

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° 68, mars 2012

Billet de la rédaction : <i>Duende</i>	5
Séminaire École 2011-2012	
Une interprétation qui tienne compte du réel	
Michel Bousseyroux, L'équivoque du réel	9
Albert Nguyen, Comptable du réel : ab-sens de l'interprétation	21
Patrick Barillot, Une interprétation qui tient compte du réel	35
Marc Strauss, Le ratage du psychanalyste	47
<i>Federico Garcia Lorca</i>	
Après-midi d'étude sur la féminité	
Portel-des-Corbières, 2 octobre 2010	
Dominique Marin, Les amours de Perlimplin	65
Jean-Claude Coste, « Non, je ne veux pas le voir »	77
Sophie Rolland-Manas, D'Un éclat de safran ; d'Un soupir d'éventail	83
Chronique	
Claude Léger, Petits riens. Grande cause nationale 2012	101

*Ce Mensuel est dédié à Martine Vienot, amie et collègue,
décédée le 10 février 2012.*

Billet de la rédaction

Duende

Une fois n'est pas coutume, le *Mensuel* ouvre ses pages en ce mois de mars à *lalangue* espagnole. On le verra, c'est sous une forme point indigne d'accompagner la publication des quatre premières contributions faites au séminaire École – qui s'est donné pour tâche cette année de réfléchir à ce qu'est une interprétation proprement analytique, soit « une interprétation qui tienne compte du réel ».

Lalangue espagnole donc est ici à l'honneur dans sa variante andalouse, celle que Federico Garcia Lorca a portée si haut, si loin. Si loin des terres dans lesquelles son œuvre poétique, faite de poésie et de théâtre, est si profondément enracinée. Si loin des sources qui l'ont nourrie, façonnée.

Peut-on traduire *lalangue* ? N'est-ce pas, là encore, un métier impossible que celui de traducteur ? Cela n'empêche bien sûr pas qu'il y en ait qui s'y emploient avec bonheur. Poètes eux aussi, il faut croire, ils parviennent sans doute parfois à faire passer d'une langue à l'autre... Quoi ? Est-ce la parole qui passe d'une langue écrite à l'autre ? Est-ce de la parole ce qui s'écrit dans un poème et se traduit dans un autre ?

La poésie, dit-on avec raison, je crois, est faite pour être lue. À voix haute. Comme le théâtre, elle est faite pour être dite, portée et supportée par une voix. Les corps étant en présence. Elle est toujours adressée. Affaire collective. Car il n'y a pas de tour d'ivoire pour le poète, celui qu'on ne dira engagé que par redondance, puisqu'il n'y a de poète qu'engagé – comme l'analysant ! – dans son dire, et dans ce travail de *lalangue* dont il fait, lui, œuvre écrite.

Lorca, le poète assassiné. Assassiné par les franquistes, par le franquisme. Comment ne pas interroger ce que la fin de Lorca doit à sa condition de poète ? On songe à ce que Lacan a pu dire de l'*atopia* de Socrate. Il ne se concevait pas en dehors de la cité, Socrate, mais il n'y avait pas dans la cité de place pour lui. *Quoi d'étonnant si une action si vigoureuse qu'elle vibre*

encore et a pris sa place jusqu'à nous, quoi d'étonnant à ce qu'elle ait abouti à la peine de mort¹ ?

Socrate avait son *daimon*. Lorca avait le *duende* ou, pour mieux dire, du *duende*. *Duende*, c'est l'esprit qui hante certaines maisons, c'est aussi le lutin des bois, mais c'est principalement, dans le parler andalou, ce je-ne-sais-quoi d'ineffable qui habite certains parlêtres et colore d'une grâce particulière ce qu'ils disent et ce qu'ils font. *Une touche du réel*, peut-être.

S. A.

1. Ce sont les mots de Lacan, bien sûr, dans la première leçon de son séminaire de l'année 1960-1961, sur *Le transfert*.

Séminaire École 2011-2012

Une interprétation
qui tienne compte du réel

Michel Bousseyroux

L'équivoque du réel *

Argument. Comment Lacan parle-t-il, au moment du séminaire *Le Sinthome*, de l'interprétation ? Comme d'une opération sur le nœud que fait le dire, qu'elle modifie, soit par tiraillement, soit par raboutage.

Qu'est-ce alors qu'une interprétation qui tienne compte du réel ? C'est une interprétation qui raboute, par sutures ou épissures, le symptôme au réel. Ce qui en résulte ? Le nœud borroméen dit généralisé. Mais que généralise-t-il ? Que change-t-il à la borroméanité, à ce qu'elle écrit comme le réel ? Autant de questions qui concernent la passe au réel.

Tenir compte du réel. On peut dire que nulle part autant que dans son interprétation du rêve de l'Homme aux loups Freud n'en a eu les soucis. C'est que, comme le dit Lacan dans le séminaire *L'Angoisse*, « ce rêve à répétition est le fantasme pur dévoilé dans sa structure [...]. Si cette observation a pour nous un caractère inépuisé et inépuisable, c'est parce qu'il s'agit essentiellement, et de bout en bout, du rapport du fantasme au réel ¹ ». Lacan le confirme avec son séminaire *La Logique du fantasme* : « Il n'y a pas d'autre entrée pour le sujet dans le réel que le fantasme ². » Qu'il n'y en ait pas d'autre est pourtant ce que controuvent l'inconscient *lalangue* et son réel, ses suites borroméennes démontrant, au contraire, on va le voir, qu'il n'y a pas d'autre entrée pour le parlêtre dans le réel que le symptôme. Pourquoi ce changement ? Pourquoi la logique borroméenne telle que Lacan la construit débouche-t-elle sur cette proposition, voire ce théorème : pas d'autre entrée dans le réel que le symptôme ? C'est ce à quoi je vais essayer d'apporter un début de réponse.

* Séminaire École, « Une interprétation qui tienne compte du réel », Paris, 13 octobre 2011.

1. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre X, L'Angoisse*, Paris, Seuil, 2004, p. 89.

2. J. Lacan, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 326.

La réalité univoque et le réel équivoque

Je reviens à Freud. Tout d'un coup, la fenêtre s'ouvre d'elle-même sur ce qu'on peut appeler la phrase du fantasme : « Cinq loups blancs assis sur un arbre me regardent fixement. » Le fantasme est le décor et les portants délimitant la scène sur laquelle va se jouer le destin de l'Homme aux loups. C'est pour autant que ce fantasme est interprété qu'il *est* la réalité, telle que dans la psychanalyse elle est posée, avec la reconstitution par Freud de la scène primitive, comme absolument univoque – l'objet-regard qui lui donne son cadre étant d'emblée perçu comme univoquement persécutif, comme en témoigne un souvenir d'enfance, apparu au cours de l'analyse avec Brunswick, de l'angoisse d'être regardé fixement, qui perdura après le cauchemar des loups. Le fantasme donc, c'est la réalité, mais la réalité ce n'est pas le réel. Le réel est ce qui se découpe dans la réalité, le réel est ce sur quoi porte l'interprétation, en tant que, la réalité, elle la découpe par le signifiant, de s'y inscrire sous les espèces du signifiant. C'est ce qu'opère l'interprétation de Freud dans sa reconstruction de la scène primitive, par lui postulée s'être passée à l'âge de 18 mois et dont il est flagrant qu'elle se montre, comme le réel, antinomique à toute vraisemblance et tout à fait équivoque. Car c'est avec l'invraisemblable que tout au long de son texte se débat Freud pour prouver le réel que Jung rejette, avec son concept de fantasme rétroactif.

On sait que Freud tient beaucoup à ce que « quelque chose » de la scène primitive soit vrai. Pour cela, il est même disposé à la scinder en deux : d'une part, Serguéi aurait assisté au cours d'une promenade champêtre à un coït de grands chiens blancs, d'autre part, il se serait éveillé malade et aurait vu au lit ses parents vêtus de blancs dans une scène innocente, la scène du rêve résultant de la fusion des deux. Mais qu'y a-t-il de réel dans cette reconstitution ? Rien, répond en 1970 dans *La Construction de l'espace analytique* Serge Viderman ³, de la SPP, qui ne manque pas de relever la quantité d'acrobaties perceptives que suppose l'observation par un bébé des organes génitaux féminins à travers un coït *a tergo more ferarum*. Pour Viderman, rien n'a existé de cette scène, elle est une invention. Elle vient à l'existence par la seule parole de Freud, qui la fait surgir des limbes de son néant. L'analyste, en donnant un nom aux fantasmes inconscients, ne

3. S. Viderman, *La Construction de l'espace analytique*, Paris, Denoël, 1970.

les découvre pas, mais il les fait exister. Mais on aurait tort de croire que cette critique vidermanienne descend en flèche l'interprétation de Freud dans sa tentative de tenir compte du réel. Au contraire, cette critique revient plutôt à dire que c'est le dire interprétatif de Freud qui fait passer au réel et que c'est en tant que symptôme, analyste symptôme, qu'il opère une nomination de ce que le symbolique ne peut par lui-même signifier.

