

Directrice de la publication

Sol Aparicio

Responsable de la rédaction

Josée Mattei

Comité éditorial

Isabelle Boudin

Françoise Cuvier

Monique Fourdin

Marie-Thérèse Gournel

Laurence Mazza-Poutet

Miyuki Oishi

Martine Vienot

Michelle Weber-Pennec

Agnès Wilhelm

Maquette

Jérôme Laffay

Correction et mise en pages

Isabelle Calas

sommaire du n° 56, décembre 2010

Billet de la rédaction : L'écrit décrit les cris	5
<i>La parole et l'écrit dans la psychanalyse</i>	
<i>Journées de l'EPFCL, 4 et 5 décembre 2010 à Paris</i>	
Marcel Bénabou ou le <i>gay savoir</i> , par Jacques Adam	9
Gérard Macé, « suivant mystère », par Anne Le Bihan	13
Entretien avec Philippe Forest, par Gaetano Tancredi	15
Travaux préparatoires	
Marie-José Latour, Souffrir <i>lalangue</i>	23
Claude Léger, Litière-ratures	39
Roger Mérian, Lettres, féminin pluriel	51
Wanda Dabrowski, Quand la voix de la diva confine à la perte	63
Claire Merlet, Au-delà d'un chiffage de la douleur	73
Nicolas Bendrihen, Du roman de la maladie à la lettre	79
Écritures	
Morceaux choisis	89
Chronique	
<i>Petits riens</i>	
Claude Léger	99

Billet de la rédaction

L'écrit décrit les cris

Des « mystères du corps parlant » (thème du dernier rendez-vous de l'Internationale des Forums) à « la parole et l'écrit », qui occupera les Journées nationales, nous pouvons dire que le thème de travail se poursuit, avec, en toile de fond, cette *lalangue* qui a déposé sur notre corps la trace des effets de jouissance liés à notre prise dans le langage.

Marguerite Duras l'évoquait en d'autres termes. « C'est ça l'écriture. C'est le train de l'écrit qui passe par votre corps. Le traverse. C'est de là qu'on part pour parler de ces émotions difficiles à dire, si étrangères et qui néanmoins, tout à coup s'emparent de vous ¹. » Lacan, on s'en souvient, lui rendant hommage ² en 1965, disait d'elle qu'elle s'avérait savoir sans lui ce qu'il enseignait.

Du cri du corps à la parole signifiante, le passage se fait par cette écriture préalable transmise par la voie/voix de l'Autre, laissant son inscription sur le corps du sujet ; cet Autre toujours là, convoqué derrière la solitude du manque-à-être de tout *parlêtre*, seul avec sa jouissance, avec son fantasme. C'est cette solitude si précieuse à Marguerite Duras qui lui permet d'écrire, en se soutenant de la voix d'un narrateur s'adressant au lecteur.

Certains écrits, qu'ils soient poétiques ou romanesques, se font le relais de ce dit indicible, touchant de trop près au réel, lorsque la parole ne peut s'énoncer. C'est ainsi que l'évoque Philippe Forest, « le roman répond à l'appel du réel tel que cet appel s'adresse à chacun dans l'expérience de l'"impossible", dans le déchirement du désir et celui du deuil. Quelque chose arrive alors qui demande à être dit et ne peut l'être que dans la langue du roman car cette langue seule reste fidèle au vertige qui s'ouvre ainsi dans le tissu du sens ³ ».

1. M. Duras, « La mort du jeune aviateur anglais », dans *Écrire*, Paris, Gallimard, 1995, p. 80.

2. J. Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001.

3. P. Forest, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, Éd. Cécile Default, 2007, p. 8.

De l'écrit à la lecture, la voix s'impose, qu'elle soit haute ou intérieure, la sienne ou celle de l'autre, dans un pas de deux ou à trois.

C'est à ce thème qu'est consacré ce *Mensuel*. À votre tour donc, lecteurs, de prêter votre voix aux textes qui vont suivre pour leur donner en écho l'interprétation qui résonnera pour vous, et faire de ce numéro une lettre parvenue à destination.

M. O.

La parole et l'écrit dans la psychanalyse

Journées de l'EPFCL
4 et 5 décembre 2010, Paris

*Marcel Bénabou, Gérard Macé et Philippe Forest
sont nos invités pour une table ronde sur la fonction
de l'écriture, le samedi 4 décembre 2010.*

Marcel Bénabou ou le *gay sçavoir*

par Jacques Adam

« Céder l'initiative aux mots », c'est sur ce précepte mallarméen que se règle Marcel Bénabou, et l'on comprendra que ce cousinage avec la psychanalyse ne peut que venir attiser la curiosité de ceux qui viendront l'entendre lors de nos Journées sur la parole et l'écrit. Mais qui donc est Marcel Bénabou ?

Il parle, il écrit, certes, mais que connaît-on de cet éminent universitaire, professeur émérite d'histoire romaine, auteur d'une thèse mémorable qui témoigne de sa grande culture plongeant ses racines dans le patrimoine de l'Antiquité occidentale et dans sa familiarité avec les langues de nos origines et l'origine de nos langues ? Sa thèse n'est sans doute pas aussi célèbre que celle qu'était censée préparer Agnès Jaoui dans *On connaît la chanson* d'Alain Resnais (*Les Chevaliers-paysans de l'an Mil au lac de Paladru*), mais elle a su attirer l'attention du docteur Lacan qui, à l'énoncé de son titre (*La Résistance africaine à la romanisation*), l'encouragea avec cette remarque : « Ah, oui, la résistance ! Voyez-vous, pour nous aussi, tout est là. » Bénabou s'en tint là et, zappant l'épreuve de l'expérience analytique, préféra alors se consacrer à l'amour des mots et en quelque sorte à faire tenir dans l'expérience de l'écriture tout ce que cette « résistance » contenait de promesse d'accouchement d'une œuvre qui compte maintenant une très sérieuse consistance. Car si Marcel Bénabou n'est pas lacanien, au moins est-il, mais qui l'ignore, oulipien. Un cousin, en somme, qui, dans son rapport de longue date avec les lacaniens, en partage certaines des questions les plus cruciales sur ce qu'est le rapport à la parole, au langage et à l'écriture.

Dans le sillage de Raymond Queneau et la fraternité de Georges Perec, le secrétaire définitivement provisoire de l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle) Marcel Bénabou s'est d'abord fait remarquer

par un livre devenu livre culte de la littérature contemporaine : *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*. Provocation, direz-vous (mais que dire aussi de cet autre ouvrage : *Jette ce livre avant qu'il soit trop tard*). Pas du tout, il s'agit du témoignage ludique, très sérieusement ludique, comme peuvent l'être les œuvres authentiquement oulipiennes, de ce qu'est l'acte d'écrire. L'Oulipo, on le sait, s'amuse avec les mots, Marcel Bénabou « pratique » l'anagramme avec la même aisance avec laquelle Perec pratiquait le palindrome et le lipogramme (*La Disparition*). Mais ce dont il s'agit derrière ces jeux de mots qui sont tout sauf des amuse-gueules pour apéritifs littéraires branchés, c'est de l'invention en *live* de l'écriture grâce aux contraintes continuellement renouvelées que l'auteur pratique pour féconder son acte créateur. Pas si facile ! Et c'est avec cette difficulté de ce que c'est qu'écrire que Marcel Bénabou excelle. En se frayant un chemin dans l'exploration systématique des potentialités de la langue, Bénabou cultive le paradoxe, celui de l'auteur qui n'a écrit aucun de ses livres, c'est-à-dire de celui qui met l'incapacité d'écrire au service de l'écriture. (« Écrire qu'on voudrait écrire, c'est déjà écrire. Écrire qu'on ne peut écrire, c'est encore écrire » ; mais oui, c'est bien cela que Marcel Bénabou, en écrivant, a « écrit ». Cela n'est pas un tour de passe-passe, c'est la manière de franchir son Rubicon.) C'est cela le paradoxe bano-bolien, que son ami Jacques Roubaud appelle aussi « bénaboulisque »...

Alors, avec quoi écrit-il, ce drôle d'écrivain, vous direz-vous ? Il explique : avec les débris, avec les restes de ce qui n'a pas encore servi à faire œuvre et qu'il s'agit de mettre en ordre (« lie tes ratures ») dans une logique de contraintes choisies ou mieux même inventées, renouvelées. Et pour rejoindre la préoccupation cabaliste qui connaît et entretient l'art du *Witz* sans lequel le mot n'est qu'un plat pays où s'élève l'ennui d'un langage cuit (Desnos) et recuit, Bénabou s'émerveille et se met dans le sillage de cette pratique féconde de l'anagramme : *Béréshit* (« Au commencement ») devenant *Béshérit*, qui veut dire « Avec des restes ». « Avec des restes, Dieu créa le ciel et la terre » ! *Fiat* (de) *lux*(e) ! Le tour est joué, l'écrivain, loin d'être l'étron de son fantasme, n'est pas l'angoissé de la page blanche, et il peut se payer le luxe d'être celui qui sait « faire de la pierre de rebut la clé de voûte de l'entreprise de langage ». Pas à la portée de tout le monde.

Oui, c'est bien avec des restes que Marcel Bénabou écrit, mais c'est un art d'accommoder les restes en le calant sur « l'esthétique du manque », comme le formule son ami Perec à propos de *La Disparition*. L'écriture devient l'art de la lettre-déchet. C'est la *litter* joycienne qui retourne, qui revient en *letter* (*retornos*). Ainsi, à cet égard, et de son aveu même, Bénabou ne craint rien de la « poubellication ». *Verba volant, scripta manent* ! Bien sûr que non ! Il sait, comme Lacan, que c'est la parole qui reste, car elle est parole donnée, et qu'elle engage nos actes... et en particulier celui d'écrire. En effet, dans une oblique toute de surprise, Bénabou se décale en spirale de sa bénaboulie pour rejoindre l'art que la lettre commande, celui d'un réel de l'écriture qui laisse le semblant à la porte, loin des affres de l'impossible qui, poussé dans ses retranchements par l'exercice savant de la contrainte, permet de passer de l'impuissance d'écrire à l'impatience d'écrire. Pari réussi.

Ainsi, la réussite de cette sorte d'écrivain qui pratique cette sorte d'écriture, c'est d'élever la rature à la dignité de l'art. Le « non-livre, bien réel » qu'est *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* est donc bien ce livre qui « n'a pas pour fonction de redoubler le réel, mais de le continuer par d'autres moyens ». Ah, le réel ! comment s'en préoccupe-t-on quand il s'agit de la parole et de l'écrit. Lucide, Marcel Bénabou, qui n'a jamais confondu les choses avec leur nom (cf. son *Petit supplément au Cratyle*, La Bibliothèque oulipienne, n° 136), connaît fort bien l'approche lacanienne de la structure de fiction propre à la vérité et sait que, pour écrire, il faut « arriver à faire exister fictivement des livres qui n'existent pas vraiment et, par là, donner une existence réelle au livre qui traite de ces livres fictifs ». Une ruse avec la langue. Où l'auteur, car il en est toujours un derrière la lettre, le mot, la rime qui commandent, mais auxquels on revient toujours comme on revient aux sources de la raison pure mathématique et au fondement premier de la poésie – où l'auteur, donc, trouve son *clinamen* entre l'impossible à écrire et l'impossible à dire. Une sorte de mesure de l'objet-cause du désir de l'écrivain. Dont nous attendons, nous qui ne jurons que par le désir de l'analyste, que Marcel Bénabou nous parle, d'entre les mêmes repères qu'on sait être ceux de Lacan aussi bien, entre Rabelais et Mallarmé. Et dans le ton des Roussel, Brisset, Desnos, Allais, Leiris, Jarry, Lewis Carroll, etc.

Repères (partiels)

La Résistance africaine à la romanisation, Maspéro, 1976, rééd. La Découverte, 2005.

Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres, Hachette, 1986, rééd. Seuil, 2010.

Jette ce livre avant qu'il soit trop tard, Seghers, 1992.

Jacob, Ménahem et Mimoun. Une épopée familiale, Seuil, 1995.

Résidence d'hiver, Le Verger, 2001.

L'Appentis revisité, Berg International, 2003.

Avec Georges Perec, *Presbytères et prolétaires*, 1989, Cahiers Georges Perec 3, Limon éd.

Avec Jacques Jouet, Harry Mathews et Jacques Roubaud, *Un art simple et tout d'exécution*, Circé, 2001.

Avec Yan Pélissier, Laurent Cornaz et Dominique de Liège, *789 néologismes de Jacques Lacan*, Epel, 2002.

Avec Jacques Adam, Laurent Cornaz, Dominique de Liège et Yves Pélissier, Exposition « Marco Decorpeliada, schizomètres », La Maison rouge, Fondation Antoine de Galbert, février-mai 2010.

Ouvrages collectifs de l'Oulipo : *La Littérature potentielle*, Gallimard-Folio, 1999 ; *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard-Folio, 1995 ; *La Bibliothèque oulipienne*, volumes 1 à 3, Seghers, 1990 ; volumes 4 à 7, Le Castor astral, 1997-2010.

Lectures publiques de l'Oulipo, un jeudi par mois, à la BNF, Paris. À Bourges, atelier d'écriture, chaque année, en juillet. À Rennes, 50^e anniversaire de l'Oulipo, expositions, rencontres, lectures, conférences du 8 octobre 2010 au 2 janvier 2011. Renseignements sur www.ouliipo.net.

Gérard Macé, « suivant mystère »

par Anne Le Bihan

Gérard Macé n'écrit pas de longs romans. Il n'écrit pas à proprement parler de fiction non plus. S'il y a roman, il ne sera pas sans ombre. Et s'il y a narration, elle se gardera d'être trop claire. Quand Gérard Macé écrit sur d'autres écrivains, il est attentif aux détails, détails d'une vie ou détails d'un texte, souvent passés inaperçus jusqu'à lui. Il interroge le monde dans lequel un écrivain, comme l'écrit Baudelaire, « a mangé préalablement le dictionnaire de la langue qu'il était appelé à parler ». Ses ouvrages sont souvent brefs, et parfois lapidaires. Dans la grande variété de ses textes – il publie, depuis 1974, des essais, des récits poétiques, des poèmes en prose, des traductions –, Gérard Macé raconte avant tout les tribulations de l'homme avec les mots et les noms.

Gérard Macé s'embarque dans l'écriture à partir de l'absence d'un mot, à partir de ce gouffre qu'ouvre le manque ou l'oubli d'un mot ou d'un nom, ou aussi bien à partir de la rencontre avec un mot, un nom, une parole, un fragment de vers, une image.

Chez Gérard Macé, il y a les mots et les noms qui manquent ; les mots et les noms qu'on oublie ; les noms dont on craint de perdre la mémoire. Il y a les mots de l'enfance. Il y a les noms des vivants, les noms des morts, les noms des disparus ; les noms des pères et les noms de femme. Les noms illustres et les noms des humbles. Il y a les noms mystérieux. Il y a les mots et les noms écorchés, les mots imprononçables, les mots pour lesquels il faut le détour d'une langue étrangère. Il y a ce que l'on ne sait pas nommer. Il y a ceux qui errent à la recherche de leur nom, ceux qui ont volé leur nom, ceux qui ne peuvent déclarer leur nom. Il y a les mots dont on se plaint. Il y a les mots venus trop tôt, les mots compris trop tard.

Il y a les mots qui aimantent d'autres mots, mais qui ne feront jamais que d'une histoire, d'une vie, d'un incident, d'un roman familial, d'une image ou encore d'un rêve on puisse dire ou écrire le centre, le commencement, le « fin mot ». Tout ne peut être dévoilé, ni saisi. Les textes de Gérard Macé se tiennent sur un fil entre clair et obscur. Je crois, le lisant, qu'il a fait la découverte que Jean Paulhan révèle dans *Le Clair et l'obscur* : « [...] il n'est pas un objet du monde ni une pensée qui supporte d'être saisie directement, et de face : pas un qui n'exige d'être observé suivant mystère – pas un dont la clarté ne suppose une face obscure ; et les points clairs la présence d'une tache aveugle ». Son dernier livre, édité en France en octobre 2009, a pour titre *Promesse, tour et prestige*. Trois mots pour trois moments d'un spectacle de magie : du mystère demeure. Tout ne peut être dévoilé, ni saisi, encore moins expliqué.

Mais Gérard Macé définit son art poétique mieux qu'aucun dans ce petit texte, séparé des poèmes qui le précèdent, qui clôt *Le Singe et le miroir* :

« Nos poèmes sont semblables aux toiles d'araignée
qu'Héliogabale recueillait à la fin
de chaque jour. Peut-être aussi fragiles
et transparents que ces toiles prêtes
à se déchirer, souvent aussi vains et parfois
aussi compliqués, c'est pourtant grâce à eux
que nous essayons de saisir, du fond des
chambres où nous cherchons le sommeil, les
pattes de mouches de la réalité. »

Entretien avec Philippe Forest *

par Gaetano Tancredi

Philippe Forest vient de publier *Le Siècle des nuages* (Gallimard, septembre 2010). Gaetano Tancredi s'entretient avec lui à l'occasion de la présentation à Rome, en décembre 2009, de *L'Amore nuovo* ¹. *Intersezioni* s'est déjà intéressé dans le numéro 0 de novembre 2008 aux précédents romans de Philippe Forest parus en Italie ².

Pour mieux situer les questions posées à l'auteur, nous rapportons une partie de son intervention durant la présentation.

*
* *

Philippe Forest : Si je devais définir le livre par une image, l'image qui m'en est restée, je dirais que c'est un livre du re-commencement. En fait, pour moi tous les livres sont des livres par lesquels on recommence. Il y a une phrase célèbre de Nietzsche qui dit : « Nous avons l'art pour ne pas mourir de la vérité. » Je ne sais pas à quoi elle sert, la littérature, mais si elle sert à quelque chose, je pense qu'elle sert à survivre un peu à la vérité. Tous mes livres racontent l'expérience d'un homme brutalement confronté à l'expérience de la vérité. Comment réussir à survivre à la vérité, comment continuer à vivre dans la fidélité à l'expérience vécue ?

* Extrait de *Intersezioni* del Campo lacaniano n° 3, Ed. *Praxis* del Campo lacaniano, Rome, mai 2010, p. 37-45. Entretien réalisé par Gaetano Tancredi, *Praxis-FCL* in Italia.

1. Editore Alet, 2009. Traduction de Gabriella Bosco. Édition originale : *Le Nouvel Amour*, Paris, Gallimard, 2007.

2. *L'Enfant éternel* (prix Femina), Paris, Gallimard, 1997 (Folio, 1998) ; *Toute la nuit*, Paris, Gallimard, 1999 ; *Sarinagara*, Paris, Gallimard, 2004. Pour les essais de Philippe Forest, voir aussi *Le Roman, le Réel et autres essais*, Nantes, éditions Cécile Défaud, 2007 et *Le Roman, le Je, Pleins Feux*, 2001.

Je cite souvent le philosophe danois Kierkegaard, qui parle de reprise comme « souvenir en avant ». Car l'écriture du re-commencement, à mon avis, suppose cette idée de souvenir en avant. Être fidèle au souvenir, mais dans une perspective où le souvenir est toujours projeté en avant. C'est avec cette conviction que j'ai conçu *Le Nouvel Amour*. C'est encore un livre du deuil cherchant cependant à aborder le deuil de l'autre versant qui est celui du désir. Je pense que deuil et désir sont deux expériences profondément liées. Dans le désir comme dans le deuil, nous sommes profondément attachés à quelqu'un qui nous échappe, c'est pourquoi je devrais dire tout simplement que c'est un roman d'amour.

Je pense que c'est ce principe de la perte qui est à l'origine de toute la littérature amoureuse. Mon roman est un roman d'amour, mais je pense que fondamentalement tous les romans sont des romans d'amour. Justement, dans ce livre, j'ai écrit que tous les romans sont des romans d'amour, une phrase qui a surpris les critiques, ils ont dit que ce n'était pas une phrase sérieuse. Mais j'insiste, je suis profondément convaincu qu'il n'y a que de roman que d'amour. Le reste vient après.

Comme nous sommes en Italie, il me plaît à dire qu'à l'intérieur de la couverture il y a la reproduction d'un tableau que j'aime beaucoup. C'est un tableau d'Ingres qui représente la manière dont Paolo et Francesca sont tombés amoureux, comme le raconte Dante. Je pense que ce roman d'amour continue toujours à travers les siècles, en chaque écrivain. Chaque écrivain qui se retrouve à écrire à nouveau un roman d'amour écrit toujours la même histoire d'amour. Paolo et Francesca amoureux lisant le livre qui raconte une histoire d'amour, celle de Guenièvre et Lancelot. C'est le rêve de tout écrivain de prendre sa place dans cette longue lignée d'écrivains.

J'ai songé à la phrase du début de *La Vita nova*, « Dieu plus fort que moi vient m'examiner », et j'ai voulu raconter cela. Cet éternel recommencement. Parce qu'un jour chez un individu arrive ce Dieu plus fort que lui, qui vient tout détruire afin que tout puisse recommencer. Je pense qu'il y a des conceptions différentes de l'écriture, c'est pourquoi je ne voudrais pas faire de généralités. En ce qui me concerne, je suis sûr que je n'aurais pas écrit de romans si je n'avais pas eu cette expérience qui est à l'origine de mon activité d'écrivain.

Parce que cette expérience fait naître une question qui est *la* question. Et c'est le surgissement de cette question qui amène à l'écriture.

Parce qu'un roman est cette forme d'écriture qui permet d'exprimer simultanément le sens et le non-sens ; c'est la seule façon de rester fidèle à cette expérience.

*
* *

Gaetano Tancredi : Dans le roman qui vient de paraître en Italie, vous avez écrit : « Le récit que je me faisais à moi-même du néant de l'amour laissait se lever une grande nuit aux côtés de ma vie, comme un revers d'ombre où glissait une figure de moi-même que la cruauté même de l'expérience mettait à mort, réduisait à rien. Et l'étrangeté de l'opération tenait à ce qu'elle me conservait irréductiblement vivant ³. » Ce paradoxe n'est pas très éloigné de celui décrit par Kierkegaard dans la deuxième partie de *La Répétition* ⁴ : la « reprise en avant », à laquelle vous avez fait référence au cours de la présentation, de même qu'à l'*incipit* de *La Vita nova* de Dante. Pouvez-vous nous donner plus de détails sur cette lecture de la « reprise en avant » ? Est-ce pour vous une chose positive (ou non) ? Pouvez-vous nous donner d'autres références que celles de Kierkegaard et Dante ?

Philippe Forest : J'ai lu Kierkegaard adolescent sans y comprendre sans doute grand-chose – je ne suis pas certain de le comprendre mieux d'ailleurs aujourd'hui – et séduit à tort par ce que je recevais comme la dimension romantique de son inspiration, l'expression de l'angoisse, du désespoir, toute la part esthétique de son œuvre. Ce qui constitue bien sûr un total contresens par rapport à l'intention religieuse que revendique Kierkegaard.

