

# **UCLA**

## **Paroles gelées**

### **Title**

Plaisir du déplaisir ou désir dans le réalisme et le masochisme

### **Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/04r8k17p>

### **Journal**

Paroles gelées, 6(1)

### **ISSN**

1094-7264

### **Author**

Morel, Renée

### **Publication Date**

1988

### **DOI**

10.5070/PG761003218

Peer reviewed

## Plaisir du déplaisir ou désir dans le réalisme et le masochisme

---

Renée Morel

Ward Bond: — It's heavy, what is it?  
Humphrey Bogart: — The stuff that dreams are made of.  
(*The Maltese Falcon*, séquence finale)

1870 voit, avec la Commune et le désastre de Sedan, la liquidation sanglante du Second Empire. Cette débâcle, (pour reprendre l'un de ses titres) correspond précisément au moment où Zola commence à écrire le vaste cycle des *Rougon-Macquart*. C'est aussi l'année où, de l'autre côté du Rhin, paraît l'oeuvre maîtresse de Sacher-Masoch, *La Vénus à la fourrure*. A première vue, les fantasmes de Séverin, esclave de sa déesse, ne semblent avoir que fort peu en commun avec les prétentions positivistes du *Roman expérimental*, où la psychologie des personnages se trouve subordonnée à la physiologie (on connaît la déclaration de Zola aux frères Goncourt selon laquelle les caractères de ses héros sont déterminés par leurs organes génitaux). Barthes remarque avec justesse que la description réaliste évite de se laisser entraîner dans une activité fantasmatique. Et pour cause. L'imagination ne s'oppose-t-elle pas au réel comme le jour à la nuit? Cependant, malgré des différences évidentes, les oeuvres de Zola et de Masoch et les courants littéraires qu'elles emblématisent relèvent d'une semblable économie: réalisme et masochisme mettent tous deux en place une même structure de désir.

Cette structure fondamentale s'articule sur la notion de réalité. Qu'en est-il du réel ou, plus exactement, de la *perception* de ce réel? Pour Séverin comme pour tout masochiste, le fantasme possède une qualité bien supérieure à celle du réel (on songe à ce que Pascal disait de l'imagination, qui remplit ses hôtes d'une satisfaction "bien autrement pleine et entière que la raison"<sup>1</sup>). Cela est dû au rapport que ce scénario imaginaire entretient avec le désir (un terme freudien vient l'attester: *Wunschphantasie* ou fantasme de désir). Ainsi que l'ont démontré Krafft-Ebing puis Freud, la dimension des jouissances irréelles est telle que le réel n'apparaît au masochisme que comme une actualisation des ses fantasmes. C'est d'ailleurs cette dimension psychique qui constitue le fondement de la perversion.

A l'inverse de cette valorisation de l'imaginaire, le réalisme, lui, renvoie au réel (il a pour substrat idéologique les sciences de l'observation). Il est symptomatique qu'il n'y ait pas de romancier parmi les Rougon-Macquart, mais un savant, le Docteur Pascal, qui commente l'arbre généalogique de la famille. Outre les savants, Zola s'intéresse aux peintres, qui font, eux aussi, le métier de voir. Il professe en particulier la plus vive admiration pour Manet, qui prétend ne pas savoir inventer (son héros, Claude, sera dûment affligé du même défaut). Et puisque, selon l'expression de Claude Bernard, "les faits seuls sont réels", l'écrivain réaliste voyage, enquête et établit de volumineux dossiers avant de se mettre à l'ouvrage. Cette référence obsessionnelle au concret garantit l'authenticité de son discours. Mais, pour être valide, le modèle scientifique implique l'objectivité; il exige l'impassibilité de l'écrivain, simple "greffier qui se défend de juger et de conclure" (cette politique non interventionniste n'a pas empêché Zola d'écrire vingt volumes pour dénoncer les excès du Second Empire). Il est absolument contradictoire aux lois du genre que le romanier fasse partie du roman.

Cependant, lorsqu'on y regarde de plus près, on constate que la production romanesque de Zola en dit long sur les fantasmes de son auteur. Son cadre formel — le code des conventions réalistes — contient un réseau de signifiants qui se rapportent davantage à l'imaginaire qu'au réel. Le réalisme, on le sait, veut associer son savoir à la rigueur d'un voir. Il existe, entre les deux termes, une affinité, presque une identité. Mais la vision orientée — ce que l'on nomme regard — n'est pas innocente: elle crée inévitablement, entre l'observateur et l'objet de son regard, des liens d'une nature très particulière. Le spectacle qui s'offre à la vue attire, effraie ou répugne,

souvent simultanément, selon le mouvement ambivalent de la fascination. Ainsi au Théâtre des Variétés, toutes les jumelles sont braquées sur Nana érotiquement (dé)vêtue en Vénus: le public est médusé. Le Comte Muffat reste bouche bée. Plus tard, quand Muffat contemple Nana en privé, elle lui fait peur. La "bonne enfant" blonde et grasse gagne rapidement une dimension mythique. Elle grandit et finit par devenir "le monstre de l'Écriture, lubrique, sentant le fauve".<sup>2</sup> Pareillement, quand Muffat épie la fenêtre de son rival, Fauchery, la vision se transforme en hallucination. Le comte demeure absorbé, cloué sur place, fasciné moins par ce qu'il voit que par ce qu'il imagine. En effet, le mari trompé ne voit rien nettement: les ombres, c'était à prévoir, ne l'éclaircissent pas. Elles ne font qu'augmenter le doute, aiguïser la jalousie. De façon répétée, l'objet perçu (Nana ou les silhouettes furtives de la fenêtre) se laisse dépasser dans un au-delà du réel, dans une perspective imaginaire — dans le fantasme. Il appert donc que le héros réaliste fantasme aussi fébrilement que son homologue masochiste.