Tenir compte de la lettre

Mais alors, qu'est-ce qui, dans cette analyse, indique que du réel il ait tenu compte ? On peut répondre : la lettre. La lettre en tant qu'elle est dans le réel ravinement du signifié qui n'est joui qu'à ce qu'ait plu la parole d'interprétation ⁴. Et elle est battante, la pluie de l'interprétation freudienne de la scène primitive, dans le lit de laquelle coule ce qui s'écrit dans cette analyse ! Comme est battant le V romain qui, dans sa matérialité graphique et à partir des associations du patient sur son angoisse infantile du papillon – un machaon nommé dans sa langue *Babotchka* qui, par association, le mène à la réminiscence de la scène avec *Grouscha* –, chiffre l'ouverture des jambes d'une femme. C'est dans la matérialité graphique de la lettre que s'inscrit la rencontre avec le réel de la castration. Et c'est de là que va surgir, à la fin de cure, une interprétation, non plus de Freud, mais de l'Homme aux loups, dont on peut dire qu'elle témoigne de la prise en compte du réel, et même d'une ouverture à l'inconscient réel, l'espace d'un lapsus.

L'Homme aux loups rapporte un rêve : « *Ein Mann reisst einer Espe die Flügel aus.* » « Un homme arrache les ailes d'une Espe. » Aussitôt, Freud dresse l'oreille et demande : *Espe ?* Que voulez-vous dire par là ? Et l'analysant répond : « Ben voyons ! L'insecte avec des raies jaunes sur le corps et qui peut piquer. Ce doit être une allusion à Grouscha et à la poire rayée de jaune. » – « *Wespe* [guêpe], voulez-vous dire alors », corrige Freud. – « On dit *Wespe* ? » répond l'analysant. J'ai vraiment cru qu'on disait *Espe*. » Freud ajoute qu'il se servait comme bien d'autres de sa langue étrangère pour couvrir ses agissements symptomatiques. Et c'est alors que l'Homme aux loups dit, se rendant soudain compte de l'équivoque homophonique entre

4. J. Lacan, « Lituraterre », dans *Autres écrits*, op. cit., p. 18.

Espe et ses propres initiales : « *Aber Espe, das bin ja ich, S.P.* », « Mais *Espe*, oui je le suis, c'est bien moi, S. P. » On voit bien que, là, le parlé, l'oral, dans sa *motérialité*, a un effet d'écrit. Deux lettres, S, P, se donnent à lire « orographiquement ».

Freud interprète tout de suite au niveau de l'inconscient-fantasme, qu'on pourrait dire aussi inconscient-vérité ou encore inconscient-sens : l'*Espe* est naturellement une *Wespe* mutilée et le rêve dit clairement qu'il se vengeait sur Grouscha de sa menace de castration. Mais c'était vite recouvrir ce qui, l'*Espe* d'un laps, avec ce lapsus s'était manifesté de l'inconscient réel.

Une identification au lapsus, l'*Espe* d'un laps

Une *Espe*, lapsus surgi de la croupe et du bond. Me vient ici le célèbre sonnet de Mallarmé dont le premier vers équivoque bien avec l'empreinte du signifiant qui, à partir de la scène avec Grouscha, décida de la fixation érotique de ce coureur de croupes rebondies. *Eine Espe* est un mot de la langue allemande qui signifie un tremble, soit ces peupliers blancs qu'on trouve dans les plaines d'Ukraine et dont les petites feuilles tremblent, frémissent au moindre souffle de vent. Mais ni le Russe ni Freud n'y prêtent attention. Ce à quoi le Russe fait attention, c'est au son, à la sonorité de sa bévue qui lui fait soudain s'apercevoir que c'est de lui qu'il s'agit. *Espe*, mais oui ! C'est lui, S. P., Serguéi Pankejeff ! Dans son « *das bin ja ich* » s'avoue comme une identification à l'*Espe*. On pourrait dire que cet instant fugace, éphémère, d'identification au lapsus est comme un modèle réduit de l'identification au symptôme.

Mais qu'on se garde de trop vite en induire que la *Wespe* mutilée, la guêpe aux ailes arrachées, c'est lui S. P. Ni non plus que l'arracheur d'ailes dans le rêve ce soit lui se vengeant de Grouscha qui l'avait grondé et menacé de castration quand, frottant le plancher les fesses en l'air, elle l'avait vu faire pipi sur le plancher et avait compris que cela traduisait chez l'enfant une excitation et une tentative de séduction. Le W qui est élidé dans le lapsus qui lui fait dire *Espe* au lieu de *Wespe* est de l'ordre de réel.

L'espace d'un lapsus, un signifiant apparaît en surprise : *Espe*. Le rêveur racontant son rêve dit qu'un homme arrache à une *Espe* ses ailes et, à l'intérieur de ce dit, le lapsus vient dire que l'arrachement

porte sur le réel de la lettre. Une chose est l'énoncé du rêve comme voulant dire qu'un homme arrache ses ailes à une guêpe. C'est le raconté du rêve – ce que Lacan appelle à l'occasion « le raconter du rêve ⁵ ». C'est ce raconter qu'on interprète en termes de désir, d'accomplissement de désir. Mais autre chose est le lapsus qui surgit dans ce raconter dans sa motérialité épiphanique hors sens. On voit bien, dans la séquence rapportée par Freud, que celui-ci, par ses questions, va donner toute sa portée de sens à ce lapsus dans le transfert, avec la chaîne signifiante qui mène du signifiant « rayé de jaune » à la scène de séduction avec Grousha, en passant par la phobie du papillon. Puis il y a la réduction du lapsus à un signifiant hors sens, à deux lettres : S. P.

Passe au « j'ouis sens »

On pourrait croire qu'en entendant ses propres initiales dans le signifiant du lapsus, l'Homme aux loups se reconnaît là comme sujet et que, s'y reconnaissant, il n'est plus dans l'inconscient réel, il en sort. Mais est-ce bien sûr que, quand il réalise qu'une *Espe* c'est lui, ce le soit en tant que sujet ? N'est-ce pas plutôt sa signature qu'il reconnaît, le paraphe qui le dénomme, et qui signe la marque de la lettre chargée de jouissance qui le féminise ? Il y est en tant qu'une S. P., eine S. P. féminisée. Mais ces deux lettres S. P. font plus que signer hors sens sa jouissance d'être passivé, féminisé. J'irai jusqu'à dire qu'en signant le *dire* du rêve raconté elle fait de l'Homme aux loups un poème. Notons aussi que ces deux lettres correspondent aux initiales du nom de l'Homme aux loups transcrit en allemand et qu'elles n'ont rien à voir avec ses vraies initiales dans la langue russe qui sont C.П. et se prononcent ès-pé.

Ce n'est donc pas la matérialité graphique de la lettre qui est ici en jeu, comme avec le V et le W, c'est sa matérialité *sonore*, la *motérialité* de sa prononciation. Dans le signifiant de son lapsus *Espe*, l'analysant entend ses initiales prononcées. Équivoque de l'interprétation qui, cette fois, est du côté de l'analysant, et pas de l'analyste, comme jusqu'alors dans cette analyse avec Freud. Que produit cette équivoque interprétative ? Elle fait passer ce qui se jouit dans le signifiant

5. J. Lacan, « Manuscrit n° 71 », dans *Œuvres graphiques et manuscrits, catalogue Artcurial*, n° 1021, juin 2006.

du lapsus, comme savoir joui de l'inconscient – joui à partir du réel élidé de la lettre W arrachée au signifiant *Wespe* – au « J'ouis sens ».

On pourrait dire que l'équivoque de l'équivoque, l'équivoque fondamentale et intrinsèque à l'équivoque de l'interprétation, est dans cette équivoque homophonique entre le *jouis* et le *j'ouis*, du verbe ouïr. La jouissance du signifiant passe au « j'ouis sens », au sens joui en tant que d'ouïr l'équivoque du signifiant je jouis, j'en tire une jouissance du sens.

Qu'est-ce qu'équivoquer ?

« Équivoque » vient du latin *aequivocus*, dérivé de *aequus*, égal, et de *vox, vocis*, qui signifie son de la voix et parole. Une parole s'entend autrement. Plus exactement, une équivoque, c'est, *dans une langue, une parole phonétique = deux écritures alphabétiques*. Est équivoque, dit *Le Robert* : 1. Ce qui offre un même son à l'oreille mais un sens différent à l'esprit ; 2. Ce qui peut s'interpréter en différents sens ; 3. Ce dont la signification n'est pas certaine ; 4. Ce qui n'inspire pas confiance, est douteux, louche, suspect. Équivoque renvoie, dans *Le Robert*, à ambiguïté, à amphibologie, à malentendu, aux ambages, à faux, à mystérieux, à licencieux. Si aujourd'hui on dit une équivoque, son genre fut d'abord masculin, puis devient équivoque au XVIII^e siècle, ce qui fit Boileau se moquer comme d'un bizarre hermaphrodite : « De quel genre te faire, équivoque maudite, ou maudit ? » L'équivoque, pour Boileau, a mauvais genre ! Pourquoi alors Lacan finit-il par privilégier pour l'interprétation l'équivoque ? Et dans quelle acception en parle-t-il ?

