

Vicky Estevez

Dieu, à la fin \* ?

« Parce que dans le livre, il n'y a aucune réponse, aucune réponse définitive. Aucune réponse n'aura jamais assez de force pour résister indéfiniment à la question.

Dieu a menti,

il ne nous a jamais légué le livre.

Il nous en a seulement légué le goût. »

Edmond Jabès, dans *Le Livre des questions*.

Elle ne savait pas que c'était la fin.

Quelque chose de la recherche du sens s'était arrêté depuis longtemps. On peut dire que le sens s'était dépouillé de ses connexions. Plus que souvent, les quelques phrases qui sortaient de sa bouche en séance échappaient à l'entendement. Ça parlait tout seul. Ça articulait, tout seul. Ça disait, c'est-à-dire ça transmettait. Elle était entrée dans le couloir de l'innommable.

Quelque chose du côté de l'être se précisait, se précipitait mais sans pouvoir se nommer. Ça parlait, façon de dire, au plus près de ce que la parole peut dire le réel, un dire réel qui parlait d'un réel insaisissable, aigu ; l'expérience à vif de l'inconscient réel. C'était elle, ça parlait d'un être qui était elle mais qu'aucun mot ne permettait d'attraper. Innommable, insaisissable... et il fallait continuer à essayer d'en dire quelque chose. À l'époque, elle écrivait : « L'être est, il ne peut pas s'autoréférer. »

\* Intervention à la soirée préparatoire aux journées « Psychanalyse et religion », Paris, le 22 octobre 2009.

À ce moment-là, elle a vu ce film, *Le Jardin de Celibidache*, réalisé par le fils de ce grand chef d'orchestre roumain mort il y a quelques années, et consacré à son père : entre autres, des entretiens, des conversations où Celibidache essayait de transmettre à ses élèves quelque chose sur la direction d'orchestre et sur la musique.

Ce qui la touchait tout particulièrement dans ce film – et elle en parlait en séance, bien sûr –, c'est la manière dont il accompagnait les musiciens afin qu'ils fassent en sorte que la chose existe, qu'une musique se détache, existe en dehors d'eux qui la produisaient. Et c'était palpable : lorsque Sergiu Celibidache dirigeait, une musique sans sujet respirait. Elle était simplement mais extraordinairement là.

Et que quelqu'un puisse se référer à cela et de cette manière-là, simple mais sans concession, la touchait très fort, elle en était si reconnaissante, parce que ça correspondait en grande partie à ce qu'elle était en train de vivre.

Ensuite, elle est tombée sur Edmond Jabès. Pas sur un de ses livres mais sur une émission où on l'entendait décrire son expérience d'écriture. Il y parlait de Dieu comme un des thèmes fondamentaux qui traversent son œuvre.

Et puis elle a attrapé dans le dire de Jabès une expression qui revenait souvent et qui, pour elle, s'était détachée de tout le reste : « Dieu, c'est la question des questions. » Elle s'est approprié cette formulation suffisamment énigmatique et paradoxale afin de donner une consistance possible à l'idée de Dieu.

Une troisième chose est arrivée en même temps. Elle passe devant une galerie d'art et voit sur le mur, en grosses lettres, l'inscription du nom du peintre qui expose. Elle imagine alors l'annonce de cette expo sur une page du *Pariscope*. Aussitôt, elle visualise son propre nom inscrit dans le *Pariscope* et c'est insoutenable. Elle se dit : « Tant que j'aurai ce rapport à mon nom, mon œuvre sera coincée. »

La séance suivante elle commence en parlant de cela. Et soudain, le père apparaît ! Que fait-il là ! se dit-elle. Elle qui pensait avoir

réglé ses comptes avec lui depuis longtemps ! Avec lui, peut-être, pas avec son nom. Et sa place à elle dans tout ça ?

Un coup de fil auquel l'analyste répond marque un temps d'arrêt, juste là. Dans sa tête, elle se dit : « Oh non, encore cette histoire de place... ça ne va tout de même pas recommencer ! » Elle dit à l'analyste : « Il n'y a pas de place. » L'analyste répète et lève la séance.

Le nom dans le *Pariscope* avait provoqué le retour du père sous la forme du Nom-du-Père, le Nom-du-Père et sa fonction nouage. Le Nom-du-Père était la dernière chose qui tenait. C'est que le nom de son père avait été jusque-là un équivalent d'un nom de Dieu. Elle adorait et admirait son père comme certains peuvent admirer et adorer un Dieu ! Ce n'était pas Dieu-le-Père, c'était son Père-Dieu.

Le fait est que, de façon inattendue, le signifiant de Dieu, qui jusque-là ne s'était jamais présenté dans son analyse, a débarqué à ce moment précis, en s'articulant avec celui du Nom-du-Père. Par quel artifice logique est-elle venue à s'intéresser à Dieu (Dieu – question des questions) juste à ce moment-là ?

L'idée qu'elle s'en fait est que seul Dieu pouvait évincer Dieu. Elle s'est servie de ce nom de Dieu « question des questions » pour déplacer, pour évincer Le Père-Dieu et ne garder que « le père ». Par cette opération, le père était finalement vidé, dépouillé de son dernier habit : sa dimension divine et la dernière attache coupée.

### **Du Père-Dieu au signifiant père**

Le nom de Dieu peut désigner l'ensemble qui contient les choses nommées dont les noms du père. Du coup, et son père, et Dieu, et elle se sont trouvés inclus dans un ensemble où chacun a son nom.

Dieu = ensemble des choses nommées (+ ce qui ne sera jamais nommé)

Avant, son nom à elle était accroché à celui qui l'avait nommée, c'était « V..., la fille de ». Avec cette opération, l'artifice nom-de-Dieu a permis de ravalier le père (et l'analyste) au rang de S1 quelconques. À partir de là, son nom à elle a pu se détacher et se séparer. Et Dieu est redevenu un signifiant comme un autre (comme dans l'expression « Mon Dieu ! » où la signification de Dieu est élidée).

Père – Dieu	père	=	père S1 qcq (S1, S1, S1, S1, D, P, V...)
Dieu – question des questions	question des questions		

Ainsi, elle n'était plus là pour incarner le signe de la souffrance de son père, de son symptôme à lui ; son nom à elle ne venait plus recouvrir le réel symptomatique qu'elle associait à celui de son père.

Appartenir à une généalogie n'impliquait plus le fait de devoir répondre du symptôme du père mais plutôt de répondre du sien propre. L'être ainsi nommé pouvait désormais soutenir l'acte de savoir et de signer.

On attribue à Dieu la fonction de nommer et on soulage ainsi un peu le père de cette tâche qu'il doit assumer en transmettant en même temps sa défaillance. Le père nomme et, quelque part, heureusement, il rate. Le père rate car il n'est lui-même qu'un Autre barré : la coupure ne vient pas de lui, il ne fait que la signifier. C'est de ce ratage que sa transmission passe.

Finalement, avec ce tour de passe-passe, elle s'est a-rangée pour barrer les dieux, ses dieux. C'est ainsi qu'elle a barré son père et son analyste, elle a mis un point final et, Dieu merci, elle s'est barrée !

Francis Dombret

## Françoise Dolto : une croyante à peu près viable ?

Si j'ai pris ce titre c'est évidemment pour contrebalancer la formule de Lacan indiquant que la psychanalyse peut « faire un athée, viable, c'est-à-dire quelqu'un qui ne se contredise pas à tout bout de champ <sup>1</sup> ». Peut-on inverser la formule pour un analysant devenu croyant et peut-on affirmer que, du coup, il prend le risque de se contredire ?

Si l'on estime que la psychanalyse pointe vers l'athéisme, que penser de Françoise Dolto, psychanalyste qui tend vers le religieux, et comment a-t-elle fait pour en arriver là ?

Sa démarche repose sur cette première constatation, je la cite : « [...] la psychanalyse s'occupe de la psychologie humaine mais non pas de ce que nous appelons le spirituel <sup>2</sup> ». Qu'entend-elle par spirituel ? Ce mot, d'après le dictionnaire historique de la langue française, a pour origine le terme emprunté au latin *spiritualis*, « propre à la respiration », ainsi que *spiritus*, « esprit ». Françoise Dolto utilise cet adjectif dans le sens employé jusqu'au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle dans la qualification de ce qui appartient à la nature immatérielle de l'âme, en opposition à corporel : ce qui concerne l'âme en tant qu'émanation et reflet d'un principe supérieur.

Le livre (*La Foi au risque de la psychanalyse*) se présente comme un entretien : Gérard Sévérin, psychanalyste croyant lui aussi, conduit l'interview. Après l'avant-propos, chaque chapitre commence

\* Intervention à la soirée préparatoire aux journées « Psychanalyse et religion », Paris, le 22 octobre 2009.