Ainsi, de façon fort significative, le premier chapitre de *L'Oeuvre* s'ouvre sur une nuit d'orage, zébrée d'éclairs, scène beaucoup plus romantique (ou roman noir) que réaliste. En plein quartier familial, le héros découvre soudain "un coin de ville inconnue, l'apparition violâtre d'une cité fantastique".<sup>3</sup> Dans le fracas de la foudre, il écoute l'inconnue surgie devant lui et pense immédiatement qu'elle lui raconte une aventure de vaudeville. Il est convaincu que rien de ce qu'elle dit n'est vrai. D'emblée, ces pages d'une rare densité hallucinatoire révèlent l'attitude paranoïaque de Claude. Derrière l'innocence de la grande jeune fille vêtue de noir, il imagine la débauche, la prostitution, "des choses effroyables qu'il ne saurait jamais" (O,75). Derrière Ninon, Nana. Cela veut dire que, dès le départ, son rapport à la femme est un rapport de dénégation. La femme en tant que telle n'a de place ni dans l'atelier de Claude, espace clos, strictement masculin et "réaliste", d'où l'Autre est banni ("Jamais il n'introduisait de fille chez lui" - O, p.69), ni même dans son existence ("Il les traitait toutes en garçon qui les ignorait" - O, p.69). L'inconnue ("farceuse", "gueuse": la paranoïa va croissant) finit par pénétrer dans l'appartement du peintre. Derrière le paravent, plan aveugle qui s'interpose au voir, elle représente une *terra incognita*, une enclave d'irréalité sur laquelle Claude n'a pas d'emprise. Ses mensonges ne sont-ils pas, en effet, "sans profit, inexplicables, l'art pour l'art" (O,86)? Comme toute femme l'orpheline ment sans fin (dans les deux

sens du terme: sans cesse / sans finalité), pour le seul plaisir, pour son propre plaisir. Elle incarne ainsi l'art pour l'art, qui se soucie peu de la vie et, par là, s'oppose directement au réalisme.

Dès le début, le récit est donc un récit de l'ignorance. Claude triomphe d'abord: il jubile d'avoir "déjoué la tentation" (O,73), de ne pas être dupe, mais découvre bientôt qu'à l'intérieur de son univers familial il ne peut ni voir ni savoir (un écho aux ruminations de Muffat, impuissant à atteindre la vérité: "Il faisait trop noir, personne ne saurait jamais ces choses" — N, p.226). Avec l'intrusion de l'Autre, le peintre se sent exproprié de son espace propre. L'irruption de la différence sexuelle provoque tour à tour le doute, le mépris et la crainte. Cela se solde par une éprouvante nuit d'insomnie, traversée de fantasmes érotiques, de "nudités amoureuses de femmes". Tombé dans l'expérience traumatisante, Claude exagère son allure bourrue, sa grosse voix — le viril en lui. Il dénie la réalité ("Il imaginait un roman" — O, p.73) et se livre à un comportement fétichiste panique qui rappelle certes celui des amants de Nana. Pendant que l'insondable demoiselle dort, il tourne et retourne ses jupes de laine, sa robe, son corsage — chiffons où flotte une *odor di femmina* — et cherche à quatre pattes (on ne peut s'empêcher de songer à Muffat) ses bas de fil d'Ecosse. Ce manège continue même après le départ de la jeune fille: Claude se saisit du matelas encore tiède, puis de l'oreiller où s'attarde une "douceur éparse" (O,87), tentant, au moyen de cette accumulation du fétiche, de combler la béance, de conjurer la différence sexuelle qui l'a entamé et lui a fait perdre son auto-suffisance phallique ("Cette fille l'occupait" — O,73) le lecteur l'avait bien remarqué). Les sensations d'étouffement qu'éprouve le héros trahissent une angoisse profonde. La dysfonction s'installe alors. Car si Claude brûle d'envie d'écarter la mince cloison et de voir l'inconnue (le regard réaliste constitue une défense contre l'invisible, le trou noir), il craint également de la voir (il cherche à se débarrasser d'elle au plus vite).

Le fétichisme, on s'en doute, joue un rôle capital dans le livre de Sacher-Masoch, puisque la perversion du héros consiste essentiellement à dénier le monde pour s'ouvrir à un idéal suspendu dans le fantasme. Toutefois, l'auteur fait intervenir le motif de la fétichisation même indépendamment du personnage principal, dans l'argument qui ouvre le roman (et l'explique). Ainsi, c'est au narrateur — dont rien n'indique qu'il partage les penchants de Séverin — que Vénus apparaît enveloppée de sa fourrure (apparition qui ressemble beaucoup aux Nus "Troisième République" d'un Bouguereau ou d'un

Cabanel, contre lesquels Zola s'élève si souvent). La divine vient d'un univers païen où naturisme et naturalisme impliquent l'absence de vêtements. Pourtant, elle n'est pas nue. En quittant la chaleur méridionale, elle a dû couvrir "son corps de neige d'un noir pelage", endosser un supplément pervers: la "fourrure du Nord".

Comme le souligne la déesse (entre deux éternuements), les brumes septentrionales évoquent l'encens et le christianisme — religion où la nudité, loin d'être naturelle et liée à la plénitude, connote, au contraire la sexualité, c'est-à-dire le péché et le manque. D'un autre côté, les brouillards du Nord, qui s'opposent à la lumière transparente des cieux méditerranéens (pays de Vénus) évoquent également l'ombre, le nocturne et le crépusculaire. Le rêve et l'imaginaire. A l'instar du nuage, ils provoquent un effet de voile. En ce sens, ils s'apparentent au fétiche, qui cache ce qu'on ne saurait voir. Le fétiche dénie la différence sexuelle. Or la sublimation, qui déssexualise (elle tend à la satisfaction par illusion) parvient aux mêmes fins. On se souvient que le rêve du narrateur est provoqué par la lecture d'un ouvrage de philosophie: l'obscurité métaphysique est une forme de sublimation. En d'autres termes, Hegel, c'est la fourrure (Vénus ne s'exclame-t-elle pas: "Je comprends tout à coup la philosophie allemande, et je ne m'étonne plus de ce que vous autres, gens du Nord, ne sachiez aimer"<sup>4</sup>).

Pendant la sexualité ne peut être simplement évacuée. En effet, la sombre pelisse de Vénus ne se contente pas de cacher: elle cache et montre à la fois. Elle est présence qui cache une absence, voile sur la différence qui *est* aussi la différence. Vêtue, la fourrure marque et occulte la déchirure où s'origine le désir. Ce qui revient à dire qu'elle déssexualise et sexualise en même temps.

Le fétiche se rattache à la question du réel, puisqu'il se définit à partir du phénomène de la perception. Toutefois, cette perception, étant celle du sexe féminin, site et signe d'une absence, s'avère problématique du point de vue de la logique. Qu'est-ce, en effet, que percevoir une absence? un manque? Cela signifie que, plus qu'une expérience perceptible (et donc réelle), la "vue" du fameux "rien à voir", la "perception négative", produit un double clivage: entre le présent et l'absent, et, surtout, entre le réel et l'irréel (la castration supposée implique la chute du référent, et donc l'irréférence, l'irréel).

