

Bruno Geneste

Sam Beckett, l'entre vivifiant de *lalangue* *

Marie-Noëlle Laville m'a dit qu'elle parlerait du tranchant mortel du langage, et que je pourrais dire quelques mots de la mélancolie de Beckett, et surtout de sa solution. Cette solution, pour faire écho au thème développé ce soir, je l'appellerai « l'entre vivifiant de *lalangue* ». Avant d'en arriver à ce qui m'a suggéré dans l'œuvre de Beckett cette formulation, j'introduirai la question avec un texte de Colette Soler, « Perte et faute dans la mélancolie ¹ », qui me permettra d'aborder la mélancolie du jeune Beckett au temps précédant son entrée en écriture.

L'absolutisation de la négativité du langage

L'absolutisation de la négativité essentielle du langage, c'est bien ce qui caractérise l'accident mélancolique. Cette négativité, procédant au meurtre de la chose, implique une soustraction de vie. L'entrée dans le langage est cette castration de jouissance (- J) mais elle trouve sa condition de complémentarité chez le névrosé dans la quête d'un plus-de-jouir (+ J), comportant la mise en œuvre de la signification phallique comme signifiant de la jouissance et impliquant le détour par l'autre sexe.

Dans la mélancolie, à s'absolutiser, la perte laisse le sujet mortifié par la seule opération langagière et aux prises avec une douleur d'exister à l'état pur. L'injustifiable de l'existence prend la forme d'une faute d'exister, et le sujet n'a plus qu'à encaisser le « bruit » et la « fureur » du symbolique s'engouffrant dans le trou de Φ_0 , « béance ouverte dans l'imaginaire par tout rejet (*Verwerfung*) des commandements de la

* Intervention au séminaire École animé par Marie-Noëlle Laville, « Psychanalyse et psychose », à Bordeaux, le 14 avril 2010.

1. C. Soler, « Perte et faute dans la mélancolie », *Pas tant*, n° 25.

parole ² ». C'est là que la sé-vérité du surmoi, « pure culture de la pulsion de mort » (Freud), déverse au sujet une certitude sur son être : *kakon* fondamental de l'Univers, reste putride et immonde, vermisseau (*worm*) innommable. L'autoaccusation mélancolique prend à charge le défaut fondamental de jouissance, et à la question « que suis Je ? », le dernier des damnés répond : « Un défaut dans la pureté du non-être ³. »

Fléau de la famille et jeune crétin

De cette sanction, le discours de l'Autre est le tenant, et même le lieu-tenant ! La biographie de Beckett, celle qu'a écrite Deirdre Bair du vivant de l'écrivain, nous apprend que Sam a été dès son plus jeune âge nommé « le fléau de la famille ⁴ ». Les motifs de ce surnom infâmant, dont sa mère est très vraisemblablement à l'origine, le biographe les a raccordés au fait que le jeune Sam semblait provoquer « exprès » l'exaspération de sa mère en se livrant incessamment à des jeux dangereux. Ayant grimpé au sommet de l'un des mélèzes qui dominaient la maison, il se lançait dans le vide, bras et jambes écartés jusqu'à l'extrême fin de sa chute libre, attendant que l'une des larges branches du bas l'arrêtât. « Raclées », « bastonnades » administrées par la mère constituaient le fin mot de la séquence, sans que fût pris la mesure de ce que répétait l'enfant de sa chute douloureuse dans le monde. Beckett l'a écrit bien plus tard : « Je naquis d'un coup dans le vert des mélèzes [...] oh les mélèzes, la douleur tirée comme un bouchon ⁵. »

Deirdre Bair interprète par ailleurs avec une certaine finesse les propos de Beckett concernant les premières années de sa vie. Là où il dit que son père ne le battait jamais et que sa mère ne quittait jamais le domicile conjugal, Bair lit : May le battait sans arrêt et Bill n'était jamais là. Dans les deux cas, structurellement, silence du père et omniprésence de l'Autre maternel. Parler de ces figures de l'Autre qu'a rencontré Beckett permet de cerner la façon dont le langage a imprimé sa marque et comment il a été « ravagé par le Verbe ». May