1. J. Lacan, « Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines », Yale University, 24 novembre 1975, *Scilicet*, Paris, Seuil, n° 6-7, 1976, p. 32.

2. F. Dolto et G. Sévérin, *La Foi au risque de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1981, p. 9.

par des extraits des Évangiles, à l'exception d'un seul, « Intermède ». Les six chapitres s'intitulent dans l'ordre : la foi nomade, l'aventure, la foi qui guérit, intermède, le jugement dernier, une nourriture qui entretient le manque.

La discussion qui s'organise autour des questions paraît spontanée et assez dynamique pour un sujet depuis longtemps controversé et *a priori* poussiéreux, je devrai dire *vintage* (ce qui replace son contenu dans une tendance actuelle).

Je vais essayer de tirer la quintessence de son sujet désigné dans le titre : *La foi*. Comme elle ne veut pas faire de ses propos un discours et que ses assertions tendent vers l'illumination, vouloir mettre un brin d'ordre dans ce foisonnement d'idées éparpillées, centré sur l'exégèse biblique, c'est évidemment prendre le risque de passer à côté de l'essentiel. Je vais donc tenter de rassembler ses formulations qui concernent la foi, au risque du blasphème. En fait, le seul risque que je prends, c'est d'être frustré ! Mais cela commence plutôt bien, car c'est sur cette constante intrinsèque à la spécificité humaine que repose la nécessité de croire. Non pas dans un retour au fondamentalisme relié à un discours dogmatique (quoique !) mais bien dans la fidélité à une parole donnée. Pour autant que cette confiance vertigineuse s'éprouve sur une parole qui nous est rapportée voilà plus de deux mille ans.

La foi, il est peut-être bon de le rappeler, est un mot qui a une origine ancienne indo-européenne, dans le sens de « confiance en Dieu ». La foi du chrétien affirme être une rencontre personnelle avec Jésus-Christ et une expérimentation de sa parole et de l'Église comme édifiante, salvatrice et source de paix. N'oublions pas que la foi fait partie des trois vertus théologiques : la foi, l'espérance, la charité. Ce sont des vertus ayant Dieu pour objet.

La foi est comprise comme étant une grâce, c'est-à-dire une faveur divine. D'après saint Paul, la foi n'aura plus de raison d'être à la fin des temps, celle-ci n'étant plus nécessaire pour constater l'existence de Dieu qui se sera révélé.

La foi de Françoise Dolto utilise au départ les outils de la psychanalyse, d'abord pour décrypter les textes sacrés mentionnés dans le livre mais aussi pour échapper aux critiques de ces collègues laïcs. Aussi prend-elle les devants : pour elle, le savoir psychanalytique

exige de croire, d'avoir la foi. En cela elle rejoint les propos de Lacan mais évite d'aller au-delà, car elle précisera : « C'est la psychanalyse qui m'a donné la foi <sup>3</sup>. »

Elle affirme sa foi comme un itinéraire personnel lié à la psychanalyse. D'ailleurs, dans son avant-propos, elle avance l'argument freudien que tout discours sur la notion de Dieu et de la foi est un symptôme, un système de défense. Discourir sur Dieu ne la concerne pas, elle le laisse pour d'autres, en revanche découvrir comment la libido s'articule dans les écrits qui se donnent comme parole de Dieu est de son ressort. Ce qui lui permet d'éviter de répondre à des questions directes du type : « Que veut dire pour vous : je crois en Dieu ? »

Cela sous-entend : « Moi qui ai la foi je peux parler de Dieu ou Lui parler à travers moi sans avoir à le démontrer. » Elle situe le champ de la foi sur le versant réel de la vie et non sur une réalité. « Le réel, c'est l'imprévisible » et aussi « une vérité inconnaissable <sup>4</sup> » ; la réalité, c'est la répétition, affirme-t-elle, changer de vie, c'est pouvoir ne jamais donner un sens ultime à notre vie, car elle ne finit pas de se découvrir. Elle affirme cependant : « Dieu, pour moi, c'est l'inconnu de ma soif que je connais par une sensation de manque <sup>5</sup>. »

Je dirais qu'elle dépose le supposé savoir, condition du transfert, dans les paroles de Jésus transmises par les Évangiles, celui-ci devenant pour elle « le Maître du désir (il est le Maître du désir et son désir est maître) <sup>6</sup> ». Aussi peut-elle proclamer : « Il n'y a qu'une seule foi possible, c'est la foi en Jésus-Christ. » Une foi qui ne passe par aucune religion mais s'appuie sur un événement personnel dans l'histoire personnelle de chacun.

Non, Françoise Dolto n'est pas en train de vous assener une vérité, elle vous révèle une pensée. Elle précise d'ailleurs, spirituelle certes, mais sans humour : « Je ne sais ce que je dis puisque je crois ou plutôt je ne sais plus ce qu'est de ne pas croire <sup>7</sup>. » Et si certains psychanalystes lui reprochent de croire, elle rétorque : « Mais ils ne me reprochent pas de ne pas croire, c'est aussi surprenant, n'est-ce

3. *Ibid.*, p. 97.

4. *Ibid.*, p. 31.

5. *Ibid.*, p. 35.

6. *Ibid.*, p. 128.

7. *Ibid.*, p. 99.

pas <sup>8</sup> ? » C'est dans le chapitre « Intermède » que Françoise Dolto va finaliser son acte de foi, qui touche l'infinitude.

Même si elle semble admettre que la foi pourrait lui servir de béquille, Dieu a su l'aspirer. Dieu est cet aspirateur de désir qui a fait rupture dans sa vie « tel un choc conscient avec des ondes de choc jusqu'à l'inconscient ». Ce désir aspiré, le maître du désir l'a transformé en amour et par cette opération il l'a libérée d'un corps qui ne sera « plus qu'un détail ». Car si la psychanalyse lui fait reconnaître le morcellement de son corps, Françoise Dolto reconnecte avec Dieu pour en retrouver l'unité. Cette rencontre improuvable méritait à coup sûr d'être décrite par cette tautologie qui, à mon avis, saura charmer plus d'un mystique : « Si je suis c'est qu'Il est, la preuve qu'Il est, c'est que je suis <sup>9</sup>. »

Ce corps qui paraît si encombrant, si douloureux, eh bien, quand ce corps ne sera plus, qu'en sera-t-il ? Françoise Dolto répond : « Je serai toujours, puisque Dieu est et que je suis de Lui <sup>10</sup>. » Sachez, mécréants, que c'est la même force qui peut dire je crois ou je ne crois pas...

De toute façon, si vous ne croyez pas, c'est que vous avez foi dans votre athéisme. Psychanalystes, encore un effort pour être croyants. Au nom de quoi cette discrimination que vous faites ne peut être due qu'à votre idéalisation de l'analyse ou de votre savoir, ou parce que vous suivez un maître à penser. D'ailleurs, pour conclure sur la manifestation irrationnelle de la croyance, c'est qu'on croit sans le savoir, la croyance est à son insu comme la vie même.

Auréolée de sa conception des concepts analytiques, Françoise Dolto s'autorise donc d'elle-même, de les déplier, replier et enfin les plier autour de sa croyance et de sa foi. Afin de transmettre un message d'amour, dont Freud pourtant avait souligné le caractère impossible, aimer son prochain comme soi-même.

Enfin, pour conclure et comprendre là où il n'y a, somme toute, rien à comprendre, mais de façon à suivre ce phénomène de transcendance, on pourrait y voir la métaphore d'un au-delà du principe du plaisir, que Lacan saura déplier, lui, sans trop se contredire, sous

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*, p. 97.

10. *Ibid.*

le terme de jouissance. Cet état défini par l'adverbe de temps « encore » issu du latin « d'ici jusqu'à l'heure » nous invite à persister dans l'action vers un événement qui pour le moment ne s'est pas produit. Françoise Dolto quant à elle nous entraîne à franchir le pas et donne cette fois sa définition de Dieu : « Dieu est celui qui, sans arrêt suscite en chacun de nous et dans le monde une dynamique sans fin de notre désir. Nous sommes en genèse permanente. Le péché est cette faiblesse de placer, sur la partition de la vie un point d'orgue qui en arrête la progression <sup>11</sup>. »

Autrement dit, du savoir psychanalytique dont je ne veux plus rien savoir, je sais que pour atteindre un état spirituel, il est nécessaire, peut-être même impératif, d'aller au-delà de ce corps matériel et charnel afin d'atteindre l'amour du Christ. Amour qui passe par l'acte symbolique de manger sa chair vivante. Cette incorporation nous permet d'oublier le meurtre du père par le sacrifice du fils que l'on couvre d'amour et ouvre ainsi la porte du désir de la mère.

11. *Ibid.*, p. 144.