Le refus de cette expérience provoque la formulation de la perversion fétichique. Le héros de Sacher-Masoch s'attarde complaisamment sur tout ce qui touche le corps de la femme (cuir, étoffe, fourrure) et produit, par ce mouvement même d'adjonction, un

surcroît de plaisir. Le fétiche dénégateur est, bien sûr, indice d'une profonde irréalité. Ainsi, lorsque le narrateur s'extasie sur la "folie merveilleuse" que représente la fourrure, la déesse rit et le gronde: "Vous rêvez, réveillez-vous!". Curieusement, c'est à l'intérieur d'un rêve qu'elle lui enjoint de quitter le rêve pour la réalité — ce que le serviteur cosaque fera simultanément (et plus brutalement) dans le monde de la réalité: "Mais réveillez-vous [les deux impératifs se confondent, mêlant le fantasme au réel], c'est une honte!"(p.122).

Quant à Séverin, ce n'est pas dans le réel qu'il se meut, mais dans l'imaginaire, tant qu'il demeure épris de la statue du jardin. Il n'entre véritablement dans le réel que, lorsqu'à la place de la statue, il entrevoit une femme nue, par une fatale nuit de pleine lune ("Une grande fourrure sombre tombe des épaules de marbre de la déesse jusqu'à ses pieds", p.133). Son destin se joue au moment où la statue s'anime, où elle devient femme. Comme dans le cas de Claude, l'irruption de l'altérité provoque la fêlure (la sexualité, c'est toujours l'entame, la fêlure — on a déjà vu que Lantier n'est plus "l'entier"). Une "panique indescriptible" saisit Séverin devant ce spectacle qui le glace et le fascine, ainsi que la vision redoutable de la tête de Méduse ("Une peur sans nom s'empara de moi, mon coeur menaçait d'éclater", p. 129). Le héros reste pétrifié. Par la suite, sa tentative répétée de mettre une fourrure à Wanda, sa Vénus, correspond à un déni de la réalité. Dans ce geste, la fourrure opère à un double niveau: elle est substitut qui vaut pour l'objet invisible (l'oxymore toujours absent du "phallus féminin") et aussi enveloppe qui recouvre la froideur et l'insensibilité de la femme — véritablement de marbre.

Avers du fétichisme, la notion de l'invisible hante pareillement les personnages de *L'Oeuvre*. Ainsi le caché (invariablement associé à la sexualité exerce sa fascination sur Christine que le grand tableau retourné attire obscurément ("Que pouvait-il cacher, celui-là, pour qu'on n'osât même pas le montrer?", p.78). Autant que par la présence réelle, chacun est obsédé par le verso de l'Autre, par ce que l'Autre ne montre pas, par le vide vertigineux (absence, dissimulation) qui se creuse au-delà de l'objet dérobé: ce qui séduit, c'est toujours ce qu'on ne voit pas. L'invisible hante donc Zola lui-même.

En effet, le romancier réaliste aspire à décrire le monde tel qu'il est. Mais afin d'y parvenir, il doit s'abstraire de ce qu'il décrit. Autrement dit, peindre le monde tel qu'il est quand il n'est pas là. Le fantasme originel du romancier, celui dont il tire son inspiration, est alors celui de l'observation impossible, de la perception de l'imperceptible. Tout

le premier chapitre de *L'Oeuvre*, roman hautement réflexif, en témoigne de façon irrécusable. Au chapitre suivant, Claude tente d'insérer l'image de Christine dans l'espace lacunaire de la toile (la femme coïncide avec le manque), mais finit par la détruire rageusement. Le Nu se trouve ainsi réduit à une "plaie béante" qui évoque celle de son sexe (irréductible, lui). Dans son autre oeuvre, Claude couvrira d'une "rose mystique", symbole de pureté des litanies chrétiennes, le sexe du grand Nu. Or, comme on l'a déjà vu pour la fourrure de Vénus, fétichisation et sublimation ne font qu'un.

A l'image du fétiche, la production de l'écrivain réaliste vise à représenter l'objet qui échappe à la vue. Car, de façon générale, le réel, objet du regard, se donne à voir de manière retorse. Ainsi, dans l'étroit et chaste lit de fer du peintre, la jeune fille endormie ne se montre pas. Bien qu'elle finisse — à son insu — par servir de modèle au peintre, elle ne "pose" pas (il ne s'agit nullement d'une scène de séduction): Christine n'est *pas* destinée à celui qui la regarde. Ses paupières closes emblématisent le thème du "ce qu'on ne voit pas". Claude la surprend dans la complétude du sommeil et l'abandon de la nudité sans qu'elle se donne à voir.

De même, la Vénus de Sacher-Masoch déclare au narrateur que le monde antique auquel elle s'identifie n'est pas pour lui: "Ce n'est pas pour vous qu'ont été bâtis Pompéi, nos villas, nos bains et nos temples" (121). Le parfum des myrtes, la plénitude heureuse du paganisme, rien de tout cela n'est pour lui. Le discours de la déesse revient finalement à dire: "Je ne suis pas pour vous". Cette déclaration blessante cristallise le fantasme réaliste par excellence: celui du "pour personne"; on pourrait l'attribuer au réel, puisque le réel se définit comme ce qui ne dépend pas de moi. Comme l'inconstante et cruelle Vénus, le réel n'est pas pour moi; comme l'indéchiffrable Christine, le réel se réserve. En un paradoxal effet d'adresse, le réel ne se donne — comme la femme — qu'en se refusant. Le monde n'est pas fait pour moi. Il *ne me regarde pas*. Littéralement (dans un même ordre d'idées, Sartre parle de la transcendance de l'objet, qui existe indépendamment de moi).

En cela, le réel s'apparente à l'expérience esthétique, qui implique inévitablement l'exclusion. Car contrairement à sa sensualité qui, elle, s'offre à la consommation, l'idéalité de l'objet beau s'y refuse. Et c'est justement ce refus, ce refus qui m'exclut (la beauté n'a pas de destination) qui produit le plaisir esthétique. Le plaisir de l'exclusion constitue donc le revers nécessaire de l'expérience du beau.