Le texte « L'étourdit » est éclairant là-dessus. Lacan y parle du dire apophantique – catégorique, donc – de l'interprétation, sans lequel l'équivoque du dit n'est pas efficace, si bien qu'il y a quelque chose d'indubitable et qui est sans ambages dans ce que l'équivoque interprétative révèle, comme dans le « Mais oui ! c'est bien moi S.P. ! ». Puis, il y a toujours dans l'équivoque, et c'est ce qui la différencie de l'ambiguïté et de l'amphibologie, un point d'énigme, qui tient à ce que Lacan appelle « l'à-côté de l'énonciation ». Ce point d'énigme provient d'un fondamental « je ne te le fais pas dire » qui laisse indécise la réponse à la question : mais *d'où, de qui* je tiens ce sens que, dans la parole, j'ouis et *de qui est-ce* le jouis-sens ? Ce sens

que *tu* ouis *qui* donc en jouit ? Lacan dit bien que tous les coups de l'homophonie sont permis et que les poètes savent bien en faire calcul, mais que le psychanalyste a à s'en servir là où il convient, là où c'est convenable pour sa fin – fin qui est de produire sur le tore de la névrose la coupure du dire. Lacan finit même par dire, au début de *R.S.I.*, que c'est par l'équivoque uniquement que l'interprétation opère. Nous n'avons que ça, comme arme contre le symptôme – l'équivoque, dit-il en novembre 1975.

Dans le texte d'ouverture pour le premier numéro d'*Ornicar?*, intitulé « Peut-être à Vincennes...⁶ », Lacan écrit qu'il reconnaît dans l'équivoque « l'abord élu de l'inconscient pour en réduire le symptôme (cf. ma topologie) : de contredire le sens ». Lacan caractérise ainsi l'équivoque : elle contredit le sens. Oui, elle contredit le sens voulu ou convenu de l'intention sémantique qu'il y a dans tout vouloir dire. À cet égard, l'interprétation équivoque est, dirai-je avec Celan parlant dans *Le Méridien*⁷ de ce qu'est la poésie, une *contre-parole* : l'interprétation, comme la poésie selon Celan, *contre-signifie*. Le devoir d'interpréter de l'analyste est un devoir de contre-signifier, c'est-à-dire de contrer l'Autre-que-le-réel tel que Lacan le situe sur le nœud R.S.I. entre imaginaire et symbolique, hors rond du réel. Elle n'opère au niveau du réel qu'à contrer l'Autre de la parole, l'Autre qui du sens est le lieu. Le contrant, elle casse le fil du signifié dont on jouit – dont on ne sait qui jouit, car ce qui jouit c'est un savoir sans sujet, sans personne qui en soit le sachant.

Du point de vue borroméen de l'exclusion topologique entre réel et sens, l'équivoque est donc un faire réel (un *ferrer elle*, *lalangue*, équivoque Lacan) qui contre le faire sens. Lors du séminaire *R.S.I.* du 11 février 1975 Lacan dit que « l'interprétation analytique implique un effet de bascule dans l'effet de sens » dont la portée va beaucoup plus loin que la parole. Il faudrait pour cela que l'interprétation soit un « dire silencieux » qui ait un « effet de sens réel », et non imaginaire ou symbolique. Car ce que vise Lacan, c'est un dire qui fasse nœud, qui opère sur le réel du nœud, sur ce que le nœud fait ex-sister. Mais comment ?

6. J. Lacan, *Autres écrits*, op. cit., p. 314.

7. P. Celan, *Le Méridien et autres proses*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du ^{xxi}e siècle », 2002, p. 63.

Tirailleur le nœud du dire

Lacan cherche au cours du séminaire sur Joyce comment l'interprétation opère au niveau du réel du nœud. Il aborde cette question lors de son voyage dans les universités nord-américaines et fait correspondre, au niveau du nouage borroméen à quatre, l'équivoque sur laquelle joue l'interprétation à une façon de faire entrer en consonance la corde de l'inconscient-symbolique avec la corde du symptôme. Il fait d'ailleurs remarquer qu'on équivoque sans l'avoir voulu ni prévu, que ça nous échappe, et que ça joue du seul fait de se faire sensible aux résonances, aux achoppements de *lalangue*. En intervenant d'une certaine manière sur le symptôme, d'une manière qui fasse « consoner le sonore de ce qui est dit » avec l'inconscient, nous faisons avec le symptôme « circularité ». Équivoquer, c'est « faire circularité », « ronde » entre l'inconscient et le symptôme ⁸.

Ce faire circularité entre S et Σ défait leur enchevêtrement, leur empêtrement entre les deux autres cordes du nœud, empêtrement par lequel Lacan figure, au début du séminaire *Le Sinthome*, ce qu'il appelle « la duplicité du symbole et du symptôme ⁹ », duplicité qui est inhérente au fait que tout sens est double et où se fonde la réversibilité de la métaphore. De sorte que contredire le sens par l'équivoque, c'est jouer sur cette réversibilité de la métaphore de façon à défaire sa duplicité. Ainsi, quand on équivoque, on change la disposition du symbolique par rapport au symptôme au niveau de leur nouage borroméen. En tirillant le nœud d'une façon telle que ça consono, on libère donc le symptôme de son double fond où la vérité se cache.

Avançons donc ceci : équivoquer, c'est tirailleur ce qui du dire de l'analyse fait nœud et ce tirailleur est l'opération manuelle par laquelle, en tirant, si je puis dire, par l'oreille l'une des deux cordes repliées et enchevêtrées du symptôme et de l'inconscient, tout en tenant ferme, de l'autre main, la corde du réel ou bien du corps, on les désenchevêtre, les quatre cordes se mettant à la queue leu leu, et on obtient ainsi la mise en circularité du symptôme et du symbolique

8. J. Lacan, « Conférences et entretiens dans les universités nord-américaines », *Scilicet*, n° 6-7, Paris, Seuil, 1976, p. 58-59.

9. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005, p. 21-23.

qui donne à ce qu'il en est de *lalangue* son plein exercice. Équivoquer, c'est donc prendre, tirer ce qui se dit du symptôme par... l'oreille.

L'inconvénient de cette façon de penser l'équivoque avec le nœud borroméen à quatre est que, si elle fait jouer l'un par rapport à l'autre, le symptôme et le symbolique comme permettant de donner leur plein exercice aux équivoques de *lalangue*, pour ce qu'il en est de l'inconscient réel ou du réel du symptôme le maniement du nœud à quatre n'en répond pas. Il semble ne jouer que sur l'inconscient-symbolique. Quoi que... En effet, ce tiraillement du nœud correspond aussi (je l'ai montré ailleurs) à ce que produit, au niveau de leur nœud de bords, le trouage des deux tores enlacés que Lacan présente en mars 1977 dans son séminaire sur *L'Une-bévue*, afin de distinguer de la parole pleine et de la parole vide la *parole poétique* comme étant à même, du moins chez Dante ou dans la poésie chinoise chantonnée, de vider le sens double de sa moitié, ce que Lacan fait alors correspondre à une passe au sens blanc du réel. Il y a donc bien moyen, par tiraillement du nœud de l'analyse, d'opérer sur le réel en laissant, au niveau du sens, un blanc, celui des points de suspension du symptôme.

Interpréter, c'est rabouter

Lacan propose encore une autre façon de penser l'équivoque au niveau du nœud. Équivoquer, interpréter par équivoque, ce n'est pas que tirailler le nœud du dire de l'analyse, c'est le rabouter. C'est dans la leçon du séminaire *Le Sinthome* du 13 janvier 1976. C'est là qu'il dit que l'analyse est la réponse à une énigme, « réponse, il faut bien le dire, tout à fait spécialement conne », et que c'est pourquoi il faut garder la corde pour s'orienter par rapport à l'inconscient et à la jouissance de l'Autre qui est fondamentalement barré. Lacan explique ¹⁰ que la réponse de l'analyse à l'énigme de l'inconscient et de la jouissance implique que nous fassions deux épissures ou sutures. Une entre l'imaginaire et le symbolique du savoir inconscient, par laquelle un sens est obtenu. Et, du même coup, une autre épissure entre ce qui est symptôme et le réel parasite de la jouissance, là où sur le nœud à plat se situe la jouissance phallique. C'est d'épissures qu'il s'agit dans le passage de la jouissance opaque du symptôme au

10. *Ibid.*, p. 72-73.

« j'ouis sens », grâce à l'artifice du sens ouï et tout spécialement con par lequel se résout l'énigme et à quoi on ne parvient, dit Lacan, qu'à se faire la dupe... du père.