2. J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 360.

3. P. Valéry, cité par M. Bousseyroux, *Figures du pire*, Toulouse, PUM, coll. « Psychanalyse & », 2000, p. 40.

4. D. Bair, *Samuel Beckett*, Paris, Fayard, 1979, p. 15-43.

5. Cité par James Knowlson, *Beckett*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 30.

Beckett, femme acerbe, imprévisible, dont les humeurs zigzaguaient follement de l'hilarité devant les espiègleries de ses enfants à l'exigence d'un silence absolu et d'une obéissance immédiate. Également, femme insomniaque qui errait la nuit dans sa maison, silencieuse comme l'un des fantômes qu'elle disait la hanter. Elle ôtait les tapis pour entendre les pas de l'*Unheimlich*, si faibles fussent-ils.

Comment c'est brosse un portrait de cet Autre maternel : « Et le visage de ma mère je le vois d'en dessous il ne ressemble à rien... la tête géante coiffée de fleurs et d'oiseaux se penche sur mes boucles les yeux brûlent d'amour sévère je lui offre pâles les miens levés à l'angle idéal au ciel d'où nous vient le secours et qui je le sais peut-être déjà avec le temps passera ⁶. » Nulle tache dans le désir pur de l'Autre pour y faire métaphore, et dès lors du Nom-du-père, en effet, point de secours à attendre ; forclos, impossible de donner l'empan de sa situation, à tel point qu'à la question posée par le fils l'Autre déclare « forfait ! »... et afflige sa progéniture : « Levant les yeux au ciel d'azur et ensuite au visage de ta mère tu romps le silence en lui demandant s'il n'est pas en réalité beaucoup plus éloigné qu'il n'en a l'air. Le ciel s'entend. Le ciel d'azur. Ne recevant pas de réponse tu reformules mentalement ta question et une centaine de pas plus loin lèves à nouveau les yeux à son visage et lui demandes s'il n'a pas l'air beaucoup moins éloigné qu'il ne l'est en réalité. Pour une raison que tu n'as pas pu t'expliquer cette question dut t'exaspérer. Car elle envoya valser ta petite main et te fit une réponse blessante inoubliable ⁷. »

Du père, parti dans les montagnes à attendre que le travail peu ragoûtant de mise au monde soit terminé (cf. *Compagnie*), Deirdre Bair a relevé la « pointe de cruauté opiniâtre » dans son « insistance acharnée à obtenir de ses fils la perfection physique ⁸ ». Cela n'empêchera pas l'amour du fils pour le père, l'œuvre de Beckett en témoigne. Cependant, on peut d'emblée noter que, comme pour Joyce, le respect n'y est pas pour celui qu'il appelle dans *Fin de partie* le « maudit progéniteur ». Ce n'est pas le père lacanien du séminaire *R.S.I.*, un père qui a droit au respect *et* à l'amour, son désir n'étant pas père-versement orienté vers une femme.

6. S. Beckett, *Comment c'est*, Paris, Éditions de Minuit, 1961, p. 22-23.

7. S. Beckett, *Compagnie*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 13.

8. *Ibid.*

Je ne reste pas plus longtemps sur cette figure de l'Autre. Simplement, je marque les conséquences sur la vie du jeune Beckett du surmoi négateur de la vie qui, sans la reprise de son obscène commandement dans la dialectique du désir, menaçait de le précipiter dans le trou. Le jeune Beckett, enseignant acerbe biffant les copies de commentaires si caustiques que le directeur du Trinity College devait intervenir, conduisant la Swift de son père en état d'ivresse et manquant d'écraser un soir l'une des plus éminentes figures de la magistrature dublinoise ! Ailleurs, muré dans le silence, ne quittant plus sa chambre, et c'est lors des déconvenues de son amour pour Ethna Mac Carthy qu'en 1926 il déclenchera ses premiers épisodes corporels : pneumonie, kystes, angoisse... Dans une formulation aux accents autodiffamatoires, il se qualifie de « jeune crétin » et évoque ses « tourments imbéciles ». « Le malheur, la solitude, l'apathie, les ricanements étaient des éléments qui signaient la supériorité et assuraient un sentiment d'arrogante "altérité" [...] ce n'est qu'à partir du moment où cette façon de vivre, ou plutôt cette négation de la vie, a donné lieu à des symptômes physiques si terrifiants qu'il n'était plus possible de la poursuivre, que j'ai pris conscience de tout ce qui était morbide en moi. En bref, si le cœur n'avait pas mis en moi la peur de la mort, je serais toujours en train de picoler, de ricaner, de traîner en me disant que je suis bien trop bon pour le reste ⁹. »

