

Brigitte Hatat

Une géométrie du tissu, du fil et de la maille *

Fiction de jouissance

À cette question : « Que peut-on savoir du savoir inconscient ? », il y a bien sûr la réponse freudienne : ce qui peut être su, c'est ce qui, du savoir inconscient, a pu être déchiffré. Déchiffrage qui, livrant la vérité du désir, conditionnerait la levée du symptôme. Cette réponse, qui a fait tant le succès que l'insuccès de la technique inventée par Freud, est celle qui s'est le plus facilement transmise, au point de s'inscrire et d'être assimilée dans le discours. À tel point même qu'il n'est pas un lapsus, un acte manqué, un trébuchement de la langue ou de la conduite qui ne réveille l'interprète sauvage qui sommeille en chacun. C'est d'ailleurs valable aujourd'hui encore, même si le succès a fait long feu. Quant à ces interprétations, elles pointent toujours – et c'est congruent avec l'hypothèse freudienne – vers le sens sexuel.

Dans *Les Deux Morts de ma grand-mère*¹, Amos Oz questionne la vérité des faits, quand le certificat de décès de sa grand-mère indique qu'elle est morte d'une crise cardiaque alors qu'elle continuait, à plus de quatre-vingts ans, à s'infliger trois bains bouillants par jour par peur des microbes. Si la mort de sa grand-mère est un fait indiscutable, la vérité, pour Amos Oz, dépasse largement les faits. Peu importe pour lui que la devise de sa grand-mère : « L'Orient est infesté de microbes » puisse être mise en doute par le fait qu'il n'y a pas plus de microbes en Orient que dans l'Europe de l'Est où elle était née. Les microbes levantins existaient maintenant, dans l'esprit et dans le langage, aussi réels que les microbes qu'analyse la

* Intervention faite à Paris le 6 décembre 2012 dans le cadre du séminaire de l'EPFCL 2012-2013, « Que peut-on savoir du savoir inconscient ? ».

1. A. Oz, *Les Deux morts de ma grand-mère*, Paris, Folio, 2004, p. 67-88 ; *Une histoire d'amour et de ténèbres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 44-46.

science. Le fait est que sa grand-mère est morte d'une crise cardiaque dans sa baignoire. Mais Amos Oz propose sa propre version des faits : sa grand-mère est morte de propreté. Sa lutte perpétuelle contre les microbes était en effet telle qu'elle désinfectait tout, même le pain. Mais sa devise – « L'Orient est infesté de microbes » – témoigne d'une autre vérité, plus intime que son obsession de la propreté et des microbes, une vérité refoulée. Les rituels de propreté de sa grand-mère, son corps lessivé des milliers de fois, savonné jusqu'à la trame, désinfecté, étrillé, ébouillanté, étaient comme une ceinture de chasteté qu'elle s'était forgée par peur de l'Orient ; ou plutôt, par peur de son attirance sexuelle pour cet Orient débordant de sensualité ; ou plutôt, contre la colère que lui inspiraient son corps et ses pulsions face à « cette beauté levantine, souillée, suante, bestiale, délectable à en défaillir ² »... mais infestée de microbes.

Ce récit n'est pas sans évoquer les effets de révélation qui se produisent dans l'analyse par l'opération de déchiffrage du savoir inconscient. La levée du voile, celui du refoulement, met au jour une autre vérité : la lutte contre l'attirance sexuelle se substitue à la lutte contre les microbes et en dévoile le sens caché, qui est le sens d'un désir. Il importe peu ici que ce soit le récit de l'auteur et non celui de sa grand-mère, car ce n'est pas la réalité des faits qu'il questionne, mais la vérité. Si ce cas le passionne, nous dit-il, ce n'est pas parce qu'il concerne sa grand-mère mais parce qu'il objecte à la réalité des faits : il n'y a pas plus de microbes en Orient que dans le pays où sa grand-mère est née. Quelque chose cloche, fait énigme et érige la propreté en symptôme. À l'émergence de la vérité que convoque la faille d'un savoir – « quelle est la vérité des faits ? » questionne Amos Oz – l'opération de déchiffrage à laquelle il se livre à partir du signifiant *microbes* restitue un sens à ce qui d'abord n'en avait pas.