Une interprétation qui tienne compte du réel serait donc une interprétation qui réussisse à rabouter le symptôme au réel. Or, c'est très exactement ce à quoi Lacan est parvenu en mars 1979 quand il a fait la trouvaille du nœud borroméen qu'il appelle généralisé.

L'accomplissement borroméen de la coupure

Ce nœud, Lacan le trouve pendant son séminaire *La Topologie et le temps*, à un moment où il est sur le point de remettre en cause le fondement borroméen du réel et semble être à bout. C'est alors que Vappereau lui propose un nœud qui s'obtient à partir du nœud à quatre du symptôme en raboutant, par épissures, la corde du symptôme à celle du réel pour n'en faire plus qu'une seule. Celle-ci constitue la corde intermédiaire d'une nouvelle chaîne à trois. La particularité de cette corde est qu'elle forme un entrelacs qui la fait se passer par-dessus ou par-dessous elle-même en trois points où elle peut s'autotraverser, comme par transparence, selon la relation d'équivalence qu'autorise, pour un cercle qui se recoupe lui-même, la propriété d'homotopie définie en topologie par Milnor, tant et si bien que ce nœud borroméen généralisé équivaut, à l'homotopie près, au même nœud défait (cf. le cours de Pierre Soury ¹¹). En voilà une équivoque ! Le borroméen généralisé est parfaitement équivoque. Il est l'équivoque généralisée à la structure borroméenne. Ses trois consistances sont à *lier* et sont *a-liées*. Cette équivoque est celle du réel. Le réel, c'est les trois en tant qu'ils sont noués. Et c'est aussi les trois non noués, libres, avant leur nouage ou bien après leur dénouage. Le réel est à la fois nœud et non-nœud.

Équivoquer, ici, faire jouer l'équivoque topologique du réel borroméen, c'est donc rabouter le symptôme au réel, puis lire l'homotopie de leur enlacement, la lire revenant à effectuer la coupure. La coupure, la coupure du nœud borroméen généralisé, c'est son interprétation topologique, c'est son déchiffrement mathématique.

11. P. Soury, *Chaînes et nœuds*, troisième partie, édité par Michel Thomé et Christian Léger, 1986.

Car ce nouveau nœud borroméen à trois se révèle être un nœud borroméen-coupure. Lacan fait la trouvaille, au niveau borroméen, de ce qu'il cherchait depuis si longtemps, depuis *Encore* : une écriture borroméenne qui soit un accomplissement de coupure, exactement comme c'est le cas de la famille des nœuds de trèfle sur le tore qui, dans « L'étourdit », accomplissent la coupure du dire de l'interprétation, à s'y fermer en seulement deux tours longitudes et un nombre impair quelconque de tours méridiens. On sait que dans le séminaire *Le Moment de conclure*, et même avant dans le séminaire sur *L'Une-bévue*, Lacan revient avec insistance sur la topologie du tore, de son trouage, de son retournement, de ses coupures, tout en incluant cette problématique dans celle du nœud borroméen, chaque corde étant à concevoir comme un tore. Ce que cherchait Lacan, me semble-t-il, et qu'il ne trouvait pas, c'est une écriture borroméenne de la coupure, une écriture du dire qui, en tant qu'il fait nœud, ait valeur de coupure. Et c'est ce qu'il eut la surprise de trouver avec le nœud borroméen généralisé : rabouter le symptôme au réel de la jouissance revient à accomplir la coupure en tant que généralisée à la borroméanité. Tenir compte du réel, c'est tenir compte de ce que le nœud du dire accomplit. Pas de satisfaction de fin, me semble-t-il, sans cet accomplissement.

Inscrivons dans l'axiomatique borroméenne (son axiome initial étant : le réel commence à trois) la passe par le réel tel qu'il s'écrit à la fin dans ce nouveau nouage à trois issu du raboutage ΣR . Le borroméen généralisé corrige l'axiome du trois premier. Le réel du trois, le réel des trois vient du quatre qu'est le symptôme. C'est le quatre du symptôme qui est le générateur du réel du trois déchaîné, c'est-à-dire hors sens. Pas d'autre entrée borroméenne dans le réel, donc, que le symptôme (le fantasme n'en étant, avec sa chaîne réduite à deux ronds, qu'une entrée non borroméenne).

Ce nouveau nœud à trois diffère du nœud canonique type R.S.I. : il ne coince pas l'objet a dans le trou, aussi minuscule que le chas d'une aiguille, du point triple central par où se faufile la vérité menteuse. Il modifie donc la borroméanité – c'est-à-dire ce qui s'écrit du réel. Le réel ne s'écrit plus comme avec R.S.I. en tant que troué. Il s'écrit en tant que coupure, coupure du réel déchaîné de la jouissance, hors sens et hors nœud. Ainsi, avec le borroméen généralisé, on passe d'une théorie restreinte de la coupure (restreinte au tore de

la névrose) à une théorie généralisée de la coupure (généralisée au nœud du parlêtre).

Ce passage au borroméen généralisé à partir d'une interprétation qui s'aboutit avec le réel amène donc à repenser l'identification au symptôme, si on la conçoit comme l'accomplissement, dans ce que le nœud écrit comme le réel, de la coupure de l'inconscient. Je rejoins sur ce point Érik Porge.

De cet accomplissement, l'identification au lapsus de l'Homme aux loups m'apparaît constituer une sorte de modèle réduit, d'y défaire, l'*Espe* d'un laps, le nœud de jouis-sens qu'à tire-d'aile son rêve se piquait de faire passer à l'inconscient.

Albert Nguyen

Comptable du réel : ab-sens de l'interprétation *

Je dois dire pour commencer que, lors du premier séminaire de l'année, Michel Bousseyroux a placé la barre, je devrais dire de préférence le nœud, très haut, et je n'ai pas l'agilité borroméenne dont son texte témoigne. Je me suis quand même aperçu que le nœud borroméen généralisé constitue – sans doute parce qu'il donne une fin d'analyse différente encore de celle que produit S(A barré) – une bonne façon de mettre en valeur cette satisfaction de fin dont il a beaucoup été question.

Je dois dire pour introduire mon propos que ce que je vais développer prend appui sur des textes de collègues, en particulier :

- le livre de Colette Soler, *Les Affects lacaniens* ¹ (le chapitre I de la section « Théorie des affects », le chapitre I des « Affects énigmatiques » et celui de la conclusion intitulé « L'interprétation poétique ») ;

- le livre d'Érik Porge, *Lettres du symptôme* ² (les chapitres XII, « La lettre de la répétition, jonction de l'identification et du symptôme », et XIII, « Le réel de l'identité de la lettre ») ;

- et enfin le livre de Michel Bousseyroux *Au risque de la topologie et de la poésie* ³ (les chapitres XVII à XXI, où il est question de Taubes et de la question du temps qui presse, de Celan, de François Cheng et de Blanchot, mais aussi de la fin de l'analyse avec la « Préface » et les textes qui suivent, *Le Moment de conclure* et *La Topologie et le temps*) ;

- sans oublier Lacan, dont les textes constituent le *Grund*, le fond.

* Intervention au séminaire d'École, Paris, 10 novembre 2011.

1. C. Soler, *Les Affects lacaniens*, Paris, PUF, 2011, p. 168.

2. É. Porge, *Lettres du symptôme*, Toulouse, Érès, 2010.

3. M. Bousseyroux, *Au risque de la topologie et de la poésie, Élargir la psychanalyse*, Toulouse, Érès, 2011.

Ces textes ne sont pas faciles, je vais essayer d'y ajouter ma petite pierre.

La question du poème

Ce qui me paraît probant dans nos travaux d'École, c'est que les choses s'éclairent, se désembrouillent peu à peu, tant sur l'inconscient réel que sur *lalangue* ou la lettre, et que ces avancées ne sont pas sans effet sur notre conception de l'analyse et de la passe, que la « Préface » change de façon nette.

Je vais tâcher ce soir d'apporter ma pierre à l'édifice en parlant de la question du poème, encore ; être le poème et le signer plutôt qu'être poète pas assez amène à se poser la question : qu'est-ce qu'un poème et qu'est-ce qu'une interprétation poématique, que je préfère à poétique car dans poématique il y a du pneumatique, qui nous oriente vers le souffle ?

Lors du séminaire de l'an passé, j'avais donné la réplique à Michel Bousseyroux, j'avais fait une note sur le poème, et je m'étais attardé sur un poème de Paul Celan dont le titre est « Einmal », pour conclure avec cette phrase, extraite d'une lettre à Hans Bender qui avait invité Celan à participer à une anthologie dont le titre était : « Mon poème est mon couteau ». La phrase de Celan, que j'extrais de sa réponse, est la suivante : « Seules des mains vraies écrivent de vrais poèmes. Je ne vois pas de différence de principe entre une poignée de main et un poème ⁴. »

À cette phrase j'ajoutais qu'en effet il y a quelque chose de poignant dans le poème et aussi que la main écrit. La main écrit et en même temps la main est l'index d'une forme de lien social « nouveau » à laquelle le poème ouvre, un lien social qu'on pourrait dire poématique, que Paul Celan aborde dans *Le Méridien*, et qui concerne un point sensible dans notre champ : le Tout-Autre (équivoque à entendre, le complètement différent mais également n'importe quel Autre).