Je suis revenu un peu par hasard à Kierkegaard lors de la parution de mon deuxième roman, *Toute la nuit*, que j'ai présenté comme la suite et la reprise du premier, *L'Enfant éternel*. Je me suis arrêté sur ce mot de « reprise » et je suis allé voir du côté du livre qui porte ce titre. C'est un ouvrage d'une redoutable complexité, peut-être l'un des plus difficiles de l'auteur. J'en ai retenu surtout l'idée que la « reprise »,

3. P. Forest, *Le Nouvel Amour*, Paris, Gallimard-Folio, 2008, p. 197.

4. S. Kierkegaard, *La Répétition*, Paris, Rivages poche, 2003.

selon Kierkegaard, constitue un « souvenir en avant », c'est-à-dire le contraire de la « réminiscence » telle que l'envisage classiquement la philosophie. Là où la répétition aliène en fixant l'individu à une expérience passée, le condamnant à revivre perpétuellement sous la loi de celle-ci, la reprise libère en permettant que l'expérience se trouve revécue dans une perspective de recommencement. Il me semble que c'est exactement ce que montre l'œuvre de Proust, où le retour du souvenir n'est absolument pas contemplation régressive du passé, mais expérience d'un renouvellement en vue de la vérité. Je crois que cela n'est pas tout à fait étranger non plus à ce que vise l'analyse – et d'ailleurs Lacan était un lecteur de Kierkegaard.

Un texte comme *Crainte et tremblement* lie la catégorie de la reprise à celle de l'épreuve, notamment à travers la question du sacrifice et du deuil parental. À partir de là, j'ai essayé de démêler un peu pour moi toutes ces questions ainsi que celle du rapport entre éthique et esthétique dans les essais qui composent mon recueil *Le Roman, le Réel et autres essais*. Tous mes livres découlent pour moi d'une expérience unique, la mort de ma fille, c'est pourquoi il est si essentiel que chacun d'eux constitue la reprise de tous les précédents, dans le contexte d'une série toujours ouverte où chaque nouvel élément prend une forme toujours différente.

Quant à Dante, je l'ai lu aussi il y a longtemps et à travers l'interprétation et la traduction qu'en ont données les auteurs français du groupe Tel Quel (Philippe Sollers, Jacqueline Risset), auxquels j'ai consacré l'un de mes premiers ouvrages et qui abordent *La Divine Comédie* dans une perspective poétique très marquée par les idées de l'avant-garde des années 1960 et 1970. Pour simplifier, disons qu'ils lisent l'œuvre en insistant sur le fait que le voyage du poète est à la fois expérience du désir et expérience du texte, faisant de celle-ci une métaphore monumentale du monde comme livre. *L'incipit* par lequel débute *La Vita nova* est pour moi significatif de cette nouvelle naissance au livre de sa vie par laquelle chacun peut faire, en effet, l'expérience de quelque chose qui ressemble à la reprise.

D'une manière générale, ma manière de lire et d'écrire a été très influencée par les avant-gardes, du surréalisme (Bataille) au structuralisme (Barthes). C'est pourquoi, je crois, ma pratique de l'autofiction ressemble peu à celle des autres écrivains qu'on associe à ce phénomène littéraire.

Gaetano Tancredi : Votre concept du « réel » (comme impossible, non-sens) est proche de, mais non superposable à celui de Lacan. En même temps, vous avez affirmé, au cours d'une interview : « Je connais peu l'œuvre de Lacan ⁵. » Pouvez-vous indiquer quels textes de Lacan ont été particulièrement importants pour votre travail ?

Philippe Forest : J'ai beaucoup lu Lacan – les *Écrits*, certains des volumes du *Séminaire*, celui sur *L'Éthique de la psychanalyse*, *Encore*, ou bien plus récemment *Le Sinthome* en raison de mon intérêt pour Joyce. Mais c'est un auteur si complexe que j'ai le sentiment de ne pas l'avoir compris et de le redécouvrir à chaque fois que je rouvre un de ses livres. Je n'ai aucune expérience de l'analyse en tant que patient. À tort, sans doute, je lis Lacan comme je lirais Kierkegaard, Nietzsche, Breton ou Blanchot, c'est-à-dire comme le philosophe qu'il n'était pas. Le « réel » dont il parle me semble l'idée-clé pour comprendre un peu ce qui est en jeu dans l'expérience esthétique. Je suis surtout un grand lecteur de Bataille. Mais on sait bien quels sont les liens qui unissent l'impossible selon Bataille et le réel selon Lacan.

Gaetano Tancredi : Le personnage dans *Le Nouvel Amour* semble cependant fixé dans l'imaginaire : « Je ne sais pas jusqu'à quel point je peux rendre claire pour autrui cette particularité qui me reste obscure à moi-même. Ce n'était pas le fastidieux rêve fusionnel (encore qu'il y eût certainement aussi sa part), l'idée qu'à deux on refait un seul être à qui plus rien ne manque, une créature double dotée des deux sexes, profitant d'une plénitude excluant tout du monde alentour ⁶. » Pouvez-vous résumer la relation « réel-imaginaire » dans votre travail, comme auteur et comme critique littéraire ?

Philippe Forest : Il m'est difficile de répondre à cette question, car, comme je l'écris dans *Le Nouvel Amour*, l'expérience dont je parle m'échappe à moi-même. Tout ce que je peux en dire, c'est qu'elle passe par une certaine forme d'identification au féminin – dont témoigne la grande littérature romanesque : Proust et *Albertine*, Joyce et *Molly*, Faulkner et *Temple Drake*. Une telle identification relève sans doute de l'imaginaire. Mais elle ouvre à l'épreuve du réel.

5. L'entretien est publié dans P. Forest, *Il Romanzo, l'Io*, Ed. Rizzoli, p. 96.

6. P. Forest, *Le Nouvel Amour*, *op. cit.*, p. 115.

Lorsque le sujet comprend, comme l'écrit Proust, que dans l'acte de possession physique on ne possède jamais rien, il se trouve livré à l'impossible. J'emploie ces termes à ma manière, qui n'est peut-être pas celle de la psychanalyse, mais pour moi fiction et vérité, imaginaire et réel ont partie liée : la représentation (fiction, imaginaire) est nécessaire en ceci qu'elle aménage en elle l'espace béant par lequel se laissent apercevoir, éprouver le vertige du vrai, l'expérience du réel.

Gaetano Tancredi : Dans *Sarinagara*, vous avez brillamment présenté deux écrivains orientaux (Kenzaburô Oé et Araki) et un photographe (Yamahata Yosuke) : y a-t-il des écrivains ou artistes occidentaux qui aient une approche de la littérature semblable à la vôtre ?

Philippe Forest : Je crois que la conception que je défends est très commune. Je la retrouve chez tous les artistes, tous les écrivains que j'admire. Et elle manque à tous les autres. Je me suis beaucoup intéressé aux romanciers, poètes, photographes du Japon, car il y a dans la culture de ce pays une expérience du vide, expérience mélancolique de l'impersonnalité du sujet et de l'impermanence des phénomènes, qui correspond sans doute à mon tempérament, mais qui illustre exemplairement cette épreuve de l'impossible dont parlent tous mes livres. Il m'est difficile de résumer en quelques phrases ma réflexion sur ce point que j'ai exposée dans *Sarinagara* mais aussi dans plusieurs essais, *La Beauté du contresens*⁷ ou encore les livres que j'ai consacrés à Kenzaburô Oé et Araki. Le cas du *watakushi shôsetsu* (le roman du Je japonais) a particulièrement retenu mon attention, car il s'agit d'une forme où se rencontrent la littérature classique du Japon et la littérature moderne d'Occident et où se donne à lire très clairement la manière dont le Je s'accomplit et s'abolit à la fois dans l'expérience esthétique. Mais je crois à l'universalité de la condition humaine. C'est pourquoi je n'accorde aucun privilège exotique au Japon. Comme je le disais, j'ai lu d'abord les écrivains de l'avant-garde française. Et on trouve chez eux la même expérience de l'impossible. Si je devais ne citer qu'un nom, ce serait celui de Georges Bataille.

7. P. Forest, *La Beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise*, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2005.

Travaux préparatoires

Marie-José Latour

Souffrir *lalangue*

« Tellement la psychanalyse n'est plus rien, dès lors qu'elle oublie que sa responsabilité première est à l'endroit du langage. »

Jacques Lacan ¹.

Ce texte extrait les points majeurs de deux interventions ², où j'ai proposé d'une part de déclinier comment la manière dont chacun souffre la préexistence du langage à l'entrée qu'il y fait détermine une série de positions subjectives qui vont de l'aisance (dans le langage) à la souffrance, voire à la persécution (par le langage) en passant par tous les degrés de l'embarras (avec le langage), et d'autre part de rendre sensible en quoi l'expérience psychanalytique permet, à qui s'y engage, de prendre la mesure de ce que parler veut dire et comment la clinique psychanalytique peut circonscrire et limiter les ravages que produit la marque du langage.

Les maux et le remède

Beaucoup connaissent la petite histoire que Lacan évoque dans la « Conférence à Genève » à propos d'Ésope, ce fabuliste grec (VII^e-VI^e av. J.-C.) qui d'après la légende était un esclave, né difforme et dont la plus grande infirmité était son élocution. Voici ce que raconte Jean de La Fontaine dans « La vie d'Ésope le Phrygien ³ » : « Un certain jour de marché, Xantus [le philosophe, maître d'Ésope], qui avait

1. J. Lacan, « D'un syllabaire après-coup », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 721.

2. L'une à Tarbes le 31 mai 2010 à l'invitation des psychologues scolaires des Hautes-Pyrénées (3^{es} Pyrénéennes : *Les souffrances à l'école. École en souffrance ?*, le 31 mai et le 1^{er} juin 2010) et l'autre à Rodez le 18 juin 2010 à l'invitation de nos collègues du pôle 5 de l'EPFCL.

3. J. de La Fontaine, « Vie d'Ésope le Phrygien », dans *Fables*, Tours, Mame, 1960, p. 27.

dessein de régaler quelques-uns de ses amis, lui commanda d'acheter ce qu'il y aurait de meilleur, et rien autre chose. [...] Il n'acheta que des langues, lesquelles il fit accommoder à toutes les sauces, l'entrée, le second, l'entremets, tout ne fut que langues. Les conviés louèrent d'abord le choix de ces mets ; à la fin ils s'en dégoûtèrent. "Ne t'ai-je pas commandé, dit Xantus, d'acheter ce qu'il y aurait de meilleur ? – Et qu'y a-t-il de meilleur que la langue ? reprit Ésope. C'est le lien de la vie civile, la clef des sciences, l'organe de la vérité et de la raison. Par elle on bâtit les villes et on les police ; on instruit ; on persuade ; on règne dans les assemblées ; on s'acquitte du premier de tous les devoirs, qui est de louer les dieux." » Xantus, prétendant l'attraper, demanda à Ésope d'acheter dès le lendemain « ce qui est de pire » pour ces mêmes personnes. Le lendemain, celui qui se faisait fort d'exercer la patience d'un philosophe ne fit servir que le même mets, « disant que la langue est la pire chose qui soit au monde : "C'est la mère de tous débats, la nourrice des procès, la source des divisions et des guerres. Si l'on dit qu'elle est l'organe de la vérité, c'est aussi celui de l'erreur et, qui pis est, de la calomnie. Par elle on détruit les villes, on persuade de méchantes choses. Si d'un côté elle loue les Dieux, de l'autre, elle profère des blasphèmes contre leur puissance." »

La langue, c'est donc les maux et le remède !

Pour parler, pas moyen de faire autrement que de prendre appui sur ce que l'on appelle, après Saussure et Lacan, des signifiants. Cela, c'est la structure même du rapport de celui qui parle au registre du symbolique, c'est-à-dire ce qui concerne la représentation. Le langage est là avant nous, il est même ce qui nous accueille. Ainsi, on parle toujours après. La structure du dialogue est cet écart, ce va-et-vient qui est déjà là entre deux mots mais déjà avant car présent dans l'écart qu'un mot a avec lui-même. Un signifiant (tout élément discret et combinable), c'est la différence absolue : maux/mots, par exemple. C'est le propre du signifiant de renvoyer à un autre signifiant, il suffit d'ouvrir le dictionnaire. Ce qui n'est pas rien, comme le montre très joliment Gérard Depardieu dans le dernier film de Jean Becker, *La Tête en friche*⁴. Il cherche « labyrinthe » dans le petit Robert, véritable trésor que lui a offert une vieille dame avec

4. J. Becker, *La Tête en friche*, France, 2010, Studio Canal.

qui il prend régulièrement langue. Mais finalement, « ça ne sert à rien un dictionnaire, puisque pour chercher un mot, il faut savoir l'écrire et en plus quand je le trouve, je ne suis pas d'accord ! ».

Ouvrons-le tout de même ! Exemple : souffrir. « Souffrir » vient du latin *suffere*, qui veut dire « supporter, se soutenir, se maintenir », ce qui a donné au figuré « endurer ». Soutenir une bataille, c'est aussi bien souffrir un assaut ; souffrir quelqu'un, c'est lui résister au point que l'on puisse ne plus le souffrir ! Se souffrir, qui est bien la première des tâches qui nous incombent, c'est se tenir debout. L'autre registre, au figuré, est donc celui de l'endurance, de la patience, de l'attente. Souffrir c'est subir et avoir cessé de souffrir c'est être mort. On peut souffrir mille morts, le martyre, et bientôt souffrir a remplacé le beau verbe de *douloir*. Le souffrant devient le patient, le dur à la peine. Souffrir, c'est également « permettre que » (« souffrez que je vous le dise »), « pouvoir recevoir » (« le papier souffre tout »), et la souffrance quand c'est d'une lettre, c'est le suspens ; on l'emploie aussi pour ces drôles de fenêtres que l'on n'a pas le droit d'ouvrir et qu'on appelle un « jour de souffrance ».

L'humain habite le langage, le langage est donc là avant l'homme. « Celui qui prend être de la parole ⁵ » naît non seulement dans le langage mais par le langage. Cette extériorité du symbolique par rapport à l'homme, c'est le principe de l'expérience freudienne, la notion même de l'inconscient, et c'est ainsi que Lacan sera amené à donner le nom de *parlêtre* à l'inconscient. Lorsque j'ai rédigé l'argument de cette intervention, j'ai fait un *lapsus calami*, que Lydie Grandet n'a pas manqué de relever, et je l'en remercie. J'avais écrit : « Le langage préexiste à l'entrée qui fait chacun. » En effet, c'est bien le langage qui est la condition de l'inconscient, et de tomber dans le bain de langage, le sujet ne sait pas forcément y nager, mais ça l'engage !

Comment parler ? Pourquoi écrire ?

Donc souffrir la langue, c'est s'en supporter et la supporter, certaines fois l'endurer jusqu'au ravage. Mon attention a été attirée dans le même temps par un certain nombre de points communs entre une interview de Herta Müller, prix Nobel de littérature en 2009, et

5. J. Lacan, « Compte rendu sur ...ou pire », dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 549.

l'entretien d'un enfant en très grande difficulté dans l'existence, à l'unité de Dax du CCPSO.

Herta Müller est née en 1953, dans une région germanophone de Roumanie ; elle écrit en allemand. Longtemps poursuivie, harcelée, censurée par les sbires de la dictature, elle dit ne pas aimer écrire car elle n'a pas confiance dans la langue : « Et pourquoi lui faire confiance ? La langue n'est que le reflet de celui qui la parle. En tant que telle, elle n'est rien. On peut tout faire, avec elle. Nous avons tous vécu cela pendant la dictature : c'était le meilleur moyen de tromper le monde. Quand on se tait, il est moins facile de mentir. Du coup le silence est plus suspect que le mensonge ⁶. »

Herta Müller a appris le roumain à 15 ans, en lisant. « Après cela, dit-elle, je me suis faite une tout autre image des choses, les plantes avaient un autre visage [le lys et la rose sont féminins en allemand et masculins en roumain, par exemple]. » Mais ce n'est qu'en 2005 qu'elle commence à écrire en roumain, après un voyage en train avec Oscar Pastior (cf. plus loin). Quand elle reçoit la journaliste du *Monde*, partout autour d'elle il y a des morceaux de papiers de la taille d'une épingle à nourrice. Des mots, et encore des mots, en roumain, découpés dans des journaux, à partir desquels elle réalise ses poèmes. Dans les journaux roumains, qu'elle a feuilletés avec lui dans le train, elle découpe des mots. Elle écrit donc avec des mots qui sont déjà là, sa façon de régler ses comptes avec cette langue « qui envoie ses mots au cœur des choses ⁷ ».

Des mots qui sont déjà là, c'est la structure même de la langue ; les mots sont là avant que nous puissions en user de quelque façon que ce soit. Il est donc vain de prétendre être l'auteur de ses propos, ce qui ne nous dédouane aucunement de leur énonciation. Herta Müller conçoit l'écriture comme « une clef à laquelle on peut accrocher ses jours », alors même qu'elle sait que cela ne change rien aux événements réels de la vie : « Quand on écrit on trouve des choses que le vécu ne connaissait pas encore. Et cela devient une vérité, car l'écriture a ses propres lois artificielles. Mais la vie se moque de l'écriture. On n'a pas besoin de vivre pour écrire. » Celle qui a dû

6. Interview de Herta Müller par Raphaëlle Rérolle, *Le Monde*, 4 décembre 2009.

7. H. Müller, « Chaque mot en sait long sur le cercle vicieux », discours pour la réception du prix Nobel, Fondation Nobel, 2009.

« apprendre à vivre en écrivant » fait de la coupure avec son pays (elle s'installe en Allemagne en 1987) l'occasion de faire de « la corde un lien », en n'oubliant jamais que « nous en sommes tous réduits à compter sur la langue de ceux qui n'écrivent pas ⁸ ».

Vous voyez donc comment Herta Müller conjugue et sait faire œuvre de ce que nous pouvons appeler la duplicité de la langue. Bien sûr, chacun n'a pas cette aisance, chacun n'a pas ce savoir-faire avec le langage. Le vœu du poète, « céder l'initiative aux mots », peut se révéler ravageant, et il faudra alors circonscrire la dimension parasitaire du langage.

Lors de l'interview d'un enfant au collège clinique, celui-ci se montre très angoissé et presque terrorisé dans cette situation d'interlocution. S'il a accepté mon invitation à me parler de lui, ce qu'il me dit reste étrange, fou ; le temps, l'espace, la filiation, la syntaxe, rien n'est à sa place ; devant son embarras de plus en plus manifeste, mes sollicitations, mes silences ressemblent à autant d'injonctions. Je lui demande pourtant de bien vouloir m'expliquer de nouveau. Là, il avise le *paper-board* qui est tout près et me demande s'il peut y écrire, ce que j'accepte bien sûr. À partir de ce moment-là, dans cette position d'enseignant, il s'adresse à l'auditoire et nous prend à témoin de sa façon de mettre de l'ordre dans ses propos, de se repérer dans le temps, en écrivant. Ce qui compte ici, c'est la matérialité de l'écriture, qui déplace le regard en quelque sorte. Ce n'est pas la signification qui importe mais l'acte même d'écrire. Le recours à la dimension imaginaire d'un geste lui permet de mettre l'autre à une distance respectable, ce qui lui laisse une aire pour dire. Cette aire, il est de notre travail d'en permettre la construction, ainsi que le fait cette collègue en repérant pour un enfant venant lui parler du monde étrange auquel il a affaire que ce qui lui permet de lui parler et de s'expliquer sur ce qui lui arrive, c'est de pouvoir se tenir face à la fenêtre. Ce cadre, imaginaire, détermine pour lui un espace où les mots peuvent ne pas s'échapper en tout sens, façon pour lui de s'assurer d'un bord qui partout lui manque.

Il y a dans ces essais d'être au monde une certaine insistance topologique qui requiert une position du sujet et qui met la matière

8. Cité par P. Deshusses, « Herta Müller, prix Nobel de littérature, l'écriture contre l'oubli », *Le Monde*, 10 octobre 2009.

scripturale (si l'on veut bien mettre le bord de la fenêtre du côté d'un trait) en place de devenir un instrument de distance et de redonner à la langue une dimension d'abri, du même ordre que celle que Daniel Tammet dit avoir trouvée dans les piles de livres dont, enfant, il s'en-tourait et dont toutes les pages numérotées l'enveloppaient dans « une agréable couverture numérique ⁹ ».

Du poids de la langue

La langue n'est pas une abstraction en dehors du monde, elle est très concrète, elle a un effet physique inégalement supporté par chacun. Elle affecte le sujet et toujours sur un mode particulier. Je voudrais évoquer deux artistes, un poète et un sculpteur qui témoignent de l'espace créatif qu'ils parviennent à ouvrir dans cette dimension aliénante.

Oscar Pastior ¹⁰, poète né en 1927 (décédé en 2006 à Francfort-sur-le-Main) à Sibiu dans la minorité germanophone de Roumanie, a eu lui aussi d'emblée des démêlés avec la langue. En 1945, il est déporté par les forces soviétiques dans un camp de travail comme tous les autres hommes soupçonnés de nazisme sur la base de leur identité linguistique. Il raconte comment l'amitié avec la langue est souvent une histoire d'horreur. Il se souvient alors qu'il allait encore à la maternelle : « Mon père n'était pas seulement professeur de dessin, mais aussi chaque dimanche, un vrai chasseur. Le lundi, le lièvre pendait à la porte en bois grise, il était pendu par les pattes de derrière, sa tête pendouillait sanguinolente ; commençait alors la grande affaire du lundi, que j'avais le droit de regarder, le dépouillage. Mouais, et c'est alors qu'un jour, tard le soir, nous, les enfants, dormions dans la même chambre que les parents, je me suis réveillé et que dans le lit conjugal laqué blanc, avec son vase de roses joliment sculpté, au pied duquel se trouvait ma couche, j'ai entendu mon père parler à voix basse d'histoires d'argent quelconques et prononcer ensuite ces paroles terribles : "On me dépouille." J'ai vu mon père pendu à la porte de bois grise, vu un couteau de chasse séparer les

9. D. Tammet, *Je suis né un jour bleu*, Éditions des Arènes, 2007.

10. Je remercie le participant de l'espace clinique de Besançon qui a attiré mon attention sur O. Pastior en rapportant la façon dont celui-ci se serait intéressé à la poésie, soit en répétant sans se lasser, émerveillé, ce que, hélas, je ne pourrai vous rapporter qu'en français : « Ouvrez les jalousies, fermez les jalousies ! »

chairs sous la peau... Et c'est au milieu de ces angoisses enfantines, je le sais, qu'eut lieu avec la langue la première rencontre attentatoire à la vie. Je l'ai prise au pied de la lettre. Elle m'a pris au mot ¹¹. » Cette façon de noter la dimension du traumatisme inscrite dans la rencontre avec la langue, cette mise en évidence de l'obscénité de la langue résonnent particulièrement avec les élaborations de Lacan sur cette question. Colette Soler les a mises en perspective dans son dernier livre ¹².

J'avais proposé la photographie d'une œuvre de Jaume Plensa pour l'affiche de la conférence à Rodez. Il s'agit d'un des plus grands sculpteurs actuels, il est catalan, il vit et travaille entre Paris et Barcelone. Une de ses expositions, actuellement à Antibes, s'intitule « L'âme des mots ». Intéressé par le rapport entre le corps et la parole, depuis 1982 cet artiste travaille avec « la pâte à mots », ce que Lacan n'aurait pas hésité à appeler la *motière* et ce qu'un autre poète, Christophe Tarkos ¹³, appelait la *patmo*.

Plensa sculpte des statues opaques, solides et lourdes, couvertes de mots. En 2005, voilà un autoportrait : un corps en aluminium parsemé des lettres des noms et des mots de ceux qui ont marqué littéralement sa vie : Goethe, Dante, Blake ou Baudelaire. Ce que nous lisons, dit le sculpteur, devient une peau de mot. Ces sculptures ne sont pas pour autant des livres, car Plensa précise que s'il « utilise les lettres ce n'est pas avec la volonté de passer un message, c'est plutôt la revendication d'une matière comme une sorte de magma de la création ¹⁴ ». L'idée de Plensa est que tout ce que nous vivons s'inscrit sur notre corps comme un tatouage, mais il précise que les mots sont écrits avec une encre invisible ¹⁵.