Mais cette vérité, comme toute vérité, n'en démontre pas moins sa structure de fiction. Disons que c'est sa propre fiction qu'Amos Oz construit ici. C'est en quelque sorte son roman familial, son *hystorisation* ³. En effet, la crise cardiaque, la propreté ou l'attirance sexuelle valent chacune comme vérité selon le discours dans lequel elles

2. A. Oz, *Une histoire d'amour et de ténèbres*, op. cit., p. 46.

3. J. Lacan, « Préface à l'édition anglaise du *Séminaire XI* » (1976), dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 572.

prennent place. « La vérité, dit Lacan en 1975, a une structure de fiction parce qu'elle passe par le langage et que le langage a une structure de fiction ⁴. » Ce qu'il formulera l'année suivante avec le terme de *vérité menteuse*. La vérité n'est pas au fond du puits, tel un message qui persiste, transposé dans un autre langage dont on aurait perdu la clé – thèse des années 1950 –, la vérité est une fiction, c'est-à-dire une élucubration de savoir, impuissante à résorber l'écart entre vérité et réel.

Fixion de jouissance

L'inconscient, en effet, n'est pas un savoir articulé en langage, il est fait de *lalangue*, astructurelle, dont les éléments ne font pas chaîne mais dépôts, alluvions, sédiments, autant de traces laissées par les rencontres de jouissance qui ont marqué le corps. Si le sujet est défini comme effet de l'articulation signifiante, et si les éléments de *lalangue* ne font pas chaîne, s'il n'y a que des Uns épars, hors sens, alors on ne peut plus parler de sujet de l'inconscient. C'est pourquoi la thèse du séminaire *Encore*, qui fait de l'inconscient-*lalangue* un savoir sans sujet ⁵ et du langage une élucubration de savoir sur *lalangue* ⁶, a profondément ébranlé ce que l'on pensait savoir du savoir inconscient. Elle contraint à déplacer l'articulation du savoir et de la vérité vers celle du savoir et du corps. Les Uns de *lalangue* ne représentent pas le sujet mais ils affectent son corps et sa jouissance.

Le savoir, celui que l'on déchiffre, élucubre la fiction qui articule et ordonne ce qui émerge d'abord comme fragments disjoints, hors lien, hors sens. Autant de traces enracinées dans le corps, qui nous affectent – parfois de façon énigmatique – et auxquelles nous donnons sens dans l'après-coup en les tissant dans une trame destinale. Nous leur donnons sens parce qu'elles n'en ont pas, ou plutôt, elles n'ont de sens que de jouissance. Le langage, la structure du langage, est donc second par rapport à *lalangue*. « Ce sont les hasards, dit Lacan, qui nous poussent à droite et à gauche, et dont nous faisons notre destin, car c'est nous qui le tressons comme tel ⁷. » C'est

4. J. Lacan, « Conférence dans les universités nord-américaines » (1975), *Scilicet*, n° 6-7, p. 35.

5. Cette formule apparaît en 1969, dans le résumé du séminaire « L'acte psychanalytique ».

6. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 127.

7. J. Lacan, « Joyce le symptôme », dans *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005, p. 162.

dans le discours de l'Autre, avec les mots de l'Autre – qu'il soit parental, familial, social, etc. – que s'élucubre cette trame de l'histoire pour laquelle Lacan forge le mot *hystorisation*.