« Un cogito ergo sum un peu sensationnel », 1930

Mais il est une autre face de l'impérialisme surmoïque qui hantera longtemps son œuvre, jusqu'à ce que le travail de *lalangue* s'impose. C'est cet humour de gibet, tel celui qu'il a recueilli en 1933 sur le lit de mort du père, où, expirant, ce dernier s'écrie : « Quelle matinée ! »... Comparable à celui du condamné à la potence, qui, en chemin, vous dit que la semaine commence bien ! La jouissance du bon mot, que Bernard Nominé a examinée dans un article récent ¹⁰, comprend l'injonction que toute la jouissance du vivant passe au signifiant, sans reste. Satisfaction donc, du surmoi. L'intérêt de l'humour réside dans le fait qu'un peu de plaisir est toutefois prélevé, tandis que le surmoi tire sa ration de jouissance.

9. Cité par J. Knowlson, *Beckett, op. cit.*, p. 244-245.

10. B. Nominé, « Troubles de l'humour », *L'En-je lacanien*, n° 13, *Éthique du gay savoir*, Toulouse, Érès, 2010, p. 81-90.

Un des textes de jeunesse de Beckett rend bien compte de cette dimension. C'est celui sur le concentrisme, qu'on trouve dans *Disjecta*¹¹. Écrit au seuil des années 1930, il est un pied de nez à la « crème de l'Ulster » qui fréquentait alors le Trinity College. Devant ces jeunes gens « tous riches et épais », Beckett fit cette conférence où il évoque la rencontre avec un certain Jean Du Chas, philosophe français imaginé par ses soins et inventeur du mouvement du « concentrisme ». Jean Du Chas est né à Toulouse le même jour que Beckett, le 13 avril 1906, « aux divagations feutrées du carillon en deuil » de la basilique Saint-Sernin. C'est à Marseille que Sam le rencontre : « Vous avez l'air suffisamment idiot, lui dit Du Chas, pour m'inspirer une confiance extrême... enfin pour la première fois je tombe sur un animal qui, si j'ose en croire mes yeux, est totalement et idéalement dépourvu d'intelligence, plongé dans une parfaite et divine nullité. » Jean Du Chas lui fera remettre un manuscrit retraçant son système philosophique... dont le concierge est la pierre angulaire ! Le concierge, une figure idéale et abstraite qui ne sait potiner : Dieu ou la fatigue, une petite attaque ou une clairvoyance racinienne. Bref, un passeur de mort...

Sujet dès son plus jeune âge à des crises de négation, préférant « la plus radieuse pâleur de Vénus » à l'« infecte déflagration d'un coucher de soleil », Jean Du Chas s'est finalement donné la mort la veille de la remise de son manuscrit. « Mourir quand il n'est plus temps » est la dernière phrase qu'il ait écrite, et à ranger au compte de ses nombreuses et énigmatiques interpolations : « Me voici majeur, et malgré moi et malgré tout » ; « il faut battre sa mère pendant qu'elle est jeune » ; « les éléphants sont contagieux » ; « je suis venu, je me suis assis, je suis parti ». Jean Du Chas a eu une vie vide, creuse, sans contenu, pure de toute exaspération sociale, un phénomène de mouvement « sans possibilité d'accélération ni de ralentissement », « déclenché sans être inauguré par l'accident d'une naissance », « terminé, sans être conclu, par l'accident d'une mort ». Beckett finit son texte en ironisant sur Descartes, prêtant à Jean Du Chas un « Discours de la sortie », « un *cogito ergo sum* un peu sensationnel » qu'il interprète comme l'expression artistique des évasions qui précèdent le suicide, et « se fait enfin plus que justice ».

11. S. Beckett, « Le concentrisme », dans *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, Londres, éditions John Calder, 1983, p. 35-42.