Ce à quoi touche le poème, c'est à l'espace et au temps et l'affirmation de son être poème de Lacan dans la « Préface » ne vient pas par hasard si on ajoute que les deux derniers séminaires s'intitulent

4. P. Celan, *Le Méridien et autres proses*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du ^{xxi} siècle », 2002, p. 44.

Le Moment de conclure et *La Topologie et le temps* (la topologie est le temps). Le temps, de bien des façons, est au cœur de l'analyse.

Nous savons l'incidence du temps logique dans le procès analytique, nous savons qu'à parler de l'urgence nous impliquons la presse du temps et que ce temps qui presse se rapporte à la fin de l'analyse, en tant qu'elle introduit cette dimension temporelle nouvelle avec le délai et le sans délai que l'urgence réclame.

J'emprunte à Bernard Noël qui a écrit en 1998 un livre qui s'intitule *L'Espace du poème* ⁵ cette phrase : « Le poème n'est-il pas la cristallisation d'un événement qui se passe toujours à la charnière de l'espace et du temps ⁶ ? », le poème est un hybride spatio-temporel.

Que le poème s'écrive fait entrer dans le temps, élargit le temps, mais aussi l'espace, avec la création d'un espace nouveau qu'inaugure la passe, un *esp-passe*, qui va avec ce qu'on appelle un laps, un tour du temps, et du coup on entend mieux le fameux « esp d'un laps ». En octobre, Michel Bousseyroux a montré, en examinant l'*Espe* de S. P., toutes les ressources de ce lapsus et le ressort interprétatif qu'il porte.

Donc, temps nouveau et espace nouveau, ce serait là le poème. Dans notre champ, la coupure de la passe introduit à ce nouveau chiasme de l'espace et du temps : l'AE est *a priori* un sujet a-léger, aéré, et même AErré, reste à savoir s'il saura être *a* et rien (aérien).

La signature du poème qu'il est actualise cette rencontre d'un autre temps qui ouvre à un autre *espasse*, à cet espace de savoir auquel l'analyse conduit : savoir sans sujet.

L'analyse, d'en briser l'éternité ou le rêve d'éternité, fait entrer – c'est-à-dire demeurer – dans la finitude. Elle réussit à faire tourner la porte autour de ce gond qu'est l'objet *a* et à faire entrer dans cet autre rapport topologique au temps. L'effet s'en remarque par exemple sur le fantasme : pour le névrosé, l'espace fantasmatique est réduit, comprimé. D'ailleurs, peut-être vous souvenez-vous qu'il a été question un temps de compression, de compactage du fantasme comme issue de sa construction et équivalent à sa traversée. Plutôt que traversée, il vaudrait mieux dire « passer à travers » puisqu'il

5. B. Noël, *L'Espace du poème*, Paris, POL, 1998.

6. *Ibid.*, p. 42.

s'agit de franchir le plan de l'identification. Le fantasme confine l'analysant dans un espace réduit et stéréotypé. Cette compression spatiale tombe sous le coup de l'instauration de cette temporalité nouvelle, la hâte, que j'évoquais. Le poème « va vers » et « y va », il crée du mouvement et le temps arrêté du passé trouve à s'ouvrir, à compter alors en termes de présent, d'ici et maintenant. C'est à cela que conduit la coupure de la passe, et je soutiendrais que c'est le poème qui réalise la coupure, en tant qu'il « casse le fil » comme dirait Celan, l'analysant sort du passé et du différé qui était sa modalité du futur pour entrer dans le « maintenant » : lâchage de la main de l'Autre du fantasme et instauration d'une politique de la main tendue vers le tout-Autre, le lien social inscrit sur une tout autre base.

Le poème est tout entier, *via* l'écriture (« et qui s'écrit malgré qu'il ait l'air d'être sujet ⁷ »), aux prises avec ce nœud d'une nouvelle temporalité et d'un nouvel *espasse*, le rapport nouveau que l'esp d'un laps a opéré, d'avoir été vidé de tout sens et de battre en brèche métonymie et métaphores, d'en montrer la vanité.

Ce que le poème illumine du chemin est l'équivalent d'un traumatisme. Le traumatisme laisse en général le sujet sans répondant, sans voix, mais là, du fait même de l'analyse, autre chose se joue. Le sujet peut prendre acte de ce qui, là, s'est ouvert, et cette ouverture, ou, mieux, cette ouverture le met en position de faire face à ce que j'appellerai l'en-puissance du poème. L'interprétation fait que quelque chose en résulte : une relation nouvelle au symbolique ⁸, une modification de ce que Lacan appelle dans « L'instance de la lettre ⁹ » « les amarres de l'être ». L'interprétation fait événement et l'analyse alors permet de pouvoir dire, ce qui lève la mise au silence que le réel opère.

La question alors se pose de ce qui advient avec cet événement : l'avènement se traduit par un affect (angoisse, point de silence, de mutisme) qui signe la mutation. C'est en ce point que la relation au symbolique change et que le sujet rencontre sa langue – on ne peut

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

8. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre III, Les Psychoses*, Paris, Seuil, 1981, p. 91.

9. J. Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 527.

éviter de repasser par la langue –, la langue de son cru, celle qui est singulière : il s'agit de parler de son cru et non plus de croire à l'Autre ou en l'Autre. Et, dans l'analyse, le sujet peut relire son histoire à partir de ce point qui fait changement. C'est seulement à ce moment-là qu'un vrai risque est pris et l'association libre n'est alors pas un vain mot.

Cela n'est possible qu'à prendre un risque, celui de signer l'avènement et ce qui en résulte. La signature, puisqu'« il le signe », le poème, ce poème qu'est l'analysant, il le signe avant même qu'il soit écrit, chèque en blanc (cf. le sens blanc). L'analysant-passant ne peut que parier sur ce sens blanc. Le fait-il en toute in-no-sens ? Certainement pas, puisqu'il s'est reconnu, il s'est rencontré dans cette jouissance opaque qui fait son être. Et c'est bien parce qu'il reconnaît son identification au sinthome qu'il peut signer, si je puis dire, les yeux fermés. J'ajoute, et les oreilles grandes ouvertes à l'écoute de ce qui ne se sait pas à la fin du parcours.

En effet, poème est toujours un commencement, une sorte d'ensemencement, d'« emblavement » pour reprendre le terme de Lacan dans « L'étourdit ¹⁰ ». Le poème n'aboutit pas, la passe est toujours recommencée, et ce qui s'écrit constitue ce que j'appelle « l'es-suite », l'esp d'une suite, la passe ouvre à l'outre-passe.

L'interprétation poématique

Nous connaissons les trois registres de l'interprétation évoqués par Lacan dans « L'étourdit », nous n'avons que l'équivoque comme arme contre le symptôme, qu'est-ce que le poème ajoute dans le registre de l'interprétation ?

C'est cette question dont je suis parti pour réinterroger le poème, et d'abord pour lever la confusion entre poésie/poétique et poème. Le poème n'a rien à faire de la duplicité du son et du sens, contrairement à ce qu'il est convenu d'appeler l'étincelle poétique qui noue son et sens. C'est en quoi l'interprétation poématique n'est pas dans le registre de l'équivoque, mais alors dans quel registre pouvons-nous la situer ?

Au fond, il faut parvenir à distinguer ce qui troue de ce qui coupe, le signifiant fait trou et ce qui coupe est d'un autre ordre,

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

parce que c'est seulement avec ce qui coupe qu'on accède au réel, et au réel bouchant. On pourrait émettre l'hypothèse suivante : ce qu'on troue, c'est le réel bouché, qu'on dé-bouche, et ce qu'on coupe fait du réel un bouchon, c'est le réel qui bouche, et c'est ça qui a un effet sur l'angoisse, l'inhibition et le symptôme.

L'interprétation poématique se situe dans le registre du Dire, de ce qui n'est pas dit mais pourtant là, savoir qui ne sort d'aucun trou (dans le trou on peut mettre Dieu, la femme, la vérité, la poésie). La rose absente de tous les bouquets mallarméens n'en reste pas moins une rose, comme l'écrivait Gertrude Stein (« A rose is a rose is a rose »), ce qui signifie qu'on ne sort pas facilement de la représentation, de la métonymie et de la métaphore, des effets de la parole, quand bien même la dimension de trou est mise au jour.

Partons du poème qu'est Lacan dont il rend compte en écrivant « Etrou » (anagramme de outre) signé Là-quand où le « là » n'est pas tant adverbe de lieu que de temps pour l'occasion : là, c'est maintenant. Êtrou si je puis dire n'est pas un trou et... en outre n'est pas non plus « Etrois » (et 3 : R S I).