Isabelle Cholloux

Divan, divin \*

Freud, fervent laïc, après des années de recherche sur la psychanalyse et l'avoir définie en tant que *talking cure*, cure par la parole, eut recours à la référence religieuse, aussi bien avec *Moïse et le monothéisme* qu'avec *L'Avenir d'une illusion*. Pourquoi ? Pourquoi la religion s'imposa à lui alors qu'il la rejetait pour apporter de la lumière à la psychanalyse ? Ainsi, l'image de Dora en contemplation devant la Madone sixtine de Dresde, ville qui lui était étrangère <sup>1</sup>, reste un symbole de cette articulation « psychanalyse et religion ». Pourquoi fut-il donc nécessaire de passer du divan au divin ?

L'étymologie du mot religion est dérivée du latin *religio*, soit ce qui attache ou retient, le lien de l'être humain au sacré. Donc, chaque parlêtre, du fait même de sa condition d'être pris dans les rets du signifiant, est amené à se référer à l'Autre ; tout athée qu'il soit, il n'en reste pas moins croyant à cet Autre qui est le plus intime de lui-même.

Lacan dans « L'instance de la lettre » demande : « Quel est donc cet Autre à qui je suis plus attaché qu'à moi [...] <sup>2</sup> ? » Cette question est ce qui fonde la pertinence de l'articulation « psychanalyse et religion ». Bien que les psychanalystes soient appelés à être des athées viables à la fin de l'analyse ; tant que cette question pourra se poser, la psychanalyse aura à la traiter.

\* Intervention à la soirée préparatoire aux journées « Psychanalyse et religion », Paris, le 22 octobre 2009.

1. S. Freud, *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1970, p. 71.

2. J. Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1999, p. 524.

François Balmès <sup>3</sup> expose comment Lacan <sup>4</sup> s'inspira de la distinction de la théorie autour de l'amour extatique ou physique. Balmès définit bien l'Autre en tant qu'il « n'est pas un être ni une personne, on en viendra même à dire et devoir dire qu'il n'existe pas <sup>5</sup> ». Lacan le définit ainsi dans le *Séminaire III* : « Son existence est telle que le fait de s'adresser à lui, d'avoir avec lui comme un langage, est plus important que tout ce qui peut être un enjeu entre lui et nous <sup>6</sup>. »

On conçoit comment l'on peut vouer sa vie à l'Autre avec les actes kamikazes ou lorsqu'il s'agit de s'enfermer dans un cloître ou de vivre en ermite. Au Moyen Âge, cette vocation prenait le nom de guerre sainte avec les croisades. Être croisé n'exigeait pas moins de quitter métier et foyer pour un voyage incertain dont le but était la Ville sainte. Toutefois, la question n'épargne guère ceux qui ne font pas ces choix, confrontés, depuis qu'ils parlent, à se demander : qu'est-ce que je suis pour l'Autre ?

Par la question de l'Autre, tout phénomène religieux reste d'actualité, y compris pour la psychanalyse. Et qui dit l'Autre parle d'inconscient. Dans le séminaire *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, Lacan évoque cet inconscient constant : « L'historique n'a, en somme, pour la faire consister qu'un inconscient. C'est la radicalement autre. Elle n'est même qu'en tant qu'Autre. Eh bien, c'est mon cas, moi aussi, je n'ai qu'un inconscient. C'est même pour ça que j'y pense tout le temps [...]. C'est que je ne consiste qu'en un inconscient auquel, bien sûr, je pense nuit et jour, ce qui fait que l'une-bévue devient inexacte <sup>7</sup>. »

Freud, inventeur de l'*Unbewusst* à Vienne dans les années 1920, écrit dans une lettre du 20 juillet 1929 à Romain Rolland : « Dans quels mondes étrangers pour moi n'évoluez-vous pas ? Je suis fermé à la mystique tout autant qu'à la musique. » La musique, voix vers le ciel par excellence, Freud, élevé avec la prière, y est resté de marbre. Pourtant, il note bien que le rapport à Dieu ne se fonde que sur de la parole, de l'air, des mots, dans *L'Avenir d'une illusion* lorsqu'il cite le

3. F. Balmès, *Dieu, le sexe et la vérité*, Toulouse, Érès, 2007.

4. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre VII, L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.

5. F. Balmès, *Dieu, le sexe et la vérité*, op. cit., p. 181.

6. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre III, Les Psychoses*, Paris, Seuil, 1981, p. 1981, p. 286-287.

7. J. Lacan, *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*, séminaire inédit, séance du 14 décembre 1976.

credo des Pères de l'Église : *Credo quia absurdum*, c'est-à-dire « je crois parce que c'est absurde ». Ce credo est l'altération d'une phrase de Tertullien signifiant : « Le Fils de Dieu est mort : c'est croyable, parce que c'est idiot ; il a été enterré et est ressuscité : c'est certain parce que c'est impossible. » « C'est certain parce que c'est impossible » : ainsi, le dogme, la preuve de Dieu est avérée par le paradoxe, par un jeu de langage.

Et Freud, plus loin, de préciser sa pensée avec les vers de Heine :

« Nous abandonnons le ciel  
Aux anges et aux moineaux. »

Ainsi, le rapport à l'Autre, de même que l'inconscient, ne se fonde pas sur la raison mais la raison le fonde par le langage.

Freud, « Juif infidèle » comme il se définit lui-même dans *L'Avenir d'une illusion*<sup>8</sup>, a reçu un héritage talmudique. Il ne peut ignorer la question religieuse qui est un détour tout comme la référence aux mythes dans *Totem et tabou* pour répondre aux grandes questions que se pose la psychanalyse. Dans *Anthropologie structurale*<sup>9</sup>, Claude Lévi-Strauss donne sa définition du mythe : « Pour comprendre ce qu'est un mythe, n'avons-nous donc le choix qu'entre la platitude et le sophisme ? Certains prétendent que chaque société exprime, dans ses mythes, des sentiments fondamentaux tels que l'amour, la haine ou la vengeance, qui sont communs à l'humanité tout entière... Quelle que soit la situation réelle, une dialectique qui gagne à tous coups trouvera le moyen d'atteindre la signification. »

Freud en écho définit la religion dans *L'Avenir d'une illusion* comme « la névrose obsessionnelle universelle de l'humanité ; comme celle de l'enfant, elle dérive du complexe d'Œdipe, des rapports de l'enfant au père<sup>10</sup> ».

Dans *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*<sup>11</sup>, il décrit le passage à la religion monothéiste par l'apparition de l'écriture, condition nécessaire. Le hiéroglyphe et le pictogramme laissent place à l'écriture, qui marque le début de la religion monothéiste. L'interdiction

8. S. Freud, *L'Avenir d'une illusion*. Paris, PUF, 1991, p. 98.

9. C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, p. 228.

10. S. Freud, *L'Avenir d'une illusion*, *op. cit.*, p. 61.

11. S. Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, Paris, Gallimard, 1986.

des images pour représenter Dieu dans le judaïsme est le fondement de la religion monothéiste pour Freud. Dieu devient alors singulier et unique, il n'est plus une idole. De Dieu féroce, violent et tout-puissant, Yahvé, devient avec l'apparition de l'écriture et l'impossibilité de prononcer son nom un Dieu « plus hautement spiritualisé <sup>12</sup> ». Il devient Dieu de commandement avec les Tables de la loi et n'est plus qu'un nom dans le christianisme, il n'a plus valeur que de signifiant dans le christianisme. Aucune description, aucun caractère, aucun commandement, il devient présence de pure absence. Seulement un nom que Lacan utilisa pour mettre en place la métaphore du Nom-du-Père.

Pour finir, je voudrais conclure avec une vignette clinique illustrant à mon sens la formule « Dieu est inconscient » en tant qu'il est le refoulement même. Il s'agit d'une analysante qui, après des années de discussion sur le divan autour de son symptôme : ses problèmes de « mari et femme », en vint enfin à entendre l'équivoque de l'expression « Marie est femme », qui était étroitement liée au choix de son analyste et au fantasme dont elle s'était soutenue pour répondre à la question « Qu'est-ce qu'une femme ? ».

12. *Ibid.*, p. 114.