D'autres sculptures ont la peau faite de lettres métalliques, libres de sens, assemblées de façon aléatoire et laissant passer la lumière. Leur incomplétude et leur ombre portée accentuent cette fine dentelle de lettres. Plensa fait ainsi de la langue d'avant la langue

11. O. Pastior, *Lectures avec tinnitus & autres acoustiures*, Grèges, 2009.

12. C. Soler, *Lacan, l'inconscient réinventé*, Paris, PUF, 2009.

13. C. Tarkos, *Écrits poétiques*, Paris, POL, 2008.

14. Extrait de l'entretien de Jaume Plensa avec Henri-François Debailleux, publié dans *Art Absolument*, hiver 2006-2007.

15. *Une âme, deux corps et trois ombres*, catalogue de l'exposition à la galerie Lelong, Paris, 2006.

la matière qui fait le corps. La langue apparaît comme un chaos de lettres, muet et antérieur à tout mot. Ce sont ces lettres filigranées, laissant un vide, qui font le corps.

Ce poète de la sculpture qui spatialise la langue a également le souci de « produire du silence » ; il fait alors sonner dans l'air un cliquetis de lignes verticales de lettres, une pluie de langue qui vient habiller celui qui se promène dans ces *Curtains* (« Rideaux ») que Plensa tisse depuis 2003. Comment ne pas évoquer ici ces phrases magnifiques de Lacan dans « L'écriture » ? « Ce qui se révèle de ma vision du ruissellement, à ce qu'y domine la rature, c'est qu'à se produire d'entre les nuages, elle se conjugue à sa source, que c'est bien aux nuées qu'Aristophane me hèle de trouver ce qu'il en est du signifiant : soit le semblant, par excellence, si c'est de sa rupture qu'en pleut, effet à ce qu'il s'en précipite, ce qui y était matière en suspension ¹⁶. » C'est l'être qui tombe en pluie dans ce dispositif où les mots perdent leur lisibilité mais reprennent « leur odeur, leur goût, leur rondeur », tout leur poids en quelque sorte. Cela est porté à son culmen dans une autre installation (*Whisper*, 1998), où se vérifie en quelque sorte « le poids que nous donnons au langage comme cause du sujet ¹⁷ ». Sur des cymbales de bronze sur lesquelles Plensa a gravé des vers de Blake, la quantité de lettres à graver ayant déterminé la taille et le poids des cymbales et donc la hauteur de leur ton, tombent des gouttes d'eau à un rythme régulier. La mesure sonore de l'être et l'expression « peser ses mots » (cf. une autre installation, *Scales*, 2005) prennent avec Plensa toutes leurs dimensions.

Le bruit et la fureur, comment taire ?

Le sujet est un effet de langage, soit une représentation et une soustraction, autrement dit l'effet d'une perte redoublée. Les mots signent la présence de l'Autre mais ils sont aussi ce qui sépare de l'Autre. Sans cette séparation, ils sont un ravage pour le sujet. Entre chaque mot il y a un trou incombable, c'est le lieu de l'inconscient, le lieu de ce savoir insu, de ce savoir que je ne me sais pas. S'il n'y a pas ce trou, cette coupure entre les signifiants, cela devient très difficile non seulement de parler, mais d'avoir affaire à la parole. C'est

16. J. Lacan, « L'écriture », dans *Autres écrits*, op. cit., p. 16-17.

17. J. Lacan, « Position de l'inconscient », dans *Écrits*, op. cit., p. 830.

une bouillie confuse que le sujet entend, une injure aussi bien. Qu'il n'y ait pas de bord dit le débordement mais tout autant l'envahissement. Louis Wolfson a témoigné remarquablement dans son livre *Le Schizo et les langues*¹⁸ de la façon dont il tente de se débrouiller de ne pas supporter d'entendre la voix de sa mère et de la répugnance que lui inspire la langue maternelle. Se boucher les oreilles avec les doigts, les écouteurs, etc. ne suffit pas à faire halte à cette intrusion d'une violence inouïe. Il va alors apprendre d'autres langues, le français, le russe, l'allemand et l'hébreu, pour convertir le plus vite possible les mots anglais en mots étrangers qui leur ressemblent tant par le sens que par le son, détruisant ainsi de manière constructive cette langue à laquelle il ne peut échapper.

Dans le premier séminaire de Lacan¹⁹, il y a un très beau témoignage de ce que demande de patience et de tact la perspective de faire céder un petit peu de cette dimension ravageante du langage. Il s'agit de ce petit garçon, Robert, dont Rosine Lefort s'est occupée. Il ne savait dire que deux mots qu'il criait, « Madame ! » et « Le Loup ! ». Ces mots ne le représentent pas, ils le commandent. La langue est réduite aux terreurs et aux insultes. Rosine Lefort fait entendre toute la dimension impérative du signifiant qui peut aller jusqu'à l'obscénité et la férocité. Le travail commence alors dans le fait de faire taire un peu « le langage qui parle tout seul à voix haute dans son bruit et sa fureur²⁰ », pour rendre possible un appel. Prend-on suffisamment la mesure de ce qu'une question, pour certains, peut être une sommation, le langage un guet-apens, une menace, un « tu(es) » ? Comment se séparer de la catastrophe du langage ? Comment survivre à une mise en défaut radicale de la parole ? Comment trouver à redire à l'ordre du monde sans s'en trouver détruit ? Comment faire taire les mots ? N'oublions pas que l'appel n'est fondateur que pour autant que ce qui est appelé peut être repoussé. Ne perdons pas de vue le droit de ne pas répondre.

Dans le séminaire *Le Sinthome*, Lacan s'étonne que l'homme normal ne s'aperçoit pas que la parole est « un parasite, un placage, que la parole est la forme de cancer dont l'être humain est affligé »,

18. L. Wolfson, *Le Schizo et les langues*, Paris, Gallimard, 1970.

19. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre I, Les Écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975, p. 105-122.

20. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre III, Les Psychoses*, Paris, Seuil, p. 284.

alors que James Joyce est vraiment celui qui mesure à quel point les paroles nous sont imposées ²¹. Il le mesure au point d'avoir réinventé la langue pour pouvoir habiter le monde et qui témoigne dans son œuvre de son rapport à la lettre comme ce qui le tue et ce qui le sauve. Aharon Appelfeld, dont je viens de lire, grâce à l'insistance successive de Nicolas Bendrihen et Laurence Mazza-Poutet, *Histoire d'une vie* ²², donne également un témoignage de la difficulté de faire confiance à la langue, quand « chaque catastrophe semble répéter : qu'y a-t-il à dire ? Il n'y a rien à dire. [...] La faim, la soif, la peur de la mort rendent les mots superflus [...] totalement inutiles ». Il est, lui aussi, né en Roumanie, en 1932, de parents juifs germanophones parlant ruthène, français et roumain. Ses grands-parents parlaient le yiddish. Après une enfance dite « heureuse », sa mère est assassinée en 1940 dans le ghetto. Il est ensuite déporté avec son père dans un camp, dont il parvient à s'échapper, seul, en 1942. Il se cache, pendant quatre ans, dans les forêts ukrainiennes, il se tait. Parler aurait trahi ses origines. À un moment, dans le gouffre de la solitude, il doit avoir 11 ans, il parle à deux chiens, dans sa langue maternelle : « Les mots qui sortaient de ma bouche étaient si étrangers que j'avais l'impression de leur mentir. »

Appelfeld a écrit plus de vingt livres sur ces années-là et parfois il lui semble qu'il n'a pas encore commencé. « Dans le ghetto et dans le camp, seuls les gens devenus fous parlaient, expliquaient, tentaient de convaincre. [...] J'ai rapporté de là-bas de la méfiance à l'égard des mots. Une suite fluide de mots éveille ma suspicion. Je préfère le bégaiement, dans lequel j'entends le frottement, la nervosité, l'effort pour affiner les mots [...]. Les phrases lisses fluides, éveillent en moi un sentiment d'inadéquation [...]. » Alors qu'aujourd'hui court l'idée que l'on pourrait recouvrir les grandes catastrophes d'un linceul de mots, Appelfeld témoigne, dans le journal qu'il écrit en 1946 quand il arrive en Palestine, du recours qu'il va trouver dans le silence, pour reconstruire un rapport vivable à l'humain, à la langue : « Les mots étaient les cris étouffés d'un adolescent de 14 ans, une sorte d'aphasique qui avait perdu toutes les langues qu'il savait parler. » Il ne parvient alors à écrire que des mots, il n'y a pas de syntaxe pour l'impossible. Dans ce journal, chaque lettre écrit le

21. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005, p. 95.

22. A. Appelfeld, *Histoire d'une vie*, Éditions de l'Olivier, coll. « Points », 2004.

tourment, la confusion, raconte la déchirure, le malheur, la rupture du lien. À cette époque, comme la plupart des enfants autour de lui, il bégayait, avalait les mots. « Sans langue tout n'est que chaos, confusion et peurs. [...] Sans langue je suis semblable à une pierre. [...] Sans langue maternelle, l'homme est infirme », mais « les premiers mots de ma main furent des appels désespérés pour trouver le silence qui m'avait entouré pendant la guerre et pour le faire revenir vers moi ». Le silence est ici ce qui prend en compte la difficulté inhérente du rapport du réel à la représentation.

Aharon Appelfeld, dans un premier temps de son existence, a trouvé dans la langue un abri chaleureux et accueillant. Cet abri s'est révélé une prison dangereuse et un exil oublieux. Pourtant, c'est encore par lui qu'il lui a fallu passer pour retrouver un espace où vivre parlant redevienne possible. Carlos Liscano, dont Anne-Marie Combres²³ s'est faite le passeur à Bordeaux, sait lui aussi qu'« il n'y a pas de paix dans les mots²⁴ », en tout cas pas de paix durable. Herta Müller dit comment elle a dû tirer de soi davantage que la parole ne le permet. La mise en série de ces auteurs fait fond sur l'impossible auquel se heurte la parole et met en exergue la fonction du silence. Ne sont-ce pas là autant de paradoxes qui sont au cœur de chaque psychanalyse, au cœur de ce dispositif où la parole garde la place centrale, lorsque c'est là que se mesure ce que l'on doit au langage, pour consentir à sa marque et à ce qu'elle emporte de perte ?

Le bruissement des feuilles du chêne de Dodone

Ces destins exceptionnels dévoilent donc un point structural. On a chacun parlé une autre langue. « Enfant » veut dire en latin « celui qui ne parle pas », « cela prouve que le latin, cette langue morte, parle encore, sourdement, obstinément dans la langue que je parle. Dans ce latin parle du grec, combien de langues encore connues ou inconnues ? Il y a toujours, dans une langue, d'autres langues qui parlent, et pas une n'est seule à parler, et on ne peut pas remonter en arrière de toute langue. Il n'y a pas d'enfant », conclut radicalement Jean-Luc Nancy dans un très beau texte, « Il dit²⁵ ». Il y a dans la

23. A.-M. Combres, *La Répétition, qu'en dire encore ?*, inédit, juin 2010.

24. C. Liscano, *L'Écrivain et l'autre*, Paris, Belfond, 2010.

25. J.-L. Nancy, *Le Poids d'une pensée, l'approche*, Strasbourg, La Phocide, 2008.

langue du translinguistique. Chaque langue est l'écho de ce babil infantin. Il n'y a pas d'apprentissage de la langue. Il y a « imprégnation », dit Lacan. Plus ancienne qu'aucun apprentissage, la langue est plus maternelle à l'enfant que sa mère. Dans son ouvrage, Daniel Heller-Roazen ²⁶ prend comme point de départ la capacité d'articulation étonnante des nourrissons : « Au sommet du babil, on ne saurait poser aucune limite aux pouvoirs phoniques de l'enfant qui gazouille. En matière d'articulation le nourrisson est capable de tout ; il peut produire sans le moindre effort, n'importe quel son sans exception de n'importe quelle langue humaine. » Il faudra à l'*infans* perdre beaucoup de ces capacités phoniques pour que l'enfant s'approprie sa langue maternelle. La langue étant « un vestige de ce babil indistinct et immémorial dont l'effacement a permis la parole », son acquisition n'est possible qu'au prix d'un oubli, d'une amnésie phonique.

De cet effacement il reste un traumatisme. Ce qui est traumatique, nous dit Lacan, c'est l'empreinte, l'imprégnation que le sujet a subie de ce que Gwenaëlle Aubry appelle « une langue de sacres et de massacres ²⁷ ». C'est cela l'inconscient, une langue sans âge, un alphabet hors d'usage. « L'inconscient est structuré comme un langage. Avec une réserve : ce qui crée la structure c'est la manière dont le langage émerge au départ chez un être humain ²⁸. » La façon dont le langage émerge au départ, c'est la façon de parler de l'Autre et la façon d'entendre du sujet. Ce « et », c'est ce que Lacan appelle *lalangue*, soit ce qui du rapport du sujet au langage reste intraduisible. Quelle drôle d'entreprise de vouloir la rééduquer !

Il y a très longtemps que l'on a entrevu toute l'importance de l'entendu. En témoigne encore au fond d'un calme vallon ce qui reste d'un sanctuaire dont les vestiges remontent à l'âge du bronze. Platon, dans *Phèdre*, Homère, dans l'*Odyssée*, évoquent le siège de l'oracle le plus ancien à Dodone en Épire. Plusieurs dispositifs recueillant la parole de l'oracle sont recensés : des chaudrons disposés en cercle frappés par un fouet mû par le vent, ou bien le vol des colombes à travers le feuillage, ou bien encore le bruissement des feuilles. C'est dans un bruissement détaché de toute intention que parle l'oracle.

26. D. Heller-Roazen, *Écholalies, Essai sur l'oubli des langues*, Paris, Seuil, 2007.

27. G. Aubry, *Personne*, Paris, Mercure de France, 2009.

28. J. Lacan, « Conférences dans les universités nord-américaines », *Scilicet*, n° 6-7, Paris, Seuil, 1976, p. 13.

Détachée de tout récit, de tout message, cette parole de l'arbre n'est qu'une pure écoute. Il me semble que Lacan situe à cet endroit, « dans la façon dont la langue a été parlée et aussi entendue pour tel et tel dans sa particularité, que quelque chose ensuite ressortira en rêves, en toutes sortes de trébuchements, en toutes sortes de façons de dire ²⁹ », l'inconscient.

Serge Leclair a donné un témoignage de cela, que Michel Bousseyroux a formidablement réactualisé ³⁰. Serge Leclair, à tenter d'aborder ce lieu où « règne la singularité dans sa distinction la plus secrète », va plus loin que la signification produite par l'analyse du rêve à la licorne ³¹, plus loin que le déchiffrement. À l'analyse du bric-à-brac : Lili-soif-plage-trace-peau-pied-corne, Leclair ne donne pas une « explication close », mais sa persévérance le conduit à retrouver le contexte de la production d'une jaculation qui s'écrit, « Pôor(d)j'eli », mais sans qu'on sache comment, tant ses lettres tiennent au corps. Exemple de *motérialité*, sans syntaxe et sans orthographe, témoin de ce qui ne saurait être déchiffré de la rencontre des mots avec le corps.

N'homme

La première des choses dont S., âgé de 10 ans, se plaint, c'est de son nom. La rareté de son prénom que certains de ses pairs lui envient est pour lui contrariée par le fait qu'il sait le partager avec un personnage public qu'il juge peu recommandable. Ce prénom est pour lui la marque de l'étrangeté de sa mère. Sa mère, qui a choisi ce prénom, est d'origine étrangère et est hospitalisée en psychiatrie depuis plusieurs années. Ce prénom qui ne consonne pas dans la langue française avec son nom est propice à la métonymie et cela l'inquiète, diminutif d'un prénom français, prénom dans une autre langue et dans une autre orthographe et dans la langue de sa mère il demanderait une autre graphie. S. n'a pas adopté son nom comme ce qui pourrait le véhiculer dans le monde, est-ce pour cela qu'il est passionné par les véhicules ? Il en parle, les dessine, a souvent dans ses

29. J. Lacan, « Conférence à Genève, Le symptôme » (1975), *Le Bloc-notes de la psychanalyse*, n° 5, 1985, p. 5-23.

30. M. Bousseyroux, « Philippe le Clair, le parlêtre au cœur de la lettre », *L'En-je lacanien*, n° 11, Toulouse, Érès, 2009.

31. S. Leclair, *Psychanalyser*, Paris, Seuil, 1968.

poches des miniatures, à défaut avec papier et scotch il en fabrique. Ce qui l'intéresse particulièrement, ce sont leurs marques, leurs logos, le chiffrage des moteurs. C'est par l'intermédiaire de la langue anglaise qu'il s'intéresse à d'autres aspects du monde et qu'il parvient à tenir sa place à l'école. Cependant, il se plaint de ses mauvais résultats en français, particulièrement en orthographe et en vocabulaire. Comme je m'en étonne, il me dit avec autant d'humour que de détresse : « Oui, c'est sûr, j'en connais beaucoup des mo...teurs ! » Comment arrêter ce déplacement incessant ? Le nom est ce qui permet d'arrêter la métonymie du signifiant, la ritournelle, l'écholalie, la circularité. C'est quelque chose de cet ordre que cherche S., quelque chose comme « le propre du langage ». Comme le dit Jean-Christophe Bailly, on pourrait évoquer, à côté du règne animal et du règne végétal, le règne des noms, le propre du territoire pour *les trumains*.

Vous connaissez certainement l'histoire du fils d'un imprimeur, un imprimeur de quartier, c'est-à-dire d'affiches, d'affichettes, de billets, etc. Celui-ci reprend à la mort de son père la succession de l'imprimerie et, en faisant l'inventaire de son bien au lendemain des funérailles, il tombe sur une épaisse enveloppe cachetée portant, inscrite de la main de son père, la mention « à ne pas ouvrir ». Après quelques mois d'obéissance, la curiosité le déborde. Ce qu'il trouve dans l'enveloppe n'est qu'une centaine d'étiquettes identiques sur lesquelles est imprimée la mention figurant sur l'enveloppe : « à ne pas ouvrir ». Le « à ne pas ouvrir », écrit sur l'enveloppe, n'était pas à lire ! Il n'indique aucun commandement, aucune injonction, il n'a aucun sens, mais est bien le nom de ce qui se trouve dans l'enveloppe. Pour écrire il faut consentir à articuler ce qui se lit et ce qui n'a pas à être lu.

J'ai souvent mis en tension deux courts textes qui disent quelque chose de cette articulation et de ce à quoi elle ouvre. L'un, *Les Demeurées* de Jeanne Benameur, dit la violence intrusive du nom, l'autre, *J'apprends* de Brigitte Giraud, témoigne de la jubilation produite par le monde qui s'ouvre à l'aube du déchiffrage : « Tous les soirs, j'apprends. Je répète des formules, des phrases, des poésies. Je répète dans ma chambre face à la fenêtre. J'avale, j'engrange, je mâche et remâche le monde. J'apprends plus ou moins l'infini. [...] J'apprends à lire. Je déchiffre sur les paquets d'emballage. Je ne sais plus m'arrêter. Pendant les repas, je fais des tentatives à voix haute.

Da-no-ne. Ca-mem-bert. Mes yeux traquent la moindre inscription. Du-ra-lex. Je lis tous les mots accessibles de la maison. Ra-di-o-la. Je me brosse les dents. Si-gnal. Je me lave les mains. Mon-sa-von. Mon univers s'ouvre et se rétrécit. [...] Je passe désormais mes journées dans un endroit où le monde se démultiplie [...]. Je suis au commencement d'un monde infini, fait de voyelles et de consonnes et tout devient possible ³². »

Ne vous êtes-vous jamais arrêté sur ce constat qu'à l'école il n'y a que des solutions ? Redonner une place à l'énigme, au non-sens, laisser une place à ce qui est intraitable sont nécessaires mais imprescriptibles. On n'en apprend jamais autant sur le langage qu'en se penchant sur ses défaillances, ses achoppements, etc., à condition de ne pas vouloir à tout prix les lister, les dépister, les réduire, les rééduquer.

Avoir une petite idée de ce que l'on doit au langage nous confronte à son trou. Ne nous hâtons pas de le combler. Le souffrir est la condition pour en limiter le caractère mortifère. Chacun doit inventer sa solution. Ne pas faire obstacle à cette invention, ce n'est déjà pas mal, mais ça ne va pas de soi, ça ne va pas tout seul. Cela demande beaucoup de temps, de travail, d'analyse, pour rouvrir l'étrange de l'abri qu'est une langue, pour restaurer le petit espace où habiter le langage redevient possible, comme Jacques Roubaud ³³ sait si bien le faire valoir. Il raconte une rencontre entre le praticien de la poésie qu'il est et une classe du primaire qui l'a invité. Pour rendre compte de l'écart heureux et irréductible entre les deux sphères poétique et didactique, il rapporte une très amusante et instructive discussion lexicale et zoologique à propos de son poème « La vache » : « La / Vache / Est / Un / Animal / Qui / A / Environ / Quatre / Pattes / Qui / descendent / Jusqu' / à terre. » Après lecture, il se rend compte que quelque chose dans ce portrait gêne certains de ses auditeurs, c'est le mot « environ ». Avec ce petit mot tout simple, Roubaud indexe l'écart entre le nom et son absence ; c'est cet écart qui donne sa dimension poétique au sonnet et qui fait retentir ce qu'il y a d'heureux dans le trouble de la langue.

Lacan interroge plus d'une fois dans son séminaire les rapports de la parole au langage et se demande ce qui spécifie la langue comme

32. B. Giraud, *J'apprends*, Paris, Stock, 2005.

33. J. Roubaud, *Poésie, etc. : ménage*, Paris, Stock, 1995.

« le privilège de l'homme », et ce faisant il évoque à plusieurs reprises sa chienne. Dans une des leçons du séminaire *L'Identification* ³⁴, il fait alors cette notation à propos des occlusives, ces consonnes caractérisées par une fermeture complète en un point du tractus vocal, la détente de cette occlusion s'accompagnant d'un bruit explosif typique, d'où le nom d'explosives qui peut leur être attribué. Ces consonnes étant classées selon le lieu où se produit cette occlusion bilabiales ([b] et [p]) ou dorso-palatales ([g] et [k]), on ne peut que remarquer que, s'il y a chez les animaux flottement, souffle, il n'y a pas chez eux d'occlusion. Ainsi, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce n'est pas tant de l'ouvrir que de la fermer qui constitue la possibilité du langage humain !

34. J. Lacan, *L'Identification*, séminaire inédit, leçon du 29 novembre 1961.

Claude Léger

Litière-ratures *

Du Beau au Bo

En mettant la littérature cul par-dessus tête, Lacan avait d'emblée, dans son texte « Lituraterre ¹ », paru en octobre 1971, fait référence à la façon dont Joyce avait fait glisser la lettre (*letter*) vers l'ordure (*litter*), et n'avait pas manqué de relever qu'« à faire litière de la lettre », il s'agissait peut-être pour Joyce de l'empreinte de son thomisme revendiqué. Lacan avait relevé que le Docteur angélique considèrait à la fin de sa vie sa somme théologique comme bonne à mettre à la poubelle : *sicut palea*, du fumier, là où il désignait la place de l'analyste à la fin de l'expérience. L'analyste comme déchet de son acte ².

L'expression « *sicut palea* » est extraite du procès en canonisation de saint Thomas. On y apprend que le 6 décembre 1273 celui-ci eut une extase en célébrant la messe. Après cela, il cessa d'écrire et de dicter. À son secrétaire qui s'en inquiétait, il répondit : « Je ne peux plus. Tout ce que j'ai écrit me paraît *comme de la paille* en comparaison de ce que j'ai vu. » Nous n'allons pas chipoter sur la traduction de Lacan par « fumier », plus explicite que le fétu de paille, pour désigner ce qui est bon pour la poubelle.

