

Albert Nguyên

Réplique à Michel Bousseyroux Note sur la passe et la fin de l'analyse *

Je ne vais pas répliquer au texte de Michel Bousseyroux, mais plutôt faire quelques remarques, quelques notations, qui j'espère pourront alimenter la discussion.

Pour commencer, je voudrais remercier Michel Bousseyroux pour ce travail d'élaboration sur la question de la passe, travail qu'il poursuit depuis plusieurs textes maintenant, au fil desquels il essaie d'avancer des propositions épistémiques en rapport avec sa participation à un cartel de la passe et sa pratique d'analyste.

J'ai la chance d'être géographiquement et pas seulement de ce fait proche de lui et donc d'avoir de fréquentes occasions de côtoyer son travail. Il me semble que depuis plusieurs mois il essaie de thématiser ce qu'il appelle la passe de fin et les conditions de celle-ci. Par exemple, à Rome, aux journées sur « Le mystère du corps parlant ¹ », il a pu montrer la condition de réel qui permet une fin par cette passe par le réel, qui est clivée de ce qu'on peut appeler la passe clinique.

Ce soir, devant vous, je m'explique ce que je saisis de son texte, c'est à ce sens blanc qu'il s'est attaqué, sens blanc comme moyen de ferrer *lalangue*, de ferrer le réel. Le pas qu'il a effectué tient, me semble-t-il, dans la distinction qu'il a fortement marquée et démontrée entre le réel bouché (par l'objet *a* du fantasme) et le réel bouchant qui vient donner la solution d'une éventuelle fixation au manque (la religion du désir ou du trou) qu'il a thématisée avec l'objet retardateur.

* Séminaire École « Questions issues de l'expérience de la passe », à Paris, le 25 novembre 2010. Vous lirez dans ce texte la note sur le sens et la note sur le poème qui n'ont pas été prononcées à la soirée faute de temps.

1. Rencontre de l'Internationale des Forums, juillet 2010 à Rome.

Un des intérêts, je crois, du réel bouchant est le surgissement de l'angoisse, le surgissement de l'affect dans le corps. Michel Bousseyroux a montré les conséquences sur le nœud borroméen et sur la psychanalyse.

J'ajoute que ce point de vue topologique est à mettre en rapport avec la problématique du sens. L'analyse en définitive se joue dans le conflit entre le sens et le réel. Je pense avoir saisi que ce qu'il a cherché et trouvé, c'est un principe d'arrêt du sens, de la recherche de sens et du mensonge de la vérité. C'est donc l'avènement du réel qui arrête le sens, avènement de l'exclu du sens qui se signale par l'affect. Je vous renvoie à un très beau texte intitulé « Le temps presse ² ».

La question se pose alors : comment l'angoisse comme affect va se commuter, si on suit le Lacan de la « Préface à l'édition anglaise du *Séminaire XI* », en satisfaction à donner d'urgence ³ ? Cette question a largement été abordée au séminaire École l'an dernier. Cette satisfaction, ce qui fait assez, qui s'atteint dans l'urgence, comment et pourquoi vient-elle à la place de l'angoisse ? Comment s'opère le surmontement de l'angoisse ? Il y a là un champ clinique à explorer.

Peut-être peut-on dire que le désir de savoir vient relayer l'angoisse. C'est un désir de savoir corrélé au désir de l'analyste puisque c'est ce dernier qui décide de l'acte et de l'issue de l'expérience.

Il y a dans la démonstration de Michel Bousseyroux des propositions qui me semblent pertinentes sur la fin de l'analyse. Mais je veux souligner qu'elles n'oblitérent en rien ce qui a pu être dit antérieurement, voire ce qui peut être attendu ou exigé d'un cartel de la passe, à savoir que la traversée du fantasme conserve sa valeur clinique, comme l'identification au symptôme, comme les mutations subjectives ou la destitution. Je ne m'attarde pas là sur le désêtre qui va avec cette question de la fin, qu'il ne saurait être question de minorer. Peut-être peut-on aller jusqu'à considérer que la passe de fin est au-delà de la passe... ce qui n'interdit bien sûr pas de la détecter si elle se présente dans le témoignage.

2. M. Bousseyroux, « Le temps presse », dans *De l'inconscient sans fin à l'analyse avec fin*, Toulouse, Éditions de l'En-je lacanien, 2010.

3. J. Lacan, « Préface à l'édition anglaise du *Séminaire XI* », dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 571-573.