## Chroniques

---



## *Regard*

Marie-José Latour

### « Lacan, Louvain, 1972 » Entretien avec Sébastien Lange \*

*À l'issue de la présentation de la revue L'En-je lacanien à la librairie Mollat à Bordeaux, nous avons proposé à Sébastien Lange, acteur, lecteur de Lacan, analysant, de réfléchir à une possible intervention dans le cadre du séminaire des enseignants du collège de clinique psychanalytique du Sud-Ouest, autour de la conférence que Lacan donna en 1972 à Louvain. Cette intervention eut lieu le 6 juin 2009 à Toulouse lors du troisième séminaire des enseignants du CCPSO sur Les dits déprimés, sous le titre « Lacan, Louvain, 1972 ». Nous avons aimé en parler après.*

#### **Faire entendre Lacan sur scène**

*Marie-José Latour : Durant cette année de travail sur Les dits déprimés, les propos de Lacan sur la vie, la mort, le désir, la psychanalyse résonnaient particulièrement. En écoutant vos propos sur votre création <sup>1</sup>, en entendant votre voix, j'ai eu envie de vous soumettre cette idée de porter à l'ex-sistence quelque chose du dire de Lacan. Cette expérience, inédite à notre connaissance, mérite qu'on s'y arrête un peu plus longtemps que le temps de la performance. Je vous remercie d'avoir accepté de répondre à quelques questions.*

*Sébastien Lange : Peut-être bien que toute question véritablement posée, je veux dire dans l'accueil d'une réponse improbable, est fondamentale, mais j'entrevois ici l'occasion de parler des moteurs de travail dont un comédien use et dont il a très peu l'occasion de parler.*

\* Au cours de la soirée des journées « Psychanalyse et religion », Sébastien Lange interviendra sous le titre : « "La messe de l'athée" d'Honoré de Balzac – fragments ».

1. *Le Projet De Quark*, création scénique, du 25 mars au 9 avril 2008, musée les Abattoirs, Toulouse.

Cette cuisine peut intéresser le lecteur, le spectateur, les psychanalystes, etc.

J'ai pensé, en partie, ce que j'ai fait, mais je n'avais certainement pas pensé à l'éventualité d'en parler ou plutôt d'écrire<sup>2</sup> à ce propos.

*M.-J. L. : Diriez-vous avoir mis Lacan en scène ? en voix ? autre ?*

*S. L. : Mettre Lacan en scène ? Je ne peux dire exactement cela, à moins de parler de reconstitution historique. Mais cela n'est pas complètement faux non plus. Je dirai plutôt : « Faire entendre Lacan sur scène. »*

Il m'est appartenu de rendre vivant ce qui chez Lacan fut interprétable, ses intonations, ses accidents de langue (nous y reviendrons), ses soupirs, ses gestes, ses regards ; cela s'entend dans son rapport aux autres, en l'occurrence à l'assemblée, au professeur de Louvain, etc. Bref, ce qui fut de l'ordre des rapports organiques chez Lacan et que Sollers avait bien repéré et mentionné dans son *Lacan même*. Donc faire entendre Lacan sur scène serait y mettre de lui autant que sa langue, et ce lui, qui n'est plus là, le faire entendre par un interprète.

*M.-J. L. : Qu'est-ce qui vous a donné envie d'accepter cette proposition inattendue a priori ?*

*S. L. : Peut-être devrais-je plutôt poser : quel fut mon désir d'acteur ? mimer ? copier ? rendre ? reproduire ? répéter ? plagier ? pasticher ? révéler ? jouer enfin ?*

Admettons déjà qu'une certaine dose de fantaisie est à la source du projet. Par fantaisie, on pourrait aller jusqu'à dire une plaisanterie qui consisterait à faire réapparaître la figure d'une personne qui a vraiment existé comme *un revenant*. Là on est dans l'apparition, le

2. Étant donné l'emploi du temps de chacun, les distances, les vacances, etc., une partie des échanges s'est passée par écrit.

petit miracle qui est du domaine de l'illusion. On veut faire illusion par un procédé d'incarnation du revenant et non plus d'un récit, c'est-à-dire de la mise à distance de feu Lacan. Cela induit que ce que je n'ose croire se réalise pourtant devant mes yeux et puisqu'il s'agit du domaine de l'illusion, qui incite quand même à croire en quelque chose. C'est un procédé piège imparable dont les grands auteurs de théâtre, comme Shakespeare dans le spectre d'Hamlet ou Zeami dans ses fantômes de nô, ont usé. On assiste toujours à une représentation, quelle qu'elle soit, pour s'y croire. C'est d'ailleurs l'endroit où nulle part, oserai-je dire, plus que le moment ou jamais.

*M.-J. L. : Mais peut-on jouer Lacan ? Cette question ne se pose-t-elle pas pour tous les auteurs qui n'ont pas spécialement écrit pour le théâtre ?*

*S. L. :* Représenter Lacan ne serait donc pas jouer une figure de théâtre ni le personnage qu'il donna à voir de son vivant, et donc le mettre en scène à proprement parler, mais plutôt faire apparaître des bouts de lui sur une scène, qui plus est dans une mise en abyme de son auditoire premier, je veux dire à quelques exceptions près étudiants et professions ayant à voir avec la psyché.

Aucun dramaturge ne s'est emparé, à ma connaissance et à mon étonnement, du cas Lacan. Car il est clair que Lacan, qui se jouait lui-même – un acteur, vraiment –, aurait sûrement été curieux qu'on le mette en forme théâtrale, disons qu'un auteur en fasse le sujet principal de sa pièce. Mais le théâtre, ayant besoin de transposer, ou de faire parler une figure, aurait dû faire parler un homme dont l'activité essentielle était de parler en parlant du langage... périlleux.

*M.-J. L. : Vous faites donc une différence très pertinente entre Lacan « conférencier », analysant donc et Lacan psychanalyste. Le psychanalyste, en tant qu'il fait semblant d'un objet dont il n'y a pas d'image, ne saurait être représenté justement. D'où l'échec réitéré au cinéma de filmer des psychanalystes.*

*S. L. :* Il aurait été antipoétique d'actionner le personnage Lacan dans une pièce, même si je vois bien Bob Wilson lui donner une place centrale dans un opéra qu'il n'écrira jamais. Car en chantant Einstein par exemple, il le fit entrer dans l'histoire de l'art. Donc là, il eût été

chanté. Chanter Lacan serait une formidable opportunité de le mettre en scène à l'intérieur d'une œuvre.

Je ne parle pas ici de sa fonction de psychanalyste mais de la théâtralité de l'homme qui rendrait supportable son enseignement. Lacan agit comme un véritable bouffon à Louvain, il fait son petit cirque de Calder, pirouettes, tour de force, trapèze, clownerie, avec les concepts : la mort, le transfert, le savoir des psychanalystes... et c'est ce cirque qui apparaît intéressant à mettre sur scène. Je rappelle que le bouffon, contrairement au clown, n'a pas besoin du public pour se mettre en route, il le « circonvient, pour l'épouvanter » (T. Bernhard, *Le Faiseur de théâtre*).

### **Faire avec le dire**

*M.-J. L. : Ce qui vous a orienté dès le départ, c'est le témoignage audiovisuel de cette conférence à Louvain<sup>3</sup>. Pouvez-vous nous dire comment vous avez travaillé puisque je sais que vous avez beaucoup cheminé depuis l'idée de départ ? Qu'est-ce qui vous a guidé, orienté ?*

*S. L. : Ce que j'ai produit serait plutôt du domaine de la performance, car je ne le ferai probablement qu'une fois et ne l'ai pas répété comme un spectacle de théâtre. J'ai en premier lieu visionné la vidéo, l'image, et observé sa chorégraphie, ses habits, sa serviette, son havane « torseado », ses lunettes, sa bague, sa cravate, sa coupe de cheveux, son verre d'eau, sa carafe, son micro, ses notes, son ensemble, son manteau ; les positions récurrentes de son corps, son regard, ses mains, ses doigts. Puis je l'ai écouté au casque, sans l'image : sa respiration, ses soupirs, ses hoquets, ses accidents de langue, hésitations, intonations, variations, déglutitions, silences. Enfin j'ai regardé et écouté et essayé de comprendre le sens de ses propos.*

*M.-J. L. : Vous avez en effet passé beaucoup de temps à chercher des témoignages filmés de cette conférence, dont le DVD ne propose que quelques extraits.*

*S. L. : Oui, le texte enregistré dans son intégralité n'existe pas et, malgré des recherches assez poussées, les passages choisis furent revus à la lumière de cette contrainte.*

3. Jacques Lacan, DVD, Arte video, 2008.

J'avais donc proposé au départ de dire les extraits que vous aviez choisis en direct, répétant ce que j'entendais à l'oreillette. Expérience du simultané, rêve du comédien de jouer dans un perpétuel présent ! Je m'arrête un peu à ce « rêve » pour dire que mon métier de comédien, celui pour lequel je vis au rythme de l'intermittence et pour lequel je suis payé, consiste finalement à trouver un état où je ne penserai plus le texte, disons où la mémoire des mots, des gestes et des émotions n'exige plus un appel actif à la mémoire. Ce phénomène, que je nommerai l'« état de jeu », s'atteint grâce à la répétition. Nous pourrions dire que la répétition est le processus par lequel je m'empêche de penser sur le plateau. Il est un travail d'apprentissage en même temps que d'oubli. L'oreillette et la parole simultanée me plongent dans un état proche de cet état par la répétition immédiate. Depuis les années 1950, on parle au théâtre de « mémoire organique » (Artaud). C'est grâce à cette tentative de refaire le geste juste sous-tendu par un idéal de justesse que se superposent et s'entrelacent des expériences qui aboutiront au jeu grâce à une mémoire organique qui permet au comédien non seulement de ne plus penser au texte mais aussi de s'oublier dans sa fonction d'acteur. Finalement, il s'invente un autre corps (cf. « La lettre aux acteurs » de V. Novarina).