La proximité de la poubelle (*trash*) avec la lettre, Lacan l'avait nommée, par un des *jokes* dont il était coutumier : poubellication. Dans « poubelle », il y a « belle » ; c'est que se pose aussi avec la lettre la question du Beau.

Dans une de ses « épiphanies », Joyce réduisait la présence divine à un cri dans la rue : cela aurait pu être tout aussi bien le bruit

*Après-midi préparatoire aux Journées de décembre, Rennes, 2 octobre 2010.

1. J. Lacan, « Lituraterre », dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 11-20. Toutes les citations non référencées sont tirées de ce texte.

2. Voir *L'Acte analytique*, séminaire inédit.

d'une benne à ordures. Dans *Portrait de l'artiste*, Stephen se posait la question : « Des excréments, ou un enfant, ou un pou, peuvent-ils être des œuvres d'art ³ ? » L'épiphanie de l'objet est héritée en ligne droite de la définition thomiste du Beau, dont les trois qualités sont *integritas*, *consonantia* et *claritas*. Joyce substitue à cette dernière *quidditas*, afin d'en éluder la connotation spiritualiste, faisant déchoir le sinthome de son « madaquinisme ». Il s'agit de la chose-en-soi ou de l'identité de l'objet : « L'instant durant lequel cette suprême qualité du Beau, ce clair rayonnement de l'image esthétique se trouve appréhendé lumineusement par l'esprit, tout à l'heure arrêté par son intégralité et fasciné par son harmonie, est la stase lumineuse et silencieuse du plaisir esthétique ⁴. »

Le « nœud bo », comme l'appelle parfois Lacan, est peut-être un « nœud beau », lorsqu'il est à trois consistances : SIR. Il s'agit d'une écriture autonome, dont Lacan trouve l'usage à partir de 1972, et d'un nouvel objet topologique. Contrairement à la logique dont il s'était servi précédemment et qui supposait une formalisation symbolique, cette écriture nouvelle vise non seulement à cerner le réel, mais à le présenter matériellement. Il ne s'agit donc plus de faire émerger la lettre comme réel précipité d'un signifiant premier, conception que Lacan établit dans « Lituraterre » en débat avec Jacques Derrida.

Le lieu de la lettre

Il est étrange de voir Derrida publier son « Facteur de la vérité ⁵ », qui est une critique féroce du séminaire sur « La Lettre volée », en 1975, alors que Lacan a déjà élaboré sa nouvelle écriture borroméenne. Le séminaire en question date en effet de 1955, soit vingt ans auparavant. La lettre arrive donc toujours à destination, comme le soutient Lacan, même si elle est restée longtemps en souffrance.

Le texte de Derrida a été ébauché en novembre 1971, dans une conférence à la Johns Hopkins University de Baltimore, soit un mois après la parution de « Lituraterre ». On se souvient que c'est dans

3. J. Joyce, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, tr. fr. dans *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, 1982, p. 741.

4. *Ibid.*, p. 740.

5. J. Derrida, « Le facteur de la vérité », dans *La Carte postale*, Paris, Aubier-Flammarion, 1980.

cette université, lors d'un symposium intitulé *The Languages of Criticism and the Sciences of Man* en 1966, que Lacan et Derrida se sont rencontrés pour la première fois. De cette époque semble être né un malentendu.

On peut l'éclairer rétrospectivement de l'aveu fait par Derrida lui-même en 1977 à René Major, lors d'une séance de « Confrontation ». Derrida, interrogé sur la place du « non-analyste », livre une anecdote qui lui est arrivée aux États-Unis. Une femme « bien informée » lui confie qu'elle sait qu'un analyste de renom international est en analyse depuis plus de dix ans avec lui, Derrida. Son interlocutrice décrit l'analysant célèbre, auquel Derrida va chercher à donner un nom. Celui qui lui vient d'emblée est : Lœwenstein. Il relève l'étrangeté de cette pensée, du fait que Lœwenstein est mort depuis longtemps. Mais il ne fait nullement mention de ce que Lœwenstein fut l'analyste de Lacan, et qui plus est l'un des trois analystes émigrés aux États-Unis, théoriciens de l'*ego psychology*, dont Lacan pourfendra durant des années la visée adaptative à ce qu'il nommait *the american way of life*. Derrida conclut : « Un mort peut faire une tranche, un reste de tranche supplémentaire ⁶. » À travers Loewenstein, il visait donc Lacan, un Lacan déjà mort, du trait de plume du « Facteur de la vérité », celui qui sonne le *glas*. Lors de la réédition de ce dernier texte, daté de 1974, Derrida notera : « Ce livre n'est pas lu », où l'on ne peut pas ne pas entendre ce que Lacan avait pu dire, en son temps, de ses *Écrits*.

Si je m'arrête ainsi sur l'interférence derridienne, c'est que son auteur est principalement visé dans « Lituraterre », dont j'essaie d'extraire ce que Lacan théorise de la lettre, où il fait un pas de plus au regard de ce qu'il a pu avancer, tant dans son séminaire sur « La lettre volée » que dans « L'instance de la lettre dans l'inconscient » qui est légèrement postérieur au premier. Car il va bien falloir définir, délimiter ce concept, pour éviter de s'en servir de façon incantatoire, en confondant la lettre avec le signifiant, mais aussi la psychanalyse avec la linguistique, la philosophie, la littérature, les mathématiques et pourquoi pas la chorégraphie.

« Lituraterre » constitue un tournant, dans la mesure où Lacan a déjà, au début des années 1970, un usage éprouvé non seulement

6. J. Derrida, « Du tout », dans *La Carte postale*, op. cit., p. 545-547.

de la notion d'objet *a* comme plus de jouir, c'est-à-dire ce qui excède à la chaîne signifiante en termes de jouissance, mais de ce qui en fait un reste, un produit. C'est pour faire entendre cette proximité avec le déchet que Lacan fait le rapprochement entre *letter* et *litter*.

La question n'est cependant pas nouvelle, puisque, bien avant d'avoir inventé l'objet *a*, il tentait de définir la lettre, comme « support matériel que le discours concret emprunte au langage ⁷ ». C'est la définition que Lacan avançait dans « L'instance de la lettre », où il cassait l'algorithme saussurien par l'insuffisance de la langue « à couvrir le champ du signifié », et celle du signifiant « à répondre de son existence au titre de quelque signification que ce soit ⁸ ». Il ira encore plus loin, lorsqu'il aura défini la structure de la chaîne signifiante. Ainsi, dans « Subversion du sujet » : « Si la linguistique (Saussure) nous promet le signifiant à y voir le déterminant du signifié, l'analyse révèle la vérité de ce rapport à faire des trous du sens les déterminants de son discours ⁹. »

Je rappelle ces points de façon un peu *Reader's Digest*, mais c'est pour donner au moins l'idée que la structure du langage est trouée. On pourrait ajouter, en se servant d'une notion bien plus tardive chez Lacan – d'une dizaine d'années –, que « le sens d'un discours ne se procure jamais que d'un autre », le discours étant la façon qu'a le langage d'approcher le réel, de le serrer, voire de le transformer. C'est ainsi que le langage ne sera jamais pour l'humain un pur outil de communication, mais produira, plutôt qu'un être parlant, un « parlêtre », voire un « par lettres », au sens où « l'inconscient [...] effet de langage, de ce qu'il en suppose la structure comme nécessaire et suffisante, commande cette fonction de la lettre ». La lettre est donc une conséquence de la structure signifiante chez le vivant, dont Lacan fait la sentence : « que l'habite qui parle » – qu'il reprendra peu après et sous une forme encore plus ramassée dans « L'étourdit » – devenant « *lalangue* qu'il habite », que la structure signifiante habite, cette *lalangue* est « l'intégrale des équivoques que

7. J. Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 495.

8. *Ibid.*, p. 498.

9. J. Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du sujet dans l'inconscient freudien », dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 801.

son histoire y a laissées persister ¹⁰ ». C'est donc qu'il existe des « lalangues » propres à chacun et qui sont, comme le montre l'expérience, tissées souvent de plusieurs langues naturelles.

Plutôt qu'un semblant de communication, l'inconscient, ce système – comme Lacan le nomme dans une conférence en 1968 – est ce qui « se passe de penser, de calculer, voire de juger », et où se joue tout ce qui rate, ce qui rit, ce qui rêve : le lapsus, le mot d'esprit, le rêve, soit les lettres qui, selon Freud, en sont produites.

Il n'y a qu'un pas, le « pas de rapport sexuel », pour permettre à Lacan d'avancer que, pour ce qu'il en est de la communication, on repassera : c'est, en effet, « d'labiter » que ce rapport est inter-dit. « Labiter » est un néologisme, de ceux dont Lacan pouvait être friand, avec une gourmandise presque joycienne, qui, si on tente de le décomposer, de le déconstruire, comme disait le philosophe, contient assurément de l'habitat, mais aussi du labial, c'est-à-dire de ce qui provient des lèvres, et encore du babil. C'est dire que le corps est en jeu dans l'affaire ou dire à la manière de Lacan : « Le rapport d'organe du langage à l'être parlant, est métaphore. Il est encore stabitat qui, de ce que labitant y fasse parasite, doit être supposé lui porter le coup d'un réel ¹¹. » On peut lire, sans trop de difficulté, qu'il s'agit là du symptôme, dans son articulation au symbolique et à l'imaginaire, mais où le réel fait, en quelque sorte, intrusion, pour en livrer la part de jouissance. N'est-ce pas ce que Lacan avait désigné comme « mystère du corps parlant » dans son séminaire *Encore*, dont l'IFCL a fait le thème de son dernier rendez-vous, en juillet, à Rome.

Pour résumer : le langage n'est pas un système de communication, il est pris dans le réel, il parasite l'être parlant, il fait symptôme et, de la jouissance qui y est incluse, produit une lettre : *a*, une lettre-objet, celle à quoi l'être parlant a affaire, quelle que soit la zone d'où il la cerne, que ce soit sur son corps propre ou celui de l'autre.

La lettre n'est pas vagabonde. Elle suit un parcours imposé, celui des chaînes signifiantes qui en déterminent la destination. Destination : poubelle, ajouterai-je. « Lituraterre » est l'écrit, car il s'agit de cela et non d'un pan de séminaire, même si Lacan en a lu le texte en primeur à son auditoire, où il va préciser la fonction de la lettre

10. J. Lacan, « L'étourdit », dans *Autres écrits*, op. cit., p. 490.

11. *Ibid.*, p. 476.

en revenant sur un écrit bien plus ancien, qui porte paradoxalement le titre de « séminaire », puisqu'il est bricolé de plusieurs morceaux d'époques différentes, celui sur « La Lettre volée », dont il rappelle alors qu'il l'avait placé délibérément en ouverture de ses *Écrits*.

Lacan se défend d'avoir succombé, à l'époque, au frotti-frotta littéraire « dont se dénote le psychanalyste en mal d'invention ». S'il avait choisi un des contes d'Edgar Allan Poe pour introduire son recueil désormais mémorable, c'est qu'il tenait à illustrer comment un écrit efface la dimension du dire, jusqu'à ne pas être lu, comme ses *Écrits* : « L'essence (de la fiction de la lettre volée) est que la lettre ait pu porter ses effets au-dedans : sur les acteurs du conte, y compris le narrateur, tout autant qu'au dehors : sur nous, lecteurs, et aussi bien sur son auteur, sans que jamais personne ait eu à se soucier de ce qu'elle voulait dire. Ce qui de tout ce qui s'écrit est le sort ordinaire ¹². »

Le conte de Poe, dont je suppose que la plupart l'ont déjà lu, même si c'était au siècle passé, montre en quoi une lettre, c'est-à-dire une missive, peut fonctionner comme objet de déstabilisation de l'ordre établi – celui d'un royaume régi par un couple royal –, sans que son contenu en soit jamais révélé : sa possession, au titre d'être une jouissance hors sens, sans signifiant, féminise. « À tomber en possession de la lettre, – admirable ambiguïté du langage, – c'est son sens qui les possède ¹³. » Le pouvoir n'est qu'une illusion ; la lettre revient à la Reine, après s'en être détachée, comme du phallus, c'est-à-dire de l'ordre duquel elle tenait sa royale légitimité.

Que retiendrai-je de sa courte relecture du schéma de la lettre volée dans « Lituraterre » par Lacan, contesté par le facteur de vérité derridien ? D'abord, que la lettre est « distincte du signifiant même qu'elle emporte », en quoi elle n'est nullement métaphore. Dès lors, elle devient indivisible comme objet et trouve nécessairement sa destination. C'est pourquoi Lacan insiste sur le fait que l'aveu implicite de Poe quant à sa position d'écrivain, à travers ce message sur la lettre, ne peut en aucune façon être éclairé par la moindre approche psychobiographique, démarche que Lacan conteste à Marie Bonaparte, auteur d'une vaste biographie de Poe, dont Derrida tente

12. J. Lacan, « Le séminaire sur "La Lettre volée" », dans *Écrits*, op. cit., p. 57.

13. *Ibid.*, p. 30.

de sauver le programme : « [...] sa psychanalyse très appliquée (tant qu'à faire, il vaut mieux que l'application soit appliquée) lui ouvre des structures textuelles qui restent closes à Lacan ¹⁴ ».

Après avoir réglé son compte à la prétention des analystes à la critique littéraire, ce qu'il a déjà fait dans son hommage à Marguerite Duras, de 1965, en rappelant qu'« en sa matière, l'artiste toujours le précède et qu'il n'a pas donc à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie ¹⁵ », Lacan tire un trait sur toute tentative psychobiographique, en prenant son propre exemple : « Pas plus mon texte à moi ne saurait-il se résoudre par la mienne (de psychobiographie) : le vœu que je formerais par exemple d'être lu enfin convenablement. » Ce qui supposerait de développer ce que la lettre porte ou emporte ou contient pour arriver toujours à destination, ce que conteste précisément Derrida.

Lacan ne livrera de sa propre histoire que quelques éléments et encore tardivement, en hommage à Joyce, dira-t-il, indiquant que ce sont « les hasards qui nous poussent à droite et à gauche, et dont nous faisons – car c'est nous qui le tressons comme tel – notre destin [...] parce que nous parlons ¹⁶ ». En fait, nous sommes parlés par les autres, à commencer par notre famille, et les hasards n'en sont pas, mais forment la trame de ce qu'on appelle le destin. Lacan en profitera pour rappeler que Freud avait fait faire son portrait biographique par un analyste – Ernest Jones – dont il était assuré qu'il « n'y mettrait pas la moindre fantaisie, [...] la touche, la morsure du mot d'esprit, la morsure de l'inconscient. [...] Avec Jones, Freud était tranquille, il savait que sa biographie serait une hagiographie ¹⁷ ». La biographie de Lacan sera écrite après sa mort par une « plume » bien plus mordante et à la proximité revendiquée avec Derrida.

Pour reprendre notre fil, j'ajouterai que Lacan, en faisant référence à l'éliision du message de la lettre par Poe, désigne en quoi celle-ci ne représente aucun signifiant, mais relève du réel, pure jouissance, à ceci près qu'elle est marquée de l'incomplétude au regard du savoir inconscient. Elle fait trou, elle dessine le bord du

14. J. Derrida, « Le facteur de la vérité », *op. cit.*, p. 487.

15. J. Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras du ravissement de Lol V. Stein », dans *Autres écrits*, *op. cit.*, p. 192.

16. J. Lacan, « Joyce le symptôme I », dans *Joyce avec Lacan*, Paris, Navarin, 1987, p. 22.

17. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005, p. 164.

trou dans le savoir inconscient, Lacan la dit : littorale. Le littoral, c'est une frontière entre deux domaines qui n'ont rien en commun, aucune relation réciproque : « Entre la jouissance et le savoir, la lettre ferait littoral. » C'est pourquoi Lacan peut s'étonner que « la psychanalyse s'oblige à reconnaître le sens de ce que pourtant la lettre dit à la lettre, quand toutes ses interprétations se résument à la jouissance ». Car la lettre n'est pas de l'autre domaine, celui du signifiant, elle en est l'effet, ainsi que Freud en avait fait la recension avec ses formations de l'inconscient, avec le symptôme dans *Inhibition, symptôme et angoisse*, et Lacan avec la métaphore et la métonymie.

S'il insiste tant sur la primarité du langage et du signifiant par rapport à la lettre, c'est encore une fois parce qu'il s'agit d'un point que Derrida conteste. Celui-ci « importe » Lacan dans le discours universitaire, là où le savoir est mis en usage à partir du semblant ; mieux, il l'importune.

Le ruissellement et l'effacement du trait

Lacan ne manque pas de souligner qu'il se situe au bord de la littérature, là où celle-ci est peut-être en train de virer à *litureterre*. La démonstration qu'il en fait s'appuie sur un récit de voyage au Japon. Ce n'est ni une fiction ni un exemple, ainsi qu'il jugeait son séminaire sur « La Lettre volée », c'est une démonstration littéraire, de même que « L'étourdit » sera un peu plus tard une démonstration topologique. Elle anticipe également sur ce qu'il fera avec « Joyce le symptôme ». En voici ce que j'appellerai le cœur. Il s'agit du retour en avion : « Tel invinciblement m'apparut, cette circonstance n'est pas rien : d'entre-les-nuages, le ruissellement, seule trace à apparaître, d'y opérer plus encore que d'en indiquer le relief en cette latitude, dans ce qui de la Sibérie fait plaine, plaine désolée d'aucune végétation que de reflets, lesquels poussent à l'ombre ce qui n'en miroite pas. » Le ruissellement est celui du bouquet de signifiants, de traits unaires, et de ce qui l'efface, cet effacement désignant le sujet, en deux temps pour que se distingue une rature. À ceci près qu'il s'agit d'une rature « d'aucune trace qui soit d'avant », puisque la trace vient toujours après.

Lacan avait déjà abordé ce point deux ans auparavant dans son séminaire *D'un Autre à l'autre* en désignant la trace comme ce qui

« passe à l'enforme de A (comme objet *a*) selon des façons diverses par où elle est effacée ¹⁸ ». Il s'agit bien du littoral, qui, en produisant cette rature, « reproduit cette moitié dont le sujet subsiste », c'est-à-dire la terre. Ainsi, volant au-dessus de la Sibérie, Lacan revient sur la seule rature qui soit pure rature, la calligraphie japonaise. Encore faut-il que, pour que le littoral vire au littéral, à la litté-rature, le poignet de l'artiste, qui est aussi écrivain, poète, sache négocier les virages de son pinceau. La lettre-rature fait donc rupture, c'est-à-dire coupure, dans l'amas de nuages du semblant, ce que, du reste, fait la science avec ses petites lettres, celles dont Lacan va faire des « mathèmes », elle désigne la jouissance comme « ce qui, dans le réel, se présente comme ravinement ». Nous avons donc bien une démonstration littéraire, qui, en faisant passer du ruissellement au ravinement par la rature, décrit le trajet du signifiant à la lettre qui s'en détache et à la jouissance qui s'y attache, par l'usage de métaphores, pour justifier le virage de la littérature en *litureterre*.

À Tokyo, Lacan a parlé de ses *Écrits*, qui venaient tout juste d'être traduits : « Si j'écris comme j'écris, c'est à partir de ceci que je n'oublie jamais, à savoir qu'il n'y a pas de métalangage. En même temps que j'énonce certaines choses sur les discours [nous sommes en 1971], il faut que je sache que d'une certaine façon, c'est impossible à dire. C'est justement pour ça que c'est réel. » Lacan ajoute : « Ce qui est certain, c'est que je n'ai pas pu l'écrire autrement ¹⁹. » Ses *Écrits* sont pluriels, il les compare aux petits rochers des jardins zen, autour desquels il a passé le râteau pour en faire un livre, à quoi ils n'étaient pas destinés. Plus tard, en 1975, il dira par contre que c'était le résidu de son enseignement. Un résidu n'est pas un déchet, c'est un reste, un reliquat, parfois élevé à la dévotion d'une relique.

Fin de partie

À l'époque où Lacan préparait leur publication, il avançait déjà qu'il existait une différence entre écrire et publier : « On publie quelque part, disait-il aux auditeurs de son séminaire. La conjonction fortuite, inattendue, de quelque chose qui est l'écrit et qui a ainsi d'étroits

18. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, 2006, p. 314.

19. Ce « discours de Tokyo » est le texte d'une intervention que Lacan fit le 21 avril 1971, durant son voyage au Japon, à l'occasion de la traduction des *Écrits* en japonais.

rapports avec l'objet *a*, donne à toute conjonction non concertée d'écrit, l'aspect de la poubelle ²⁰. » C'est ainsi que naît le célèbre néologisme « poubellication ²¹ ». Mais, ne nous trompons cependant pas de poubelle ; c'est du reste ce qu'on nous incite à faire quotidiennement : le tri des ordures. Il y a celles de Beckett, les poubelles jumelles de *Fin de partie* (*Endgame*), dans lesquelles cohabite le couple parental, dans un non-rapport sexuel définitif. Beckett écrit pour faire entendre les didascalies qui trament son discours au long de cette partie d'échecs. Beckett, c'est réellement ce qui reste de paroles dans la poubelle.

La question est soulevée par Lacan, lorsqu'il accepte la publication de son séminaire : « Une transcription [...] : ce qui se lit passe-à-travers l'écriture en y restant indemne. Or ce qui se lit, c'est de ça que je parle, puisque ce que je dis est voué à l'inconscient, soit à ce qui se lit avant tout. » Et d'ajouter : « Un écrit à mon sens est fait pour ne pas se lire ²². » La transcription du séminaire et sa poubellication en 1973 appartiennent à la mise en acte de la percée d'entre les nuages, par le passage de l'oral à l'écrit, produisant l'objet *a*. Elle est à peu près contemporaine de la « Note italienne », où Lacan proposait une école construite à partir de la passe, avec cette injonction : « Tout doit tourner autour des écrits à paraître ²³. »

À partir de cette date, Lacan ne publiera plus qu'un nombre restreint d'écrits pas à lire. Parmi eux : « Joyce le symptôme ». Il y retrouve celui dont il fait mention au début de « Lituraterre », dont il rappelle encore une fois qu'il l'a connu à vingt ans et que c'est donc d'un « retour à Joyce » qu'il s'agit pour lui. « Que Joyce ait joui d'écrire *Finnegans Wake*, ça se sent. Qu'il l'ait publié, [...] laisse perplexe, en ceci que ça laisse toute littérature sur le flanc ²⁴. » La jouissance de Joyce est celle de la lettre hors sens, réelle, énigmatique aussi. Lacan avance à ce sujet, dans le *Séminaire XXIII* : « [...] l'énonciation, c'est l'énigme portée à la puissance de l'écriture ²⁵ ». Il en sait

20. J. Lacan, *Le Séminaire, L'Objet de la psychanalyse*, inédit, leçon du 15 décembre 1965.

21. La première occurrence du terme se trouve dans le séminaire *L'Objet de la psychanalyse* (leçon du 15 décembre 1965), avec une référence explicite au préfet Poubelle.

22. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, postface, Paris, Seuil, 1973, p. 251.

