette production de pensée qui doit intéresser au premier chef la philosophie, dans la mesure où elle aussi se conçoit comme un travail, une opération, une production. Et c'est en prenant en considération cet aspect essentiellement laborieux de la pensée qu'on cherchera les formes d'une liaison effective entre littérature et philosophie ».

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 26. « (...) sans prétendre élucider leur sens final, car de sens final, justement, elles n'en ont pas, aborder la lecture d'œuvres dites, en partie par convention, de littérature en essayant de dégager de cette lecture une incitation à faire de la philosophie autrement ».

<sup>246</sup> P. Macherey, *op. cit.*, p. 34.

Outre l'influence constitutive de la littérature sur l'élaboration conceptuelle de la perversion, la *figure* du pervers, même lorsqu'elle fait l'objet de discours théoriques, fait à ce point travailler l'imaginaire que le pervers devient un véritable *personnage* ; jadis qualifié de « grand monstre » ou de « vampire », il s'apparente, dans la perspective psychanalytique, à un manipulateur indétectable, dissimulé et pour cette raison toujours à craindre ; d'objet de la fable, il devient, suite à la radicalité du geste auquel le soumet Deleuze, sujet de la fabulation<sup>247</sup>, pur créateur.

Empêtrée dans un imaginaire quasi superstitieux à l'époque des aliénistes, la perversion fait, maintenant d'un point de vue plus proprement philosophique, l'objet d'une double libération : libération conceptuelle d'abord, puisque d'altération pathologique et localisée, puis englobante et profonde, elle devient une structure, pour trouver dans la philosophie de Deleuze, poussant à son terme ce mouvement d'abstraction, le statut d'*idée*, de métaphysique, de vision du monde à part entière ; libération morale par là même, puisque, de monstre, figure redoutée, le pervers devient une figure *idéale* et pleinement amoralisée pour Deleuze.

L'articulation entre les diverses figures du pervers s'élabore dans toute sa complexité dans les romans de Mishima et de Nabokov. À leur lecture, en effet, la question se pose sans cesse de savoir quel statut accorder aux personnages auxquels nous avons affaire. Monstres sexuels qui n'hésitent pas à réaliser leurs fantasmes les plus sombres ? Manipulateurs qui parviennent sans peine à séduire leurs lecteurs ? Ou figures idéales et libérées qui font droit à un type particulier de création ? C'est qu'il est extrêmement ardu de proposer une lecture univoque de ces œuvres, qui ne cessent de bousculer les cadres fermement – et nous dirions volontiers trop fermement – établis par les sciences humaines et la philosophie, souvent guidées par une volonté d'annexion et de clôture, pour reprendre le lexique de Macherey<sup>248</sup>.

Si notre démarche semble, à première vue, correspondre à cette philosophie « pour laquelle la littérature est une pensée aveugle ou muette »<sup>249</sup>, et dont il lui reviendrait, selon son herméneutique, de révéler le sens profond, la lecture de Mishima et de Nabokov n'aura cessé d'inquiéter cette démarche, brouillant toujours, comme nous avons voulu le montrer en accordant une attention toute particulière à leur travail d'écrivain, les partages communément admis entre le normal et le pathologique, la fiction et la réalité, l'art et la vie – et inscrivant ainsi

---

<sup>247</sup> Selon une formule excellente que nous empruntons à Oliver Dubouclez.

<sup>248</sup> P. Macherey, *op. cit.*, p. 380.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 381.

notre travail dans la lignée de la « philosophie littéraire » que loue Macherey. En somme, ce que dit Lacan du « boudoir sadien », à savoir qu'il « s'égal[e] à ces lieux dont les écoles de la philosophie antique prirent leur nom : Académie, Lycée, Stoa »<sup>250</sup>, nous sommes en mesure, au terme de cette étude, de le dire du concept de perversion – mais aussi, plus généralement, de la littérature.

---

<sup>250</sup> J. Lacan, « Kant avec Sade », dans *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 765.