Ce court texte de 1930 est le précurseur des romans beckettien jusqu'à la trilogie romanesque. Peu à peu, la cruauté de l'humour de gibet s'estompéra. Je ferai l'hypothèse que le travail de *lalangue* a permis de tempérer l'injonction surmoïque, de contenir la passion de l'être par la pratique de la lettre et que, progressivement, la jouissance du vivant en a été épargnée.

Les temps de la solution

Comment s'est fondamentalement mise en place la solution beckettienne ? Il y a plusieurs temps logiques que j'ai précédemment isolés ¹² : ils constituent les temps premiers de la solution, mais il faudrait aussi préciser comment la solution a évolué à partir des années 1960, avec le recours au théâtre, au support vidéo et à la musique. C'est un travail qui reste à faire, mais pointons que c'est la question de l'imaginaire de la consistance, telle que Lacan l'élabore dans ses derniers séminaires, qui y est impliquée.

L'événement majeur est la mort de Beckett père en 1933, où le fils puise au souffle expirant de l'aimé l'impératif de vivre : « Bats-toi, Bats-toi ! » – traduction de « Fight ! fight ! », à lire donc sans déveine masochiste. À compter de cet instant, l'angoisse taraudera Beckett, qui fera le trajet à Londres pour engager une cure avec Bion. La cure, qui durera environ deux ans, lui permettra de mettre sur rail la solution de l'écriture, qui trouve son expression la plus accomplie dans *La Lettre allemande* de 1937 ¹³. Beckett y formule son souhait d'une « littérature du non-mot », pour faire pièce à « la matérialité sacrée » du signifiant et dissoudre le monstre obscène de la vérité par une dissonance à creuser dans le matériau langagier, afin, dit-il, de « sentir le souffle de cette musique ultime ou de ce silence qui est à la base de tout ». Dès cette époque, il précisera dans différents textes la position de l'artiste, en particulier sa dimension sinthomatique qui serre un incommensurable. En 1938, il écrit un court texte, « Les deux besoins ¹⁴ », où il formule que la création artistique se soutient d'un

12. B. Geneste, « Beckett inusable alangui », *L'en-je lacanien*, n° 11, *Le Parlêtre*, Toulouse, Érès, 2008, p. 137-154.

13. S. Beckett, « La lettre allemande » (1937), dans *Objet Beckett*, catalogue de l'exposition au centre Pompidou, Éditions Imec, 2007, p. 15.

14. Dans *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, op. cit., p. 55-57.

dodécaèdre régulier dont la construction dépend d'un irrationnel, une incommensurabilité mathématique, « sujet sans nombre et sans personne ». Plus tard, dans « Peintres de l'empêchement », l'art est défini comme « art d'incarcération » d'un objet qui résiste à toute représentation.

1946 enfin, moment où la solution trouve son assiette dans la chambre maternelle, chambre qui constituera le point de départ de *Molloy*, et qui sera reprise de diverses manières par la suite (film, pièces pour la télévision allemande, etc.). Il y apprend que May est atteinte de la maladie de Parkinson. Fissure dans le roc maternel qui initie une révélation que Beckett transposera avec des accents romantiques dans *La Dernière Bande* : « Spirituellement une année on ne peut plus noire et pauvre jusqu'à cette mémorable nuit de mars, au bout de la jetée, dans la rafale, je n'oublierai jamais, où tout m'est devenu clair. La vision, enfin... Ce que soudain j'ai vu alors, c'est que la croyance qui avait guidé toute ma vie, à savoir [...] grands rochers de granit et l'écume qui jaillissait dans la lumière du phare et l'anémomètre qui tourbillonnait comme une hélice, clair pour moi enfin que l'obscurité que je m'étais toujours acharné à refouler, est en réalité mon meilleur [...] indestructible association jusqu'au dernier soupir de la tempête et de la nuit avec la lumière de l'entendement et le feu ¹⁵. » Moment où il ne recule pas devant la structure, il le dira plus tard à James Knowlson : « J'ai pu penser à Molloy et aux autres le jour où j'ai pris conscience de ma folie. Ce n'est qu'à dater de ce moment-là que je me suis mis à écrire les choses telles que je les sens ¹⁶. »

Le lieu de l'être et l'ek-sistence

Cette folie de l'être, c'est la folie du vide, éblouissante et aveuglante, à laquelle pousse le surmoi. Beckett va lui objecter un gris cendre impénétrable, ombilic du parlant.