Si l'analysant se complaît dans le récit de son roman familial, s'il tient tant à sa fiction, c'est qu'elle rétablit une continuité, là où il y avait rupture, et qu'elle donne sens à la jouissance qui n'en a pas. De ce sens, il peut faire *jouis-sens* et continuer à méconnaître la jouissance hors sens, mais pas hors corps, qui a son gîte dans l'inconscient-réel et que fixent les Uns de *lalangue*. Pas tous les Uns de *lalangue*, mais ceux auxquels le corps a été sensible. C'est pourquoi cette *hystorisation*, prévalente et nécessaire dans les premiers temps de la cure, a des effets thérapeutiques puisqu'elle sustente le sujet et le raccorde à la chaîne de son histoire. C'est cette trame destinale qu'il faut aussi briser et défaire afin de retrouver la contingence des rencontres singulières qui ont marqué un mode de jouir.

Imprenable ?

Si les émergences de l'inconscient nous surprennent, si elles font énigme, c'est parce qu'elles viennent rompre l'homéostasie des significations et troubler l'assise du sujet. C'est pourquoi aussi elles nous réveillent alors que le sens a plutôt tendance à endormir. Mais à peine surgies, elles mobilisent le supposé savoir qui ouvre le robinet du sens et les fait passer au rang de signifié. Impuissant à rejoindre ce qui le tarirait, le sens n'en finit pas de fuir dans la faille du savoir sans pouvoir la combler. Quant au réel, « l'heure de vérité passée, [il] va s'ébrouer jusqu'à la prochaine crise, ayant retrouvé du lustre ⁸ ». Disons qu'il est resté intouché.

Doit-on conclure, si l'élaboration de savoir qui s'opère dans la cure n'est que fiction, que le savoir inconscient reste imprenable ? Que reste-t-il alors de ses épiphanies – pour reprendre le terme dont Colette Soler les qualifie ⁹ – si l'attention qu'on leur porte suffit à les renvoyer aux limbes dont elles ont pour un temps surgi ? Comment préserver l'éclat de leur apparition – puisque c'est seulement dans ce temps d'apparition qu'elles ont leur poids de réel – et d'ailleurs, pour

8. J. Lacan, « Radiophonie » (1970), dans *Autres écrits*, op. cit., p. 443.

9. C. Soler, *L'Inconscient réinventé*, Paris, Seuil, 2009, p. 58.

quoi faire ? Quel est le savoir dont elles seraient porteuses, qui ne serait pas élucubration, et quel effet en attendre dans la cure ?

Suffit-il, comme Joyce, de les consigner et d'en faire le recueil, ou bien de les enchâsser dans une œuvre, sans soucis de liaison, d'agencement ou de continuité avec le reste du texte ? Ou encore, comme il le fait par exemple avec *Cork*, de traiter la mise en continuité par une technique d'encadrement, technique qui diffère de celle du déchiffrement en tant que ce n'est pas du sens qu'elle joue mais de la *motérialité* de *lalangue* ? L'homophonie du mot *Cork*, qui nomme tant la ville que le matériau du cadre qui entoure la représentation de cette ville, est ce qui permet de passer sans discontinuité du cadre à ce qu'il encadre. Ce procédé d'écriture, envahissant jusqu'à l'espace entre les signifiants, finira, on le sait, par démanteler le langage et ne plus laisser place qu'à la polyphonie de *lalangue*, ne livrant du texte que la jouissance hors sens qu'il véhicule.

Mais là n'est pas la visée d'une analyse. La solution de fin, celle qui s'écrit au bas de l'analyse et qui la signe, dépend non pas tant de l'histoire du sujet que du processus lui-même. Elle est un produit de l'analyse, elle se construit et s'infère de ce qui a fait rencontre, événement, *dans* l'analyse elle-même. Elle est propre à chacun et ce n'est que par un forçage qu'elle prétendrait répondre à un quelconque modèle.