Après avoir été filmé par Francisco Berchenko dans cette phase d'imitation simultanée et en me revoyant, j'ai tout de suite pensé à une tentative vulgaire et obscène. Je ne m'entendais pas et après enregistrement ce que j'entendais sonnait faux. J'ai repensé à cette phrase de Lacan : « Faites comme moi, ne m'imitiez pas », et j'ai donc considéré cette approche comme une première étape de travail. Il a fallu s'émanciper de l'approche imitative et m'approprier le jeu tout en gardant les traces de Lacan sans oreillette. Comme un travail de transposition musicale, si vous voulez.

*M.-J. L. : On y revient. Lacan chanté !*

*S. L. :* Déjà, par ce chanté nous pouvons sans hésitation évoquer un « parlé » comme une science musicale, tradition très française qui, au XVII<sup>e</sup> siècle principalement, a théorisé dans l'art de la déclamation des gammes d'intonations équivalentes à des émotions très précises et aux degrés successifs de la passion éprouvée dans le même temps par celui qui déclame et celui qui écoute. Le père de Racine ne donnait-

il pas des cours de gestes et de tons à La Champmeslé pour les tragédies de son fils ?

*M.-J. L. : On a beaucoup à apprendre ! Alors, quel intérêt le texte et la parole de Lacan ont-ils pour un comédien ?*

*S. L. :* Le Lacan qui se jouait lui-même, ce que l'on avait à entendre de lui, était probablement assez important comme ça pour ne pas le mettre au carré, c'est-à-dire le faire parler et le faire jouer dans une comédie ou une tragédie écrite. Mais attendons quelques années...

Alors, Lacan, qu'en faire ? Le laisser à lui-même et à ses analystes ? J'ai perçu Lacan comme le créateur d'un langage, et même si beaucoup de ses écrits échappent à ma compréhension, je pressens le style Lacan. Si « le style c'est l'homme même », le style Lacan évolue avec le temps de sa vie dans son rapport qualitatif et quantitatif à la langue, et ce style qui ne s'arrête pas à « une marque de fabrique » est aussi en mouvement vers plus de justesse, vers la langue juste. Je ne serais pas étonné qu'il existe des lecteurs de Lacan qui s'arrêtent à une période.

Pour ceux qui l'ont entendu ou pratiqué, il semble évident que Jacques Lacan a dû nécessairement jouer pour faire passer son enseignement. J'entends « jouer » selon la définition qu'en a donnée Aristote dans sa *Poétique* quand il dit que « parler c'est agir ».

*M.-J. L. : « L'acte de faire avec le dire », cela pourrait être aussi la définition d'interpréter, soit l'acte de l'analyste. Claude Régy disait cet été que le théâtre est le récit de ce qui n'est pas dit. Ce qui du coup donne toute sa place à l'acteur.*

*S. L. :* Oui, nous remarquons que ce qui est à l'origine de la notion de jeu est au fond la dénaturation de l'acte, faire comme si, faire semblant... par la représentation d'hommes n'agissant qu'en paroles, ce qui induit par ce décalage une portée effective de cet acte à un niveau symbolique. Cet acte dénaturé et qui se joue dans les coulisses, qui est à l'origine chez les Grecs, ou représentable, est certainement transféré mais en aucun cas répétition, je veux dire répétition d'un rite, c'est une entrée à chaque fois dans un temps nouveau qui permet à l'acte de se métamorphoser en récit.

J'entends aussi par jouer le fait de se représenter soi-même par une présence qui est autant corps que pensée (la présence transmet aussi). La présence physique constitue le sens premier, la raison d'être du théâtre, et la densité propre à une personne en état de représentation est à elle seule le substrat du sens avant la langue. Comparons par exemple les dernières causeries de Lacan aux ultimes productions du peintre Mark Rothko : des soupirs, peu de mots, le monument de pierre prenant peu à peu la place de l'homme de chair(e), mais paradoxalement une fragilité de Lacan, aussi un sommet, mais noir, fragile, terriblement humain.

Peut-être s'agissait-il d'un mouvement puissant de pensée empêché par la maladie, mais aussi de la lassitude à devoir répéter aux autres un enseignement dont paradoxalement les trouées lumineuses se multipliaient au milieu des soupirs, des râles et des silences. Tous ces empêchements, ces obstacles (« c'est là où c'est le plus empêché que ça pousse » nous dit Valère Novarina dans sa « Lettre aux acteurs ») dont j'ai senti les prémices dans la conférence de Louvain, ont été une occasion d'y puiser matière à jouer.

*M.-J. L. : Qu'est-ce qu'amènent de plus au théâtre ces textes qui ne sont pas de théâtre ?*

*S. L. :* En tant qu'acteur, je ne vois pas pourquoi je laisserais passer une si belle occasion d'entamer un travail d'interprétation sur les grands modèles charismatiques de la pensée de ces cinquante dernières années (parce que l'apparition généralisée de l'image et du son). Je pense aussi à Foucauld, Deleuze, Chomsky, Borges... autant de penseurs dont le petit théâtre de la pensée se déroulait dans leurs causeries. Et puis les bons textes de théâtre sont si rares...

Car comment porter un enseignement, le porter sur les épaules, comment éviter l'ennui, comment en rire, pourquoi pas, si le penseur n'est pas un peu acteur ? Comment passerait ce gai savoir sans l'esprit de jeu ? C'est cela qui m'a frappé et à quoi j'ai voulu rendre hommage en mettant Lacan sur scène face à ses chercheurs.

Je voudrais ici rendre un hommage de comédien à Michel Bousseyroux, qui, par la dimension de jeu qu'il donne à ses interventions, étend la compréhension des termes aux profanes. Ainsi, nous n'assistons pas exactement à un exposé brillant mais à la

transmission d'une pensée en mouvement sur une scène, et ce grâce à une manière de dramaturgie adaptée.

## **Il ne se passe rien sans seuils**

*M.-J. L. : Me revient une question que je me suis posée en vous écoutant le 6 juin et que je vous adresse, aux psychanalystes : que faisons-nous quand nous citons ? Prétendons-nous transmettre ce que Lacan a enseigné ? Prend-on abri du dit d'un qui compte ou bien dans l'écart surgi, de prendre ce dit à son compte, indique-t-on quelque chance d'éclairer un dire ?*

*Considérez-vous que votre art soit un art de la citation ?*

*S. L. : « Citer » oui, ce qui fut vivant pour le ramener à une expérience présente. Ce qui n'est pas du même ordre que de faire entendre, qui peut déjà être considéré comme un acte théâtral, donc un art de la représentation. Il y a de l'action dans « faire entendre ». Et, je le redis, au théâtre, dire c'est faire, point commun avec la psychanalyse. En effet, l'interprétation est du domaine de la *poiesis*, du faire, dans le travail nécessaire de la répétition. Je ne crois pas que « citer » ait à voir avec la mise en corps d'un dire. Peut-être à la limite une mise en bouche, un effleurement du geste qui évoquerait son créateur. Si je dis « faire entendre » Lacan, c'est dans le sens de lui prêter un corps, celui de l'acteur. Le corps de Lacan, c'était sa présence, ce qui a fait sa présence, qui est objet de ma recherche.*

*M.-J. L. : Lacan situe l'interprétation entre énigme et citation ; bien sûr, cela a plus d'une résonance avec le théâtre, car un texte dit des milliers de fois, comment garde-t-il le pouvoir de sa nouveauté, la puissance de l'inouï ? Redonner sa puissance inédite, énigmatique à un texte en le citant, n'est-ce pas ce que psychanalyse et théâtre partagent ? L'impair de la répétition en quelque sorte ?*

*S. L. : La performance ne se représente traditionnellement qu'une fois, ce qui est le cas du « Lacan, Louvain, 1972 ». Or, l'expérience ne vaudrait que de se répéter, car selon le dicton allemand : « Einmal ist keinmal », une fois ne compte pas. En admettant qu'une fois est impair et que l'impair est ce qui ne peut pas répéter le même, dans le cadre de la représentation théâtrale, jouer une fois n'est pas comptable, pourquoi ? Parce que ce qui est le produit d'une répétition au théâtre, c'est la représentation. Et la représentation n'a pas de valeur*

dès lors qu'elle n'est jouée qu'une fois. Nous la « répétons » pour la répéter mais dans des temps de différentes teneurs. La raison d'être d'un spectacle est sa répétition, dont on sait qu'elle est la tentative impossible de jouer le même personnage avec le même langage, les mêmes états tous les soirs. Après ça on peut se dire que le défi de l'impossible, c'est de répéter quelque chose dont on sait qu'il est impossible de le répéter, n'est-ce pas ? On ne doit surtout pas se souvenir de la façon dont on a joué la veille au moment de jouer (d'autant plus si ça a marché) mais oublier et renouveler toujours. C'est là où ça joue et c'est par là que ça crée.