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES CITÉS OU CONSULTÉS

- G. Canguilhem (1966), *Le normal et le pathologique*, Paris, Puf, 2013.
- P. H. Castel, *Pervers, analyse d'un concept, suivi de Sade à Rome*, Paris, Ithaque, 2014.
- J. Clavreul, *Le désir et la loi. Approches psychanalytiques*, Paris, Denoël, 1987.
- J. Connolly, *A reader's guide to Nabokov's Lolita*, Boston, Academic studies press, 2009.
- M. Couturier, *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, Paris, Seuil, 1993.
- M. Darmon. *Essais sur la topologie lacanienne*, Paris, Éditions de l'association freudienne, 1990.
- G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.  
- *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.  
- *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.  
- *Îles désertes et autres textes (1953-1974)*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- M. Foucault, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.  
- *Les anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard, 1999.  
- (1986), *La culture de soi*, Paris, Vrin, 2015.
- S. Freud (1905), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Payot, 2014.  
- (1915), *Métapsychologies*, Paris, Gallimard, 1968.
- T. Hoquet, *Mystère Mishima*, Paris, Gallimard, 2021.
- N. Kok, *Confession et perversion. Une exploration psychanalytique du discours pervers dans la littérature française moderne*, Leuven, Vrin, 2000.
- J. M. Labaste, *Les déséquilibres de l'amour. La genèse du concept de perversion sexuelle de la Révolution française à Freud*, Paris, Ithaque, 2014.
- J. Lacan, *Le Séminaire I. Les écrits techniques de Freud*, Paris, Le Seuil, 1974.  
- *Le Séminaire IV. Le rapport à l'objet*, Paris, Le Seuil, 1974.  
- « Kant avec Sade » dans *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, pp. 765-790.
- P. Macherey (1990), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Hermann, 2013.
- M. Merleau Ponty, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969.
- C. Millot, *Gide, Genet, Mishima. Intelligence de la perversion*, Paris, Gallimard, 1996.
- Y. Mishima (1949), *Confessions d'un masque*, Paris, Gallimard, 1973.  
- (1970) *Le soleil et l'acier*, Paris, Gallimard, 1973.

V. Nabokov (1955), *Lolita*, Paris, Gallimard, 2001.

John Nathan, *Mishima*, Paris, Gallimard, 2020.

M. Nemoto, « La littérature en concurrence avec la vie. Mishima lecteur de Proust », dans *La langue du lecteur*, Éditions des Presses Universitaires de Reims, 2017, pp. 201-217.

N. Nishikawa, *Le roman japonais depuis 1945*, Paris, PUF, 1988.

B. Nouailles, *Le monstre, la vie, l'écart. La tératologie d'Étienne et d'Isidore Geoffroy Saint-Hilare*, Paris, Garnier, 2017.

J. M. Rabaté, *La beauté amère. Fragments d'esthétique*, Seyssel, Éditions du champ Vallon, 1986.

F. Rambeau, *Les secondes vies du sujet. Deleuze, Foucault, Lacan*, Paris, Hermann, 2016.  
- « La perversion deleuzienne : prise et méprise » dans *Agencer les multiplicités avec Deleuze*, Paris, Hermann, 2017.

Stendhal (1830), *Le Rouge et le Noir*, Paris, Garnier, 2013.

O. Wilde, *La vérité des masques. Essais et aphorismes*, Paris, Rivages, 2020.

#### ARTICLES CITÉS OU CONSULTÉS

R. Alladaye, « Geôle, enjôler, enjoliver : surveiller et (p)unir dans *Lolita* », *Sillages critiques*, 11, 2010. En ligne. URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/1682>

N. Brémaud, « Mishima ou la fabrique d'un corps », dans *L'information psychiatrique*, no. 4, vol. 84, 2008, pp. 323-327. En ligne. <https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2008-4-page-323.htm>

R. Duval, « Pour une pragmatique de la confession ou lorsque des monistes passent aux aveux », dans *Horizons philosophiques*, vol. 10, no. 1, 1999, pp. 85-105. En ligne. URL : <https://id.erudit.org/10.7202/801109ar>