23. J. Lacan, « Note italienne », dans *Autres écrits*, op. cit., p. 311.

24. J. Lacan, « Joyce le symptôme », dans *Autres écrits*, op. cit., p. 570.

25. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome*, op. cit., p. 153.

quelque chose, lui qui n'a cessé de faire de l'écriture avec des équivoques, comme, par exemple, le « joui-sens », la « poubellication », etc. Alors, pourquoi Joyce a-t-il tenu à publier cette somme athéologique, qui lui a pris dix-sept ans de *work in progress* ? Lacan donne à cela une réponse borroméenne : c'est parce qu'« hissecroibeau », qu'il se fait un escabeau de son art, qu'il trouve moyen de renouer l'imaginaire au symbolique et au réel en se faisant « sinthome », c'est-à-dire : symptôme, un symptôme singulier, dont Joyce est le nom. Lacan fait entendre, avec cette ancienne orthographe, le saint Thomas d'Aquin, que nous retrouvons ici. Mais Joyce lui-même n'est pas un saint. Comme le formule Lacan : « Il joyce trop de l'S.K.beau, il a de son art art-gueil jusqu'à plus soif ²⁶. » Ce n'est sûrement pas son œuvre qu'il va jeter *sicut palea*, il va même en livrer l'énigme à une postérité d'exégètes, véritables talmudistes, surtout jésuites, qui tenteront d'en extraire l'or, première syllabe d'ordure.

Il semble bien que Lacan ait pris alors une posture joycienne, ou plutôt post-joycienne, dans la mesure où il a nommé Joyce, où il a nommé sa jouissance dans son symptôme. Il ne manque pas en effet de mentionner que lui aussi, Lacan, s'est hissé sur un escabeau, non pour y célébrer la belle forme qu'est la sphère, le corps dont l'image capture le « parlêtre », mais, à l'inverse, pour l'en faire déchoir, la laisser en lambeau, chue, une fois encore *sicut palea*, à la fin de la partie, celle de l'expérience de l'analyse. « La pointe de l'inintelligible (il s'agit du symptôme littéraire) y est désormais l'escabeau dont on se montre maître. Je suis assez maître de *lalangue*, celle dite française, pour y être parvenu moi-même, ce qui fascine de témoigner de la jouissance propre au symptôme. Jouissance opaque d'exclure le sens ²⁷. » Et il ajoute : « Il n'y a d'éveil que par cette jouissance-là. » L'analyse, lorsqu'elle recourt au sens, a peu de chance de la « résoudre », car le symptôme ne se résout, pas plus qu'il ne se dissout.

Je voudrais terminer sur les rencontres manquées, qui rassembleraient les principaux protagonistes de mon parcours, en indiquant que Lacan a mis de plus en plus l'accent sur la contingence, la *tuché*, vers la fin de son enseignement.

26. *Ibid.*, p. 566.

27. *Ibid.*, p. 570.

D'abord Derrida. Lacan lui aurait dit, à Baltimore en 1966 : « Il faut qu'on parle... » Qu'on parle de la primarité du signifiant sur la lettre, sans aucun doute. Le dialogue n'a jamais eu lieu, semble-t-il. Il a été remplacé par des écrits, qui devaient servir de saluts au bon entendeur.

Joyce, ensuite. Dans son intervention au symposium James Joyce de juin 1975, Lacan, le nommant pour la première fois de son nom de symptôme et même « Joyce le symptôme », s'exclame : « Il se serait reconnu, si je pouvais aujourd'hui lui parler encore ²⁸ ! »

C'est avec Joyce et l'écriture borroméenne que Lacan va pouvoir s'adresser à Derrida, du lieu même où il parle depuis tant d'années et où l'on suppose qu'il eût souhaité que Derrida vînt l'écouter. Je cite l'extrait de la séance du 16 mai 1976 : « À vrai dire, le nœud bo change complètement le sens de l'écriture. Il donne à ladite écriture une autonomie, d'autant plus remarquable qu'il y a une autre écriture, celle qui résulte de ce qu'on pourrait appeler une précipitation du signifiant. C'est sur elle que Derrida a insisté, mais il est tout à fait clair que je lui ai montré la voie ²⁹. »

Le sens de l'écriture est inversé : le signifiant est devenu un reste de voix, qu'on accroche à l'écriture par l'intermédiaire du dit, de ce que Lacan nomme « dit-mension » et même « dit-mensionge », la vérité menteuse. Le dit qui résulte de la philosophie est de ce registre. D'où l'usage, pour y suppléer, de « ce qui ne peut que s'écrire » : le nœud bo.

Ah ! J'ai oublié Lœwenstein dans cette affaire. Tant pis, ce sera pour une autre fois.

28. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome*, op. cit., p. 162.

29. *Ibid.*, p. 144.

Roger Mérian

Lettres, féminin pluriel *

Je voudrais interroger un aspect de l'articulation de la lettre et du féminin, et plus précisément le lien entre le nom et l'œuvre écrite du côté féminin.

En introduction, je vous livre ce propos de Serge Leclair, propos qui me sert de boussole pour cette intervention : « J'incline à penser que les efforts des meilleurs de nos écrivains contemporains s'éclaireraient grandement, s'ils réussissaient à tenir vraiment compte de ce qu'ils savent. » Et que savent-ils ? « Qu'écrire est d'abord une tentative impossible pour maîtriser le texte inconscient. Mais peut-être est-ce par l'impossibilité même de sa tentative que l'écrivain retrouve vraiment le réel ¹. » N'est-ce pas une façon de dire que l'on écrit pour répondre au rapport sexuel qu'il n'y a pas ?

Pour commencer, je prends le risque d'une visée pédagogique pour distinguer le signifiant de la lettre. Dans les débuts de l'enseignement de Lacan, la distinction entre lettre et signifiant est difficile à faire, dans la mesure où Lacan ne dispose pas encore de l'opposition entre signifiant et objet qui lui permettrait de la fonder.

Ainsi, « Le séminaire sur "La Lettre volée" », qui date de 1955, s'établit sur une parenté entre la lettre et le signifiant en empruntant un exemple à la littérature, un conte d'Edgar A. Poe, dans lequel le déplacement d'une lettre est censé figurer le parcours du signifiant. La lettre a donc une fonction de message, soit son sens. C'est ce qui la rattache au signifiant dans la mesure où elle en est le support.

* Intervention du 2 octobre 2010 à Rennes à la journée préparatoire aux Journées de l'EPFCL à Paris « La parole et l'écrit dans la psychanalyse ».

1. S. Leclair, « Le réel dans le texte », *Littérature et psychanalyse*, n° 3, octobre 1971, Paris, Larousse.

Dans « L'instance de la lettre » (1957), Lacan conçoit la lettre comme « le support matériel que le discours concret emprunte au langage ² ». Par ailleurs, la lettre a un destin, qui est sa destination en tant qu'objet, c'est cet objet qui est rendu quand on rend les lettres d'amour. La lettre d'amour est propre à manifester tout particulièrement cette nature d'objet de la lettre. Dans *Belle du seigneur*, peut-être le plus beau roman d'amour du xx^e siècle, Albert Cohen nous le donne à entendre : « L'amour, ce n'est pas la femme que tu aimes, c'est la lettre que tu lui adresses. »

Lacan, pour sa part, fera tourner sa lecture de Gide ³ autour de cet acte par lequel Madeleine, la femme d'André, jette au feu les lettres que celui-ci lui a adressées des années durant. Elle brûle ce qu'elle a « de plus précieux », et ouvre dans l'être de son amant la béance que remplissaient ces lettres jusque-là. Gide reçoit le coup, nous dit Lacan, comme « une femelle de primate frappée au ventre », et Lacan compare cette réaction à l'exaltation d'Harpagon croyant avoir perdu sa cassette, quand c'est de sa fille qu'il s'agit. La lettre est ainsi comparée à la cassette d'Harpagon, c'est-à-dire à ce qu'il y a de plus précieux pour un sujet, à savoir son objet, objet *a* dira Lacan plus tard, seul véritable partenaire du sujet pour la psychanalyse.

Ici déjà, la lettre, si elle se conjugue avec le signifiant dont elle constitue le support matériel, comme missive, comme tache d'encre, ne lui est plus tout à fait équivalente. Elle est cet objet perdu, ce reste, ce déchet dans lequel Gide, par exemple, est invité à reconnaître son être par l'acte de Madeleine.

Cette articulation de la lettre et du signifiant, Lacan la décrira dans son fameux texte de 1971, « Lituraterre ⁴ », qu'il faut lire et relire, non seulement pour saisir ce que le poète-analyste Lacan a fait de l'intuition des poètes, mais surtout pour essayer d'éclairer les difficultés de lecture qu'il recèle.

Lituraterre, « c'est ce qui fait terre du littoral. *Litura* pure, c'est le littéral », dit-il. Le mot *litura* en latin signifie d'abord rature et vient du mot *lino*, qui signifie effacer. Dans ce texte, Lacan resserre les

2. J. Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 495.

3. J. Lacan, « Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir » (1958), dans *Écrits, op. cit.*, p. 739-764.

4. J. Lacan, « Lituraterre » (1971), dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001.

rapports de la lettre au réel avec l'apologue de l'avion qui le ramenait du Japon. Dans le ciel, à travers le hublot de l'avion, il voit ce qu'il appelle « la condition littorale ». Et cette vue du littoral est pour lui homologue à la calligraphie de la lettre, dont on connaît la fonction éminente au Japon avec le trait d'encre du pinceau. « Tel invinciblement m'apparut, cette circonstance n'est pas rien : d'entre-les-nuages, le ruissellement, seule trace à apparaître, d'y opérer plus encore que d'en indiquer le relief en cette latitude, dans ce qui de la Sibérie fait plaine. [...] Le ruissellement est bouquet du trait premier et de ce qui l'efface. [...] Il y faut donc que s'y distingue la rature. Rature d'aucune trace qui soit d'avant, c'est ce qui fait terre du littoral. [...] Ce qui se révèle de ma vision du ruissellement, à ce qu'y domine la rature, c'est qu'à se produire l'entre les nuages, elle se conjugue à sa source ⁵. »

Lacan, me semble-t-il, oppose à la rature, « d'aucune trace qui soit d'avant », l'image du ruissellement associé à la rupture du semblant qu'est le nuage, le signifiant. Ainsi, le ravinement qui est le résultat du ruissellement convoque la jouissance. « L'écriture est ce ravinement même ⁶ », dit-il.

Littoral désigne donc ce bord du savoir et de la jouissance, en tant qu'il s'agit de deux domaines strictement étrangers l'un à l'autre : « Le bord du trou dans le savoir, voilà-t-il pas ce qu'elle (la lettre) dessine ⁷. » Ici, la lettre ne se confond pas avec le signifiant, c'est-à-dire le semblant. Sous les nuages du signifiant, le « ravinement de la lettre » !

Mais comment l'écriture prend-elle forme, forme poétique à l'occasion, à partir de la rature ? Du ravinement ?

Venons-en à quelques évocations cliniques, par ailleurs très différentes, qui me conduisent à poser une question : comment comprendre les propos de certaines femmes à l'endroit du nom qu'elles portent ? Il est en effet traditionnellement attendu d'une femme qu'elle abandonne son nom de jeune fille, le nom de son père, pour prendre celui de son mari, c'est-à-dire qu'elle ne montre pas d'attache particulière à l'endroit d'un nom censé la représenter, imparfaitement sans doute, mais la représenter quand même.

5. *Ibid.*, p. 16-17.

6. *Ibid.*, p. 18.

7. *Ibid.*, p. 14.

Or, comme le souligne Lacan, « à toucher si peu que ce soit à la relation de l'homme au signifiant [...] on change le cours de son histoire en modifiant les amarres de son être ». Ce qui, en effet, se vérifie bien cliniquement, puisque cette perspective de changement de nom donne lieu, dans certaines circonstances, à tout un éventail de défenses, allant du refus absolu de changer de nom – qui, à l'extrême, peut déboucher sur l'évitement pur et simple du mariage – à la précipitation inverse dans le mariage pour, justement, en changer au plus vite, voire pour se choisir un nom propre.

J'ai choisi de limiter mon questionnement à l'usage du pseudonyme chez des femmes qui se confrontent à l'écriture. De plus, elles se plaignaient de ne pouvoir écrire qu'à condition de « prendre un pseudonyme ».

Le phénomène, bien entendu, se produit tout autant chez les hommes, mais j'ai pris ici le parti d'interroger les choses sous l'angle plus particulier qui est celui du rapport que ces femmes entretiennent à leur nom d'une part et à l'écriture d'autre part, en tant que cet acte les fonderait peut-être d'une manière particulière dans leur rencontre avec le féminin, avec la position féminine. Qu'est-ce qui est tenté là comme type d'inscription Autre par ces écrits qui se signent de ce signifiant qu'elles choisissent pour venir les représenter en femmes de lettres ?

Je voudrais d'abord souligner ce que j'ai entendu comme une impossibilité, voire un interdit à user de ce nom censé pourtant leur être propre, et qui les pousse à se masquer, à se voiler derrière un signifiant Autre qui vient inscrire, soutenir ce qui, à s'en tenir à l'étymologie du terme *pseudos*, serait de l'ordre d'un nécessaire « mensonge ». Ces femmes étant là dans une modalité d'affirmation de leur existence pouvant sembler un peu paradoxale, en tant qu'elles ont à en passer par une sorte de tour de passe-passe pour tenter de dire leur vérité.

Mais alors, quel type particulier de mensonge est là en question, et ne s'agit-il pas plutôt ici d'un voilement de l'être ? Voilement de l'être du sujet, donc de sa part de jouissance, ainsi récupérée sous une forme pseudo ? Suffirait-il de dire qu'il n'est là question, au fond, de rien d'autre que de la plus banale hystérie, d'un effet de cette structure qui pousse au semblant, au masque, au voilement, voire à

la mascarade, avec toute la dimension phallique qui la caractérise ? ... Il y a plus. Il y a autre chose que précisément je souhaiterais déplier.

Que nous dit une femme par cette tentative de s'autogénérer, à la fois dans le libre choix d'un nom qui lui soit propre et dans l'acte d'écrire qui la fait naître à l'identité d'écrivain, lorsqu'elle ne peut le faire qu'au prix d'un effacement qui l'amène à gommer du texte, peu ou prou, le nom de son père ?

La définition donnée par *Le Robert* concernant le pseudonyme indique, en effet, qu'il s'agit là d'une « dénomination choisie pour masquer son identité ». Nous entendons dans cette dénomination ce « dé » privatif issu du latin *dis* qui indique bien l'éloignement, la séparation. Cela nous indique qu'un acte a à venir là, dans le réel, démasquer le trou, le dévoiler avant qu'un autre masque, un autre voile, un signifiant, vienne à son tour tenter de parer à ce vide réel.

Un autre constat m'a frappé, qui consiste dans le fait que les pseudonymes choisis ou élaborés de toutes lettres marquent souvent leur rapport, manifeste ou non, avec un lieu, un *topos* parental. Ainsi, l'une de ces femmes confiait les secrets de l'élaboration de son nom d'écriture : elle indiquait clairement la nécessité qui s'était imposée de conserver une syllabe de son patronyme. Sur la base de cette première syllabe, elle avait construit le nom sous lequel elle se voilait, et ce nom-rébus évoquait pour elle un paysage de son pays natal, qu'elle avait dû quitter vingt ans plus tôt. Une autre, professeur de lettres, indiquait que son pseudonyme avait les liens les plus directs avec le petit bout de terre où se trouvait la maison familiale encore habitée par sa grand-mère maternelle.

Je ne peux résister, bien sûr, à l'évocation de l'auteur féminin qui compte parmi les plus reconnus de la littérature contemporaine : Marguerite Donnadiou, dite Duras, ou encore M. D. On pourrait glisser longuement sur le poids du nom légué par le père dans ce cas particulier. Je me contenterai de noter que Marguerite, dans le dessein inconscient où elle semble avoir été de tuer le père une seconde fois – allant jusqu'à effacer de sa mémoire toute trace de ce père mort lorsqu'elle avait 4 ans, au point de dire : « Je n'ai jamais connu mon père » –, Marguerite n'en a pas moins choisi le nom du village du sud de la France où celui-ci possédait une maison de campagne et dont le nom recèle, en outre, l'initiale même de son patronyme : D.

Marguerite Duras a pu écrire également : « Je n'ai pas de regard sur moi-même. Je suis toujours tournée de l'autre côté, vers une sorte d'obscurité : là où ça écrit. » Ce *Wo es war* singulier ne lui permet-il pas de réduire le nom propre aux quelques lettres de Lol V. Stein ou d'Emily L. ? Condensation d'un trop de jouissance ?

Ainsi, on les « dit-femmes », ces chères femmes, car elles ne sont pas-toutes dans la fonction phallique et ne peuvent rien dire de cette Autre jouissance. Pourtant quelques-unes, parfois, s'y risquent. Marguerite Duras, à qui Lacan a rendu l'hommage que l'on sait, nous fait entendre ce dont il s'agit avec ce signifiant du manque dans l'Autre, S(~~A~~). Lacan conclut son hommage à Marguerite Duras sur l'éloge de l'art de l'écrivain qui célèbre « les noces taciturnes de la vie vide avec l'objet indescriptible ⁸ ».

Évoquant le silence de Lol V. Stein, M. Duras l'impute à l'absence d'un signifiant dans ce passage connu : « Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner... Ce mot qui n'existe pas, pourtant il est là ⁹. »

À partir de cette formulation – « On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner » – qui vient border un réel, Lacan va souligner qu'il s'agit de « faire sonner autre chose que du sens ». Et dans sa leçon du 19 avril 1977, il se réfère précisément à ce passage mais aussi à *L'Écriture poétique chinoise*, de son ami François Cheng : « Si vous êtes psychanalyste, vous verrez que c'est le forçage par où un psychanalyste peut faire sonner autre chose que du sens. Le sens, c'est ce qui résonne à l'aide du signifiant. Mais ce qui résonne ne va pas loin, c'est plutôt mou. Le sens, ça tamponne. Mais à l'aide de l'écriture poétique, vous pouvez avoir la dimension de ce que pourrait être l'interprétation analytique. » Encore une fois, l'écrivain précède le psychanalyste...

Ainsi, quelques-unes, pas toutes, parviennent à suggérer donc par le style qui est le leur la façon dont elles se débrouillent avec ce réel de la langue. C'est à partir de cette absence de signifiant dans

8. J. Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein » (1965), dans *Autres écrits*, op. cit., p. 197.

9. M. Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964, p. 54.

l'Autre qui les nommerait, de ce point vide, point de honte, qu'elles ont à inventer un trou qui vaille, pas sans l'écriture.

Un autre exemple encore, qui ne suit pas exactement, lui, les mêmes chemins, est celui de Marguerite Cleenewerck de Crayencour, dite Marguerite Yourcenar, anagramme de la dernière partie de son nom à une lettre près : le C initial qui, ici, a chu. Yourcenar, elle, dans les tout premiers temps de son écriture, avait également modifié son prénom, qu'elle avait amputé pour n'en laisser qu'une syllabe : Marg, avec toute l'ambiguïté sexuelle, ainsi que d'origine, qui peut s'entendre.

Mais qui peut oublier son propre nom ? Je voudrais citer ce propos de Marguerite Yourcenar, dans *L'Œuvre au noir* : « Peu à peu, pourtant, Zénon cessait d'être pour eux une personne, cessait d'être un visage, une âme, un homme vivant quelque part sur le point de la circonférence du monde ; il devenait un nom, quelques lettres, moins qu'un nom, une étiquette fanée sur un bocal où pourrissaient lentement quelques mémoires incomplètes et mortes de leur propre passé. Ils en parlaient encore. Ils n'en parlaient presque plus. En vérité, ils l'oubliaient ¹⁰. »

Se pose ici une question : si le pseudo a un rapport avec un lieu, et s'il est susceptible d'être vécu comme abri pour le sujet, est-ce alors dans ce trou creusé par la lettre, dans ce « ravinement », que ces femmes viendraient fonder et inscrire leur ex-sistence ? Et si le signifiant pseudo n'a pour référent que ce lieu, ce bout de terre, irréductiblement vide et perdu, que tentent, en effet, d'inscrire ces patientes par le biais de cette opération de nomination Autre ? *Litura-terre*, dit Lacan, « rature de la terre », semblent dire ces patientes pour faire valoir une jouissance énigmatique.

Notons que ce type de dé-nomination, contre toute attente, ne laisse pas ces sujets dans l'anonymat, puisque ce lieu fondateur du sujet semble bien s'y maintenir, avec quelques lettres, envers et contre cette tentative d'effacement du patronyme. Ainsi ces femmes, peut-être à leur insu, semblent-elles parer, grâce à cette référence maintenue du travail de la lettre, au risque d'un effet de *décapitonage* que pourrait produire ledit effacement, et auquel on peut assister dans certaines structures cliniques.

10. M. Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, Paris, Gallimard.

Reste que je n'ai pas encore soulevé la question de ce qui amène ces femmes à dire « non » à leur nom. Si par cette *Verneinung* elles posent quelque chose concernant leur position subjective, on peut se demander quelle est, dès lors, la vérité qu'elles tentent de faire entendre. Pourquoi cette vérité du sujet ne peut-elle venir à s'articuler que dans le mensonge ?

Or, grâce à, ou à cause de ce que Lacan appelle sa « biglerie », sa « duplicité », la femme pas-toute peut osciller entre viser le phallus d'un côté et S de grand A barré, $S(\bar{A})$, de l'autre. À se situer côté homme des formules de la sexuation, une femme se trouve, du même coup, confrontée aux exigences liées au Nom-du-Père. Ainsi, elle est aux prises avec la question de la castration, comme le sont les hommes.

Cependant, il y a un autre versant. Ces femmes qui ne cessent d'écrire décrivent et décrient sans cesse leurs mères comme défaillantes, déprimées, délaissées ou endeuillées. Castration maternelle oblige, elles réalisent que leur sollicitude et leur abnégation à se préoccuper d'autrui prenaient sa source dans l'attention et dans le soutien à leurs mères endommagées. Elles n'osaient se séparer de leurs mères sans les réparer de peur de les détruire. Grâce à l'analyse et à l'écriture, elles semblent être à l'abri du ravage qu'elles ont eu à traverser en se demandant comment devenir femme, en restant filles de ces femmes-là.

S'agit-il de s'identifier, ou pas, à celle-là même qu'on ne cesse de détruire ? Mais une mère ne peut donner que ce qu'elle n'a pas. Écrire donc avec son ruissellement de lettres. De fait, n'écrit-on jamais ailleurs que sur le corps de la mère ? Sur son ventre même, comme le dit Freud quelque part ¹¹ ?

C'est donc en abandonnant ce côté homme pour viser le côté femme – celui où, à n'être *pas-toute* assujettie à la fonction phallique, elle pourra enfin se détourner des impératifs qui sont convoqués par le patronyme, pour rendre possible son inscription symbolique.

11. Pour cette intervention, bien que l'ayant lue, je n'ai pas retrouvé cette référence chez Freud. Pour ma part, j'associe cette référence à l'avant-dernier film de Peter Greenaway (1996), *The Pillow Book*, adaptation cinématographique de l'œuvre de l'écrivain japonais Sei Shōmagon et qui constitue le trajet de la lettre calligraphique sur le corps dans son rapport à la jouissance et au féminin, notamment autour de cette phrase de la femme à son amant, traducteur anglais : « [...] vous devez écrire sur moi. Mon corps est une page de livre, votre livre ».

N'est-ce donc pas en quelque sorte pour se délivrer du poids qu'emporte avec elle cette filiation qu'elle va mettre en place ce type de mensonge consistant à se choisir un nom qui lui permette d'exister avec le recours de l'écriture ? Vérité menteuse donc.

Or, ce type de ruse, précisément, et le discours qui l'accompagne – celui de la liberté, de l'absence d'attaches, etc. – ne peuvent manquer d'évoquer ce qu'elles découvrent et qu'elles viennent libérer du poids des exigences liées à la fonction phallique, au signifiant paternel, au patronyme qui va, dès lors, être éjecté de la scène. En effet, ce savoir s'acquiert au prix de l'abandon de la position masculine. Lacan le dit ainsi : « Il faut [...] étudier la lettre comme telle, c'est à dire la lettre et non son contenu de sens, en tant qu'effet féminisant ¹². » Ainsi, tout écrit « passive » le sujet qui a la passion du signifiant pour mordre sur le réel.