Ce que je dirais, c'est qu'à thématiser et accentuer la notion de cette passe de fin, la passe clinique peut s'en trouver du même coup moins mystérieuse, moins inaccessible, moins idéalisée. Nous avons déjà séparé la passe de la fin de l'analyse, se présenter à la passe ne requiert donc pas d'avoir signé la fin. D'ailleurs, je rappelle que Lacan, avec sa Proposition, proposait de repérer dans la passe (clinique) le passage de l'analysant à l'analyste.

La dernière chose que je voudrais accentuer est la relation du désir de l'analyste et de l'acte à la temporalité de l'entre-deux passes (passe clinique et passe de fin, qui du point de vue du réel ne se superposent pas). Michel Bousseyroux a bien montré que c'est le désir de l'analyste en tant qu'il contrarie l'inertie de jouissance qui précipite l'issue : la hâte reste de mise, le temps presse.

Note sur l'écriture poétique chinoise

Puisque Lacan nous propose d'en prendre de la graine pour l'interprétation analytique, j'ai pensé que cela pourrait être intéressant d'examiner ce que François Cheng en dit dans son livre du même nom, *L'Écriture poétique chinoise*.

Que l'hétérotopie chinoise pose des problèmes à tout « Occidenté », c'est évident et établi. C'est donc très modestement que je reprends un exemple de Cheng, car, à mon sens, ne pas parler le chinois rend très hasardeux ce que nous pouvons dire de cette langue complexe et si pleine de subtilités quant au sens qu'on peut attribuer aux idéogrammes et aux idéophonogrammes. Cela dit, pour ceux et celles que la question de la Chine intéresse, il existe un très bon site web intitulé « Lacanchine » qui contient beaucoup de textes, notamment ceux auxquels Michel a fait référence (sur Huo Da Tong ⁴).

Venons au texte de François Cheng et à l'écriture poétique chinoise. Que recèle comme potentialités l'écriture chinoise ? Je voudrais à partir d'un exemple très simple développé par Cheng en donner un aperçu ⁵. Cheng écrit la série : un, homo, grand, ciel, homme et lotus, et il montre que l'ajout des traits permet de façon très simple de passer de l'un à l'autre de cette série de signifiants.

4. H. Da Tong, *L'inconscient est structuré comme l'écriture chinoise*, Lacanchine.com.

5. Pour ce qui relève de la graphie chinoise : F. Cheng, « Le langage poétique chinois », dans *La Traversée des signes*, Paris, Seuil, p. 44-45.

Ce que fait remarquer Cheng, c'est que dans l'idéogramme lotus, lorsqu'un Chinois le voit écrit, il lit certes la fleur, mais il sait que chaque trait délivre un sens, chaque combinaison intermédiaire porte aussi un sens. Ensuite, il s'agit de voir comment l'association d'idéogrammes, qui comportent chacun un sens et qui se lisent isolément, se lit d'une tout autre façon et prend un autre sens. Par exemple, l'idéogramme « flèche » (*shi*) associé à l'idéogramme « bouche » signifie « connaissance ». De même, l'idéogramme « femme » (*nu*) associé à l'idéogramme « enfant » (*zi*) signifie « bon » (*hao*). Donc, lorsque vous écrivez « bon », vous voyez en même temps, présents, l'idéogramme de la femme et celui de l'enfant, d'où les multiples associations que cela peut déclencher. Autre exemple : « une femme », l'idéogramme surmonté de celui qui signifie « toit » se lit *an* qui signifie : la paix, la tranquillité, la sécurité. Et « femme » + « balai » = épouse !

Ces exemples montrent ce qui est « en-puissance » dans l'écriture. Et il est certain que cette notion d'en-puissance sera à étudier si on veut rendre compte de la « finissance » ou de la « passance » en jeu dans une analyse.

La poésie chinoise est extrêmement codée, et chaque poète chinois, jusqu'à Mao Ze Dong, en respecte les codes et les rites, d'où l'importance de l'imitation, qui trouve cependant sa limite dans la capacité d'invention du poète, et celle-ci est essentiellement liée à sa capacité de faire circuler le souffle, à la place qu'il va donner au vide, à ce fameux vide médian dont François Cheng a fait un livre ⁶.