De stembrouille à stécriture

En 1975, Marie Cardinal publie *Les Mots pour le dire*¹⁰. Écrit à la première personne, ce récit est celui d'une analyse, l'un des rares sans doute à reprendre l'ensemble du processus, de l'entrée à la sortie, et à livrer en quelque sorte *sa* solution. Bien qu'il n'existe à ce jour aucune biographie de cet auteur, on peut dire, comme elle-même l'affirme dans *Autrement dit*¹¹, qu'elle a vécu tout ce que vit la femme du livre mais que c'est en écrivain qu'elle l'a écrit. Marie Cardinal a fait une analyse, une analyse freudienne qui dura sept ans, de la fin des années 1950 au début des années 1960. Le livre est écrit dix ans plus tard et connaît, dès sa sortie, un immense succès. Moins peut-être pour le témoignage de l'analyse elle-même que pour l'écho du

10. M. Cardinal, *Les Mots pour le dire*, Paris, Le Livre de Poche, 1991.

11. M. Cardinal, *Autrement dit*, Paris, Le Livre de Poche, 1979, p. 27.

récit au contexte idéologique de l'époque. D'ailleurs, si le livre aujourd'hui n'est pas tout à fait tombé dans l'oubli, sa référence n'en est pas moins datée.

Je me risque pourtant à le reprendre ici car sa relecture a suscité en moi un effet de surprise. À sa sortie, je l'avais lu comme un roman et j'avais été sensible moins au style ou à sa référence à l'analyse qu'à ce qui me semblait être l'objet principal du récit, à savoir la relation mère-fille. C'est d'ailleurs ce que l'on a souvent retenu de cet auteur.

Si l'écriture paraît plutôt classique, si Marie Cardinal brode beaucoup, multiplie les retours sur le passé et ne travaille guère à l'épure, une lecture attentive révèle toutefois, sous-jacente au récit, une construction logique et même topologique. Ce n'est peut-être pas un hasard puisqu'elle était passionnée par les mathématiques, et plus particulièrement par la logique. Si elle a fait des études de philosophie, c'est parce qu'à son époque, et surtout pour sa mère, les mathématiques, c'était pour les hommes.

Mais c'est à un autre domaine que Marie Cardinal réfère le style de son écriture, un domaine essentiellement réservé aux femmes, celui de la broderie. Le rapport entre écriture et broderie est particulièrement explicite dans l'un de ses romans dont le titre porte le nom d'un point de broderie : *Le Passé empiété*, fait de retours en arrière avant de lancer le point suivant plus loin en avant, et dont le mouvement dessus dessous décrit une spirale. Cet empiètement dans le passé pour aller ensuite de l'avant caractérise d'ailleurs le style de tous ses romans et même de son œuvre puisque dans chacun de ses livres on retrouve mot à mot un court passage d'un roman précédent.

Dans *Les Mots pour le dire*, les retours sur le passé où l'auteur s'historise rejoignent la fiction que le sujet construit dans l'analyse. Il faut les défaire, les briser, pour dégager de *stembrouille* les temps propres à l'analyse et les émergences qui font rupture dans la continuité apparente du récit. On y retrouve alors les moments cruciaux qui scandent le processus analytique : d'une part des moments structurels, liés à l'effet langage – moments qui se rencontrent dans la plupart des cures mais se déclinent selon des modalités et une temporalité propres à chaque sujet ; d'autre part des émergences singulières, propres au sujet et à son mode de jouir. Faute de temps, je ne les

déclineraï pas ici et m'en tiendraï à la solution que nous livre l'auteur, solution qui fait le saut de *stembrouille* à *stécriture*.

Mais il me faut revenir un peu en amont du point où s'opère le saut. À n'en pas douter, Marie Cardinal a construit et traversé le fantasme, elle a fait déconsister l'Autre, dont la figure majeure est celle de la mère. On peut en suivre le trajet qui met en jeu une transformation topologique à partir de deux éléments : le tuyau et l'œil ¹², c'est-à-dire le trou et ce qui le bouche. Ces éléments n'appartiennent pas au recueil des traits identificatoires mais à celui du corps et des marques de jouissance ; ils n'ont pas valeur d'archives, ils ont valeur de jouissance. S'ils se retrouvent tout au long de la cure, déclinés aux différents niveaux de la subjectivité : rêves, souvenirs, scènes traumatiques ou de jouissance, hallucination, symptômes, etc., c'est dans l'analyse et par l'analyse que s'opère leur transformation topologique.