Le motif, maintes fois modulé, du regard se rattache à ce réseau de significations. Le rapport scopique implique, en effet, le sens de la distance (on regarde ce dont on est séparé). Il est condamné à ne jamais connaître la plénitude: d'Orphée à Pyché, les mythes montrent bien que voir quelque chose, c'est inmanquablement le perdre. Le primat de la perception optique chez les réalistes produit alors un discours endeuillé, un plaisir toujours empreint de mélancolie (celui de Muffat et aussi celui de Zola).

Il existe une autre modalité du regard commune au réalisme et au masochisme: le voyeurisme. Quand Claude observe Christine endormie, il occupe - comme le romancier réaliste, dont il est un avatar — la position d'un voyeur. Freud appelle perversion le plaisir de voir quand, au lieu de préparer l'acte normal, il en détourne. C'est exactement ce qu'on trouve chez le héros de Zola, avec le motif de la sublimation: "Il avait oublié la jeune fille . . . il redevenait un petit garçon très sage, attentif et respectueux" (O,75). Le peintre, "grave, extasié" (O,74), jouit de contempler la nudité de Christine, de la voir et non de l'avoir. La suite du roman montre que sexualité et sublimation sont deux mouvements contemporains et antagonistes. L'irruption de l'Autre introduit la différence (la sexualité) et déclenche un mécanisme de fétichisation / sublimation. Dans ce schéma, la sublimation n'est *pas* une mise entre parenthèses de la sexualité, mais un mécanisme de la sexualité: les deux sont indissociables et irréconciliables. Christine est *simultanément* l'objet d'un désir sexuel et l'objet d'un désir sublimé. Elle lutte désespérément contre la sublimation qui la nie, contre le clivage qui l'oppose à sa propre image. On retrouve ici la structure de la fourrure, qui lie sexualité et sublimation. Comme Claude, Séverin — autre voyeur à plein temps — s'avère incapable d'une vie sexuelle normale, ce en quoi Krafft-Ebing voit un symptôme de la perversion masochiste. Le héros de Masoch dénie et sublime en créant ou en contemplant des tableaux esthétiques (tout le roman peut d'ailleurs se réduire à l'histoire d'un tableau).

Il n'est guère surprenant que les scènes de voyeurisme abondent dans l'oeuvre de Zola car elles permettent au récit de répéter, sur le plan narratif, son mode de production symbolique. Que l'on prenne, par exemple, la scène où Nana se déshabille devant Muffat et s'abandonne à un épanouissement auto-érotique qui le met dans tous ses états ("Ce plaisir solitaire l'exaspérait" —N,p.72). A l'inverse de Lantier, Muffat se trouve spectateur / voyeur malgré lui. Mais, dans

les deux cas, la femme, côté vice (la complaisante Nana) ou côté vertu (l'innocente Christine), incarne l'objet narcissique qui n'a pas besoin de l'Autre. La Vénus des boulevards "a le sexe assez fort pour détruire tout ce monde et n'être pas entamée" (54), et, en donnant à Muffat l'adresse de Fauchery, elle lui flanque son cocuage à la figure. Selon ce schéma, ce qui fascine ("Il regardait toujours, obsédé, possédé" —O,p.217) est ce qui existe sans moi, ce qui n'a pas besoin de moi.

On trouve une structure analogue dans *La Vénus à la fourrure*, où la déesse fait remarquer au narrateur que, depuis toujours, l'homme est "celui qui désire", et la femme, l'objet désiré. C'est-à-dire, comme le montrent les économies narratives de Sacher-Masoch et de Zola, le désir de l'homme porte sur quelqu'un d'autre, tandis que celui de la femme suit la structure spéculaire du rapport à soi (la femme n'a pas accès à l'amour d'objet). Or, ce qui fascine l'homme est très précisément le fait que la femme se suffise à elle-même, qu'elle soit à elle-même son propre Autre. La femme est éminemment désirable parce que, telle Nana ou Wanda, elle n'a pas besoin de l'homme qui ne peut se passer d'elle. Ainsi, Nana et Satin s'imposent dans le Paris des plaisirs et règnent "avec le tranquille abus de leur sexe et leur mépris avoué de l'homme". Et Vénus déclare sans ambages que "moins la femme s'attendrit, et plus elle aiguise la volupté de l'homme", ce que Séverin confirme en s'écriant: "Plus tu me maltraites, plus tu enflames mon coeur et enivres mes sens" (189). La femme possède le charme indéniable des animaux qui ne dépendent pas de nous. Devant Wanda, le héros de Sacher-Masoch évoque d'ailleurs la grâce et le charme électrique qui émanent des chats. Il s'ensuit que le désir a pour objet quelque chose (quelqu'un) qui ne désire pas. L'auteur souligne cela au moyen du réseau sémantique de la frigidité: Wanda est associée à la lune, astre froid, et à la statuaire antique, son visage est "glacial", son regard "froid", son corps "de pierre" et "de marbre" (Deleuze parle plaisamment de "catastrophe glaciaire"<sup>5</sup>). Sacher-Masoch nous montre aussi une héroïne éprise de sa propre image: "Elle se campe devant le miroir et se contemple avec une satisfaction orgueilleuse" (160). Nul autre désir n'est admis. Ceci est encore plus clairement symbolisé par l'objet de la première passion de Séverin: non pas une Vénus de chair, mais une Vénus de pierre, "bien-aimée froide et cruelle" (129). Nana triomphe pareillement avec sa "chair de marbre" (N,54).

Que ressent le spectateur en face de l'objet narcissique, beau précisément parce qu'il rejette l'Autre? De même que dans l'expérience esthétique, il éprouve une sensation de coupure, d'inaccessible, qui peut être décrite en termes de douleur (celle de se sentir de trop) aussi bien que de plaisir. Les contraires glissent l'un dans l'autre: on goûte au plaisir du déplaisir.