L'interprétation poématique répond donc à la question que je formule ainsi : comment passer outre le sens, sans pour autant verser dans la « trouance » et l'outrance, pas plus que l'outrage d'ailleurs ? C'est par la mise en cause des repères du temps et de l'espace sur lesquels chacun se règle qu'on peut, psychanalyste en fonction, avoir chance de répondre. Il me semble que la première chose à laquelle l'analyste s'astreint, c'est à ne pas empêcher que le poème s'écrive, que ce qu'il est comme poème s'écrive, et comment ?

Je dirai, pour faire écho au fait que l'analyste est un « contra » (il contre le transfert, la jouissance et même, si on suit Lacan dans « La troisième », le réel de la science), l'analyste est un Homme (l'H englobe aussi les femmes), est un « homme debout » (un homme de bouts de réel), la verticalité du poème s'opposant à la linéarité de la parole et à l'horizontalité de la position d'allongé de l'analysant.

Évidemment, debout ne dit pas s'il est sur ses pieds ou s'il a la tête en bas (mettre la tête à l'envers, c'est bien un effet du poème), et ce n'est pas l'important, qu'il se joue ou pas de la gravité. Ce qui importe c'est que, d'une part, le déplacement des repères que j'évoque avec l'homme debout est encore une métaphore, celle de sa

responsabilité face à l'abîme devant lequel l'inexistence de l'Autre le place, et *a fortiori* celle de l'Autre de l'Autre. D'autre part, ce changement des coordonnées spatio-temporelles dit ce qui le supporte dans l'acte analytique. C'est : le tout-Autre qu'il vise dans son interprétation, et qu'il accueille.

La question de l'interprétation devient donc : qu'est-ce qui fait nomination du Tout-Autre, du réel ? Le réel ne ressemble à rien, voire ressemble à rien, et confronte par là au néant. Mais ce néant est non pas celui de la théologie négative qui peut toujours nommer Dieu dans trou, mais un néant athée.

Si je peux donner une figure – ce qui bien sûr est encore impropre – à l'interprétation poématique, je dirai que la séance courte, voire très courte, la réalise quand elle fait surgir le hors-sens dans l'efflorescence des sens que le sujet donne à ses dits, quand elle touche au radicalement étranger au sujet et pourtant logé en son cœur.

Elle relève du dire de l'analyste : modulations de l'énonciation, silences, soupirs, ponctuations, manifestations de la présence, tout ce qui peut déjouer les ruses de l'inertie de jouissance fantasmatique et symptomatique y concourt.

Elle est de l'ordre de ce qui peut passer outre, faire passer outre la plainte, les affects de fin, notamment l'angoisse, la colère, la tristesse, la honte auxquelles l'analyste ne peut qu'opposer opiniâtreté et détermination, l'interprétation est apophantique dit Lacan, pour que le recel de ce qui est singulier puisse sortir. Et justement, pour que ça sorte, il faut la coupure, des coupures jusqu'à la coupure définitive : la coupure est un des noms du Dire. L'analyste ne lâche pas, et il coupe.

Interprétation poématique et équivoque

Il est tout de même intéressant que Lacan ait choisi ce mot d'équivoque pour qualifier l'interprétation, signifiant qui en lui-même porte un sens double.

Tous les coups sont permis, nous dit-il, pour qu'elle porte, mais pourquoi a-t-elle un effet sinon parce que, au-delà de ce qu'elle peut dévoiler de sens au pluriel, de raccords à l'histoire du sujet, elle maintient une énigme qui appelle précisément l'interprétation. Et cette interprétation porte sur ce qui n'est pas dit (l'interprétation porte sur la cause du désir), sur le dire, l'à-côté de l'énonciation.

À contredire le sens, l'équivoque contredit la parole, au profit de *lalangue*. Lorsque Lacan impute à l'analyste de « faire sonner autre chose que le sens » par son interprétation, c'est bien la dimension de motérialité comme indice du réel, au-delà de tout sens, qui est impliquée. Cette motérialité peut cristalliser dans la lettre ¹¹ qui ne se dit pas mais s'écrit. C'est le paradoxe de l'analyse : un dire qui fait écriture, par exemple sur le corps.

J'évoquerai là une séquence vue à la *Télévision* où une analyste témoignait d'une séquence de son analyse avec Lacan et montrait de façon remarquable la fonction de l'équivoque lorsqu'elle tombe à bon escient, « là où c'est convenable pour sa fin ». L'histoire de ce sujet donnait une grande place à cette engeance que fut la Gestapo et dans sa vie elle en souffrait les séquelles. Lacan, joignant le geste à la parole, lui renvoie : geste-à-peau. Moment de bascule radical, d'introduire un trait d'humanité là où la rencontre de l'horreur faisait régner la non-vie, et cette analyste disait que la vie à laquelle ce geste, tout de douceur, de tendresse silencieuse l'avait ramenée demeurerait précisément marquée sur sa joue.

J'évoque maintenant un texte de Thomas Bernhard, l'écrivain autrichien, intitulé *L'Origine*. Durant la guerre à Salzbourg, un jeune garçon subit avec beaucoup d'autres les bombardements américains réguliers qui obligent les gens à se protéger et à vivre dans les caves. Abandonné de son père, ignoré par sa mère, l'enfant est recueilli par un grand-père, qui sera le personnage central de son histoire. Cet homme veut favoriser la fibre artistique de son petit-fils, la musique, et pour ce faire il lui procure un violon, dont il joue dans le pensionnat qui l'accueille pour ses études. Déprimé, l'enfant est envahi par des idées suicidaires. Lors d'un bombardement, le placard où il range son violon est détruit et le violon a le manche brisé. C'est la fin de ses études musicales. Et lors d'un autre bombardement, sévère, il sort aussitôt après avec d'autres enfants dans la rue ; la scène capitale se produit ¹².

Cette scène sera décisive par l'interprétation qu'il en fait : la confrontation à ce réel de la mort défait la jouissance fantasmatique

11. J. Lacan, « La troisième », conférence inédite.

12. T. Bernhard, *L'Origine*, Paris, Gallimard, coll. « Biblos », p. 24.

mortifère et s'ensuit une décision : il prend la décision de vivre, et plus tard celle d'écrire.

Dans ces deux flashes cliniques, il est clair que l'interprétation joue à partir d'une équivoque, langagière dans le premier cas : le mot est coupé dans l'articulation même des syllabes et l'effet de cette coupure libère le désir là où régnait l'inertie mortifère. Dans le second cas, l'équivoque porte sur l'objet détaché et sur cette rencontre avec le réel de la mort. Là encore, l'inertie de la jouissance est touchée. Dans les deux cas, j'observe que le corps est impliqué, avec une inversion de l'affect.

L'effet de la coupure, son dire, fait surgir un sens nouveau qui touche au réel du corps, pas sans effet sur le désir. Comptables du réel, cette analyste et cet écrivain le sont, d'avoir fait l'expérience de la déchirure brutale du sens sous la poussée du réel : le réel outre-passe le sens.

On pourrait évoquer d'autres cas : Bataille accompagné de Laure rencontrant l'angoisse dans leur virée nocturne sur l'Etna, *L'Instant de ma mort* où Blanchot témoigne du simulacre au cours duquel il a failli être fusillé, Semprun perdant sa langue maternelle, Goldschmidt s'apercevant brutalement qu'il connaît le français sans l'avoir appris, Bonnefoy et son *Raturer outre*, Beckett et *Pour finir encore*, etc.

On s'aperçoit, dans chacun de ces cas, que quelque chose du sens, à un moment précis, ne tient plus et que ce qui est crucial, c'est l'interprétation que le sujet en fait, plus exactement, s'il prend acte du fait qu'à chaque fois se produit un savoir qui ne dépend pas de lui et qui, pourtant, lui est on ne peut plus intime.

Autre exemple : dans une cure surgit un mot inattendu. Cette analysante voulant dire le mot « revêche » s'entend proférer, dans une surprise totale, « cinglant ». Elle le précise « totalement étranger », mais ajoute : « Et pourtant je le sens intime, très intime même. » Sans doute était-elle revêche à prononcer ce « cinglant ». L'analyste aurait pu jouer de l'équivoque et par exemple énoncer un « sein... gland » du plus bel effet. L'option prise n'a pas été dans ce sens, bien plutôt un « cinglant » claquant tel un coup de fouet, « un sin-qui-siffle et un glant qui disparaît » et dont le trait marque le corps.

L'analysante évoque alors le coup de fouet, associé à une cicatrice, souvenir d'un radiateur, et l'aveu du fantasme suit, énoncé

comme tel pour la première fois : être fouettée ou fouetter. Le réel du claquement touche à la jouissance fourrée : se taire longuement et brutalement lâcher quelques mots sur le modèle du coup de fouet (symptôme). Autre surprise, elle se met alors à parler beaucoup plus librement après un assez long silence.