Dans l'hallucination ¹³, l'œil qu'elle voit au bout du tuyau qui vient se poser sur son œil est celui de sa mère qui la regarde d'une sévérité froide, évaluant ses gestes, ses pensées et ne laissant rien passer. En déchiffrant l'hallucination, en crevant l'œil au bout du tuyau, elle avait cru enfin se mettre au monde, mais elle s'était fait avorter d'elle-même puisqu'elle n'existait que sous le regard de l'Autre : « Jusque-là le centre de ma vie avait été, consciemment ou inconsciemment, ma mère. Elle avait été rongée par l'analyse comme par un acide. Il ne restait rien d'elle. Mais moi, je ne savais pas faire autre chose que de tourner autour d'elle, de ses principes, de ses fantasmes, de sa passion, de sa tristesse. Même si certaines parties de mon être se déployaient en longues lanières qui flottaient au loin, libres en apparence, elles étaient fermement attachées au centre du tourbillon qui était l'œil, maintenant crevé de ma mère ¹⁴. »

Deux dangers menacent le sujet dans son rapport à l'Autre : celui d'un assujettissement total – objet oral englouti par l'Autre ¹⁵ – ou

12. Cf. le symptôme hémorragique, l'avortement raté de la mère, le trou des wc dans le train, le tunnel, le tuyau de la caméra, le cornet de papier, le colombier, la cage d'escalier, le serpent, etc.

13. M. Cardinal, *Les Mots pour le dire*, op. cit., p. 177.

14. *Ibid.*, p. 198.

15. *Ibid.*, p. 88 : « Pendant qu'elle était dans la cuisine, seule dans la lumière, je la voyais boire son vin blanc et j'avais envie d'être le vin. J'aurais voulu lui faire du bien, j'aurais voulu la rendre heureuse, j'aurais voulu attirer son attention. »

celui d'être rejeté comme un étron. Le regard est ce qui bouche le trou de l'Autre, comme l'œil au bout du tuyau dans l'hallucination. Une fois crevé, le trou se débouche et menace d'aspirer l'être du sujet, comme un étron¹⁶. « Un enfant laissé tomber comme un étron » livre le postulat fantasmatique dont le sujet s'assure. Mais la construction du fantasme ne suffit pas, il faut aussi une traversée qui implique « la chute, ou au moins une mise en question de la conviction qu'il comporte, et qu'elle fait apparaître pour ce qu'elle était : imaginaire. [...] Le sujet ne croit plus à sa fiction mais y reconnaît sa mise¹⁷ ».

Ce retournement où le sujet peut reconnaître sa mise va s'opérer à partir de fragments, de rencontres avec les traces de la jouissance de l'Autre. Au-delà de l'enfant obéissante et sans regard qui lui soit propre, il y a l'enfant qui a un œil, et quel œil ! « Un œil qui voyait clairement, durement même, sa mère lui faisant manger son vomi de soupe, sa mère se laissant aller à la vulgarité de la pauvre vieille de Jehan Rictus, sa mère hurlant dans les escaliers du chalet suisse, sa mère poussant les meubles devant les portes avec un acharnement et une force insoupçonnés, sa mère embrassant la pierre du cimetière, sa mère s'exhibant devant elle, une toute petite fille, comme devant un public obligatoirement subjugué. Un œil, surtout, qui était sensible à la chose, un œil que la chose bouleversait, un œil qui avait vu la chose dans sa mère¹⁸. »

L'œil de la mère qui la regarde et évalue ses gestes, c'est aussi le sien. C'est son propre regard, son œil sensible à la chose, qui prête à l'Autre sa consistance de jouissance. Il y a là un moment de « deslissement où des hantises qui ont traversé des décennies se détachent comme des oripeaux¹⁹ ». Le tuyau, la *trique* pour reprendre un terme de Lacan, opère une torsion par laquelle se rejoignent ses deux bouts, comme dans la bouteille de Klein. Par cette torsion, le trou vient à la fois boucher et trouser l'autre trou. C'est par ce tour d'*étrou*²⁰

