

Ce qui nous tombe dessus

Brigitte Hatat

Ce qui s'en dit, ce qui s'en écrit *

« C'est pas toute sorte de conditions, comme ça, locales, de ceci ou de cela, [...] qui nous, êtres parlants, nous détermine. Et ceci tient très précisément à ce pédicule de savoir, court, certes, mais toujours parfaitement noué, qui s'appelle notre inconscient, en tant que pour chacun de nous ce nœud a des supports bien particuliers ¹. »

Pas sans le nœud

« On pensera à suivre quelque cliché, qu'elle répète l'événement. Mais qu'on y regarde de plus près. [...] Ce n'est pas l'événement, mais un nœud qui se refait là. Et c'est ce que ce nœud enserme qui proprement ravit, mais là encore, qui ² ? »

Cette citation est extraite de l'« Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », un texte écrit par Lacan en 1965. Avant donc qu'il ait formalisé le nœud borroméen.

Ce nœud pourtant, comme il le précise en 1973 dans *Les non-dupes errent*, ne date pas d'hier, mais sa portée, dit-il, « méritait qu'on y insiste, ça veut dire : ne pouvait pas apparaître tout de suite. Ce n'est pas tellement ce nœud qui est important, c'est son dire ³. »

Autant dire qu'un événement, quel qu'il soit, événement au sens premier de ce qui arrive, n'a de portée que d'être dit. C'est le dire de l'événement qui fait le nœud.

Pourquoi ne pas entendre ce temps qu'il faut pour que prenne sa portée ce qui était là d'avant, comme le temps qu'il faut pour que le dire produise un effet d'écriture ? Ainsi Lacan, montrant les traits écrits au tableau en quoi consiste son écriture du nœud – ce qui, du nœud, peut s'écrire au tableau –, en vient à dire que c'est dans cette écriture même que réside l'événement de son dire.

Ce nœud, sans doute était-il là d'avant, mais c'est l'insistance de son dire qui a produit la trace, le ravinement dans le réel par lequel il a pris corps, disons, qu'il s'est écrit. Et l'invention une fois faite, Lacan s'emploiera jusqu'à la fin à en faire et refaire l'inventaire, autrement dit à lire et relire le nœud.

Refaire le nœud

« Ce qui s'écrit » dans l'analyse a peu de chose à faire avec la graphie ni avec l'inscription, ni non plus avec le roman. Plutôt « ce qui s'écrit » relève-t-il de l'insistance du dire – celui de l'association libre, celui de l'interprétation – et des effets de ravinement de ce dire dans le signifié, c'est-à-dire dans la jouissance. Effet réel donc, qui laisse une trace, mais effet qui n'est pas que réel.

En effet, il ne s'agit pas, dans l'analyse, de reproduire l'événement, qu'il soit événement de l'histoire ou événement de corps – comme les pratiques cathartiques le préconisent –, mais ce dont il s'agit, c'est de refaire le nœud, disons de lire autrement ce qui s'était écrit de l'événement, le lire avec ce qui s'en écrit de son dire dans l'analyse.

Et le nœud, bien que réel, ne s'écrit pas avec la seule dimension du réel. Ceci pour rompre avec l'idée que l'abord du réel serait le *nec plus ultra* de l'analyse. Le nœud lui-même réfute la stricte opposition – ou bien ou bien – de la vérité et du réel. Pour reprendre ce « chiffre à nouer autrement » que Lacan convoque dans son hommage à Marguerite Duras, je dirai qu'« il faut se compter trois ⁴ ». Se compter trois, les trois dit-mensions du nœud, imaginaire, réel et symbolique..., « plus une », celle qui reste oubliée derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend, et qui les noue. « Ce qui s'écrit dans l'analyse, dit Michel Bousseyroux, ce sont ces nouages entre le réel, le symbolique, l'imaginaire et le symptôme, et leurs transformations ⁵. »

Un réseau se repère, disait Lacan dans le *Séminaire XI* ⁶, par le fait qu'on retourne, qu'on revient, qu'on croise son chemin, que ça se recoupe de telle façon que ça échappe au hasard. La parole de l'association dite libre n'est, en effet, pas si libre que cela, révélant de par l'insistance de ses redites la force d'attraction – mais aussi de répulsion – des points de *fixion* de jouissance qui déterminent les « lignes d'erre ⁷ » de sa gravitation. Ainsi, le tracé en boucle ⁸ de ce qui se dit, voire de ce qui se tait, ramène le sujet, tournant en rond, « vers l'ornière d'une satisfaction courte et piétinée ⁹ ». Ce qu'il retrouve alors, tel l'homme perdu dans le désert, c'est la trace aux dépens de la piste. Ce sont ces traces d'écrit – ces ravinements dans le signifié, ces ornières faisant le lit de la jouissance – qui sont à lire dans l'analyse.