Pour ce qui est de la force d'un texte, elle réside avant tout dans le travail acharné de l'écrivain. Comment s'est-il battu, avec quelle férocité, dans quelle nécessité ? L'intensité de ce combat est ce qui doit se faire entendre sur scène. L'acteur ne fait que s'approprier la langue d'un autre, et son travail ne consiste-t-il pas à fragmenter et à trier les procédés subtils de fabrication de l'auteur pour la reconstituer à travers sa langue ? L'acteur souffle dans la langue qu'il a apprise de l'autre.

*M.-J. L. : Vous semblez répartir les positions par rapport au théâtre selon les deux axes de la diegesis et de la mimesis, qui recouperaient citer et jouer, mais au fond tout cela ne va guère l'un sans l'autre... Reste à trouver l'état de grâce !*

*S. L. :* Si nous prenons le « citer », donc le « récit », s'il s'agit de le répéter, nous limiterons l'expérience de la répétition par le compte-rendu de la parole à un public donné et donc du sens d'une pensée. Il s'agit là plutôt de l'archaïque *diegesis* grecque, le récit d'une histoire dans laquelle le conteur prendra en compte non pas le corps d'où vient la parole mais uniquement la parole elle-même, en lui donnant éventuellement une certaine qualité de présence par le seul fait d'être en scène. Le corps deviendra éventuellement un élément de projection du spectateur, en tout cas prêtera sa vie, son souffle, pour que la parole reste vivante. Les techniques employées consistent en l'évocation des gestes, de la musique des mots, du découpage des phrases et de la force des images à susciter chez le spectateur : un art du récit. Et l'on en vient à ce qui fait la *mimesis*, qui n'est pas l'imitation au sens de l'imitateur qui lui est un singe (attention ! c'est tout un art que d'être singe !). Là où tout change, c'est quand nous

voulons tenter une représentation du personnage agissant (et je ne parle pas encore de la personne agissante, en l'occurrence Lacan). Je dis bien tenter, car ce n'est pas aussi évident que cela. Il s'agit de happer le spectateur en donnant vie à un personnage. Il a fallu pour cela opérer le passage entre la personne historique et son personnage. Pour cela Lacan m'a aidé.

*M.-J. L. : Vous dites à deux reprises que « Lacan se jouait lui-même ». Ce n'est pas la même chose que se jouer de lui-même. En quelque sorte, Lacan, comme un excellent comédien, n'hésitait pas à s'altérer !*

*S. L. : J'ai dit qu'il se jouait lui-même parce que je pense que la dimension du personnage existait déjà à son insu. Ses auditeurs ont peut-être fait de lui ce qu'il avait commencé à jouer de lui-même. Hors du contexte théâtral, le personnage, c'est l'autre qui vous le fabrique, et vous le lui renvoyez peut-être en vous jouant de lui. Mais en plus il est acteur, cet homme ! Comment faire alors quand on est un peu acteur, actant, pour faire passer par la langue ce que la langue dit ? Avouons que, sans cette dimension de l'acteur (on peut se demander si le psychanalyste ne serait pas un acteur dans la mise en scène de la séance, de la position, du rituel, de la charge du rôle de ce sujet supposé savoir dont il ne sait rien jusqu'au bout...), Lacan ne serait plus tout à fait le même et son enseignement, en rapport à l'oralité, de la même teneur. Il se situe autant dans le domaine du souvenir (quel souvenir de lui Proust aurait-il écrit ? je veux dire, qu'est-ce qui en resterait ?) que dans le domaine de l'imaginaire, dirai-je du fantasme aussi ? Dans tous les cas, il a laissé une œuvre, plus qu'une pensée riche et complexe, dont les trous, vous les avez évoqués, vaudraient double, une source d'enthousiasme, une dimension de mystère, pourvoyeur sans fond de désir, un style aussi qui serait, pour s'inspirer de Céline, comme un ouvrage de dentelle dont les points délicats ne seraient pas qu'à comprendre mais à reprendre perpétuellement.*

*M.-J. L. : Alors Lacan, personnage ou personne ?*

*S. L. : La personne Lacan pouvait ainsi devenir un personnage, et comme pour faire un pied de nez aux convenances, un personnage propre à faire voir ce qui avant la formulation de ses mots en donnait*

naissance. Louvain fut d'ailleurs à ce titre presque improvisé, spontané (contrairement à « Télévision » tout à fait écrit, contrôlé), nous montrant Jacques Lacan de bonne humeur, déconnant, comment dire ? quelque peu affranchi de sa posture de grand commandeur. Le contexte n'y est sans doute pas pour rien, le fait d'être en Belgique non plus...

Du personnage écrit à sa représentation sur la scène il s'opère une perte fondamentale. Le passage à l'incarnation perd de la vérité en route. La lecture silencieuse d'une pièce est plus vivante, plus réelle en nous que sa mise en scène. Et c'est tout l'art de l'acteur que de récupérer cette vérité par son mensonge. Pirouette ! Nous savons que nous sommes au théâtre et pourtant nous acceptons de croire de bon cœur au mensonge de l'existence d'une forêt entre deux projecteurs, d'une situation de passion divine entre deux intermittents relativement normaux, du coup de feu très sérieux tiré par oncle Vania avec un pistolet en plastique. Nous savons que nous sommes entrés dans un théâtre ou que nous assistons à une performance dans un espace de représentation et nous pouvons nous laisser aller à croire en l'illusion des situations jouées, enfin déchargés de la pression du réel pour quelques instants.

*M.-J. L. : Qu'appellez-vous une pression du réel ?*

*S. L. :* Je veux dire par là et sans doute maladroitement que le spectateur en entrant dans un théâtre se déleste de la pression d'une dite vérité en tant que croyance en la manifestation d'une réalité concrète. Il accepte en entrant dans la salle et en payant (d'un commun accord et collectivement) de se faire mentir, de se faire raconter des histoires...

*M.-J. L. :* *Se faire mentir, la formule est très intéressante ! Se faire mentir, ce n'est pas se mentir... J'entends là quelque chose qu'il faudrait faire résonner...*

*S. L. :* ... et justement d'y croire sans retenue, car au théâtre nous sommes dans le lieu avoué du mensonge ou d'une réalité transposée, comme on voudra. C'est que le théâtre nous ment au carré !

*M.-J. L. :* *Alors ce n'est pas tant la vie est un songe que... le théâtre est men-songe !*

*S. L.* : Le théâtre nous signale, nous avertit de sa nature mensongère par son endroit, sa mise en scène, ses comédiens en jeu, ses petits fours de premières... Certaines pièces mettent en abyme cette illusion à l'intérieur de leur fable (*La Vie est un songe* de Calderon, *L'Illusion comique* de Corneille) et nous signifient que ce qui y est dit est non pas vrai mais réel, essence de vérité, mise à nu du complexe, allant même jusqu'à prétendre modifier le public, le rendre au monde après l'avoir curé (« Le théâtre et la peste » d'Antonin Artaud).

*M.-J. L.* : *Le théâtre a donc cette affinité particulière avec ce que Lacan appelle « la vérité menteuse ». La vérité ment toujours. En effet, impossible de dire vrai du réel, encore faut-il consentir à s'y confronter.*

*S. L.* : Le théâtre a quand même pour mission première de nous questionner dans notre rapport au monde, à la société et au-delà à l'altérité. Quoi de plus réel après tout ?! Et c'est bien cette accroche du théâtre à ces contingences d'ordre social et ontologique qui demande nécessairement de passer par ces strates de mensonges, pour enfin délivrer le spectateur de l'obligation de répondre à la pression de la réalité non représentée et ainsi créer la condition idéale pour faire entendre ce qu'il a à lui dire. La représentation constitue donc une parenthèse dans la manifestation du réel par le moyen de la représentation et de la répétition. Ne serions-nous ici pas proches des caractéristiques de la psychanalyse en tant que pratique ? Il ne se passe rien sans seuils.