Pour résumer ces règles d'écriture, disons qu'il y a des procédés passifs et des procédés actifs. Mais si écrire de la poésie ne résidait que dans l'application des règles, la monotonie en serait grande et il n'y aurait aucune raison d'en être touché, alors que ce sont au contraire sa puissance d'évocation et sa beauté, esthétique, qui constituent l'attrait irrésistible qu'elle exerce. C'est pourquoi la poésie chinoise réalise le nœud entre la tradition, toujours importante, et la singularité (qui ne trouve sa pleine expression que dans la calligraphie). Le poète chinois écrit ce qu'écrivaient ses prédécesseurs mais il y ajoute son propre rapport au vide et au plein.

6. F. Cheng, *Le Livre du Vide médian*, Paris, Albin Michel, 2004.

Parmi les procédés passifs qui sont des procédés de réduction, il y a l'élosion des pronoms personnels, des conjonctions, des prépositions, des termes de comparaison : ce sont les mots vides, leur suppression allégeant la phrase d'une part mais réalisant par ailleurs la mise en valeur des mots principaux. C'est ce qui lui donne en traduction littérale ce parler « petit chinois » ou « petit nègre » que vous connaissez.

Il existe également les procédés actifs, qui sont des propriétés poétiques concernant la structure du poème (quatre vers, puis deux, puis quatre, puis deux), ou le jeu sur les tons (cela n'avait pas échappé à Lacan, qui s'extasiait devant un contrepoint tonique exécuté par Cheng devant lui), la musique, l'aspect chantonnant qui fait partie intégrante de la poésie dite.

Il faut ajouter une préoccupation esthétique (qui se retrouve dans la peinture), le poète alignant ses idéogrammes selon sa propre conception de la beauté visuelle et selon l'émotion esthétique visuelle qu'il veut faire passer.

Aux côtés des procédés actifs et passifs évoqués s'ajoute le foisonnement d'images symboliques dont les Chinois sont friands, qui entretiennent la tradition et qui utilisent largement la métaphore. Par exemple :

« brume parfumée chignon de nuage mouillé
pure clarté bras de jade fraîchi ».

La tradition poétique veut que « chignon de nuage » et « bras de jade » évoquent la femme, dont la chevelure est un bouquet de nuages et la peau lisse et claire a la brillance du jade. L'effet poétique du premier vers tient à la juxtaposition de la brume et du chignon qui, mouillés, forment une unité. Dans le second vers, le bras de jade appelle la pure clarté, il y a de la brume, c'est le soir, donc la clarté est celle de la lune qui donne au bras son teint de jade, et cette femme, contemplative, a eu le temps de sentir la fraîcheur sur son bras. Peut-être même attend-elle, dans la fraîcheur de la nuit, le retour ou la venue d'un amant puisqu'elle s'est parfumée.

Un dernier exemple simple, tiré d'un poème de Wang Wei, grand poète bouddhiste : « Bout de branche fleurs d'hibiscus », qui s'écrit en réalité : « Branche bout hibiscus fleur », à propos duquel

Cheng note que l'aspect visuel des caractères s'accorde avec le sens du vers :

Le premier caractère : un arbre nu.

Le second : quelque chose naît au bout des branches.

Le troisième : un bourgeon surgit.

Le quatrième : éclatement du bourgeon.

Le cinquième : la fleur dans sa plénitude.

Donc, avec la succession de ces cinq caractères, c'est un processus entier qui se déroule (on sait l'importance pour les Chinois, le travail de François Jullien le montre de mille manières, du processus, du procès et de la propension des choses), qui va du bout de la branche de l'arbre à l'éclosion de la fleur. Cheng en conclut ceci : « Par une économie de moyens étonnants, sans avoir recours à un commentaire extérieur, le poète fait revivre sous nos yeux une expérience secrète, dans ses étapes successives. »

C'est sur ce point je crois que nous pouvons suivre Lacan lorsqu'il nous invite à en prendre de la graine, à prendre de la graine de l'écriture poétique chinoise, autrement dit à tirer parti des ressources extraordinaires d'une langue. Et par exemple dans ce vers de Wang Wei, il faut remarquer la place du vide, sans lequel il ne serait pas possible de saisir la vitalité du procès (je notais plus haut l'importance de l'en-puissance).

Il faudrait connecter là les écrits taoïstes, bouddhiques et confucianistes, et sans doute aussi lire quelques poèmes des grands poètes que sont Li Po et Du Fu.

Note sur le sens

Sur les rapports du sens et du nœud borroméen, Michel Bousseyroux a montré ce dont on mesure le poids dans l'expérience analytique : il dit que dans l'expérience, le réel prend de partout l'eau du sens. En effet, comment parler sans y inclure, sans chercher, sans être rattrapé et encombré par le sens ?