En plus du rôle privilégié du regard, toute problématique du réel appelle invariablement celle de la jalousie. En effet, le réel n'est pas ce que l'on voit, mais bien plutôt ce que *l'on ne voit pas*. Cette logique a pour matrice la jalousie liée à l'exclusion de la scène primitive, moment de la trahison de la mère. Le réel, c'est qui se passe derrière la porte de la chambre dont l'enfant est exclu. C'est la vision interdite, celle que transgresse Nana enfant en épiant sa mère avec Lantier, en "mouchardant ce qui ne regarde pas les morveuses".<sup>6</sup> La fascination que le réel ne cesse d'exercer se rattache à l'obsession de savoir ce que fait la mère pendant ses absences. L'enfant découvre que celle-ci se détourne de lui, qu'elle lui échappe. Comme tout désir de savoir, sa quête porte sur le désir, le désir de l'Autre, sur l'incommunicable jouissance de la femme. Un passage de *L'Oeuvre* illustre clairement, celui où Claude veut connaître la sexualité de Christine. Il tente de la confesser sur sa vie au couvent, sur sa vie sexuelle sans lui: "Voyons, mon mimi, conte-moi un peu" (O,206). Mais, à l'instar du réel, sa compagne résiste: "Elle finit par boudier, muette, impénétrable", comme la porte fermée derrière laquelle la mère aime quelqu'un d'autre. Pour la première fois, ce jour-là, Claude sent qu'ils "restent étrangers". C'est alors la fin de l'idylle. En trois paragraphes, un nuage est arrivé sur la partie de campagne de Bennecourt.

De semblables notions sous-tendent le roman de Sacher-Masoch, dont l'intertexte érudit multiplie les références culturelles aux thèmes de la trahison et de la duplicité féminines. Le héros se plonge dans la lecture du *Livre de Judith*, puis dans celle de *Manon Lescaut*, et maintes figures de femmes fatales (Messaline, Lucrece Borgia, Lola Montez, etc . . .) traversent ses *Confessions d'un suprasensuel*. Et, bien sûr, la peinture au plafond de la villa florentine de Wanda joue le rôle d'une mise en abyme, puisqu'elle contient le récit qui la contient: Samson, c'est bien connu, a perdu sa fourrure aux mains de la perfide Dalila ("Chacun de nous finit par être Samson" (p.244), déclare philosophiquement le héros). De façon plus emblématique

encore, le nom de Séverin évoque la sévérité (celle des gens du Nord, à qui Vénus reproche de prendre l'amour "beaucoup trop au sérieux"), mais aussi à la séparation (il s'apparente à "sevrer" et à "sevrage"), ce qui pointe en direction d'une angoisse fondamentale<sup>7</sup>. L'objet du désir étant l'équivalent narcissique du moi, son absence reviendrait à la castration. Afin de garder Wanda, Séverin ajoute alors une clause capitale au contrat: "à condition que tu ne te sépares jamais de moi". Ce qui peut se traduire par servage en échange d'un non sevrage ("Sois outrecuidante, sois despotique, mais sois à moi pour toujours", p.146).

Amant attiré de Wanda, Séverin la voit successivement courtisée par un prince russe, "bel animal sauvage" (174), un peintre allemand et un Grec connu pour sa cruauté et sa bravoure ("un homme, en somme", p.225). C'est-à-dire que, comme l'observateur réaliste, il se trouve dans la position de l'exclu. Ainsi que la mère lors de la scène primitive, Wanda flirtant avec ses différents amants présente autant de faces qui "ne regardent pas" le héros. Ce dernier tente alors d'arraisonner l'inconnu, de contrôler les trahisons de la femme volage en les intégrant à son propre désir. Car il est clair que Séverin ne se contente pas de subir une série de déplaisirs: il les met en scène.

Il ne suffit pas, pour analyser ses motifs, de dire que le désir d'être exclu (et donc de souffrir) fait partie du désir masochiste. Ce qui domine, chez le pervers, c'est un impérieux besoin d'être le destinataire des choses. En effet, le geste obsessionnel de Séverin — mettre une fourrure à sa Vénus — consiste à faire de telle sorte que les infidélités de l'Aimée soient ce qu'il veut. Le héros agit semblablement à l'enfant qui négocie l'absence de la mère au moyen du jeu compensatoire du *fort / da*. Wanda aura beau le tromper (le contrat stipule qu'elle a le droit de le maltraiter comme il lui plaira), elle continuera à lui obéir: tout le mal qu'elle lui fera, ce sera pour son bien. Grâce à cette stratégie, l'"hérétique" (135) Wanda se trouvera toujours dans une situation indécidable, à la fois fidèle et infidèle. Chacune de ses trahisons dira le contraire, sans contradiction. Si le contrat est exigé par celui-là même qui en sera la victime, c'est parce que sa logique retorse satisfait un égoïsme profond: Séverin sera toujours le destinataire des actes de Wanda; tout lui reviendra toujours, quoiqu'il arrive (l'univers du pervers dessine un cercle fermé, où il n'y a que lui et sa perversion). La loi représente alors pour le héros une façon de résoudre le conflit entre deux pulsions contraires: celle du réel et

celle du "pour moi", ou, si l'on veut, le décalage entre le principe de réalité et le principe de plaisir. La loi offre au masochiste une manière métaphysique de rester au centre du monde.

La structure de désir mise en oeuvre dans *La Vénus à la fourrure* et dans le masochisme en général présente donc un composé instable de ce qui plaît et de ce qui déplaît (ce qui me fait le plaisir de ne pas me faire plaisir). Que le contrat du "je veux que tu me fasses mal" définisse la perversion masochiste, cela est chose entendue. Par contre, ce qui est particulièrement surprenant — et fascinant — c'est que l'on trouve une semblable formulation dans le désir réaliste.

En effet, parce qu'il demeure extérieur à ce qu'il voit, le romancier réaliste occupe une position homologue à celle de Muffat, mari bafoué, qui attend obstinément, transi sur le trottoir, dans son "sourd besoin de savoir" (N,225). Il est l'exclu absolu. Au-delà du niveau textuel de l'intrigue, on peut lire le célèbre épisode de *Nana* au miroir et, surtout, celui où Muffat guette les ombres à la fenêtre (deux exclusions en l'espace d'un chapitre) comme une mise-en-abyme du projet romanesque de Zola. Observateur fasciné, l'auteur voit le moteur premier du Second Empire, ce "régime des Chambres": le plaisir. Mais puisque le réel ne s'adresse à moi qu'en se détachant de moi, la position du romancier réaliste doit être envisagée avec un certain coefficient de masochisme.