Il arrive que l'écrivain ou le poète y perde jusqu'à son nom. Romain Gary en est l'exemple unique, je crois, dans la littérature : il fait porter un pseudonyme, Émile Ajar, à son neveu Paul Pavlowitch pour des livres qu'il écrit lui-même et qu'il lui attribue.

Peut-être est-ce cela la folie, perdre son nom ? Mais c'est aussi en cela que consistent la poésie et l'écrit ; perdre son nom pour un autre, aussi léger qu'un nom de plume. Cependant, F. Kafka, lui, n'y va pas avec le dos de la cuillère dans sa définition de l'écriture, de façon radicale (et avec l'équivoque de notre langue) : « L'écriture, dit-il, est une hache qui tue la mer gelée en nous ».

Voici une question : chaque sujet dans une analyse peut-il retrouver l'ordonnance, non pas universelle, mais particulière des lettres du nom imprononçable qui l'a fait parler ? Non. En effet, ce qui nous fait parler, nous ne pouvons pas le savoir. Le mot quelconque qui vient là, en ce point-trou, mot de la *lalangue* « au bord du trou dans le savoir » n'implique-t-il pas le signifiant du manque dans l'Autre, c'est-à-dire S(~~A~~), « comme tel imprononçable, précise Lacan, mais non pas son opération, car elle est ce qui se produit chaque fois qu'un nom propre est prononcé » ?

Lacan insistant sur le fait que l'écriture est à situer du côté de S de grand A barré, S(~~A~~), est-ce pour autant que la condition de l'écriture

12. J. Lacan, « Lituraterre », *Littérature*, n° 3, octobre 1971.

consiste à se situer du côté femme des formules de la sexuation, et ce quel que soit le sexe de l'auteur, homme ou femme ?

Si en effet, ainsi que le soutient Lacan, l'écriture exige un détour par la fonction littorale de la lettre entre sens et jouissance, le sexe de celui qui écrit importe peu. Y aurait-il véritablement une écriture féminine, une écriture qui soit elle-même sexuée ? Dans les années 1970 et 1980, des écrivains femmes, telles Hélène Cixous ou encore Luce Irigaray, ont pu le prétendre. Mais l'écriture ne dira jamais s'il est homme ou si elle est femme.

Je conclus, avec un pas de côté, sur le pluriel de mon titre. Ainsi, de ce qui nous fait parlants, nous ne pouvons pas le savoir. L'impossible est de la langue et dans *lalangue*, parce que le sens n'est jamais saisissable une bonne fois pour toutes, il fuit. Et il n'y a pas d'analyse sans nouage au réel qui tient à la langue. Ainsi, l'impossible à supporter côté analyste amène l'analysant à l'impossible à dire : et ça n'est ni une erreur, ni une incapacité, ni une faute, c'est le trauma inhérent à notre condition d'êtres parlants, source de culpabilité sans doute et donc de jouissance.

En centrant la psychanalyse sur le défaut de la langue à rendre compte du rapport entre les sexes, Lacan creuse un champ qui subvertit le sens commun. Mais qu'attendre de nouveau dans le lien social ? En faisant vibrer le pouvoir de résonance et de non-sens de la langue, Lacan s'adressait sans doute à chacun, il faisait le pari qu'un nouveau lien social pouvait naître à partir du plus intime d'une énonciation.

Les analystes sont ainsi concernés d'avoir à répondre – sans se passer de la langue poétique à l'occasion – au scandale de la découverte freudienne qu'« il n'y a pas de rapport sexuel » et que, de cet impossible, qui suppose un consentement, l'analyste doit se savoir assujetti au signifiant qui inscrit la marque de la mort dans son être, que rien ne peut effacer et notamment plus le fantasme. S'il est arrimé à ce que condense la lettre « au bord du trou dans le savoir », n'est-ce pas pour déshabiller les mots, lettres à lettres ? N'était-ce pas d'ailleurs le souci de Lacan de s'interroger sur le lien possible à la fin d'une analyse entre ces « épars désassortis » ?

À cette question, je vous propose une réponse. Elle se trouve dans le témoignage de Robert Antelme, dans *L'Espace humaine*, et ce

n'est pas sans lien avec la fin d'une analyse si nous prenons au sérieux cet avertissement de Lacan selon lequel « les psychanalystes sont les savants d'un savoir dont ils ne peuvent s'entretenir ». Robert Antelme écrit : « Nous voulions parler, être entendu enfin. Mais nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle quelle. Le risque, c'est de s'indigner et de ne pas aller plus loin. En deçà une compassion, un fantasme sur la terreur, au-delà rien. L'horreur anesthésie, "stuporise", "colérise". Or en parlant et en écrivant, ce n'est pas la pitié qu'il y a à susciter, la tendresse ou la révolte, c'est de "dire l'inexprimable". Et il fut tout à fait impossible de combler la distance entre le langage dont nous disposions et l'expérience que nous avions vécue. Rien ne se comprenait. » Et plus radicalement, il ajoute : « Ce qui nous relie, c'est très précisément ce qui nous dénoue, c'est ce qui ne ressemble à rien ¹³. »

13. R. Antelme, *Textes inédits sur L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais et Témoignages », 1996.

Wanda Dabrowski

Quand la voix de la diva confine à la perte *

Claironnante, vibrante, tonitruante, puissante, brisée, cassée, chevrotante, frêle, grêle, aiguë, criarde, flutée, glapissante, nasillarde, stridente, gutturale, métallique, chaude, caverneuse, cristalline, éraillée, rauque... nombreux sont les qualificatifs pour spécifier une voix. Déjà se repère un écart entre une voix et la voix. Une voix, un style, un homme... voilà de quoi particulariser quelqu'un par sa « voix », sa prise de position subjective, éthique. La voix est en quelque sorte la raison d'être d'un sujet, son ancrage. Ne dit-on pas pour annoncer la mort de quelqu'un : « Une voix s'est tue » ?

Mais déjà pointe, en amenant la question du style, la problématique de l'objet, et donc la voix comme objet, telle que Lacan l'a dégagée avec son ressort pulsionnel.

La voix porte la parole du sujet qui habite le langage. Il n'y a de voix que supportée par la parole et la parole suppose la voix. C'est dans le rapport du sujet à l'Autre que se trouve articulée toute la question de la voix et du signifiant, avec tout ce que cela met en jeu du désir du sujet et du désir de l'Autre. L'instance de la voix peut s'inscrire entre la fonction de la parole et le champ du langage ; en effet la parole noue ce qui est à signifier et le signifiant, mais dans ce nouage, il lui faut un troisième terme qui est la voix. Mais alors où est l'instance de la voix quand je parle, si la voix ne se réduit pas à la parole ? Ce ne sont pas les inflexions ni les variations de ton, ce n'est pas son caractère d'étrangeté, mais bien plutôt sa participation à ce qui ne peut pas se dire, d'où une bien réelle difficulté à tenter d'en dessiner les contours. Je vous propose un parcours quelque peu risqué jusqu'aux confins... de « la voix pure ».

* Intervention à l'après-midi de travail *Question de corps*, Séméac, 10 avril 2010.

Parce qu'elle lie l'homme au langage, la voix est la dimension de la chaîne signifiante, elle est la manifestation du sujet sous la forme de l'énonciation et sous la forme de l'objet. « La voix a un lien spécifique au signifiant : elle est à la fois l'énonciation où le sujet se perd, et l'objet qui lui manque. Elle est parole du sujet mais aussi désir de l'Autre. Elle est pulsion et altérité. Elle est présence muette, existence ¹. »

La voix divise le couple parler-entendre qui est avant tout s'entendre parler dans le mouvement même de la parole qui se déroule. L'objet voix tel que Lacan l'a formalisé est le seul par lequel sont concernés deux trous du corps, deux orifices pulsionnels, qui sont la bouche et l'oreille. Le trajet d'aller et retour de la pulsion doit passer par le bord de ces deux trous réalisant un double tour. Lacan a aussi insisté sur le fait que l'oreille est le seul des orifices corporel de la pulsion qui ne se ferme pas ; pas de paupières aux oreilles et les I.Pod ou boules Quiès ne peuvent réaliser une fermeture ! Alors, d'où la voix vient-elle, de la bouche ou de l'oreille ?

Ce qui a amené Lacan à cette élaboration de la voix comme objet, c'est le problème clinique des voix psychotiques, ces voix tout à fait immatérielles mais tout à fait réelles. Dans le séminaire *L'Objet de la psychanalyse*, il pose la question en ces termes : « En quoi ces voix seraient-elles moins objectives ? En quoi la voix sous prétexte qu'elle n'est pas sensorielle, la voix serait-elle de l'irréel [...] ? Est-ce que la voix est irréelle, [...] de ce que nous la soumettions aux conceptions de la communication scientifique, à savoir qu'il ne peut pas la faire reconnaître [...] ; et la douleur, alors ? Est-ce qu'il peut la faire reconnaître ? Va-t-on discuter que la douleur soit réelle ² ? »

Antonin Artaud, dans *Correspondance de la Momie*, livre son expérience d'une voix qui hors son « dé-résonne ». « Cette chair qui ne se touche plus dans la vie, cette langue qui n'arrive plus à dépasser son écorce, cette voix qui ne passe plus par les routes du son, [...], tout cela qui fait ma momie de chair fraîche, donne à Dieu une idée du vide où la nécessité d'être né m'a placé ³. »

1. S. Rabinovitch, *Les Voix*, Toulouse, Érès, coll. « Point Hors Ligne », 1999, p. 11.

2. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XIII, L'Objet de la psychanalyse*, leçon du 20 avril 1966, inédit.

3. A. Artaud, *Œuvres complètes*, tome I**, Paris, Gallimard, 1976, p. 57.

La psychose permet de saisir non seulement ce qu'est la voix dans son essence aphonique, mais aussi comment, quand la voix est détachée de la parole, l'énonciation vient d'ailleurs que du sujet. La voix peut s'entendre dans le réel. Ces voix entendues par le sujet psychotique confrontent à l'énigme de la « voix pure ».

La voix, dans sa double origine grecque et latine, *phonè* et *vox*, peut rendre compte de ses deux versants :

– *phonè*, paradigme de la « phonie », est du côté du souffle de la voix, intimement lié à la fonction respiratoire, elle peut dis-fonctionner (dysphonies), s'interrompre (aphonie), c'est le registre du son ;

– *vox*, ou *vocelle*, en latin, a signifié par métonymie mot, au Moyen Âge. C'est l'articulation signifiante pure : elle vocifère, elle invoque, elle convoque, elle profère, elle vocalise.

À la fois appel et son, invocation et bruit, la voix « porteuse du verbe » ne cesse jamais pourtant d'être en même temps « une pure étoffe sonore qui ne s'entend jamais mieux que lorsqu'elle se tait ou défaille ⁴ ». Il y a un chiasme entre la voix et le son, entre la voix et le phonique. La voix est plutôt du côté de ce reste d'inaudible, ce reste silencieux qui chute de la chaîne matérielle des mots qui s'entendent.

Il est à noter que la voix en tant que phénomène sonore paie son tribut aux lois de l'acoustique. Les « traités du corps » sur la voix, quant à ses caractéristiques propres, nous renseignent sur le fait que c'est le larynx, organe vibratoire, avec ses cordes dites vocales logées en son centre, qui entre en action sous l'effet de la « soufflerie pulmonaire ». Le larynx s'ouvre et la glotte se dilate sous l'effet de l'accès de l'air venant des poumons, puis s'ouvre, ce qui « contracte » la glotte, formant cet isolat qu'on appelle « anche vocale » ; c'est ce qui, dans un dernier temps, permet aux cordes vocales, « languettes vibrantes », de se tendre, produisant l'effet de résonance. Puis dans un dédale de cavités – la voix se répercute ainsi de trous en trous, comme autant de résonateurs – la voix vient frapper le tympan, celui du locuteur et celui du destinataire. De par ce phénomène acoustique sophistiqué, l'appareil phonatoire a ainsi longtemps été comparé à l'instrument de musique, qu'il soit à vent ou à corde. C'est que la voix, détachée de son support, pour le sujet en train de se constituer, est à

4. S. Rabinovitch, *Les Voix*, op. cit., p. 176.

chercher. Comment la voix dès son premier souffle se sépare-t-elle des mots qu'elle dira et de la signification que leur donnera l'Autre ?

Dans le séminaire *L'Angoisse*, Lacan, après avoir dit que « le langage n'est pas vocalisation », avance que c'est « un rapport plus que d'accident qui lie le langage à une sonorité », et il qualifie cette sonorité d'instrumentale. La physiologie de l'oreille indique que le limaçon de l'oreille est un résonateur complexe, et, souligne Lacan, « le propre de la résonance, c'est que l'appareil y domine. L'appareil résonne, et il ne résonne pas à n'importe quoi [...] il ne résonne qu'à sa note, sa fréquence propre ⁵ ». Le vide au cœur du tuyau acoustique, qui est vide de l'Autre comme tel, impose à tout ce qui vient résonner la réalité du souffle, indiquant que l'objet *a* fait office de médiateur de la jouissance entre l'Autre et le sujet. La voix ne va pas sans la pulsion invocante qui inclut une dimension d'appel à l'Autre de la demande et du désir, pour que quelque chose entre en résonance avec l'invocation.

La voix répond ainsi à ce qui se dit mais elle ne peut en répondre. Pour qu'elle réponde, nous devons incorporer la voix, comme altérité de ce qui se dit. C'est pourquoi la voix résonne dans le vide de l'Autre qui est absence de garantie, avant que le sujet ne prenne la voix qui est la sienne ; elle résonne non pas dans sa modulation, mais dans son articulation ; elle peut y devenir impérative, réclamant obéissance ou conviction ; elle est le désir de l'Autre. Elle répond à l'altérité de ce qui se dit, c'est pourquoi elle a pour nous, lorsque nous l'entendons, un son étranger.

La voix référée à vox conjoint le trou de l'énonciation (dans la parole) et le silence de la voix (trou dans la sonorité), elle est à la fois parole (énonciation) et sonorité (objet), elle constitue en quelque sorte la doublure de l'être mais aussi sa perte absolue ; l'objet voix est radicalement détaché du sujet. La voix articulée se construit autour de ce trou qu'est réellement la voix. C'est l'objet le plus proche de son effacement.

La voix parlée se détache de la « voix pure », et dans le chant qui rompt toute attache avec la parole, précisément dans l'opéra, c'est la voix féminine des castrats puis celle des divas qui tentent d'approcher ce point de hors-sens.

5. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre X, L'Angoisse*, Paris, Seuil, 2004, p. 317.

Michel Poizat, dans son ouvrage *L'Opéra ou le cri de l'ange*, nous propose : « C'est ce phénomène d'autonomisation radicale de la voix, de ce véritable détachement de la voix comme objet venant s'emparer de toute la disponibilité de l'auditeur qui a rendu possible la mise en place du dispositif de l'opéra ⁶. »

C'est dans cette mise en scène privilégiée où peut se produire une tension vers les limites de la voix, et très spécifiquement vers cette limite où dans l'aigu et le suraigu disparaît toute intelligibilité du signifiant, que surgit quelque chose qui se rapproche sans cesse du cri, jusqu'à devenir cri pur effectif. La limite absolue qu'est le silence peut apparaître sur la scène de l'opéra. Il s'agit bien sûr de voix qui ne peuvent que se tenir aux confins, au plus près du « voisinage », de la frontière de la perte. Si une des particularités de la voix aiguë est d'abolir, à partir d'une certaine hauteur, l'articulation signifiante, cela permet une disjonction de la parole et de la matérialité vocale, qui laisse pressentir l'existence d'un « lieu » échappant aux lois de la parole et où la jouissance serait encore possible... D'où, peut-être, l'assiduité avec laquelle le public se presse à l'opéra ! La question de la vocalité débridée, où est attendue la jouissance, est « incarnée » par des divas.

Un opéra a retenu mon attention : *Les Contes d'Hoffmann*, de Jacques Offenbach (1881). Il s'agit d'un des premiers opéras à inclure un cri féminin non musicalisé, que les successeurs de l'œuvre n'auront de cesse de faire disparaître, mais aussi à présenter la figure énigmatique d'une chanteuse d'opéra dont le rôle se cantonne à parler. « On trouve donc dans cette œuvre des femmes qui parlent quand elles devraient chanter, qui chantent à en mourir, et d'autres enfin dont le cri est étouffé. » C'est ainsi que Jean-Michel Vivès dégage les énigmes inhérentes à cet opéra, dans l'article « Le chant entre parole et cri étouffé ⁷ ».

L'action de ces contes se situe en Allemagne, dans la taverne de maître Luther (premier et cinquième actes). Hoffmann y raconte trois histoires fantastiques qui occupent les actes intermédiaires. Elles sont librement inspirées de trois contes d'E.T.A. Hoffmann (1776-1822), *L'Homme au sable* (1816), *Le Conseiller Krespel* ou *Le Violon de Crémone*

6. M. Poizat, *L'Opéra ou le cri de l'ange*, Paris, Éditions Métailié, 2001, p. 56-57.

7. J.-M. Vivès, « Le chant entre parole et cri étouffé », *Insistance*, n° 1, Toulouse, Érès, 2005, p. 48.

(1818) et *Les Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre* (1814). Le librettiste a laissé à Hoffmann le soin d'être le protagoniste de ces récits pour donner de la cohésion à l'ensemble ; dans chaque histoire interviennent une femme aimée (Olympia, Antonia et Giulietta) et un être diabolique qui chaque fois sera la cause de la perte de l'objet aimé. Il est à noter qu'il existe une réelle progression dramatique dans le choix de ces contes : Hoffmann perd d'abord la poupée Olympia, comme un jouet qu'on lui casse. Plus dramatique est la perte d'Antonia, qui à son amour préfère ses rêves de gloire et en mourra. Enfin le comble du drame se situe à Venise où Hoffmann non seulement perd sa bien-aimée mais aussi se perd lui-même. À l'intérieur du livret, il y a une tension entre voix et parole évoquée à travers la lutte entre la muse et la cantatrice support de la voix.

Derrière le contenu manifeste des amours du poète, apparaît un contenu latent qui indique en quoi la tentation de la jouissance toute, pour le sujet, conduirait à la mort s'il s'y abandonnait, d'où l'obligation de renoncer à cette jouissance pour laisser place au désir.

Les trois personnages féminins sont autant de facettes de la femme aimée par Hoffmann : la cantatrice Stella. Le compositeur avait même rêvé de faire interpréter les trois rôles par la même cantatrice soprano. Or Stella, lors de son unique apparition dans l'opéra, dans l'épilogue, parle. Cela apparaît d'autant plus incongru que les trois héroïnes, dans chaque acte, interprètent des vocalises de plus en plus ébouriffantes, entre autres des vocalises au contre-ré. Cet épilogue, qui voit disparaître le chant féminin pour redevenir lieu de parole, peut trouver une certaine cohérence, nous propose Jean-Michel Vivès, si l'on prend comme axe de réflexion la tension entre parole-sens et voix-jouissance, qui permet de dégager « un véritable parcours vocal allant de la parole au cri en passant par le chant qui rend nécessaire le retour à la parole à la fin de l'œuvre ⁸ ».

Le prologue, après le « Chœur des esprits », débute sur les paroles de la muse de l'art poétique. Or la muse accompagne Hoffmann tout au long de l'œuvre et l'amène à l'abandon de la jouissance de la voix – représentée par son amour pour la cantatrice Stella – pour le travail du mot, la poésie. Comme le note Jean-Michel Vivès, le prologue, « avant la parole », se trouve par là même très mal nommé,

8. *Ibid.*, p. 50.

plutôt pro-vocation, attente de la voix. La parole encadre, avec le prologue et l'épilogue, les spectaculaires débordements vocaux des actes II, III et IV. « Il existe donc ici deux dynamiques opposées. L'une visant l'extraction de la voix que l'on trouve dans les actes centraux, extraction qui conduirait à une dangereuse proximité avec la voix comme objet de jouissance. L'autre s'exprimerait dans les actes extrêmes et tenterait de contenir par la prééminence de la parole les débordements vocaux ⁹. »

Dans l'acte I, Olympia, la poupée, dépend de son créateur, et tant qu'elle obéit aux sollicitations paternelles, en donnant de la voix selon un rythme qui lui a été imposé, elle s'inscrit encore, malgré son chant impressionnant, dans le registre du signifiant et n'est donc pas en danger. Pourtant, elle n'en restera pas là, et en mourra. En effet, une fois la chanson achevée, c'est la danse frénétique qui prendra le pas. À la demande de son créateur de mettre fin à cette danse, c'est un « oui » de vocalise qui s'élève dans l'aigu, ne permettant pas d'interrompre cette danse effrénée qui semble lui donner accès à une autonomie méconnue. Elle en mourra, assassinée par un substitut paternel, pour avoir donné de la voix là où on ne lui demandait pas.

Olympia n'avait d'existence que par la demande de l'Autre. L'expression de son désir dans une vocalise sur un « oui » frôlant le cri ne pourra que la conduire à se faire déchet en se brisant. Ne dit-on pas d'une voix qu'elle se brise ?

Dans cet acte est amenée la problématique du valet Cochenille, qui est bête, qui indique la dynamique vocale de l'acte : en effet, au moment où la voix doit rencontrer la parole, il lui est impossible, pris entre sens et jouissance, d'enchaîner sur le mot suivant sans s'y prendre à deux fois. Cette dichotomie entre parole et voix est incarnée par Olympia sur un mode tragique, le personnage de Cochenille la doublant sur un mode comique. Le dérapage vocal lié à la mise en jeu du corps montre que donner de la voix n'est pas sans risque.

Dans l'acte II, Antonia est une jeune femme dont la mère morte fut une remarquable cantatrice. Elle aussi possède une superbe voix, mais ne peut en jouir au risque de mourir. Elle en mourra après avoir entendu la voix maternelle l'appeler. Cet acte nous confronte à la dimension mortifère de la voix maternelle. Cela n'est pas sans nous

9. *Ibid.*, p. 51.

évoquer les sirènes, voix qui expriment dans leur vocalisation un désir à l'égard du sujet ; ce que ces voix en fait véhiculent, c'est une promesse de jouissance. La voix des sirènes comme la voix de la mère d'Antonia se font pure matérialité sonore. Quand, dans le trio final, le diable invoque la voix maternelle pour faire chanter Antonia, une montée chromatique mène les voix vers le registre le plus aigu et culmine au contre-ut dièse porteur de mort. Il s'agit d'un cri encore voilé dans cet acte parce que lancé des coulisses, l'horreur de la jouissance étant encore maintenue à distance, mais le cri musicalisé d'Antonia hors scène devient, accompagné par les « encore » du diable, ob-scène. « Offenbach ne saurait mieux nous signifier qu'il n'y a pas à idéaliser la voix sublime de la chanteuse qui se révèle *in fine*, n'être que le masque du cri ¹⁰. »

Troisième acte : Giulietta est une courtisane dont Hoffmann s'éprend. Elle lui dérobe son reflet et meurt, non comme Olympia et Antonia au cours de sublimes vocalises, mais dans un cri. Ce troisième acte, indique Jean-Michel Vivès, est le plus problématique, parce qu'il loge non une vocalise qui tendrait vers le cri mais un cri hors du registre symbolique puisque non noté musicalement. Le livret dit : « Elle se lève, pousse un cri et chancelle. » Or ce cri sera évité et n'existe dans aucune des versions enregistrées ou représentées.