16. *Ibid.*, p. 170 : « Et pour finir, impuissante, résignée, vaincue, déçue, elle m'a laissée glisser vivante dans la vie, comme on laisse glisser un étron. »

17. C. Soler, « Leçons cliniques de la passe », dans *Retour à la passe*, Paris, Champ lacanien, 2000, p. 455.

18. M. Cardinal, *Les Mots pour le dire*, *op. cit.*, p. 235.

19. C. Soler, « Une par une », dans *Retour à la passe*, *op. cit.*, p. 436.

20. M. Bousseyroux, « Du mathème au poème, quel réel ? », *Mensuel*, Bulletin de l'EPFCL, n° 50, mars 2010, p. 33.

que l'objet est évacué et que le sujet sort du cycle insatiable de la demande.



Si l'on retrouve cette même structure dans le *rêve du colombier*²¹, celui-ci ouvre sur une autre trouvaille et une autre satisfaction : les mots – dont elle dit n'avoir jamais soupçonné le poids – et leur prise de jouissance sur le corps. C'est avec cette trouvaille que Marie Cardinal va s'avancer vers ce qu'elle nomme « les confins », ceux du continent noir, et conclure sur l'impossible. Deux rêves – celui de la *cage d'escalier*²² et celui du *serpent*²³ – en balisent le trajet. Le premier pose la question, le second propose la solution.

La question que pose le premier rêve : Qu'est-ce qu'une femme ? fait surgir, derrière la peur de la mère, la peur de l'Autre femme, celle qui a un corps, un corps troué et qu'aucun mot ne bouche : « J'ai pensé à nos corps, le mien, celui de ma mère, celui des autres. Toutes pareilles, toutes trouées. J'appartenais à cette gigantesque horde d'êtres percés [...]. Même pas un mot pour le protéger²⁴. » Cette trouvaille s'accompagne de l'affect propre à la béance interrogative : la perplexité. « Pour la première fois cette trouvaille me laissait perplexe. Je la sentais étrangère au traitement analytique²⁵. » C'est donc sans l'Autre, mais pas sans l'autre, qu'elle va devoir s'en débrouiller. Les séances s'espacent.

L'autre rêve, celui du *serpent*, propose la solution. Le serpent apparaît deux fois dans ce rêve, il a la même couleur que les yeux de la mère. Gueule béante, il se dresse face au sujet, enroulé comme un

21. M. Cardinal, *Les Mots pour le dire*, op. cit., p. 280-281.

22. *Ibid.*, p. 294.

23. *Ibid.*, p. 312.

24. *Ibid.*, p. 305.

25. *Ibid.*, p. 307.

caducée²⁶ autour de sa cuisse. D'abord effrayée, la rêveuse le saisit par le cou, rejoint son homme, et tous deux tirent ensemble. Le serpent se divise en deux lanières.

Face à l'impossible du rapport sexuel, ce rêve propose une solution²⁷ : celle du partage du pouvoir entre les hommes et les femmes (le serpent coupé en deux dont chaque partenaire tient une moitié). Cette solution, qui en passe par le phallique, se noue au discours et aux idéaux de l'époque, ceux de ladite libération sexuelle et du féminisme. Elle indique cependant un certain remaniement de la jouissance : le sujet cesse de s'identifier à la victime du pouvoir phallique – celui des hommes, celui de la mère – et peut, comme sujet désirant, faire usage du signifiant phallique. Mais en faisant du trou un manque, le phallus le voile du même coup.

Or, l'auteur nous livre, *sans le savoir* – voilà l'insu – mais pas sans un *savoir y faire* – voilà le succès –, une autre solution. Solution qui passe par *stécriture* et donne en filigrane le chiffre de son symptôme écrit en caractères typographiques : SOSO.