Car il serait faux de croire que le recul garantit l'objectivité. À l'inverse, il produit un effet d'intensification effective. Dans la nuit noire, Muffat regarde (verbe dont le préfixe de redoublement connote l'obsession) et tente en vain de prendre une allure dédagée: il a la tête en feu. Comme lui, le romancier envie (envie, *invidia*, vient de *video* = voir) une situation dont il se sait exclu (Taine remarque avec justesse que l'oeil du romancier n'a pas la froideur de son intelligence). La situation de l'observateur silencieux est vite ébranlée par une formidable jalousie, totalement incompatible avec l'impassibilité. D'un autre côté, seule l'exclusion — cause même de la jalousie — rend possible l'observation. Il faut donc que l'observateur soit exclu de la réalisation de son propre désir. "Rien de plus simple", pense Muffat, "il suff[it] de rester là" (N,225); mais, au contraire, rien de moins simple.

On trouve ainsi, dans le roman réaliste, une structure d'exclusion qui relève à la fois du désir (le désir du réel) et de la douleur, *double bind* finalement assez proche de la structure érogène du contrat masochiste. Dans le fond, les déboires respectifs du romancier réaliste

et de son confrère masochiste (on sait que Sacher-Masoch établissait des contrats pervers, tout comme son héros) ressemblent un peu à ceux de Pygmalion, créateur impuissant qui voit sa créature lui échapper.

En outre, parce qu'elle provoque l'envie, la structure d'exclusion déclenche une agressivité typique du romancier réaliste à l'égard de son public. Cette agressivité est une projection de la paranoïa (le désir d'être exclu relève d'ailleurs du mécanisme de la paranoïa). Le déplaisir constitue alors le fond même du rapport entre le romancier et son public (comment oublier que le premier recueil de l'auteur s'intitule *Mes haines?*). Zola refuse d'imiter un grand nombre de ses contemporains et de faire de *Nana*, description des moeurs légères du Second Empire, un roman érotique. Pour le lecteur, point de délectation privée, point de plaisir du texte. *Nana*, roman sur le plaisir, ne saurait procurer de plaisir. L'héroïne qui "corrompt et désorganise Paris entre ses cuisses de neige" (*N*,215) montre la vérité; à savoir, que, loin d'être plaisante, la sexualité est source de destruction (la pollution vénérienne de *Nana* contaminera tout un peuple).

Puisque, d'une part, Zola se défend de vouloir enseigner et que, d'autre part, il insiste régulièrement sur l'opposition exacte entre le plaisir et la vérité, son esthétique joint l'inutile au désagréable. Loin de chercher à plaire, elle est fière de se démarquer de l'aliénation courtisane du public. Que montre cette (auto-)suffisance? Que la structure du narcissisme, qui suscite le désir des héros (Muffat, Claude, Séverin) est celle du roman réaliste lui-même.

En tant que romancier (et voyeur obligé), Zola s'interdit la moindre complaisance dans ce qu'il observe: s'il ne cherche pas à plaire, il ne cherche pas non plus à trouver de plaisir. *L'Analytique* kantienne du Beau parlait de "plaisir désintéressé", mais l'inspiration réaliste va plus loin: elle se veut foncièrement anti-hédoniste, ainsi que l'a bien montré Auerbach.<sup>8</sup> Comme son *alter ego* Claude, Zola pense qu' "il ne faut coucher qu'avec son oeuvre" (*O*,405). Cependant, la focalisation sur la sexualité ne va pas sans danger. En effet, ou bien le romancier connaît ce qu'il décrit (les orgies du Paris mondain) et peut alors être taxé d'immoralité, ou bien il ne connaît pas ces choses, et ne peut prétendre au réalisme. Le désir qui subvertit l'ordre social est aussi menace pour l'ordre romanesque; dans le monde du plaisir — l'univers de *Nana* — on ne peut être à la fois chaste et réaliste, informé et impassible. Le public de *Blonde Vénus* n'est-il pas gagné par un immense vertige sensuel? ("Un frisson remua

la salle . . . la femme se dressait . . . ouvrant l'inconnu du désir", p. 54). La contagion érotique ne s'étend-elle pas à la capitale tout entière? Cependant, l'auteur qui décrit cette contagion refuse que la vérité s'érotise, il refuse de se reconnaître comme une instance de désir.

Les écrits de Zola sur l'art s'inscrivent dans cette même esthétique du déplaisir. On a vu comment le masochiste résolvait le problème de la jalousie. Pour le réaliste, la seule manière d'échapper à la jalousie est de s'attacher à ce que les autres n'aiment pas. D'où le goût notoire de l'auteur pour l'obscénité physiologique, le discours de la répulsion, la "littérature putride" (déchéance de Gervaise, "habituée à l'ordure," folie névrotique de Claude, cadavre atrocement décomposé de Nana, etc. . . ). Dans ses comptes rendus, Zola se singularise en aimant ce qui ne plaît à nul autre (ce qu'implique le possessif de *Mon Salon*). Il adresse notamment à Pissaro le plus navrant des compliments: "Vous devez savoir que vous ne plaisez à personne . . . Vous êtes un grand maladroit, monsieur — vous êtes un artiste que j'aime."<sup>9</sup> C'est un postulat constant chez Zola, qui admire et défend Courbet ("Mon Courbet à moi," encore le possessif du jaloux) pour les mêmes raisons: "paria", "lépreux de l'art", ce peintre a tout pour (lui) plaire. Que l'on considère aussi l'affirmation péremptoire à propos du *Déjeuner sur l'herbe*: "Il y a ici une nature bien bâtie [il s'agit du fameux Nu] qui doit vous déplaire,"<sup>10</sup> à l'automatisme typiquement zolien. Dans un même ordre d'idées, l'auteur contraste Cabanel, qui peint des prostituées qui plaisent, des "Vénus en peignoirs de courtisane", et Manet, qui s'attire les quolibets de la foule avec Olympia, pâle prostituée qui déplaît.<sup>11</sup> On retrouve une transposition de ce parallèle dans *L'Oeuvre*, où le peintre Fagerolles vole à Lantier son originalité pour l'accommoder ensuite à la "sauce veuve de l'Ecole des Beaux-Arts" (O,242).

Tel des Esseintes, antithèse incarnée du naturalisme, Zola trouve que le regard d'autrui souille (l'oeil a pour corrélat un objet visible par tous, ce qui est assez proche de la prostitution). Ainsi, quand le public se met à aimer Courbet, Zola, son ardent défenseur d'autrefois, se met à le dénigrer: "Courbet, cette année, fait patte de velours, et voilà la foule charmée qui le trouve semblable à tout le monde et qui applaudit."<sup>12</sup> Zola a toutefois besoin d'évoquer les "yeux inintelligents" de la foule avant de s'en dissocier. Chez lui comme chez ses porte-parole, le regard oblique du jaloux se superpose au regard morbide du voyeur. De même que le désir du réel, ce motif

matriciel du refus du partage (le désir d'exclusivité) se rattache à la scène originaire et au complexe primitif d'Oedipe.