Je ne développe pas davantage, je voulais simplement indiquer les deux modalités d'interprétation possibles, l'une nourrissant de sens, l'autre pariant sur le trait et le hors-sens.

Ces avènements du réel qui touchent au corps font signe de l'inconscient réel et dégagent ce que le sujet est comme poème, comme lieu du poème.

Se rendre comptable du réel, c'est consentir, *via* le pas de sens, à l'ab-sens, au dé-sens du sens, pour reprendre le mot de Lacan dans « L'étourdit » : « Rien n'opère donc que d'équivoque signifiante, soit l'astuce par quoi l'ab-sens du rapport » (le réel du sexe) « se tamponnerait au point de suspens de la fonction. C'est bien le dé-sens qu'à le mettre au compte de la castration je dénotais du symbolique dès 1956 ¹³. »

On peut attendre de l'analyste une disposition au réel, pour peu qu'il ait pris acte dans sa propre cure de la confrontation au réel du non-rapport et en ait tiré quelque conséquence.

Où passent ces effets et conséquences, sinon par ce savoir insu qui vient de *lalangue* qui lui fait apercevoir l'opacité de la jouissance sinthomatique ? C'est pourquoi dans les suites de l'analyse parler ne cesse pas mais un savoir s'y ajoute : savoir la dit-mension du dire, qui fait signe du réel hors sens.

Colette Soler dit que le poème s'écrit à partir du dire : « Ce poème que je suis, que je n'ai pas écrit mais qui s'écrit par mon dire, me constitue et je peux, grâce à une analyse, le signer. Ce serait une définition possible de la passe. » Et cette autre citation que j'aime beaucoup pour sa limpidité : « Le dire du poème fait tenir ensemble les effets de sens du langage et les effets de jouissance hors sens de lalangue. Il est homologue à ce que Lacan nomme le sinthome ¹⁴. »

13. J. Lacan, « L'étourdit », *op. cit.*

14. C. Soler, *Les Affects lacaniens*, *op. cit.*, p. 168.

C'est pointer là le tour de force de l'analyste, qui n'écrit pas, mais dont le dire porte effet d'écriture. L'analyste a cette charge, par son dire qui existe à l'équivoque, de produire la coupure qui ouvre au poème de l'analysant.

Nous sommes là au niveau de la passe que Lacan promet dans *L'insu que sait*, je veux signaler ce choix par Lacan de l'insu, qui se dédouble à la fin de l'analyse : d'une part l'insu qui se sait, le savoir acquis dans une analyse, et d'autre part l'insu qui demeure insu – la fin de l'analyse ne met pas un terme à l'ignorance, et cette ignorance de sortie a toute sa valeur pour le cartel de la passe qui évalue une analyse. L'insu porte sur ce qu'il y a : le non-rapport sexuel, et sur ce qu'il n'y aura pas où s'origine le désir de savoir comme réponse à ce qui demeure ignoré. Signer le poème qu'on est ne fait pas disparaître ce qui... s'ignore.

Quelques mots pour finir sur l'interprétation et le cartel de la passe.

L'interprétation et le cartel de la passe

Chaque passant témoigne en fonction de ce qu'il a rencontré dans son analyse et construit à partir de cela : il témoigne à partir de l'interprétation qu'il fait de la passe.

Au niveau du cartel de la passe, l'évolution récente des données de la passe ne peut rester sans effets sur le cartel qui est amené à porter un jugement pesé sur le témoignage. L'introduction de l'inconscient réel et des effets de *lalangue* avec les répercussions sur la doctrine de l'affect que Lacan reconsidère dès sa *Télévision*, avec les conséquences sur la conception du réel qui pour le moins se dédouble en bouché et bouchant, tout cela modifie profondément ce qui est attendu d'une analyse et donc de la passe pour celui qui s'y présente. Nous parlons aujourd'hui de passe par l'affect pour finir une analyse, ce qui est très différent tout de même d'une fin par la traversée du fantasme.

Pour l'analyste, ça change ! Et ça me semble répondre au vœu de Lacan disant qu'il faudrait pouvoir entendre la portée des signifiants pour un analysant. J'ajoute, à la condition que cet analysant-passant analyste ait lui-même pu atteindre dans son analyse ce qui en fait la portée des mots, la motérialité, la coupure par laquelle le réel est touché, et à partir de quoi le rapport à la langue change. C'est

cette coupure qui fait sonner autrement les mots que l'analysant peut alors s'approprier, dès lors qu'il a reconnu dans l'effet de la coupure la jouissance permise et réduite. La coupure produit ce que Lacan visait : obtenir un effet de sens qui ne soit pas seulement imaginaire ou symbolique mais qui soit un effet de sens réel. Le réel d'un effet de sens, c'est ce qui donne au sujet une dimension essentielle : se reconnaître là où il est, faisant ce qu'il a à faire et pas autre chose, quoi que cela modifie de ses façons de penser et d'être. Le poème comme l'acte introduisent à ce style d'expérience, car il ne peut être témoigné que d'expérience, et non de théorie.

Une difficulté pour le cartel a été évoquée : le risque de l'entre-soi des membres du cartel qui peut faire obstacle à ce que soit entendu le tout-Autre du passant. Je passe sur l'erreur éventuelle que seraient la vérification de données théoriques et un désir de nommer du cartel, je pense qu'on peut attendre du cartel ce que Freud recommandait pour l'analyse : que chacun des membres se départisse de ce qu'il a entendu antérieurement et écoute chaque cas comme stricte nouveauté, comme possible révélation de quelque chose que le cartel ignore.

Il est clair que la théorie du réel, soit l'impossible auquel nous nous référons n'est aujourd'hui plus le même, l'impossible par l'affect n'est pas l'impossible par la démonstration. La passe par l'affect ouvre à la satisfaction de fin. Michel Bousseyroux a montré la dernière fois qu'il s'agit, grâce à une épissure, de rabouter l'inconscient réel et le sinthome, qu'il a appelé le borroméen généralisé (avec lequel je ne suis pas très à l'aise encore). L'ajout que je fais tient à ce que l'ICSR est en continuité avec cette réponse au NRS qu'est le sinthome.

Ce avec quoi je suis un peu plus à l'aise, c'est le fait que le sujet qui est poème ne peut l'être sans que sa relation au symbolique (cf. *Séminaire III*) en soit profondément modifiée. Après la passe il ne parle plus comme avant, et toutes ses relations, au partenaire, à l'analyse, à l'École s'en trouvent changées. Je dis cela parce que à mon sens les preuves de finitude de l'analyse que le cartel attend sont à trouver dans les suites de l'acte, et donc pour le témoignage, pas tant au niveau des dits qu'au niveau du dire qui leur ex-siste. La mutation de jouissance, la manière dont le passant hystorise la psychanalyse, les conséquences de l'assomption du NRS sont autant de paramètres

qui peuvent amener à conclure à une nomination qui sera l'écho, le redoublement de ce qui aura pu être nommé dans la cure et dont le témoignage rend compte.

Conclusion

Avec l'interprétation poématique comptable du réel, de passer par l'ab-sens, nous avons franchi quelque chose : nous sommes passés de l'expression « le désir c'est son interprétation » du *Séminaire VI* à celle-ci que je vous propose : « Le poème, c'est son interprétation ».

Vous l'avez sans doute entendu et je crois qu'on peut l'attribuer à la difficulté causée par le peu d'appuis dont nous disposons pour parler de ce que Lacan au final nous a lancé, son « Je suis poème », qui sonne autrement que le sens, dès lors qu'à suivre Celan dans ce texte intitulé *Le Méridien*, je le cite : « Je trouve quelque chose qui me console un peu d'avoir fait en votre présence tout ce chemin impossible, ce chemin de l'impossible ¹⁵ », on peut remplacer le poème par l'impossible.

Alors, Lacan disant non plus je suis poème mais « Je suis impossible ! », qui pourrait contre-dire puisque c'est déjà une contre-parole au sens celanien ?

Cette boussole, réelle, qu'il nous a donnée, à mon sens fait écho à ce que Celan, toujours dans le même texte du *Méridien*, écrit : « Tout poème garde, inscrit en lui son 20 Janvier » (le 20 janvier est le jour où Hitler et ses complices ont mis au point la Solution finale). Tout poème garde en lui l'écho glacial (terme de Celan) d'un 20 janvier, de cette autre date où la mère de Celan fut assassinée d'une balle dans la nuque par les nazis, et dont le claquement fait écho ininterrompu, c'est la question que Celan pose à l'Autre, celui que le poème cherche : Ententu ¹⁶ (où la brièveté du claquement lui fait écrire en un seul mot entends-tu). « Ami Ententu... le vol noir des corbeaux sur nos plaines, ami ententu les cris sourds du pays qu'on enchaîne », le chant des Partisans et plus loin dans ce chant... « Ici chacun sait ce qu'il veut, ce qu'il fait quand il passe. » Il y a là quelque chose non pas de poématique mais plutôt de poème-éthique.