La Malattia chiamata uomo

Dans *La Maladie humaine*¹⁰, Ferdinando Camon nous ramène sur les traces de l'événement qui le tient prisonnier, événement qui scelle le un de jouir et le un de *joui-sens*. Ce roman est un témoignage de son analyse, de l'entrée à la sortie. Mais, nous le verrons, ce n'est pas à ce niveau d'écriture que sa lecture nous convie.

Contrairement au récit de Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire*, celui de Camon contient peu de matériel biographique, peu d'*hystorisation*. Cela ne veut pas dire qu'il n'y en a pas eu dans sa cure – qui comme celle de Marie Cardinal dura sept ans –, mais que son témoignage concerne essentiellement l'*hystorisation* de son analyse. Si pour Marie Cardinal il fallait procéder dans la lecture du texte à un travail de dégagement pour faire apparaître ce qui s'est écrit des moments cruciaux de son analyse, il n'en est pas de même pour le récit de Camon, où ils apparaissent comme à fleur de texte.

D'autant que Camon ne se contente pas d'*hystoriser* son analyse, mais qu'il en extrait les éléments déterminants, qui sont autant de traces à lire de ce qui s'est écrit dans son expérience même, non sans effets réels de remaniements de jouissance et de *joui-sens*. Et, chose assez rare, il me semble, il va jusqu'à donner nom à certaines séances cruciales, celles qui ont fait événement, un nom qui peut paraître cocasse, mais qui n'est pas sans témoigner, dans le transfert, du point où il en est quant à son désir et à sa jouissance, mais aussi de sa singularité.

S'il commence – premier chapitre – par la rencontre avec LUI, une rencontre grosse d'effets transférentiels présentés comme autant de fragments d'un discours amoureux, et se termine – dernier chapitre – par ce qu'il nomme « la fin du magicien », le récit ne suit aucunement une voie chronologique, ni même logique entre ces deux points. Plutôt tourne-t-il autour d'une scène, une scène de jouissance, dont on peut dire que le récit tout entier est la gravitation. Et c'est cette gravitation même qui creuse – ravinement – les entours du trou où cette scène – ravissement – peut apparaître. Construction du fantasme, donc, où la mise en scène, une fois débarrassée de ses oripeaux, de sa fiction, c'est-à-dire de la scène, dévoile la mise, le mode de jouir propre au sujet. Encore faudra-t-il qu'il se noue au mode de dire qui est le sien propre pour produire et le lisible et l'illisible.

Quelle est cette scène et de quel mode de jouir est-elle la mise en scène ?

Elle s'intitule « La mort du partisan », et Camon la place à l'avant-dernier chapitre, celui qui précède « La fin du magicien ». Cela ne veut pas dire que dans son analyse ça se soit passé ainsi, et d'ailleurs, juste avant

l'évocation de la scène, Camon précise : « Parfois en cours d'analyse, un souvenir me venait à l'esprit que je ne savais pas trop à quoi raccrocher. Comme ce souvenir se répétait, je pouvais le raccrocher à n'importe quoi » [MH, 196]. *Un-sistance* du un, donc, et élucubration de savoir.