J. Gambert, « Confession et autobiographie. Regards croisés sur saint Augustin et Rousseau » dans *Poétique*, vol. 2, no. 176, 2014, pp. 221-242. En ligne. <https://doi.org/10.3917/poeti.176.0221>

E. Housset, « Le retour à soi dans les confessions de saint Augustin » dans *Cahiers de philosophie de l'université de Caen*, no. 52, 2015, pp. 39-68. En ligne. <https://journals.openedition.org/cpuc/532>

A. Lac, « Community by death : Mishima, Bataille, and Metaphysics of the Flesh » dans *Comparative Literature Studies*, vol. 54, no. 2, 2017, pp. 431-467. En ligne. <https://www.jstor.org/stable/10.5325/complitstudier.54.2.0431>

- A. Lussier, « La formule du fantasme : image, signe et perversion d'après Yukio Mishima », dans *Cygne noir*, no. 8, 2020, pp. 33-55. En ligne. <https://id.erudit.org/iderudit/1076271ar>
- S. Mijolla-Mellor, « Le fantasme de Pygmalion » dans *Adolescence*, tome 26, no. 4, 2008, pp. 817-840, <https://doi.org/10.3917/ado.066.0817>
- L. Olsen « A Janus-text : realism, fantasy and Nabokov's "Lolita" », dans *Modern fiction studies*, vol. 32, no. 1, 1986, pp. 115-126. En ligne. <https://www.jstor.org/stable/26281855>
- D. Ottaviani, « Produire la vérité : aveu et confession » dans *Philosophiques*, vol. 48, no. 1, 2021, pp. 3-17. En ligne. <https://doi.org/10.7202/1077834ar>
- A. R. Smith, « Seeing through a mask's confession » dans *Text and performance quarterly*, 1989, pp. 135-152. En ligne. <https://www.researchgate.net/publication/232865789>
- J. Sohier, « Féerie pour un scandale : l'art et la morale dans *Lolita* de Vladimir Nabokov », dans *Revue Lisa/Lisa e-journal*, 2015. En ligne. <https://journals.openedition.org/lisa/7182>
- N. Tamir-Ghez, « The art of persuasion in Nabokov's *Lolita* » dans *Poetics Today*, vol. 1, no. 1, 1979, pp. 65-83. En ligne. <https://www.jstor.org/stable/1772041>
- M. Tournier (1946), « L'impersonnalisme », dans *Philosophie*, vol. 158, no. 3, 2023, pp. 14-24. En ligne. <https://doi.org/10.3917/philo.158.0014>
- M. Tskukamoto, « Mishima et la poétique de l'inhumain » dans *Revue des sciences humaines*, no. 345, 2022, pp. 31-42. En ligne. <https://doi.org/10.4000/rsh.592>
- D. Wagenaar, Y. Iwamoto, « Yukio Mishima : Dialectics of mind and body », dans *Contemporary literature*, vol. 16, no. 1, 1975, pp. 41-60. En ligne. <https://www.jstor.org/stable/1207783>
- F. Whiting, « "The Strange Particularity of the Lover's Preference" : Pedophilia, pornography and the anatomy of monstrosity in *Lolita* » dans *American Literature*, vol. 70, no. 4, 1998, pp. 833-862. En ligne. <https://www.jstor.org/stable/2902392>