Dans *Conditions*, Alain Badiou a tout d'abord marqué la tendance fondamentale de Beckett au *générique* comme réduction de la complexité de l'expérience à quelques fonctions majeures auxquelles l'écriture peut et *doit* se tenir. Dans ce but, il est prescrit de soustraire

15. S. Beckett, *La Dernière Bande* suivi de *Cendres*, Paris, Éditions de Minuit, 1959, p. 22-23.

16. J. Knowlson, *Beckett, op. cit.*, p. 453.

toute ornementation circonstancielle, de délester les personnages de tous leurs prédicats essentiels et possessions vaines, « calamités latérales ¹⁷ », qu'il faut dissiper pour produire dans la prose un dispositif fictionnel du dénuement. « Travail, famille, troisième patrie, histoires de fesses, art et nature, for intérieur, santé, logement, Dieu et les hommes, autant de désastres ¹⁸. » Le dénuement prosodique permet de cerner au plus près quatre questions : l'être, le sujet, l'événement et la rencontre intersexuelle. Je m'en tiendrai ici à la question du noir-gris comme lieu de l'être.

Le lieu beckettien de l'être est un noir-gris incontrasté, un noir tel que nulle lumière ne lui soit supposable en contraste, ne puisse lui être opposée comme son Autre. Son caractère antidialectique implique que l'être comme vide inexiste au langage, qu'il en est soustrait à tout degré. Cet être, il n'y a plus qu'à le mal dire par l'insatiable répétition, pour toujours le rater mieux et en faire fonction d'existence. « Fine séparation entre la chose qui n'existe pas et la même qui, en tant que saisie par la parole, existe toujours d'une autre existence ¹⁹. » Le « parlons-en » doit opérer au lieu de l'être, au lieu du noir-gris qui maintient une distinction indécidable entre l'existence et l'être de l'existence. L'être, au final, n'est que *parlêtre* :

« Flux cause
Que toute chose
Tout en étant
Toute chose
Donc celle-là tout en étant
N'est pas
Parlons-en ²⁰ »

Enfin, celui pour qui il y a le noir-gris ne cesse de réfléchir et de phraser. Ce mouvement, en dépit des énoncés anticartésiens, est très cartésien. Le cogito est développé de façon ironique, en particulier dans l'argument de *Film* : « Perçu de soi subsiste l'être soustrait

17. A. Badiou, « Samuel Beckett : l'écriture du générique », dans *Conditions*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », p. 329-366.

18. S. Beckett, *Fragments de théâtre II*, Paris, Éditions de Minuit.

19. A. Badiou, *Conditions*, *op. cit.*, p. 337.

20. S. Beckett, *Poèmes suivi de Mirlitonades*, Paris, Éditions de Minuit, 1978, 1992, 1999, p. 38.

à toute perception étrangère, animale, humaine, divine. La recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insupprimable perception de soi. » C'est l'argument du cogito, avec cette nuance ironique qu'à la recherche de la vérité est substituée celle du non-être. L'insupprimable perception de soi, qui pour Descartes est victoire première de la certitude, devient ici un échec à atteindre l'être, dont il est impossible de dire plus que sa soustraction à l'existence. Ainsi *L'Innommable* peut-il poser : « Il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer... »

Dès lors, pas d'autre accès au réel que la stance de l'entre-mots, ce silence intervallaire capable de vous empester toute une langue ²¹ ! Et s'il faut garder le silence, encore faut-il savoir lequel : celui de marbre du Néant, ou celui qui, accordé à l'in-ek-sistence, autorise l'événement ? C'est là que Beckett choisit. Comme l'a si bien dit Georges Bataille, il y a chez l'Irlandais, avec le dénudement du langage – qui devient avec lui une « façade échevelée par le vent et trouée, qui a l'autorité de ruines » –, mise en exergue du point que toute littérature ne franchit pas, reculant « devant le dernier pas que le silence serait ²² ». À Berlin, en 1967, à l'un des comédiens qui jouaient *Fin de partie*, Beckett déclarait que le Roi Hamm dit Non au néant ²³. La « fin de partie » théorisée par Marcel Duchamp en 1932 dans *L'Opposition et les cases conjuguées sont réconciliées* – livre majeur que Beckett a lu, d'un homme avec lequel il a joué –, c'est le moment où toutes les pièces ont été perdues et où la moindre erreur du Roi devient instantanément fatale. *L'Hamm* de Sam n'a plus qu'à faire des coups tonitruants et absurdes comme n'en ferait qu'un mauvais joueur d'échecs qui ne renonce pas. « Il joue mal », concluait-il, car s'il jouait bien, c'est l'acte *complètement marteau* du suicide qu'il réaliserait, le seul qui ne rate pas. En 1973, Beckett affirmera finalement