Je suis d'accord pour dire qu'on n'évacue pas si facilement le sens. Ce qui fait le prix de l'expérience, ce n'est finalement ni l'écriture chinoise, ni le nœud borroméen (ce qui ne leur enlève pas leur efficacité en cours d'analyse), mais, comme Michel Bousseyroux l'a

souligné, le dire, et le dire, lui, ne fait pas modèle, ni figure. À ce titre, l'expérience analytique est incomparable (dans l'écriture chinoise, ce qu'il a repéré de la partie gauche muette n'est pas superposable à cette dit-mension du dire puisque c'est précisément elle qui confère le sens). Il se produit quelque chose de supplémentaire avec le dire, ce qu'indique très bien le début de la première phrase de « L'étourdit » : « Qu'on dise ⁷... »

Comment lire donc (par exemple au cartel de la passe, ou dans une cure), le sens imaginaire et symbolique étant écarté, le trait d'écriture qui fait réel (« le Réel ne sort que là, bouchon », écrit Lacan ⁸) ? Puisque « à défaut nous restons toujours collés au sens ». Comment serrer au plus près le réel d'un effet de sens, comment faire que l'effet de sens ne soit pas seulement imaginaire ou symbolique ? Je lis là un des enjeux essentiels de l'analyse, et de la passe.

Note sur « Le poème »

Je voudrais essayer de pousser plus avant cette question amenée par Lacan dans la « Préface » et sur laquelle Michel a terminé son texte, celle du poème. Lacan est très clair : il n'est « pas poète mais poème. Et qui s'écrit, malgré qu'il ait l'air d'être sujet ⁹ ».

Je voudrais avancer que la passe comme authentification de l'analyse menée à sa fin ouvre l'espace d'un nouveau lien social, que je qualifierai de « lien social poématique », et je voudrais essayer de justifier cette appellation, autrement dit essayer de dire comment peut s'entendre l'être poème.

Michel Bousseyroux l'a rappelé, le poème et le réel ont à voir avec l'écriture et la fonction de l'écriture est supportée par la dimension du dire. Comment une analyse conduit-elle à ce point ultime marqué par cette satisfaction de fin (dont Lacan nous dit qu'il y a urgence à la procurer) ? Et comment quelqu'un peut-il se vouer à accueillir ce que Lacan appelle « le tout-venant d'une demande, à condition de l'avoir pesée ¹⁰ » ? Il ajoute, ce qui lui semble très judicieux et dont il faudrait tenir compte puisque ça donne sans le dire

7. J. Lacan, « L'étourdit », dans *Autres écrits*, *op. cit.*, p. 449.

8. J. Lacan, « Préface à l'édition anglaise du *Séminaire XI* », *op. cit.*, p. 573.

9. *Ibid.*, p. 572.

10. *Ibid.*, p. 573.

explicitement une définition de la position de l'analyste : « Cette demande n'est pas de l'ordre de la rencontre. » En effet, cette dernière reste à venir, au terme du parcours, après coup.

À Rome ¹¹, Michel Bousseyroux a montré, en faisant état du travail de cartel, par quels arcanes une analysante a dû passer pour atteindre la fin : découvrir l'objet que le sujet a été dans le désir de l'Autre certes, et l'opération touche au fantasme (la découverte du manque peut cependant boucher le réel tant que la séparation d'avec l'objet *a* qu'a été l'analyste ne se produit pas), mais dénouer aussi le symptôme (c'est là qu'il nous a expliqué le passage du réel bouché au réel bouchant qu'il a appelé le manque du manque). Et dans son intervention, j'ai relevé que ce passage, cette mutation n'avait pu se faire que par la mise en jeu du désir de l'analyste, désir de l'analyste qui s'avère là crucial par son insistance, sa ténacité, voire son inamicalité.

Je connecte ce point avec ce que Lacan évoque dans son séminaire *L'insu que sait de l'une-bévue...* avec le forçage comme modalité du coup de sens qui ferre le réel et *lalangue*. Quand il ne parle pas de forçage, il parle de serrage :

« Le réveil, c'est le réel sous son aspect de l'impossible qui ne s'écrit qu'à force ou par force. C'est ce qu'on appelle le contre-nature. »

« Si vous êtes psychanalyste, vous verrez que c'est le forçage par où un psychanalyste peut faire sonner autre chose que le sens. Le sens c'est ce qui résonne à l'aide du signifiant. Mais ce qui résonne, ça ne va pas loin, c'est plutôt mou. Le sens, ça tamponne ¹². »

C'est par le recours à l'écriture poétique que Lacan illustre ce forçage :

« À l'aide de ce qu'on appelle l'écriture poétique vous pouvez avoir la dimension de ce que pourrait être l'interprétation analytique ¹³. »

En prenant appui sur ce que le poète Paul Celan avance dans son texte intitulé *Le Méridien* ¹⁴, je voudrais approcher ce à quoi ouvre une psychanalyse quant à ce lien social *poématique*, qui me semble constituer un des aspects les plus intéressants des effets de l'analyse.