## TABLE DES MATIERES

<b>SOMMAIRE</b> .....	<b>4</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>5</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : GÉNÉALOGIE CONCEPTUELLE DE LA PERVERSION, DE L'ALIÉNISME À LA PSYCHANALYSE</b> .....	<b>8</b>
§ 1. L'ALIÉNISME : DE LA PERVERSITÉ À LA PERVERSION, ET RETOUR .....	9
1. <i>UNE POSITION CONSTRUCTIVISTE</i> .....	9
2. <i>LA PREMIÈRE PERVERSION</i> .....	11
3. <i>LA DEUXIÈME PERVERSION</i> .....	12
§ 2. L'APPROCHE PSYCHANALYTIQUE .....	17
1. <i>LA PERVERSION DANS LA PSYCHANALYSE FREUDIENNE</i> .....	17
2. <i>LA STRUCTURE PERVERSE</i> .....	18
<b>DEUXIÈME PARTIE : PENSER AUTREMENT LA PERVERSION</b> .....	<b>22</b>
§ 3. CONFESION ET PERVERSION. UNE APPROCHE LITTÉRAIRE .....	23
1. <i>ÉPISTÉMOLOGIE ET MÉTHODOLOGIE</i> .....	23
2. <i>LE GENRE DES CONFESIONS</i> .....	24
3. <i>PRATIQUES D'AVEU ET DE CONFESION</i> .....	27
§ 4. LA VOIE DELEUZIENNE OU LE MONDE DE LA PERVERSION .....	32
1. <i>PREMIÈRE APPROCHE : PRÉSENTATION DE SACHER-MASOCH</i> .....	32
2. <i>DEUXIÈME APPROCHE : LOGIQUE DU SENS</i> .....	35
<b>TROISIÈME PARTIE : LOLITA, UN ROMAN « DELEUZIEN » ?</b> .....	<b>41</b>
INTRODUCTION .....	42
§ 5. HUMBERT HUMBERT, « UN ARTISTE DOUBLÉ D'UN FOU » .....	43
1. <i>LE PRIVILÈGE DE LA NARRATION</i> .....	43
2. <i>LE DÉSAVEU À L'ŒUVRE</i> .....	46
3. <i>L'ARTISTE PERVERS, L'ART PERVERTI</i> .....	48
§ 6. LE MONDE DE LA PERVERSION, ENTRE SOLIPSISME ET FANTASTIQUE .....	50
1. <i>LA SUBJECTIVITÉ DISSOUTE</i> .....	50
2. <i>LA NYMPHETTE : LE MONDE DU FANTASTIQUE ET LE SOLIPSISME</i> .....	53
§ 7. NABOKOV, L'ART ET LA MORALE .....	57
1. <i>DU MANUSCRIT TROUVÉ À LA FAUSSE CONFESION : LA PRÉFACE DE JOHN RAY</i> .....	57
2. <i>« À PROPOS D'UN LIVRE INTITULÉ LOLITA »</i> .....	59
<b>QUATRIÈME PARTIE : CONFESIONS D'UN MASQUE, DU PARADIGME PSYCHANALYTIQUE À LA STRUCTURE PERVERSE</b> .....	<b>63</b>
INTRODUCTION .....	65
§ 8. PAROLES D'AUTEUR .....	66
1. <i>EXCURSUS. LE « POUVOIR CORROSIF DES MOTS » DANS LE SOLEIL ET L'ACIER</i> .....	66
2. <i>UNE PRÉFACE ÉNIGMATIQUE. DE LA VITA SEXUALIS AUX CONDITIONS DE LA CONFESION</i> .....	70
a. Une confession à visée scientifique et auto-analytique .....	70
b. Un masque qui mord profond dans la chair .....	73
3. <i>DOUBLE DU MONDE ET DOUBLE DU LANGAGE</i> .....	75
§ 9. LIRE MISHIMA AVEC DELEUZE ? .....	77
1. <i>PORTRAIT DE MISHIMA EN ROBINSON</i> .....	77
2. <i>UNE SOLITUDE PARTICULIÈRE</i> .....	79
3. <i>PERVERSION ET PERVERSITÉ : UNE INDÉPASSABLE TENSION ?</i> .....	81
§ 10. LA STRUCTURE PERVERSE. DE L'ART À LA VIE... ET RETOUR .....	85
1. <i>LE PARADIGME SAINT SÉBASTIEN</i> .....	85
2. <i>ÔMI, UN DOUBLE DE SAINT SÉBASTIEN</i> .....	88
3. <i>LA VOIE DU SALUT : DEVENIR SAINT SÉBASTIEN</i> .....	90
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>93</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>96</b>