C'est peu avant le récit de la mort de sa mère que celle-ci est pour la première fois nommée : « J'ai pensé à son nom. Pour moi elle n'avait pas de nom, c'était : ma mère. Dans ce cabinet de médecin parisien je rencontrais pour la première fois Solange de Talbiac, dite "Soso" pour les amis²⁸. » Soso est ce qui nomme, au-delà de la mère, *une femme*.

Mais ce nom « formé, au contour de l'écrire²⁹ », et qui reprend d'ailleurs les initiales des deux premiers prénoms de l'auteur : Simone Odette, s'écrit par une coupure, celle du serpent, celle de la trique. Coupure qui détache le vrai trou, car qu'est-ce qu'un trou si rien ne le borde ? Ce S et ce O, l'*aspire* et le trou, répétés à l'envi, s'inscrivent comme trace, ravinement, au *dé-tour* de la cure³⁰, avant que de

26. Rappelons que la mère de Marie Cardinal était médecin.

27. *Ibid.*, p. 315.

28. *Ibid.*, p. 335.

29. J. Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras du ravissement de Lol V. Stein », dans *Autres écrits*, *op. cit.*, p. 191.

30. On retrouve le tourbillon et le trou qu'il creuse, à différents niveaux du matériel : la spire du cavalier, celle de la caméra ou de la cage d'escalier, l'eau du colombier, l'enroulement du serpent. Il s'agit toujours d'un tourbillon qui menace d'engloutir. Le passage à *stécriture* se repère dans les S qu'elle dessine dans le sable près de la tombe sans nom de sa mère.

s'écrire. soso, dont l'écriture en s'épelant se frange, s'effiloche et fait en défaisant, à chaque tour de spire, le bord de la Chose. « Ma mère, cet ourlet de ma vie ³¹ », disait Marie Cardinal.

C'est par *stécriture*, cette « géométrie du tissu, du fil et de la maille ³² », qu'elle va s'employer à tirer les fils et à border, broder le trou. C'est sa solution symptomatique, au-delà de la solution phallique. Solution singulière qui permet de suppléer à l'impossible du rapport sexuel et de surmonter l'absence radicale. Ce sera, pour Madeleine Couturier dans *La Mule de corbillard*, la cathédrale Madeleine, pour la narratrice du *Passé empiété* la broderie et pour Marie Cardinal l'écriture.

Ses romans – qui tous reprennent les divers trous ou accrocs qu'elle a rencontrés et que l'on trouve dans *Les Mots pour le dire* (le désir de la mère, le père, la mort, la vie, le corps, l'impossible du rapport sexuel, l'abandon, la femme, la solitude, l'exil...) – sont autant de « broderies » qui tentent de cerner le bord du trou pour le faire consister et l'enchâsser. On sait à quel point le trou par où tout fuit est récurrent chez Marie Cardinal, notamment dans le symptôme hémorragique qui l'a conduite en analyse mais aussi dans l'avortement raté de la mère qui a présidé à sa naissance.

Une question demeure : si l'analyse avait été lacanienne, Marie Cardinal aurait-elle su mieux tenir le fil d'or de ce style que l'on ne trouve qu'une fois dans son œuvre, celui de *La Mule de corbillard* ³³ ?

Pour conclure

Entre sa mère, la puritaine, et son arrière-grand-mère, la sainte, Marie Cardinal, elle aussi, avait une grand-mère : Alice Cécile Berthe Honorine Berger de Talbiac, la mondaine. À l'en croire, le coup du rapport sexuel, on ne le lui faisait pas : « Je voulais un mari qui ait un nez fait d'une certaine façon. Un soir j'ai rencontré ce nez et j'ai épousé celui qui venait après. C'était ton grand-père. Je l'ai aimé follement jusqu'à sa mort ³⁴. »

31. M. Cardinal, *Autrement dit*, op. cit., p. 195.

32. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXV, Le Moment de conclure*, inédit, leçon du 11 avril 1978.

33. M. Cardinal, *La Mule de corbillard*, Paris, Presses Pocket.

34. M. Cardinal, *Autrement dit*, op. cit., p. 105.