Tous les degrés de la voix sont parcourus dans cet opéra, de façon « crescendo », et c'est Stella, la cantatrice, qui paradoxalement assure le retour à la parole dans l'épilogue. « Tout se passe comme si le cri poussé par Giulietta au moment de sa mort était la conséquence de l'abandon de la prééminence de la loi du signifiant qui s'est dessiné au cours des actes précédents ¹¹. »

Après avoir entendu ce cri, manifestation de la voix dans sa matérialité la plus pure et la plus dérangement, il y a nécessité d'un retour à la parole. Si la diva ne peut pas chanter dans l'épilogue, c'est parce que l'horreur provoquée par le paroxysme vocal que constitue le cri ne peut être tenue à distance que par la réintroduction de la parole. Pour esquisser la logique inhérente à cet opéra qui se tient entre parole et cri, Jean-Michel Vivès souligne le flou relatif à l'ordre des actes d'Antonia et de Giulietta. En effet, Jacques Offenbach est mort avant

10. *Ibid.*, p. 54.

11. *Ibid.*, p. 56.

la représentation de son opéra et n'a donc pu veiller à son édition ; les représentations et les enregistrements longtemps privilégieront un ordre qui fait précéder l'acte de Giulietta à celui d'Antonia. Or, les recherches musicologiques menées entre 1984 et aujourd'hui, à partir de manuscrits retrouvés, ont montré que l'ordonnancement souhaité par le compositeur inscrit l'acte de Giulietta après celui d'Antonia.

Le prologue et l'épilogue ont été supprimés dans certaines représentations, révélant peut-être que l'importance accordée dans ces moments à la parole soutient peu la jouissance de l'auditeur. Par contre, la présence du cri dans l'acte de Giulietta pointant une extrême proximité de la jouissance liée à la voix est vécue comme dangereuse et donc élidée.

Dans cet opéra se trouvent nouées les questions relatives à la voix, à la non-existence de la femme, à la poésie, à la mort, dans une tension entre sens et hors-sens, visant la dissolution du sens, sans jamais y parvenir. Le chant à son point culminant, à son point limite se trouve aux confins de la perte.

Un an après, dans *Parsifal* de Richard Wagner, le cri de la diva ne sera pas censuré ; il en va de même pour le hurlement poussé par Lulu dans l'opéra d'Alban Berg. Cet opéra signera peut-être la fin d'un genre.

Le chant de la diva peut se révéler approche de la voix au bord du silence. « C'est lorsque le bord du rien du sonore ou le bord de l'acmé de la vocalise la suspend au bord du silence, qu'elle est voix pure : objet dans son essence même, objet vide, appel du rien ¹². »

Envisager ainsi la question de la voix comme objet dans l'opéra vise non pas à lui donner une « substantialité » mais à approcher les enjeux à travers un cheminement qui va de la parole au cri, et qui, loin d'être linéaire, « se trouve pris en permanence dans la dialectique de la production d'une jouissance d'une part, et de sa maîtrise d'autre part ; d'une tentative de transgression d'une limite d'un côté et de réaffirmation de la limite de l'autre ¹³ ».

Faite d'organe (les cordes du larynx) et d'air (la colonne d'air qui fait vibrer les cordes), la voix proférée, chantée, poussée à son paroxysme se détache en quelque sorte du corps. L'organe dont elle

12. S. Rabinovitch, *Les Voix*, op. cit., p. 176.

13. M. Poizat, *L'Opéra ou le cri de l'ange*, op. cit., p. 70.

choit se partage avec l'air qu'on respire : matériel et immatériel. « La voix est le son du corps ¹⁴. »

La voix vient à la place de ce qui du sujet est proprement indicible, que Lacan appelle « plus-de-jouir ». Quand la castration a opéré, on n'entend pas de voix dans le réel, on y est sourd. Ce qui attache à l'Autre, c'est la voix au champ de l'Autre, ce qui fait les sujets quémandeurs. L'épreuve de la voix inscrit le sujet dans le désir mais au prix de la castration.

La peinture peut aussi approcher cette problématique de l'articulation du cri et du silence, Francis Bacon par exemple, ou comme nous le propose Lacan, Edward Munch et son tableau *Le Cri*. Ce qui est rendu sensible dans ce tableau, c'est que le cri provoque le silence, il le fait surgir, « le cri fait le gouffre où le silence se rue », et ce qui les lie l'un à l'autre ne relève ni d'une temporalité, ni d'une « coexistence ». Lacan l'évoque ainsi : « Il lui permet de tenir la note, c'est le cri qui le soutient et non le silence ; le cri fait en quelque sorte le silence se pelotonner dans l'impasse même d'où il jaillit pour que le silence s'en échappe mais c'est déjà fait ¹⁵. »

Dans ce cri manque la trace du sujet. Mais le cri n'a pas besoin d'être émis pour être un cri. En effet, dans ce tableau, la valeur d'expression de ce cri est corrélée au paysage calme dans lequel il se situe. Il n'a pas besoin d'être entendu, il peut être regardé, rejoignant le plus intime, mais « ce qui m'est le plus intime est justement ce que je suis contraint de ne pouvoir reconnaître qu'au dehors ¹⁶ ». Toujours dans cette même leçon, Lacan souligne que le cri représente l'être féminin, d'où ne peut sortir qu'un « silence absolu ».

À partir de là se dessine un projet de travail : lettres sur lesquelles la voix prend appui pour porter la langue. En effet, comment ne pas évoquer Joyce et la place centrale donnée à la voix dans son écriture « sonorisée », la voix étant portée par la lettre. « Joyce distingue en écrivant, la voix comme sonorité, à laquelle il ajoute la voix muette qui répond à la lettre ¹⁷. »

14. S. Rabinovitch, *Les Voix*, op. cit., p. 182.

15. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, leçon du 17 mars 1965, inédit.

16. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, 2006, p. 225.

17. Albert Nguyen, « FFF : ALP ou la-version de l'objet », *L'En-je lacanien*, n° 5, Toulouse, Érès, 2005, p. 71.

Claire Merlet

Au-delà d'un chiffrage de la douleur *

La douleur est une expérience qui est souvent de l'ordre du surgissement. À la polyclinique de l'Ormeau, elle s'associe à une maladie et à des traitements déjà agressifs qui détériorent l'organisme. Ce corps, déjà mis à mal, soumettant parfois les patients à une image qu'ils ne reconnaissent ni dans le miroir, ni dans le regard de leurs proches, ce corps donc devient étranger, se fait différent avec ces sensations que sont les douleurs. Mais est-ce vraiment quelque chose de si familier, le corps ? Qu'en savons-nous ? Il ne s'agit pas d'un savoir de l'ordre de l'inné, ni d'un savoir qui se confondrait avec celui de la médecine.

Voici une petite histoire datant du XII^e siècle pour illustrer la spécificité du corps de l'être humain. Frédéric II, roi se croyant l'âme d'un chercheur, se demandait quelle langue parlait spontanément un enfant s'il n'en avait jamais entendu aucune auparavant. Pour cela, il demanda aux nourrices de ne rester avec les nouveau-nés que le temps nécessaire pour leur prodiguer les soins vitaux. Vous vous doutez du résultat de cette expérience, la curiosité du roi ne fut jamais satisfaite puisque aucun enfant ne survécut. Spitz a nommé ce syndrome « syndrome d'hospitalisme » : une importante carence affective chez un nourrisson peut entraîner de graves séquelles allant jusqu'à la mort. La survie de l'être humain ne se réduit pas à la satisfaction des besoins vitaux, le fonctionnement du corps ne se limite pas à la machinerie organique. L'anatomie humaine a un statut particulier : la séparation de sa base animale et naturelle. Le besoin est la voie pour une satisfaction autre.

* Intervention du 25 septembre 2010 à Tarbes, lors d'une matinée de travail à la clinique Ormeau-Pyrénées dans le cadre de la journée organisée par le pôle 8 intitulée : « Des maux et des lettres ».

Revenons sur la question du savoir. À propos des hystériques, Freud remarquait que ce n'était pas l'organe qui était endommagé mais plutôt l'idée que le malade s'en faisait. La conception que nous avons de notre corps est fondée sur des représentations et non sur le savoir médical. Ce dernier capte ce qu'est l'organisme par l'imagerie, par les bilans, par toutes les techniques ultrasophistiquées et de plus en plus précises. Cet aspect est bien sûr primordial pour le diagnostic et le soin. Il reste cependant qu'une vérité est à entendre dans le discours du sujet. Par son histoire, il vient nous dire sa position subjective, sa manière d'être au monde, sa façon de se débrouiller avec son corps. Même s'il ne s'agit pas d'un exposé clair et conscient de sa part, sa marque singulière s'inscrit en filigrane.

Le professeur D. Sicard (président du Comité consultatif d'éthique) insiste sur l'importance de l'examen clinique qu'il nomme l'interrogatoire : « Se laisser "entamer", (ac)cueillir les paroles de seconde ligne, lâchées parfois au dernier instant, quand le patient se rhabille. N'oublions pas que celui-ci est unique, ne s'inscrit pas dans une théorie de malades ¹. » Il insiste sur l'importance des mots employés par chaque patient. Les symptômes doivent être parlés et ne pas être piochés, suggérés par une liste préétablie, par un interrogatoire binaire dans lequel « le patient répond mais n'est plus invité à parler ». Comme il le souligne, le « dit » de la médecine ne doit pas « remplacer » le « su » du corps.

Conséquence de la morsure du langage sur le corps, chaque sujet l'évoque avec des signifiants qui lui sont propres, déterminés par son histoire. Mais, pour dire que nous avons un corps, il faut qu'il ait une certaine consistance. C'est dans l'image spéculaire qu'il prend forme. Elle se construit au moment du stade du miroir, moment logique où l'enfant reconnaît et s'identifie au reflet que lui renvoie le miroir. Le regard que lui porte l'autre est nécessaire à cette reconnaissance. Il perçoit alors son corps comme une unité. Désormais, le corps nous assure un soutien, une identité. Pourtant, n'a-t-on jamais eu cette sensation que Freud qualifiait d'inquiétante étrangeté en se voyant dans le miroir et en s'interrogeant : « Est-ce bien moi, est-ce bien mon image ? » Pas toujours évident de se reconnaître dans ce

1. D. Sicard, « La mort de la clinique... ou la fin de la parole ? », *Abstract Cardiologie*, n° 432, mars 2008.

reflet. Il est donc ce que nous avons à la fois de plus intime et de plus étranger. Lacan parle d'un rapport d'extimité au corps (le plus intime et le plus extérieur à soi). Il reste pourtant une carapace contenant qui nous assure que nous sommes vivants et c'est aussi par lui que surgissent les menaces, les signes qui viennent nous rappeler à notre statut de mortel.

Nous pouvons mesurer toute la complexité de la machinerie organique, les médecins en témoignent, mais également toute la complexité du rapport que nous entretenons avec notre corps.

Alors, quand la douleur surgit ? La sensation vient faire effraction, venant brouiller les limites dedans-dehors, contenant-contenu. Danièle Brun (psychanalyste, professeur au Centre de recherches psychanalyse et médecine) parle alors d'un corps aux limites de la pensée ². Il n'arrive plus à se faire oublier, envahissant l'espace psychique. Pour le patient, le monde tourne autour de la douleur : « J'ai trop mal pour parler, pour réfléchir. » La moindre activité apparaît comme un effort considérable, toute son énergie étant au service de la lutte contre cet insupportable. Une partie de lui s'effondre. Ce corps sur qui il pouvait s'appuyer, ce corps qui lui appartenait le trompe : « Il me lâche, il me trahit » sont des paroles qui reviennent souvent dans la bouche des personnes qui souffrent. Elles doivent s'en remettre à l'autre, les soignants ou la famille. Non seulement elles ont besoin d'aide pour les gestes du quotidien, mais elles doivent faire appel à l'autre pour les soulager, pour apaiser les dysfonctionnements somatiques qui leur échappent et qu'elles tentent de comprendre par le discours médical.

Nous citerons encore Danièle Brun pour décrire la position du malade : « L'une des seules possibilités offertes au patient consiste [...] à se fondre dans les soins pour mieux s'identifier à ce corps étranger qui est désormais le sien ³. » Ce corps qui lui appartient devient un inconnu menaçant. Comment s'identifier à cet intrus sans pour autant s'y réduire ?

De manière générale, l'évaluation de la douleur se fait par un chiffrage, c'est-à-dire que les patients doivent en estimer l'intensité sur

2. D. Brun, « Le corps aux limites de la pensée », *Figures de la psychanalyse*, Toulouse, Érès, 2006, n° 13, p. 81.

3. *Ibid.*, p. 83.

une échelle de 0 à 10, 10 étant la plus forte que l'on puisse imaginer. Ce protocole est nécessaire dans la prise en charge de la douleur, mais l'objectivation du ressenti douloureux ne rend pas compte de son caractère subjectif. Deux personnes qui coteront leur douleur à 7 n'auront pas le même vécu, une personne estimant sa douleur à 7 à deux moments différents n'aura peut-être pas la même tolérance à ces deux instants. Nous ne prétendons pas que la parole pourrait évoquer complètement la douleur, que des signifiants la diraient entièrement. Souvent, les mots manquent. J. Marblé (psychiatre-psychanalyste intervenant dans une unité de traitement de la douleur à Lyon) parle d'une plainte dite de manière imparfaite ⁴. Le corps, s'il est parlé, n'est pas entièrement affecté par le langage. Il présente une part de réel, c'est-à-dire d'innommable, d'irreprésentable auquel le sens échappe. La douleur peut réveiller cette dimension réelle du corps, ce qui n'est pas sans surgissement d'angoisse.

L'effraction corporelle que provoque la douleur peut venir ébranler l'équilibre psychique. Ainsi, une femme opérée d'une atteinte dorsale est transférée à la clinique pour déterminer la nature de cette atteinte. En plus de l'inquiétude générée par l'attente des résultats, l'équipe remarque une appréhension à effectuer les gestes quotidiens. Lors de notre rencontre, elle raconte que son opération fut précédée de plusieurs semaines de souffrance qui se sont soldées par un épisode d'une douleur extrême motivant son hospitalisation. Elle est très affectée par l'évocation de cet instant, pleure beaucoup. Elle explique que depuis l'opération elle n'a plus mal mais craint de souffrir de nouveau. En l'observant, je remarque que, lorsqu'elle est assise et que son dos n'est pas appuyé au dossier de la chaise, elle se soutient avec les mains. Elle finira par expliquer que, depuis cet épisode extrêmement douloureux, elle a le sentiment que sa colonne ne la tient plus. Elle témoignera avoir vécu un véritable effondrement physique au cours de cette expérience, effondrement du corps propre qui vient faire vaciller son être. L'évaluation de sa douleur était de 1-2 sur l'échelle numérique, mais les retentissements de l'expérience douloureuse n'étaient pas négligeables. P.-L. Assoun parle alors d'« une sorte d'"évidement" du

4. J. Marblé, « Le traumatisme : violence passée, violence présente », intervention à l'université de Valence le 19 mars 2008. Site de l'APJL.

sentiment de soi par la pression littéralement "toxique" d'un séisme somatique interne ⁵ ».

R. Lerich (chirurgien pionnier de la chirurgie douce et de la prise en compte de la douleur) considérait que la santé c'est le silence des organes, et cependant la douleur est présente dans la vie quotidienne. Elle est le signe d'un mouvement, mouvement qui, comme le souligne Lacan, est diamétralement opposé à la mort, donc définit la vie. C'est ce dont témoignent certains patients en refusant l'éradication complète de leur douleur. Il est vrai que parfois les traitements entraînent une somnolence, état pour eux plus insupportable que la douleur en elle-même. Je pense à cette patiente suivie à domicile, dont les douleurs étaient très difficiles à calmer. Malgré ses plaintes, elle ne suivait pas les prescriptions médicales susceptibles de la soulager. Lors d'une hospitalisation, elle me fit part de son impression d'être en train de « s'enfoncer vers la mort ». Comme je l'interrogeais sur ce sentiment, elle m'expliqua que l'absence de souffrance était pour elle le témoignage d'un « lâcher prise » du corps, donc qu'elle allait mourir. Ce qui pouvait être entendu comme une réussite thérapeutique était pour elle synonyme d'échec de la survie.

Nous avons abordé le caractère fragile de cette construction qui consiste à avoir un corps. La rencontre avec la maladie soumet le sujet à un corps déshumanisé, à un corps objet de soins. D'ailleurs, le verbe « subir » est souvent employé par les patients pour définir leur position face aux soins. Parfois, la maladie fait effraction, vient rencontrer un point qui fait énigme pour le sujet, possible occasion pour interroger son histoire, son rapport au monde. Au-delà du signal d'alarme physiologique qu'elle représente, la douleur est alors le support pour exprimer cette énigme.

L'histoire de madame M. met en lumière cette dimension subjective de la maladie et de la douleur, et nous terminerons sur ce point. « J'ai mal à ma tumeur », voilà comment elle formule sa plainte. Expression bien singulière qui sera le point de départ pour dérouler l'histoire familiale dans laquelle elle se fige. Plusieurs membres de sa famille sont morts de la même maladie, dont son père vingt ans plus tôt. Elle parle d'une fatalité familiale, à laquelle elle ne peut échapper.

5. P.-L. Assoun, *Corps et symptôme, Leçons de psychanalyse*, Paris, Anthropos, coll. « Psychanalyse », 2^e édition, 2004, p. 224.

Cette fixation l'enferme dans une dynamique morbide, la renvoyant à une image d'une mourante, d'une personne en sursis. Depuis toujours, elle est comme son père, ils se ressemblent comme deux gouttes d'eau, elle a tout hérité de lui : le physique, le caractère, la maladie. Un timide questionnement sur cette certitude commence à émerger. Comment se décaler de cette identification morbide à son père ? Bien sûr, ce travail n'aura pas d'influence sur le pronostic de la maladie, la parole n'aura pas un effet magique qui éradiquerait ses douleurs. Mais, en passant par la plainte douloureuse, une souffrance sur son être se révèle à elle.

Nicolas Bendrihen

Du roman de la maladie à la lettre *

La découverte d'un cancer, qu'elle soit soudaine et brutale ou annoncée par quelques signes avant-coureurs, confronte chacun à une au moins double nécessité sur le plan subjectif :

- entendre ce qui se découvre ;
- intégrer psychiquement ce qui a surgi et produit déjà son travail morbide dans le corps.

Nous avons coutume de dire qu'avec la maladie grave se rencontre un réel, c'est-à-dire ce qui dans son acception lacanienne minimale n'est pas du langage, et se situe même hors langage – soit hors symbolique et imaginaire, réel que le sujet va donc devoir s'approprier, par la pensée et des mots, puisqu'il n'a pas d'autres outils à sa disposition ! On voit tout de suite le paradoxe : pas d'autre solution que de mettre en mots, en représentations mentales ce qui résiste si bien à la mentalisation. C'est peut-être pour cela que souvent les premières images associées au cancer sont celles de l'*alien*, ce corps étranger venu d'on ne sait où, un monstre lointain mais tout à coup si proche. Je note cependant, et un récent papier dans *Le Monde* en faisait état ¹, que l'on commence à nommer plus volontiers le cancer dans le discours courant, *versus* « la longue maladie ». Cela aura progressivement, sans doute, des effets dans ce discours, pour que l'on puisse imaginer au bout du compte que chacun se sente concerné par la probabilité d'être un jour atteint d'une telle affection.

En attendant, il ne suffit pas de nommer un tel événement pour le faire sien. Le fil de ce texte sera sur ce paradoxe d'une certaine impuissance, et même impossibilité des mots à saisir ce qui n'est pas

* Intervention lors de l'après-midi du 25 septembre 2010 à Tarbes, « Des maux et des lettres », organisée par le Pôle 8 de l'EPFCL et à l'initiative de Marie-José Latour.

1. S. Blanchard, « Au diable le cancer », *Le Monde*, édition du 9 septembre 2010.

du langage, mais dont nous n'avons pourtant pas d'autre accès que ces mots. (Précisons pour être tout à fait clair que je parle de symbolisation, d'appropriation mentale de l'événement cancer, et non pas du traitement physiologique ; la médecine a bien heureusement fabriqué un certain nombre d'armes pour traiter, et de façon de plus en plus remarquable, le versant « cellulaire ».)

La trame de la réalité est une trame de discours, un réseau de significations qui nous permet de nous orienter dans le monde. Elle peut être déchirée par l'irruption d'une maladie grave, une effraction de réel, où surgissent le non-sens, l'aperçu de la finitude (alors que notre propre mort n'est dans l'inconscient pas représentable²) et souvent le sentiment d'une solitude absolue. Reste alors au sujet à subjectiver ce qui se révèle, en quelque sorte à réparer l'accroc dans la trame de la réalité, à faire un travail de reprise pour intégrer ce qui a surgi. Construire du sens sur une énigme, intégrer le réel du cancer dans une histoire, la sienne, est une des voies.

Le roman de la maladie

Prenant leur modèle dans la conceptualisation freudienne des théories sexuelles infantiles, Marie-José del Volgo, Roland Gori et Yves Poinso ont forgé en 1994 l'expression « roman de la maladie³ », pour décrire le travail d'élaboration auquel pouvaient se livrer les patients confrontés à une maladie grave. Ils écrivent : « [...] une mise en mots de la souffrance somatiquement organisée, au-delà de toute prétention de causalité, constitue ce que nous appelons un roman de la maladie, une théorie sexuelle de l'événement somatique. Un "roman" de la maladie, comme on parle de roman familial (Freud 1909), ou une "théorie sexuelle" de la souffrance, comme on parle des théories sexuelles infantiles. La référence aux théories sexuelles infantiles pointe la nécessité pour chaque sujet confronté à un mystère (que ce soit celui du sexe, de l'origine, mais aussi de sa fin), la nécessité donc d'expliquer, de donner un sens à l'insensé, d'intégrer l'événement dans une histoire et dans l'histoire – soit de faire que le

2. S. Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et la mort », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981.

3. M.-J. Del Volgo, R. Gori et Y. Poinso, « Roman de la maladie et travail de formation du symptôme. Complémentarité des approches psychanalytique et médico-biologique », *Psychologie médicale*, 1994, p. 26, p. 14.

réel devienne réalité, comme l'indiquait Danièle Silvestre dans un article de 1993 ⁴ ».

La théorie sexuelle infantile est un roman sur l'origine, le roman de la maladie est le roman de l'origine de la maladie, de son déroulement, et pourquoi pas de l'anticipation de sa fin. Il s'habille parfois de science, mais reste plus fréquemment dans un rapport bien éloigné avec le raisonnement scientifique ! L'histoire de la famille ou certaines séquences de la vie peuvent ainsi être relues comme une suite d'événements en lien avec le cancer aujourd'hui, et s'interpréter autrement, ou prendre un nouveau sens après coup. Un patient rencontré récemment, qui a pourtant eu une très longue expérience de la psychanalyse hors de l'hôpital avant de tomber malade, est ainsi aujourd'hui dans une tentative éperdue de faire coïncider les dates d'événements douloureux survenus dans sa famille avec les dates-clés de sa maladie, malheureusement découverte à un stade avancé. Il semble qu'il lui faille relier passé et présent sur une même ligne, dans un même système, ce qui déjà tente d'atténuer la rupture temporelle et subjective qu'a été pour lui l'annonce de la maladie.