*M.-J. L.* : *Très juste, très belle formule ! Cela me rappelle le passage où Lacan parle de la fonction du praticable au théâtre. Il fait remarquer que bien sûr le praticable est un trompe-l'œil qui introduit une certaine perspective, un jeu, etc. ; mais quand nous passons derrière le praticable, il n'y a plus moyen de s'y tromper, et pourtant le praticable est toujours là ; il n'est pas imaginaire, le bâti est toujours là !*

*S. L.* : C'est le tour de passe-passe que le théâtre, « l'endroit d'où l'on voit » en grec, se fait un malin plaisir de faire depuis environ trois mille ans. Bâti certes mais bâti évoluant d'une époque à l'autre selon une convergence de facteurs complexes. Il faut rappeler que le *proskenion* grec était élevé mais que les spectateurs de l'arène, qui voyaient aussi de côté sur 200 degrés, avaient une vue plongeante et

que la forme frontale de la scène surélevée actuelle (qui provient du mot *skenè*, qui à l'origine est la baraque d'où entraient et sortaient les acteurs) est héritée du théâtre romain en pierre (cf. Vitruve) agrémenté à la Renaissance par des portes et des arcades, d'où se prolonge, en trompe l'œil, une rue ou un paysage. Les mystères et gens de foire avaient perpétué cette disposition romaine du praticable mais en le ramenant à des proportions sommaires et précaires. La nature itinérante du théâtre forain et des saltimbanques, avec leurs baraquements et leurs charrettes, obligeait à une disposition frontale, avec des contraintes d'exposition « à plat », dont l'iconologie chrétienne médiévale est riche.

Le promontoire du *proskenion* et de la *skenè*, la scène surélevée du théâtre classique, le cercle des places de village africain où le griot raconte ses épopées, le tapis de la conférence des oiseaux de Peter Brook ou la fosse du prince Constant de Grotowski sont autant de dispositifs dont l'endroit et l'envers se situent sur des plans d'expérience différents. Dans le dispositif classique du praticable, l'endroit du praticable trompe-l'œil et l'envers démentent la tromperie sans l'abolir. Tous les dispositifs autres que frontaux dont les possibilités topologiques d'envers et d'endroit n'existent pas renvoient à un déplacement de la désillusion à l'endroit même de celui qui assiste à la représentation et au fait que l'envers et l'endroit sont finalement distribués entre la fonction du spectateur et celui de l'acteur, c'est-à-dire dans leur statut respectif. On peut aujourd'hui, grâce à des tentatives nouvelles qui incluent le spectateur comme un acteur potentiel, déplacer les lieux de l'envers et de l'endroit jusqu'à la possibilité de choisir intimement sa fonction d'acteur ou de spectateur dans un espace de jeu commun. Les seuils se meuvent dans l'articulation du réel et du symbolique.

### **M'entend-on ?**

*M.-J. L. : Il nous est apparu à tous deux la dimension silencieuse du dire de Lacan, non pas le silence de la langue en train de se faire mais celui de la langue en train de le dire. Ce que vous avez réussi particulièrement à faire entendre.*

*S. L. : Je signale que je considère le rendu final de la performance comme non abouti. Quelques moments justes m'encourageraient à la*

reprendre et à lui donner plus de valeur. Je reprendrai une dizaine de minutes tirées de ce que j'ai fait mais l'insérerai, dans une fiction globale comportant la conférence, comme une pièce dans la pièce. De plus, je choisirai la totalité de l'intervention du jeune étudiant « situationniste » et les échanges qui en découlent : une merveille d'« accident », dont Lacan, habitué au travail de terrain, ça se voit, se sort (ou rentre dedans) admirablement. La portée de sa causerie, à cet instant-là, devient profondément politique. Au final, j'ai voulu faire passer un texte en pensant à ceux qui ne le connaissent pas ou le connaissent mal et troubler un tant soit peu ceux qui le connaissent.

*M.-J. L. : Quels sont les passages qui vous semblent les plus propices à votre travail de comédien ?*

*S. L. :* Le passage sur la mort ou sur « le rêve pascalien ». Dans ce dernier, il parle d'une analysante défunte, il parle de son expérience d'analyste tel Freud et les rêves... Et quel humour ! Alors qu'il est lui-même dans le récit. Il raconte une histoire qui sert son propos et qui m'a donné un véritable élément d'interprétation, car le comédien a pu travailler pour faire croire qu'il avait vécu lui-même cette expérience. C'est jubilatoire et un des moments les mieux joués de l'intervention !

À mon avis, le passage sur la mort fut le vrai départ de la performance. Il y a une passion, un talent tragique chez Lacan qui s'apparente à l'humour de Bernhard : ni comédie ni tragédie, mais les deux à la fois, ce qui m'inspire. Car chez le comédien, pour bien jouer, il faut apprendre à aimer son modèle ou son personnage. Pourrions-nous encore parler de transfert ?

*M.-J. L. : Bien sûr !... Lacan dit quelque part, dans le séminaire Le Désir et son interprétation, dans les leçons sur Hamlet peut-être, que l'acteur prête sa présence, non pas simplement comme une marionnette, mais avec son inconscient, soit le rapport de son corps avec son histoire.*

*S. L. :* Il me paraît évident dans l'expérience du plateau que l'acteur, après son travail sur le rôle, la composition de son personnage, ne peut donner au fond que ce qu'il est. Il n'y a pas d'essence du personnage sur le plateau mais l'essence de l'être lui-même. Ce qu'il est vraiment, c'est-à-dire, pour vous reprendre, le rapport de son corps

avec son histoire, n'est exprimable qu'à partir de la donnée fondamentale de l'inconscient. En même temps, l'acteur, en jouant, s'invente un autre corps, une autre respiration, d'autres façons de suer, d'autres tuyaux, d'autres résonnances, un autre teint, et s'il répète son rôle, c'est justement dans le but de se débarrasser des contingences et des idées, pour déblayer le terrain afin que surgisse cet autre corps. Ce corps dans le corps devient, l'espace de la représentation, l'autre dans le même, dont le spectateur en le regardant vivre authentifie la présence.

*M.-J. L. : Lacan précise que les bons et les mauvais acteurs se distribuent selon cette compatibilité de l'inconscient avec le prêt de sa marionnette. Alors, me permettez-vous cette question ? Pensez-vous qu'un acteur puisse « faire entendre Lacan » s'il n'a pas un rapport « personnel » à la psychanalyse ?*

*S. L. :* Pour faire entendre Lacan, il n'est pas nécessaire, d'après moi, d'être analysant, sachant qu'il fut avant tout connu, aux yeux du grand public (restreint quand même), pour ses enseignements et non pour sa profession de psychanalyste, bien qu'on ne puisse pas les dissocier. Un homme public donc, un intellectuel de son temps dont n'importe quel metteur en scène, artiste ou comédien pourrait s'emparer. En ce temps de mutation rapide des codes de théâtre, où les modes de représentation se cherchent des matériaux d'inspiration multiples et complexes afin de requestionner ce qu'il en est du monde, la performance que j'ai tenté de faire avec le dire de Lacan est tout à fait envisageable dans d'autres cas.

Par ailleurs, Lacan est arrivé à ce à quoi les auteurs de comédie devraient parvenir : amuser en instruisant (je n'écris pas volontairement « fasciner en instruisant »), ce que Molière a posé comme base de la comédie et qui vaut encore aujourd'hui. Car il s'agit, pour faire entendre Lacan, de s'en amuser, ou plutôt de s'amuser avec lui, et comme je ne suis pas un professionnel de la psyché mais interprète de textes et de situations théâtrales, ce détour par la mise à distance d'un moment historique, qui pourrait paraître osé ou carrément obscène, prétend sortir un peu des sentiers de l'interprétation et de l'analyse des écritures lacaniennes.

Mais il est sûr qu'être versé de près ou de loin dans la psychanalyse donne des idées, je parle des artistes en analyse. Je ne saurais en fait me départir de cette dimension tant elle m'influence à tous les niveaux de mon expérience. Oui, jouer du Lacan tombait à un moment ou à un autre sous le coup de l'évidence comme comédien et analysant. Disons que la psychanalyse a modifié mon rapport à l'altérité, modifiant en profondeur la notion de choix, de pensée, de goût et de sensation. J'insiste sur la dimension encore une fois organique de ce changement. Car si la psychanalyse m'aide à « trier les pommes », elle opère aussi un déplacement des sensations corporelles vers un réel palpable, ou en tout cas la conscience d'une perception du réel en chantier dont les sens profitent ou subissent selon l'endroit du travail. Pour moi, une expérience intime de la modification du regard dans le dévoilement du trou dont la langue est percée et qui pour l'artiste constitue non du pain blanc mais du pain bénit.