L'événement qui sous-tend la construction de la scène se passe dans l'Italie fasciste, durant la Seconde Guerre mondiale, alors que l'enfant Camon a 6 ans. Un partisan a été capturé par les fascistes et en attendant son exécution, il est exposé sur la place aux yeux de tous, accroupi devant une murette. « Sûr qu'il va sauter sur ses pieds et s'enfuir », se dit l'enfant. Mais l'homme ne s'enfuit pas. Le garde fasciste, qui fait les cent pas, s'arrête de temps en temps devant lui et lui brûle le nez avec sa cigarette. « Sûr qu'il va se lever et lui casser la gueule », se dit l'enfant. Mais l'homme ne bouge pas. Au moment d'être fusillé, il ne tient pas debout et reste en tas au pied du mur, sans réaction. « Mon souvenir – dit Camon – s'arrête là. L'exécution ne tient aucune place. J'ai appris que de tels vides dissimulent souvent une présence : l'exécution a eu lieu, mais rien n'a changé car le partisan est resté tel qu'il était, accroupi par terre la tête basse et les bras pendants, sans même qu'on puisse dire si les balles l'ont atteint ; c'était comme tirer sur un tas de chiffons ; cette vision, cet homme qui meurt comme un tas de chiffons, sans une plainte, sans réflexe, sans soubresaut, était la vision la plus effroyable de toute la scène, et c'est pourquoi je l'ai effacée de ma mémoire, pour n'en conserver aucune trace. » [MH, 198-199.]

Cette scène donne en quelque sorte le point de gravité autour duquel tournent d'autres éléments qui valent comme autant de S1 qui ne représentent pas le sujet mais la jouissance : l'oncle Giulio, fort comme un taureau et qui « portait bas l'entrejambe » [MH, 25], capturé par les Allemands et frappé à coups de crosse sur le nez, puis « chargé sur la camionnette comme un sac de patates ». Le coup sur le nez l'avait rendu « docile ». Le taureau qu'on « met à genoux avec une simple pince qui lui mord la cloison nasale, la même pince qui sert à le castrer et en faire un bœuf, un agneau, un poussin », à en faire donc une chiffon molle. Autant d'événements de l'histoire, qui sont aussi événements de corps, qui marquent le corps de l'enfant et font le lit des symptômes à venir. Car le narrateur est mal en point : nez taraudé, hémorragies « fliesséennes », ventre douloureux, épine dorsale qui se bloque, extrasystoles, etc., autant de douleurs fulgurantes qui lui sautent dessus sans sommation, et le mettent à terre.

« Un homme qui meurt comme un tas de chiffons » donne le postulat fantasmatique dont le sujet s'assure. Au-delà des fictions héroïques élucubrées par l'enfant, il enserme une *fixion* de jouissance – l'horreur d'une

jouissance à lui-même ignorée – qui détermine tout autant l'événement de corps que la défense du sujet.

En effet, on peut devenir un tas de chiffons sous les coups, mais on peut aussi se faire tas de chiffons pour « se mettre à l'abri des coups », à l'abri de ce qui vous tombe dessus, que ce soit les coups du réel, celui de la castration, celui de la mort, ceux des événements de l'histoire, mais aussi ceux des mots. Car les mots ont une puissance de frappe, ils peuvent, dit Camon, se retourner contre vous. Autrement dit, ils peuvent se jouir de vous. C'est pourquoi, en séance, il se tait, protégeant sa tête et ses entrailles, jusqu'à ce que le premier mot lui échappe « en catimini ». Pour Camon, l'analyse est tout autant le lieu où il se met à l'abri que le lieu où il craint de prendre des coups, de voir se retourner contre lui tout ce qu'il dit.

« Se mettre à l'abri », « coups », dit Camon, sont des termes fondamentaux, en rapport avec ce qui le fonde : « [...] parce que je suis d'origine paysanne et que les paysans se mettent à l'abri des orages [...] "Ça cogne", disent-ils. [...] Si vous m'ôtez ces mots-là, je ne tiens plus debout, c'est comme ôter les piliers sur lesquels se décharge le poids d'une coupole » [MH, 15]. Des mots qui vous tiennent debout.

Car l'événement premier, disons d'origine, c'est cette perte du vivant tombé sous le coup du langage. Désert de jouissance que les signifiants jouis, comme autant de brins de jouissance, viendront coloniser au gré des rencontres propres à chacun. C'est cela qui nous est tombé dessus, et dont notre corps dès lors porte la marque indélébile bien qu'illisible.

« En vérité, – conclut Camon – l'homme est une maladie, et il n'est pas de remède à la maladie humaine. [...] Nous vivons plongés dans la maladie, et transmettons la maladie en transmettant la langue : la langue est le virus de cette maladie qu'on appelle l'homme. » [MH, 185, 190.]