11. Rencontre de l'Internationale des Forums, juillet 2010.

12. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIV, L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, inédit, leçon du 19 avril 1977.

13. *Ibid.*

14. P. Celan, *Le Méridien*, éd. Fata Morgana, réédition 2008.

La thèse : le sens blanc, le coup de sens blanc fait tomber le semblant, les semblants, mais l'effet de sens réel réclamé par Lacan a cette propriété, du fait même de cette réduction, d'ouvrir, de créer la disponibilité pour que ce que Celan appelle « l'autre voix » de l'autre soit recevable, « entendable ». Au fond, c'est parce que le désir de l'analyste a obtenu l'effacement d'un sens qui met un terme au glissement, à l'erre de l'équivoque – sans que pour autant ce sens soit remplacé par une signification (ça, c'est la poésie quand elle rate), effet de sens réel, que le poème peut commencer à s'écrire... et jusqu'à sa signature.

Le poème, c'est/sait « d'où je viens et où vais-je », et « quand » l'espace se noue au temps, à la temporalité. Cela résulte de la façon dont je m'avance à la rencontre (c'est le comment). S'avancer à la rencontre n'est pas rencontrer, bien plutôt accueillir la demande.

Celan écrit :

« Mais le poème parle [...] de tout temps il importe à l'espérance du poème de parler aussi bien [...] de telle cause qui concernerait un autre, qui sait, tout autre peut-être ¹⁵. »

Je parlais de lien social :

« Le poème le sait, mais va d'une traite au devant de cet autre qu'il suppose à même d'être rejoint, dégagé – délivré – vacant peut-être – et qu'il voit... au même moment, tourné face à lui – face au poème ¹⁶. »

Lien social particulier mais qui parle à des analystes :

« Le poème se révèle enclin fortement au mutisme. »

« Le poème persiste aux confins de lui-même : (il se révoque, il se reporte sans relâche) afin de durer, de son Déjà-plus à son Toujours-encore. Ce toujours-encore ne sera cependant toujours qu'un parler ¹⁷. »

Mais surtout :

« Le poème serait ce lieu où tous les tropes et métaphores nous present de les conduire à l'absurde ¹⁸. »

Pour y parvenir, Celan va faire état d'une rencontre, pas n'importe laquelle, rencontre avec lui-même, non sans avoir préalablement indiqué qu'elle est datée et que toute rencontre se produit sur

15. *Ibid.*, p. 30.

16. *Ibid.*, p. 31.

17. *Ibid.*, p. 32.

18. *Ibid.*, p. 37.

un fond daté (l'inattendu surgit au cœur de l'attente). Que découvre-t-il ? « De m'être en votre présence enfoncé dans cet impossible chemin de l'Impossible. Je découvre ce qui lie, et finalement amène le poème à la rencontre... chose ayant forme de cercle et qui passant de pôle à pôle, fait sur soi retour et intersecté tous les tropes : un Méridien. » Est-ce que ça n'évoque pas le trou dans le tore dont parlait Michel Bousseyroux ? Le solitaire du poème va à la rencontre et, chemin faisant, s'acheminant, il va vers cet avènement du réel.

Celan, dont nous connaissons le destin fatal, a résumé d'une formule saisissante, rapportée par Levinas, la portée du poème : « Je ne vois aucune différence entre un poème et une poignée de main. » En effet, le poème inscrit toujours quelque chose de... poignant.

Le poème ne peut s'écrire sans l'acte, mais il n'est pas le style, le poème est « passe » dans l'expérience de « kekchose » impossible à dire mais qui se dit en s'écrivant sans qu'on sache pour autant ce que c'est, comment c'est ; irrptions du réel et ravinelements du corps : nominations.

Le *poématique* angoisse, terrifie, horrifie. Il y a du rififi dans l'air quand le *poématique* vient à l'expérience faire savoir : ce savoir vient de nulle part mais s'impose comme savoir même s'il ne se sait pas : *par-l'être* il vient, *arrivance*, et c'est bien là « réson » de l'affect.