Cependant, pour de tout autres cas que le mien, le théâtre contemporain n'étant plus dans l'obligation de monter des œuvres faites pour lui, je le répète, je trouve que c'est une bonne idée de transmettre les transmetteurs avec les mécanismes du jeu dramatique. Cela serait peut-être proposer au public de découvrir ou redécouvrir une pensée qui ne trotte dans sa tête qu'en circuit fermé ou à travers les cartels. Ne serait-ce pas là un comble du divertissement ?

*M.-J. L. : Oui, le divertissement se ment ! Ce qui n'implique nullement qu'il ne faille pas se divertir, pas plus qu'il ne faille croire qu'on pourrait dès lors que l'on parle ne pas mentir !*

*Donneriez-vous maintenant un autre nom à ce que vous aviez choisi d'intituler « Lacan, Louvain, 1972 » ?*

*S. L. : Oui. Plus d'humour qui renvoie au sien. J'intitulerais donc cette intervention : « M'entend-on ?! », selon l'interrogation de Lacan au début de la conférence. Ce titre renverrait davantage à ma tentative et à celle de son auteur.*

*Juillet-octobre 2009.*

*Des nouvelles de l'« immonde », n° 25*

Claude Léger

De l'œil du bouillon

«...une absurdité de plus ou de moins ne fait rien à l'affaire. D'ailleurs je suis sûr que tôt ou tard je réussirai à enfermer toute cette aventure dans un syllogisme. Cela me rassure, j'espère que cela vous rassurera aussi. »

Evgueni Zamiatine, *Nous autres*, 1920.

J'ai été tout bonnement terrassé par ce que j'ai découvert en parcourant distraitemment quelques numéros de presse médicale que j'avais gardés sous le coude au retour des vacances, dans l'intention d'en faire des gorges chaudes pour la livraison de rentrée. Mais là, on ne rit plus ! C'est sans doute la raison pour laquelle j'avais mis aux oubliettes l'article du *Quotidien du médecin* qui m'a sauté aux yeux aujourd'hui. Il s'intitule : « Voix chez les schizophrènes : une anomalie des sillons corticaux <sup>1</sup> ». Je me suis jeté fébrilement sur ses premières lignes : « Un phénomène aussi subjectif et mystérieux que la localisation des hallucinations auditives au cours de la schizophrénie pourrait avoir une origine anatomique. »

Mon cœur s'est mis à battre la chamade et mon esprit la campagne, me renvoyant au souvenir encore précis des premières pages de la « Question préliminaire » de Lacan : « Ce temps [celui de s'interroger si le *perceptum* lui-même laisse un sens univoque au *percipiens*] devrait paraître pourtant légitime à tout examen non prévenu de l'hallucination verbale, pour ce qu'elle n'est pas réductible [...] ni à un *sensorium* particulier, ni surtout à un *percipiens* en tant qu'il lui donnerait son unité [!]. C'est une erreur en effet de la tenir pour

1. *Le Quotidien du médecin*, n° 8605, jeudi 22 août 2009.

auditive de sa nature, quand il est concevable à la limite qu'elle ne le soit à aucun degré (chez un sourd-muet par exemple <sup>2</sup>...)».

J'entends, oui, j'entends déjà les auteurs de la formidable étude dont l'article du *Quotidien du médecin* fait le compte-rendu objecter qu'en 1958 l'IRM n'avait pas encore été inventée et que par ailleurs ils ont montré, en 2008, que ces hallucinations étaient liées à des anomalies anatomiques dans des régions corticales impliquées dans le langage. Cela ayant été établi, l'étude s'est poursuivie pour valider l'origine de la distinction faite, aussi bien par Bleuler <sup>3</sup> que par Kraepelin, « entre les deux types d'hallucinations auditives. Certains patients entendent des voix dans leur tête, d'autres des voix provenant de l'extérieur ». Si le docteur Lacan avait connu l'IRM, il se serait bien gardé de se gausser de « l'odeur de graillon [qui] trahit sans aucun doute la pratique séculaire de ladite cuisine de la préparation des cervelles <sup>4</sup> ».

Les préparateurs de l'étude en question <sup>5</sup>, pas moins d'une dizaine, réunissant des chercheurs du CEA-Inserm de l'I2BM (Orsay) et des psychiatres de trois groupes hospitaliers, dont l'hôpital Sainte-Anne, ont comparé les images en 3D développées à NeuroSpin (« cerveau » du cerveau à Saint-Aubin) des cerveaux de « 20 individus sains et de deux groupes de patients schizophrènes souffrant d'hallucinations auditives, 12 entendant des voix d'origine extérieure et 15 les percevant comme venant de l'extérieur ».

Qu'il existe une différence dans la localisation spatiale du son au niveau du cortex temporo-spatial de l'hémisphère droit ne surprendra personne. Mais les « préparateurs » (Lacan avait de ces trouvailles !) « ont mis en évidence une anomalie de la jonction entre deux sillons du cortex : le sillon temporal supérieur et le sillon angulaire ». Et ils ne se sont pas arrêtés là : « Par rapport aux sujets sains,

2. J. Lacan, « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 532.

3. « Une de nos hébéphrènes secouait continuellement un nombre incalculable de "petites âmes parlantes" de ses jupes » (dans E. Bleuler, *Dementia Praecox ou Groupe des schizophrénies*, tr.fr. Paris, EPEL, 1993, p. 153).

4. J. Lacan, « D'une question préliminaire à tout traitement possible... », art. cit., p. 531.

5. « "Where Do Auditory Hallucinations Come from ?" A Brain Morphometry Study of Schizophrenia Patients with Inner or Outer Space Hallucinations », dans A. Cachia (sous la dir. de), *Schizophrenia Bulletin Advance Access*, 7 août 2009.

pour le groupe “voix d’origine extérieure” la jonction était significativement déplacée en avant du cerveau, tandis que pour le groupe “voix à l’intérieur de la tête”, elle l’était en arrière du cerveau. »

Ah, ah ! Voilà qui est intéressant... Mais d’où cela peut-il bien provenir, allez-vous vous demander, vous qui n’êtes pas plus avarés de questions pointues que ne le sont nos préparateurs ? « Les auteurs suggèrent l’apparition de déviations anormales lors de la maturation du cerveau, au cours du troisième trimestre de la grossesse, lorsque ces deux plissements se forment, d’abord séparés avant de se connecter. »

Qu’a-t-elle donc fait, la « mère de schizophrène », pour empêcher cette connexion ? A-t-elle d’ailleurs fait quelque chose ? Trop fumé depuis le premier trimestre ? Envoyé des ondes négatives à son fœtus ? Y aurait-il un gène impliqué dans cette affaire, comme, par exemple, la petite région du gène codant pour *KCNH2*, dont vous vous souvenez sans doute – si vous lisez attentivement cette chronique – qu’il est un *locus* potentiel de susceptibilité à la schizophrénie ? J’ai beau avoir regardé attentivement le générique de cette étude, pourtant pluridisciplinaire, il n’y figure aucun généticien.

Les préparateurs ont donc encore du pain sur la planche, du grain à moudre, des cheveux à couper en quatre – grâce au laser CO<sub>2</sub>, c’est désormais un jeu d’enfant. Si j’ai un conseil à leur donner, en vertu de mon expérience de lecteur – même si celle-ci est plus primesautière que méta-analytique –, c’est de ne pas oublier l’hippocampe. Je ne peux m’empêcher de voir passer et repasser devant mes yeux hallucinés la fine silhouette translucide du poisson qui lui a donné son nom, me narguant presque à chacun de ses passages.

Ciel ! Il faut que j’arrête.

*21 octobre 2009.*

---

# Bulletin d'abonnement

conjoint Mensuel et Agenda, pour 9 parutions par an

---

Nom :

-----

Prénom :

-----

Adresse :

-----

-----

Tél. :

-----

Mail :

-----

Je joins un chèque de 70 € (dont 10 € de participation aux frais d'expédition)

à l'ordre de Mensuel EPFCL, 118 rue d'Assas 75006 Paris

Vente du Mensuel au numéro : 7 €

• excepté pour les numéros spéciaux : 10 €

n° 12 - Politique et santé mentale

n° 15 - L'adolescence

n° 16 - La passe

n° 18 - L'objet *a* dans la psychanalyse et dans la civilisation

n° 28 - L'identité en question dans la psychanalyse

n° 34 - Clinique de l'enfant et de l'adolescent en institution

EPFCL, 118 rue d'Assas, 75006 Paris - Tél. 01 56 24 22 56

---

Pour contacter le comité éditorial  
et les auteurs, écrire à :  
EPFCL, 118 rue d'Assas, 75006 Paris

Tous les anciens numéros du mensuel  
sont archivés sur le site de l'EPFCL-France  
[www.champlacanianfrance.net](http://www.champlacanianfrance.net)