C'est un roman, car pas moyen de construire et reconstruire son histoire sans le recours inconscient aux fantasmes, au pluriel, tous en prise avec un fantasme plus fondamental, singulier, et lui largement insu du sujet. Même si elle vise à être au plus près du réel de l'expérience, soit de ce qui ne se laisse pas saisir par des mots, la mise en images et en signifiants emporte son poids de subjectivité, donc de relecture éminemment individuelle et forcément différente d'un sujet à l'autre. Pour réparer l'accroc dans la réalité, chacun puise « dans le magasin ⁵ » qu'est le monde fantasmatique que décrivait Freud en 1924.

Concrètement, ce roman de la maladie peut se recueillir lors des rencontres cliniques avec les patients à l'hôpital, ou quelle que soit la situation d'écoute ; il est très souvent un *work in progress* qui va se construire au fur et à mesure des récits. Il se teinte toujours de

4. D. Silvestre, « Dépression et maladie organique », *La Cause freudienne*, juin 1993, n° 4, « L'Autre sexe », p. 127-132.

5. S. Freud, « La perte de la réalité dans la névrose et la psychose », dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973, p. 303.

la tonalité fantasmatique des rapports du sujet avec l'autre... « À son regard, j'ai tout de suite compris que je ne comptais plus pour lui », me dit une patiente dans la phase avancée d'un cancer du côlon quand elle parle de la dernière consultation avec l'oncologue. Si elle avait certes aperçu un certain embarras de son médecin face à l'impasse thérapeutique dans laquelle elle se trouvait, le regard de désintérêt était aussi ce dont elle avait longtemps pâti de la part de sa mère, qui se trouvait encore à faire retour, à être repris dans ces moments ultimes. On voit là aussi que le roman, reconstruction de l'histoire pour intégrer l'événement traumatique, fait le pont avec le passé pour intégrer le présent. Dans ce cas-là, sa fonction était de faire revêtir au médecin un trait connu (un regard de désintérêt) qui rendait sa figure sinon moins menaçante, en tout cas moins inconnue.

L'analyste est parfois le support de la construction de ce roman, et son éthique y est alors particulièrement sollicitée, car si ce travail de réélaboration par le roman de la maladie permet un certain apaisement du patient, dans le sens qu'il délivre, il faut prendre garde à ce qu'elle ne l'enferme pas dans une certitude, une vérité figée qui ne supporte plus aucun mouvement. Je pense particulièrement aux romans « causaux », ceux qui identifient un peu trop précisément une cause – comme le fameux « stress » – et peuvent du coup faire prendre aux patients des décisions risquées en termes d'option thérapeutique (dans les cas extrêmes, choisir la psychothérapie contre les tumeurs, aux dépens des traitements médicaux, puisque c'est le stress qui a été identifié subjectivement comme coupable).

Tous les romans ne sont pas aussi extrêmes ! La plupart viennent recouvrir suffisamment la déchirure dans le tissu de discours, ce qui assure une toute relative tranquillité au sujet. D'autres se révèlent impuissants à tout recouvrir, ce qui peut pousser le sujet à continuer à élaborer, creuser, inventer, questionner, mais aussi éprouver l'angoisse. D'où l'appel, parfois, à l'analyste. Là, le réel de la maladie réveille le sujet (parfois jusqu'à l'insomnie !), lui fait éprouver l'impuissance des mots à traiter cette émergence réelle, même si, une fois de plus, ils sont le seul recours subjectif. Il est impossible de dire le réel, mais pour quelques sujets il est impossible de ne pas essayer de le faire. Ce sont eux qu'accompagne aussi l'analyste, dans un récit dont la visée est non pas le sens, mais l'acte même de dire, de « bien-dire » au plus près de l'expérience.

Passage à l'écrit : une lettre

Jusque-là, j'ai évoqué la forme « orale » du roman de la maladie, théorie de l'événement plus ou moins en lien avec les autres. Le XXI^e siècle apporte une nouvelle forme aux romans de la maladie, puisqu'ils trouvent parfois non plus seulement à se dire, mais à s'écrire électroniquement et être publiés sous forme de *blogs*. Certains connaissent même une audience assez remarquable, comme celui de Marie-Dominique Arrighi, *K, histoires de crabe*⁶. Journaliste chez *Libération*, MDA, comme elle se nommait sur le *blog*, a tenu tout au long de sa maladie un journal électronique, au plus près de l'expérience du cancer du sein et de sa rechute, et ce jusqu'aux derniers jours précédant sa mort, puisque le dernier billet est posté depuis l'unité de soins palliatifs où elle est décédée. Ses *posts* (puisque c'est ainsi qu'on nomme les billets du *blog* successivement publiés) quasi quotidiens étaient attendus par des lecteurs au fil du temps de plus en plus nombreux et très commentés. Ils sont à présent, quelques mois après sa mort, réunis dans un livre – qui reprend tous les *posts*, mais pas les commentaires et l'interaction du *blog*.

Quel est le saut entre la forme orale et la forme écrite, puisqu'on peut leur postuler une même origine : la nécessité de mettre en forme avec des mots le réel d'une expérience ? Je prends deux fils à partir du roman du réel de la maladie, qui m'ont mené à la lettre.

Passé à l'écrit et mis en ligne, un roman de la maladie devient lettre, multitude de *posts*, et va chercher son lecteur. Il faut lire l'éten due des commentaires autour du *blog* de MDA, la communauté qui s'est créée autour de sa personne, mais surtout de ses écrits, les débats parfois houleux, surtout quand les *posts* se faisaient rares, chacun défendant sa MDA, celle qu'ils croyaient lire, et dont les proches rappelaient qu'elle n'était pas ce portrait idéal que tel ou tel dressait... L'écriture du roman de sa maladie semble avoir produit autant de visions romancées de l'auteur et de son expérience que de lecteurs !

Pour ce *blog* comme pour d'autres, la dimension de publication vise aussi, et réussit parfois, à réveiller l'autre, à réveiller le lecteur. Tous n'y parviennent pas, dans la multitude des *blogs* sur la maladie – tous les récits ne nous touchent pas, tout le monde n'est pas écrivain arrivant à transmettre ce qui fait le plus vif d'une expérience

6. <http://crabistouilles.blogs.liberation.fr/> ; URL qui mêle crabe, bistouri et carabistouilles...

humaine. Dans « Le poète et l'activité de fantaisie ⁷ », Freud s'interroge sur la capacité, le talent de l'écrivain pour nous captiver et nous faire éprouver du plaisir à la lecture de ce qui pourrait nous laisser froid, ou même susciter de la répulsion. Il pointe l'art du poète de tempérer et voiler ses propres rêveries (ce qui permet sans doute au lecteur de s'identifier malgré la différence d'expérience), et de savoir les présenter esthétiquement. Sans doute n'y a-t-il pas là tout l'art du romancier, mais l'humour, même noir, présent sur certains *blogs* et enrobant les situations les plus difficiles participe très sûrement à cet effet d'interpellation et de réveil de l'autre, sur des thèmes – la fragilité, la douleur, la mortalité – qu'on s'emploie plutôt à éviter.

Ce type de *blog* me semble donc lettre, avec des effets sur l'être, effets que Lacan a déployés dans son séminaire sur « La lettre volée ». Il participe à construire un discours autre sur le cancer : loin des visions gouvernementales des héros ordinaires, dans lesquels bien peu de malades se retrouvent, loin des visions angéliques et politiquement correctes. Il contribue à tisser un discours sur la maladie qui rompt avec les considérations banales et erronées faisant du cancer un traumatisme pour tous, et où chacun doit se battre et « garder courage » ! C'est aussi dans cet esprit, poster une lettre et en recueillir les réponses les plus diverses, que l'initiative d'un « roman-forum » sur la maladie cancéreuse a vu le jour, et démarrera publiquement le 1^{er} octobre sous les auspices de l'institut de cancérologie dans lequel je travaille et en lien avec la plate-forme Cancer Campus. Vont être publiés sous la forme de *blog* seize chapitres d'un roman écrit par Anne-Caroline Paucot, roman évoquant quatre femmes atteintes d'un cancer, qui sera lisible sur www.nebuleusedes crabes.com, lisible et surtout construit aussi pour susciter les réactions des lecteurs, qu'ils soient patients, soignants, proches, internautes de passage... Ces réactions viendront nourrir le roman, qui devrait continuer à s'écrire dans une dimension cette fois collective. Je ne déploie pas ici la genèse du projet, mais il part évidemment du réel d'une expérience, dont la traversée s'est faite également pas sans l'écrit, et dont la lettre, électronique, en est pour l'instant la forme.

7. S. Freud, « Le poète et l'activité de fantaisie » (1907), dans *Œuvres complètes VIII*, Paris, PUF, 2007, p. 159-171.

On voit donc là un des destins possibles d'une reconstruction subjective de la traversée de la maladie : la lettre qui va circuler, et produire des effets.

Supporter le réel

Or, la psychanalyse et Lacan ont pointé que la lettre n'est pas que le message. Dans l'équivoque de la langue française, elle est aussi le caractère typographique, qui en lui-même n'a aucune signification, elle est un élément réel de l'écriture.

Dans la deuxième leçon du séminaire *RSI*, le 17 décembre 1974, Lacan évoquant le nœud borroméen dit que c'est une écriture qui supporte un réel. Et il ajoute que « non seulement le Réel peut se supporter d'une écriture mais qu'il n'y a pas d'autre idée sensible du réel ». Formidable équivoque de ce « se supporter », qu'on peut entendre comme le support matériel, l'écrit qui va tenter de fixer le réel en le faisant passer au symbolique, mais aussi, bien sûr, l'écriture pour supporter, au sens d'endurer, le réel impossible à dire.

À ce titre, l'usage de la lettre dans l'écriture peut-il stopper la recherche de sens infinie qui caractérise ces romans de la maladie, en chiffrant une expérience qui n'est pas faite que de sens, mais qui touche aussi au corps, à la douleur, à la jouissance ? Cette part non résorbable dans la signification, dans le roman, la lettre l'évoque, en montre la voie. Deux fragments cliniques me semblent l'évoquer, un dans la production d'une écriture, l'autre dans sa disparition.

Quand, au terme de la traversée de sa maladie et des entretiens avec l'analyste qui l'ont accompagné tout du long, un jeune homme inscrit en bannière de son *blog* : « J'ai 20 ans, j'ai un cancer, c'est grave mais pas fatal », il prend alors à rebours la formule avec laquelle il avait commencé les entretiens. Il s'était ainsi présenté sous le signe de la division : profondément triste, il ne comprenait pas le pourquoi de cette tristesse, puisque, après tout, ce qui lui arrivait « n'était pas grave ». Dans une écriture inédite produite sur son *blog*, dans cette formule qui n'est venue dans les entretiens qu'après son inscription et sa mise en ligne, il ménage une place au réel de la mort entr'aperçu sans qu'elle l'écrase tout à fait.

Pour une autre patiente, c'est l'étonnement qui la saisit dans un détail trivial de la vie quotidienne. Elle est en traitement depuis

maintenant plusieurs années pour un cancer d'origine digestive. Elle est confrontée, à un moment précis, à une prise de conscience et une décision. Elle réalise que sa maladie exige toujours des traitements, avec de courtes périodes de rémission intermédiaires, et se demande jusqu'à quand les cures de chimiothérapie pourront contenir l'évolution de son cancer. De là, elle fait ce devant quoi elle tergiversait depuis un certain nombre d'années : elle remplit un dossier de placement en institution pour sa mère âgée, en informant cette dernière. Rentrant dans une boutique pour acquérir un nouveau stylo, elle s'aperçoit que, pour essayer le stylo qui lui plaît, elle n'écrit plus « la petite fille » comme elle le fait depuis son enfance. « La petite fille » était pour elle la phrase, toujours la même, qu'elle formait quand elle essayait un stylo. Elle est incapable de se souvenir de ce qu'elle a écrit comme phrase ce jour-là, ni si elle a écrit quelque chose, mais elle est sûre que pour elle cela en est fini de la petite fille : cette identité d'écriture, ce roman de la petite fille, en quelque sorte, semble se dissoudre avec l'aperçu de sa finitude et de celle de sa mère, signant par son absence soudaine le consentement au passage à l'adulte qu'elle était déjà, et au sujet mortel.

Alphabets, pour conclure

Mais il y a une autre piste dans la lettre et le réel, que j'esquisse, et ce sera mon dernier point. Pour ce faire, je quitterai le champ de la maladie grave pour vous proposer de lire un auteur qui a expérimenté une autre forme d'émergence de réel, celle de la bombe atomique, et qui a su en faire roman, mais aussi lettre support du réel. C'est Tamiki Hara (1905-1951), écrivain japonais. Nous pouvons lire en français trois nouvelles regroupées dans le volume *Hiroshima, fleurs d'été*⁸ : il y a « Prélude à la destruction », avant l'explosion, « Fleurs d'été » (pendant) et « Ruines ».

« Fleurs d'été » est la nouvelle qui s'attache à décrire les minutes juste avant l'explosion de la bombe et les vingt-quatre heures qui l'ont immédiatement suivie. Hara, au moment où il prend conscience qu'il a survécu et que le danger s'est pour l'instant éloigné, se dit qu'il doit « laisser tout ça par écrit »⁹. Dans les scènes d'horreur qu'il

8. T. Hara, *Hiroshima, fleurs d'été*, Arles, Actes Sud, 2007.

9. *Ibid.*, p. 76.

décrit, où plus rien ne lui semble humain, et juste au moment où il évoque la surprise qui le saisit quand il découvre qu'un pont sur la rivière est toujours debout, il interpose quelques vers ¹⁰, toujours pour décrire la désolation et l'étendue de l'horreur. Tamiki Hara prend la peine de nous préciser qu'il va recourir aux *katakana* pour écrire ces vers. C'est sur cet usage des *katakana* que je m'arrête pour conclure.

Dans la langue japonaise, deux alphabets s'ajoutent aux *kanji*, idéogrammes chinois : les *hiragana*, syllabaire pour les mots japonais, et parfois leur terminaison, et les *katakana*, syllabaire aussi, de forme extrêmement épurée, mais qui est utilisé pour transcrire en japonais les mots étrangers. Hara ne s'explique pas sur le recours à cet alphabet, peut-être s'agit-il simplement d'une mise en valeur de ces vers dans un texte en prose. Mais, dans notre réflexion sur les maux et les lettres, je me demandais s'il ne lui avait pas fallu en passer, dans sa volonté de décrire et laisser par écrit l'horreur réelle qui l'entoure, par la lettre japonaise qui écrit l'étranger, le radicalement autre, pour importer et écrire dans sa langue ce qui se déroule sous ses yeux, et le chiffrer. Cet alphabet se fait alors support d'un réel inouï, hétérogène, venant de l'autre et d'ailleurs, mais pourtant là. Ces lettres *katakana* feraient alors dans ce récit frontière entre le réel innommable, venant d'ailleurs mais s'étalant sous les yeux médusés de l'auteur, et le début de la constitution d'un savoir pour un sujet soumis à une telle effraction de réel, et pour les lecteurs après lui.

10. *Ibid.*, p. 91.

Écritures

*Mais le poème parle ! De la date qui est la
sienne, il préserve mémoire, mais – il parle.
Il parle, certes, toujours, de la circonstance
qui, proprement, le concerne ¹.*

1. P. Celan, *Le Méridien*, traduit par André du Bouchet, Fata Morgana, 1995.

*Choses, que coule en vous la sueur ou la sève,
Formes, que vous naissiez de la forge ou du sang,
Votre torrent n'est pas plus dense que mon rêve ;
Et, si je ne vous bats d'un désir incessant,
Je traverse votre eau, je tombe sur la grève
Où m'attire le poids de mon démon pensant.
Seul, il heurte au sol dur sur quoi l'être s'élève,
Au mal aveugle et sourd, au dieu privé de sens.
[...]¹.*

1. J. Lacan, extrait du poème paru dans *Le Magazine littéraire*, n° 123, 1977.

[...]

*J'ai appelé un chat roux qui s'est assis par politesse,
qui n'attend qu'un délai convenable pour pouvoir repartir.
Je le sens compréhensif mais la circonstance l'embarrasse ;
il s'enfonce dans son poil et cligne bien chanoinement des yeux¹.*

¹ J. Réda, « Deux vues de Bercy », extrait, dans *Hors les murs*, NRF-Gallimard, coll. « Poésie », 2001, p. 12.

*Une fourmi à ma chaussure je la regarde
comme elle danse sur le lacet sans avoir peur.*

*Elle sera tombée d'herbes folles ou de
mon bouquet de coucous qui lourdit mesure
que j'avance ¹.*

1. V. Rouzeau, *Pas revoir*, extrait, *Le dé bleu, L'idée bleue*, 2006, p. 15.

Il y a beaucoup à dire à propos du savon. Exactement tout ce qu'il raconte de lui-même jusqu'à disparition complète, épuisement du sujet. Voilà l'objet même qui me convient ¹.

1. F. Ponge, « Le savon », extrait, dans *Le Savon*, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1967, p. 17.

**Trouver le mot limpide
pour apaiser
et
pourquoi pas
guérir ¹ !**

1 F. Venaille, *Ça*, extrait, *Mercure de France*, p. 85.

U BUNHUM NIHIL

Un jûr tû verrû,
Le crûque-mûrt t'emporterû
U plutût tu l'verru plus :
Car tu s'rabbu défunctuu ¹.

1. V. Novarina, L'Origine rouge, extrait, POL, coll. « Théâtre », 2000, p. 145.

Chronique

Petits riens

Claude Léger

« Alors qu'il avait surtout, jusqu'alors discoursu sur sa situation, son moi, son autour social, son adaptation ou son inadaptation, son goût pour la consommation allant, avait-on dit, jusqu'à la chosification, il voulut, s'inspirant d'un support doctrinal au goût du jour qui affirmait l'absolu primat du signifiant, approfondir l'outil qu'il avait à sa disposition... »

Georges Perec, *La Disparition*, 1969.

Ce n'est par nulle coquetterie que se trouve mise en exergue cette citation du *Post-scriptum* du roman lipogrammatique de Perec, d'où le *e*, voyelle bêlante selon Tardieu, est aux abonnés *ab-sens*. Ce roman est devenu, de fait, une œuvre à la gloire de l'*a*, du petit et du grand, où l'auteur met au chef de son projet une contrainte, dont il déploie les effets sur trois cent cinq pages, n'hésitant pas à se ranger sous le patronage de Rabelais, Laurence Sterne et Raymond Roussel.

L'OuLiPo, dont Perec est toujours membre, malgré sa mort en 1982, fête cette année même son cinquantenaire, et n'a donc pas disparu.

Lacan, qui fraya avec le groupe surréaliste au début des années 1930 et y rencontra alors Raymond Queneau, avant qu'ils ne s'en éloignent tous deux pour cause kojévienne, n'a pas fait partie de l'OuLiPo. On ne sait si Queneau le lui a jamais proposé, s'ils se parlaient encore dans les années 1960. Par contre, ce qui est avéré par Lacan lui-même, c'est qu'ils s'amusaient toujours ensemble en 1945. Par exemple avec le problème arithmétique posé par le nombre treize : « Celui-ci est dû à M. Le Lionnais qu'on nous dit fort initié en ces arcanes et qui se trouve ainsi avoir troublé les veilles de quelques Parisiens. Du moins est-ce sous ce jour qu'il nous fut proposé par Raymond Queneau qui, grand expert en ces jeux où il ne voit pas le moindre objet où mettre à l'épreuve son agilité dialectique, et non moins

érudit en ces publications réservées où on les cultive, peut être suivi quand il avance que sa donnée est originale ¹. »

Cofondateur de l'OuLiPo avec R. Queneau, François Le Lionnais était mathématicien, mais se disait artiste. Contrairement au premier, il n'était pas membre du Collège de pataphysique, bien qu'ayant été décoré par ce dernier (le premier) de l'Ordre de la Grande Gidouille.

C'est un autre oulipien, Marcel Bénabou, qui a participé à la recension des néologismes de Lacan, dont 789 ont été retrouvés et retenus. Rien que cela ! Sans compter les *Witz*, les jeux équivoquaux, la substantivation des acronymes ² et autres métalepses.

Lacan n'était pas oulipien, puisqu'il n'y a jamais eu d'OuPsyPo à l'OuLiPo, et c'est sans doute tant mieux comme ça. On ne peut donc pas dire qu'il soit toujours « membre » de quoi que ce soit ; d'ailleurs, il a plutôt été démembré, bien qu'ayant préalablement dissous le nœud qui le faisait consister comme membre, qui plus est fondateur de ce qu'il avait nommé « Sonnez, colle ! ». Le démembrement a plutôt ressemblé à une fractalisation ³, dans la mesure où une fractale possède au moins des détails *similaires* à des échelles arbitrairement petites ou grandes. De ce point de vue, l'emploi du terme « nébuleuse ⁴ » utilisé il y a quelques années est peut-être moins pertinent, puisqu'une nébuleuse, dite planétaire, est formée par une étoile géante en fin de vie, dont l'éjection des couches périphériques crée à la fois une naine blanche et la nébuleuse. C'est le rayonnement intense de la naine blanche qui fait briller la nébuleuse. Est-ce si sûr ?

Soyons sérieux. N'étant pas nous-même oulipien, nous n'allons pas énumérer tous les produits qui auraient pu provenir de la dissolution évoquée plus haut. Notre but n'est certainement pas de les classer, ainsi qu'aurait pu le faire le regretté et néanmoins toujours membre Georges Perec. Nous devrions, malgré tout, apprécier les effets de la sélection naturelle sur cet ensemble, car il s'agit après tout d'un ensemble, pour ne pas dire d'une classe ; voir si un processus lipogrammatique est à l'œuvre ou s'il ne s'agit pas plutôt, dans certains cas, de liquéfaction, du passage de corps gazeux à l'état liquide. Ne pas mésestimer non plus les phénomènes d'étiollement pouvant aller jusqu'à l'anoxie, à ne pas confondre avec l'anorexie. On doit

1. J. Lacan, « Le nombre treize et la forme logique de la suspicion », dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 85. Paru dans *Cahiers d'art*, 1946, « Le temps logique » étant paru en 1945.

2. Il en va ainsi de la SAMCDA, qui n'est pas, malgré sa consonance, un organisme officiel de l'ex-URSS.

3. Cf. Benoît Mandelbrot, *Les Objets fractals*, Paris, Flammarion, 1982. Le terme « fractale » est un néologisme créé par Mandelbrot à partir du latin *fractus*, qui signifie brisé, morcelé, mais aussi affaibli. (Dernière minute : B. Mandelbrot s'est définitivement fractalisé le 15 octobre 2010 à Cambridge, MA.)

4. Le terme a été utilisé dans les années 1990 pour désigner les groupes, autres que l'ECF, issus de la dissolution de l'EFP.

également prendre garde à ne pas négliger les enkystements qui ne sont dus le plus souvent qu'à l'induration d'abcès de fixation. Et pour ne pas être en reste, la recherche exhaustive de disséminations insidieuses s'impose. Il reste cependant une question : quel est l'entomologiste que cela pourrait bien intéresser ?

Ne devrions-nous quand même pas nous astreindre à quelques exercices, si possible spirituels, pour entretenir le vif de ce que Lacan a néologisé, pour ne pas dire néologifié. Par exemple, un petit acrostiche, à composer soit le matin après le café, soit le soir avant le coucher. Avec sept cent quatre-vingt-neuf néologismes, il y a de quoi faire!

*Entu-ile l'ICS, tu-émoigne du sinthome,
Par-es de ce que tu parlêtres,
Fais obcesssion au joui-sens.
C'est de l'unair que vient l'effaçon,
Lituraterris dans les mathêmes :
... France !*

Le 10 octobre 2010.

二 銀 六
開 觀 音 殿



開 運 招 福
家 內 安 全

京都 東山
御 守 護
慈 照 禪 寺



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