21. Cf. S. Beckett, *Malone meurt*, Paris, Éditions de Minuit, 1951, 2004, coll. « Double », p. 29-30 : « Je connais ces petites phrases qui n'ont l'air de rien et qui, une fois admises, peuvent vous empester toute une langue. Rien n'est plus réel que rien. Elles sortent de l'abîme et n'ont de cesse qu'elles n'y entraînent. Mais cette fois je saurai m'en défendre. »

22. G. Bataille, « Le silence de Molloy » (1951), dans *Œuvres complètes*, t. XII, Paris, Gallimard, 1988, p. 85-94.

23. D. Bair, *Samuel Beckett, op. cit.*, p. 420.

à Deirdre Bair que son existence est terne et sans intérêt et que seul le mal-dit de son œuvre importe : « Autrement je n'aurais pas pu. Continuer, je veux dire. Je n'aurais pu traverser cet affreux et lamentable gâchis qu'est la vie sans laisser une tache sur le silence ²⁴. »

L'entre vivifiant de *lalangue*

Je termine, avec cet « entre vivifiant de *lalangue* » que j'ai donné comme titre à mon exposé. L'écriture de Beckett évolue dans une zone d'après la perte de jouissance initiale mais d'avant la subjectivation au lieu de l'Autre, zone de *lalangue* qui maintient l'entre de la lettre et du trait unaire, telle que pointée par Albert NGuyên lors de son dernier séminaire École. Avec le mythe de la lamelle produit dans « Position de l'inconscient », Lacan a indiqué que l'être qui se reproduit par la voie sexuée est un être marqué de la mort. Mais là, rien à voir avec la pétrification signifiante, il s'agit du réel de la mort qui fait qu'on « meurt ²⁵ », nécessairement. Le texte beckettien n'a de cesse de se tenir dans l'en-deçà de la mortification signifiante, y retrouvant indéfiniment son souffle. « Le danger est la netteté des identifications ²⁶ », disait déjà le jeune Beckett dans son texte sur Joyce, avant de bâtir l'œuvre sur un dire fondamental de la vie et de la mort, à lier à cette poussée première de vie qui délivre l'irrépressible libido du parlant.

Sur la fin de son enseignement, Lacan fera de cette zone l'espace de *lalangue*, où fleurit la série d'uns langagiers, ces bris du symbolique dont Beckett fait accommodation de restes dans l'écriture pour vivre. Les usages de *lalangue* furent la seule chose pour laquelle Beckett consentit à quelque responsabilité : « Mon travail est un corps de sons fondamentaux (sans jeu de mots) produits aussi pleinement que possible et je n'accepte de responsabilité pour rien d'autre ²⁷. » C'est avec l'appareil lacanien de *lalangue* que j'interprète aujourd'hui les propos énigmatiques de l'Irlandais concernant les souvenirs d'un temps prénatal retrouvés par la cure. On peut conjecturer que ce que Beckett a retrouvé avec Bion, c'est plutôt cet accès

24. *Ibid.*, p. 569.

25. H. Cixous, *Hyperrêve*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », p. 137.

26. S. Beckett, « Dante... Bruno. Vico. Joyce » (1929), dans *Objet Beckett, op. cit.*, p. 1.

27. L. Janvier, *Samuel Beckett par lui-même*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 158.

au libre jeu de *lalangue* qui lui permit de se dégager de l'identification qui l'aurait sèchement inscrit dans le marbre du symbolique.

Oui, comme le dit remarquablement Hélène Cixous, « on met sur des maux épouvantables de vieux petits mots, comme si l'on pouvait penser l'enfer avec un pansement de papier ²⁸ ».

28. H. Cixous, *Hyperrêve*, *op. cit.*, p. 159.