C'est dire, alors, qu'il faut jouer l'opposition entre l'enfance et la maturité, car l'enfant ne connaît pas la résistance du réel (on lui donne ce qu'il désire). Il ne vit pas dans le réel, mais dans un monde à part, où on lui dit des choses seulement pour lui faire plaisir — exactement comme dans les romans (contes à l'eau de rose ou oeuvres érotiques) que fustige Zola. Le réalisme, on le sait, veut montrer la "vérité du vrai." Le récit de Sacher-Masoch se rapporte également au vrai, puisque l'intrigue a pour pierre de touche la différence entre le réel (le sérieux, le "pour de vrai") et l'irréel (le jeu, le "pour faire plaisir"). Dans la première scène de "masochisme," Séverin se fait fouetter par sa maîtresse, qui n'accepte le jeu qu'à contre-cœur (elle n'aime pas la comédie, et le dit sans façon: "Cela ne me fait pas plaisir", p.162). Séverin lui demande alors de quitter le domaine du jeu: "Maltraite-moi vraiment" (162). Bien entendu, l'intention ne change rien à l'acte. Toute l'érotisation du roman se joue cependant sur cette vacillation entre le réel et l'irréel, entre ce qui est pour me faire plaisir ou pas. Séverin veut que ce soit vrai et, en même temps, que ce ne soit pas vrai. Il veut la séparation et il ne la veut pas. Il désire quelque chose qui ne correspond *pas* à son désir, se trouvant ainsi pris dans un système qui, par définition, ne peut jamais être satisfait. Car ce que Séverin désire et craint en même temps, c'est la transcendance de l'objet.

Wanda est un héros en garde: "Tu as éveillé de dangereux éléments dans ma nature" (163). Il arrive en effet un moment où, le sang échauffé, elle découvre qu'il y a du libidinal dans l'agressivité, où elle veut manier le fouet pour se faire plaisir à elle, le bourreau, et non pour plaire à Séverin. Son imagination corrompue, l'hétaïre devient femme sadique, ce qu'illustre l'apologue de Denys, tyran de Syracuse, où l'inventeur d'un pervers instrument de torture en devient la première victime. Comme dans l'univers dionysiaque, le jeu est tragique. Le héros n'est plus que la victime de la souffrance que lui inflige Wanda, et non l'agent / le destinataire de cette souffrance. Ce renversement lui fait découvrir la vraie nature de la femme: sous la chaleur superficielle de la fourrure, la froideur du marbre. Le compromis pervers n'est alors plus possible. Bafoué par une créature qui, malgré la prudence, voire la cautèle des termes contractuels, lui échappe, Séverin demande à être sevré: "C'est assez, cesse ce jeu cruel!" (236).

A la fin du roman, le héros raconte au narrateur (qui est donc le narrataire ou destinataire de l'histoire) la fin de ses amours avec Vénus. On apprend que pendant que Wanda jouissait (elle "vit à Paris comme une Aspasia", p.247), lui écrivait, couchait des fantasmes sur le papier. Le début de ses *Confessions* nous dit que les blessures "cicatrisées depuis longtemps se sont rouvertes" (127). On voit ainsi qu'il y a du fantôme dans le fantasme (qui relève d'ailleurs du retour du refoulé). Mais surtout on voit que le fantasme, ce que Sacher-Masoch nomme "la figure," est la base commune à la constitution des symptômes pervers et à la création littéraire.

Citant un vers des *Elégies romaines* de Goethe, Wanda rappelle au héros que, dans la Grèce antique, "le désir suivait le regard, le plaisir suivait le désir" (135). Mais Séverin, propriétaire terrien et "fils de la réflexion" (la tradition philosophique du Nord), ne se laisse pas emporter par la passion comme "la païenne". Son double geste de dénégation et de sublimation (voiler la déchirure) annule la différence constitutive des sexes — et donc la sexualité. Il faut ainsi passer le réel dans le fantasme. Or, le véritable plaisir coïncide avec le désir: non pas la proie, mais l'ombre de la proie.

Le plaisir ne suit pas le désir dans *L'Oeuvre* non plus. On a déjà examiné la position névrotique de Claude, qui a besoin de Christine, son référent, pour peindre, mais ne peut le faire quand elle est là, parce que sa présence enrayer la sublimation. Comme Muffat, Claude est incapable de métaphoriser son désir ("Aucune autre ne le contenterait" —O, p.169). Il y a, chez lui, une paralysie du désir qui ne peut pas changer d'objet. Mais, en dernière analyse, ce désir se trouve être une métaphore, car ce que le peintre veut n'est pas Christine mais une doublure, une image idéale de Christine (un peu à la manière des fantasmes masochistes, qui sont autant de représentations d'une image idéale de la femme). Ce que Claude peint, en fin de compte, ce n'est pas le réel, mais son désir inextinguible (comme le montre la phallisation de son corps pendu, ce n'est qu'avec la mort qu'il peut rejoindre son oeuvre et satisfaire son désir).

Il reste maintenant à s'interroger sur la nature du désir. Le désir se distingue du besoin, qui est besoin matériel d'un objet; il est désir d'un désir. Et puisque le désir s'abolit en s'accomplissant, il lui faut différer sa satisfaction, selon le concept derridien de *différance*. Dans sa "Présentation de Sacher-Masoch", Deleuze souligne à juste titre le rôle essentiel de suspens dans l'oeuvre de ce romancier: "La forme

du masochisme est dans l'attente. Le masochiste est celui qui vit l'attente à l'état pur" (63); il met son désir en suspens, en une clôture, un solipsisme, qui montre bien la nature réflexive du désir (réflexivité qui se retrouve dans la structure de l'oeuvre: de spectateur, Séverin devient personnage du tableau dont *La Vénus à la fourrure* conte l'histoire).

Le romancier réaliste ressemble au masochiste, car lui aussi met en scène son insatisfaction. En tant que voyeur, il prend son plaisir à distance et a donc soin de maintenir un écart entre l'objet et l'oeil. En tant que voyeur, son déplaisir (l'exclusion dont il a besoin comme voyeur) coïncide avec son plaisir (la satisfaction de type proprement voyeuriste). Comblant cet écart, c'est risquer de détruire le désir. Il faut alors maintenir la béance fondamentale. Le discours de Zola produit ainsi un érotisme de la *différance*, un plaisir de la dissatisfaction. On y trouve finalement peu de scènes d'amour et beaucoup de masochisme. Quand Claude supplie: "Anéantis-moi, que je devienne ta chose, assez esclave, assez petit, pour me loger sous tes pieds . . . t'obéir comme un chien" (408), ne croirait-on pas entendre Grégoire, alias Séverin, dans un registre tragique?

Le réalisme (Zola et son *alter ego* Sandoz) s'élève contre le désir, qui empêche la reproduction de la réalité (le grand Nu allégorique montre que lorsqu'il y a désir, il y a hallucination). Mais, en fait, Zola fantasme sur le désir. Il est hanté par un désir de non désir. Il répète en effet qu'en littérature comme en peinture l'absence de désir est nécessaire à la production de l'oeuvre. Désir de désir et désir de non désir sont finalement une seule et même chose. Tous deux impliquent, avec l'absence d'objet, l'infinimentisation.

Les dispositifs structurels du réalisme et du masochisme font que le désir, étant provoqué par ce qui empêche sa réalisation, n'est jamais satisfait. Alors, pas plus que le regard, l'être ne peut connaître la plénitude. Mais puisque le plaisir se confond avec le désir, toujours en quête de son objet, il est impossible de distinguer entre la satisfaction et son contraire. Les limites s'abolissent. Plaisir et déplaisir sont alors l'envers et l'endroit d'une même étoffe, celle qui a pour trame le désir.

*Renée Morel is a doctoral student in French at UC Berkeley.*

## Notes

1. Pascal, *Pensées* (Paris: Garnier-Flammarion, 1976), p.73.
2. Emile Zola, *Nana* (Paris: Garnier-Flammarion, 1968) pp. 216-217. Dès lors, toute citation tirée de cette oeuvre sera indiquée par (N).
3. Emila Zola, *L'Oeuvre* (Paris: Garnier-Flammarion, 1974), p.68. Dès lors, toute citation tirée de cette oeuvre sera indiquée par (O).
4. Leopold von Sacher-Masoch, *La Vénus à la fourrure* (Paris: Editions de Minuit, 1967), p.119.
5. Gilles Deleuze, "Présentation de Sacher-Masoch" suivi de *La Vénus à la fourrure* (Paris: Editions de Minuit, 1967).
6. Emile Zola, *L'Assomoir* (Paris: Garnier-Flammarion, 1969), p.306.
7. Je dois ces rapprochements (ainsi que les thèmes) essentiellement au travail de Denis Hollier, *Mes Zola*, manuscrit inédit à paraître chez Gallimard; *idem* "How not to take pleasure in talking about sex," *Enclitic VIII*, 1-2 (Spring-Fall 1984): 84-93; J'ai aussi utilisé les ouvrages suivants: Piera Aulagnier-Spairani, "Remarques sur le masochisme primaire," *L'Arc* 34 (1968): 47-54; Roland Barthes, "L'Effet du réel," *Communications* 11 (Printemps 1968): 84-89; Leo Bersani, "Le réalisme et la peur du désir," *Poétique* 22 (avril 1975): 177-195; Pierre Fédida, "Le concept et la violence," *Critique* 249 (février 1968): 182-200; Christian Metz, "Le signifiant imaginaire," *Communications* 23 (1975): 3-55; Walter Benn Michaels, "Masochism, Money, and McTeague," *The Threepenny Review* 16 (Winter 1984): 7-8; Claude Rabant, "Sacher-Masoch ou l'échange fou," *Critique* 273 (février 1970): 142-162.
8. Voir Erich Auerbach, "Germinie Lacerteaux," *Mimesis* (Princeton: Princeton UP, 1974).
9. Emile Zola, "Adieux d'un critique d'art," *Mon Salon, Manet, Ecrits sur l'art* (Paris: Garnier-Flammarion, 1970), p.87.
10. Zola, *Mon Salon*, p.69.
11. Zola, "Lettres de Paris," *Mon Salon*, pp.226 et sqq.
12. Zola, "Les chutes," *Mon Salon*, p.79.

# PAROLES GELEES

UCLA French Studies



Volume 6  1988



# PAROLES GELEES

UCLA French Studies

Ce serait le moment de philosopher et de  
rechercher si, par hasard, se trouverait  
ici l'endroit où de telles paroles déglent.

Rabelais, *Le Quart Livre*

Volume 6  1988

Editor: Atiyeh Showrai

Assistant Editors: John Lindquist  
Janice White

Consultants: Kathryn Bailey, Charles de Bedts, Stella Béhar,  
Guy Bennett, Catherine Brimhall, Sara Cordova,  
Susan Delaney, Arcidès Gonzales, Marc-André  
Wiesmann

*Paroles Gelées* was established in 1983 by its founding editor, Kathryn Bailey. The journal is managed and edited by the French Graduate Students' Association and published annually under the auspices of the Department of French at UCLA. Funds for this project are generously provided by the UCLA Graduate Students' Association.

Information regarding the submission of articles and subscriptions is available from the journal office:

*Paroles Gelées*  
Department of French  
222 Royce Hall  
UCLA  
Los Angeles, CA 90024-1550  
(213) 825-1145

Subscription price: \$6—individuals, \$8—institutions.

Cover: untitled monoprint by Simon Leung,  
UCLA Art Department, B.A. 1987

Copyright © 1988 by The Regents of the University of California.

# CONTENTS

---

## ARTICLES

- An Interview with Jonathan Culler ..... 1  
*Thomas F. Bertonneau*

- Georges Perec—*La Disparition* des manipulations  
sur le langage pour interpréter le réel ..... 15  
*Stella Béhar*

- Plaisir du déplaisir ou désir  
dans le réalisme et le masochisme ..... 23  
*Renée Morel*

- La Main, synecdoque de vie et de mort  
dans *La Voie royale* d'André Malraux ..... 41  
*Nicole Mosher*

- REVIEWS ..... 51

René Girard, *Job: The Victim of his People*  
[Matthew Schneider]

Gérard Genette, *Seuils* [Marc-André Wiesmann]

The 1988 UCLA French Symposium: *French*

*Writers / Foreign Texts* [Marc-André Wiesmann]

- UCLA FRENCH DEPARTMENT PUBLICATIONS &  
DISSERTATIONS ..... 65