15. P. Celan, *Le Méridien et autres proses*, op. cit., p. 84.

16. *Ibid.*, « Dialogue dans la montagne », p. 37.

Patrick Barillot

Une interprétation qui tient compte du réel *

Mon intervention de ce soir part du questionnement de cette année : que veut dire tenir compte du réel pour la pratique analytique et spécialement l'interprétation ?

Première précision sur le réel ici en jeu. Je me limiterai au réel tel que Lacan en fait usage dans l'ICSR (inconscient réel). Je laisserai de côté la question de l'interprétation qui tient compte du réel de l'inconscient, du réel comme impossible, celui de l'inconscient langage et du non-rapport sexuel pour me limiter au cœur de notre interrogation de cette année sur ce que « peut être une interprétation ajustée au réel hors symbolique du symptôme, sans rapport à la vérité subjective », pour reprendre l'argument de ce séminaire.

Je prendrai mes références essentiellement dans deux textes de Lacan. Le premier est sa conférence « Joyce le symptôme », dite aussi « Joyce le symptôme I », du 16 juin 1975, en ouverture du V^e symposium international James Joyce. Elle précède juste le séminaire *Le Sinthome*, dont la première leçon eut lieu en novembre 1975. Le deuxième, lui aussi intitulé « Joyce le symptôme », dit « Joyce le symptôme II », est une reprise totalement réécrite de sa conférence. Ce texte a été publié en 1979 dans les actes de ce symposium. Je n'ai pas pu trouver la date exacte de sa réécriture, je suppose qu'elle doit être postérieure au séminaire. Vous trouverez la conférence en annexe du séminaire *Le Sinthome* et le texte de cette conférence dans les *Autres écrits* et aussi les deux dans l'ouvrage *Joyce avec Lacan*. D'une façon plus générale, je me référerai aux thèses développées dans les deux derniers ouvrages de Colette Soler.

* Intervention au séminaire École, Paris le 8 décembre 2011.

L'ICS réel défini par le hors-sens, en opposition à l'ICS freudien défini par la vérité, se manifeste par des émergences qui vont du lapsus au symptôme en passant par le rêve et le mot d'esprit. Ces manifestations qui puisent dans le réel de la langue et ses équivoques sont l'indice d'une fixation de jouissance. La jouissance propre au symptôme, Lacan dans son texte « Joyce le symptôme » la dit opaque parce qu'elle exclut le sens et que le savoir c'est être post-joycien.

Sommes-nous post-joyciens dans notre pratique ? En tout cas, c'est la question que je me suis posée. Être post-joycien nécessite de tenir compte de l'ICSR et de cette jouissance opaque du symptôme.

Pour sortir du rêve qu'entretient la quête du sens, Lacan précise : « Il n'y a d'éveil que par cette jouissance-là, soit dévalorisée de ce que l'analyse recourant au sens pour la résoudre, n'ait d'autre chance d'y parvenir qu'à se faire la dupe... du père comme je l'ai indiqué ¹. » C'est de là que je partirai pour trouver comment cliniquement cela peut se traduire.

Je fais l'hypothèse que Lacan nous donne une illustration clinique de cette thèse dans sa conférence sur Joyce. Le passage auquel je me réfère se trouve uniquement dans la première version, ne figurant pas dans la version écrite. Quand je dis qu'il nous donne un exemple, c'est forcer un peu les choses, car en réalité il ne nous livre que des fragments et c'est à nous que revient la tâche d'aller à la recherche des pièces manquantes.

Le passage qui m'intéresse commence quand Lacan dit que Joyce n'était pas un mordu de l'analyse et qu'il avait même une aversion pour les thèses freudiennes. Il en trouve le témoignage dans la façon dont Joyce traite le Dr Jones dans sa dernière œuvre, *Finnegans Wake*. La psychanalyse n'a visiblement pas laissé Joyce indifférent. Déjà en 1921, Joyce, avant qu'il ne commence l'écriture de *Finnegans Wake*, s'en était pris à Freud et à Jung en les ridiculisant et en se moquant de leurs conflits. Lacan reprendra dans son séminaire *Le Sinthome* et dans la « Préface à l'édition anglaise du séminaire XI » cette position particulière de Joyce à l'égard de la psychanalyse qui consistait à la ravalier au rang d'une simple futilité.

1. J. Lacan, « Joyce le symptôme », dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 570.

Ici c'est Jones qui est à l'honneur par le truchement de deux personnages de *Finnegans* que sont les jumeaux Shem et Shaun. Ils sont noués ; rien de plus noué que des jumeaux, précise Lacan. En effet, les deux frères incarnent des forces contraires. Ils sont rivaux et se battent pour asseoir leur prédominance, mais aucun des deux ne peut l'emporter sans admettre qu'il a besoin de l'autre pour y parvenir.

De Shem, Lacan dit : « Permettez-moi de l'appeler Shemptôme. » Pourquoi cela ? Il ne faut pas perdre de vue que tout ce passage joue sur les assonances, les homophonies. Si Lacan fait assoner Shemptôme avec symptôme, c'est que Shem est l'incarnation de Joyce, de Joyce le symptôme, ainsi nommé par Lacan. Shem que Joyce qualifie de « the penman », ce qui signifie le gribouilleur, le littérateur, Shem donc est l'artiste, l'insoumis, l'exilé, mais aussi le raté, à l'inverse de son frère Shaun. J'ai trouvé une autre indication de la parenté de Shem avec James puisqu'en gaélique James se traduit par Séamus ou Sheamus ².

Quant au frère Shaun, dit Shaun-the-post, Shaun qui assone avec Jones, c'est un personnage qui représente le bourgeois conformiste, borné, bigot et respectueux de l'ordre. Shaun-the-post, Shaun-le-facteur, est dans *Finnegans* chargé de délivrer la lettre écrite par son frère Shem. Au gré des évolutions du texte, Shaun devient un simple porteur des signifiants de l'Autre. Il n'est plus que la lettre sans l'esprit, sans l'inspiration créatrice de son frère, une sorte de coquille vide.

Lacan dit que c'est à Shaun que Joyce épingle le Dr Jones dans *Finnegans Wake*. Vous trouverez cela dans le livre 1, au chapitre VI.

Ensuite, juste après avoir relevé le rapprochement opéré par Joyce entre Shaun et Jones, Lacan nous explique pourquoi Freud

2. « Séamus Irish pronunciation : is a male first name of Celtic origin. It is the Gaelic equivalent of the name James. The name James is the English New Testament variant for the Hebrew name Jacob. It entered the Irish and Scottish Gaelic languages from the French variation of the late Latin name for Jacob, Iacomus ; a dialect variant of Iacobus, from the New Testament Greek *Ἰακώβος* (Iákobos), and ultimately from Hebrew word *יַעֲקֹב*, i.e. Jacob. Its meaning in Hebrew is « one who supplants » or more literally « one who grabs at the heel ». When the Hebrew patriarch Jacob was born, he was grasping his twin brother Esau's heel. Variant spellings include *Séamas*, *Seumus*, *Shaymus*, *Sheamus* and *Shamus*. Diminutives include *Séimí*, *Séimin* and *Séamaisín*. In the United States, the name « Shamus » is sometimes used as a slang word for private detective. »

choisit Jones pour en faire son biographe. Freud connaissait fort bien Jones, comme collègue avec lequel il entretenait une longue correspondance mais aussi parce que Ferenczi, son analyste, informait Freud du déroulement de ses séances. La thèse de Lacan est que Freud, en choisissant de léguer à Jones la charge de faire sa biographie, savait fort bien qu'il n'y mettrait pas la moindre fantaisie, qu'il n'y mettrait pas la morsure du mot d'esprit, la morsure de l'inconscient, dit-il. Jones nous est décrit par Lacan dans sa fonction de biographe de Freud comme l'est Shaun-the-post par Joyce, à savoir le véhicule du message que Freud voulait faire passer. Il conclut qu'« avec Jones, Freud était tranquille – il savait que sa biographie serait une hagiographie ».

Ce n'est pas la première fois que Lacan parle ainsi de Jones et nous pouvons en trouver une première occurrence dans son texte de 1959, « À la mémoire d'Ernest Jones : sur sa théorie du symbolisme ³ ». Jones fut certainement, parmi les élèves de Freud, celui que Lacan connaissait le mieux pour l'avoir pratiqué et aussi estimé. L'hommage qu'il lui rend dans ce texte nous montre bien la considération qu'il avait pour la personne et aussi pour son travail. Ce qui ne lui interdisait pas pour autant de critiquer ce qui lui semblait être ses égarements doctrinaux et le manque de ménagement dont Jones fit preuve à son égard ⁴. Il pointait déjà que si c'était à lui que « fut réservée la palme d'élever au Maître le monument que l'on sait », cela « confirme la limite que n'a pas voulu voir franchir sur son privé ⁵ » l'homme Freud.

Ce faisant, Lacan stigmatise chez Jones une forme de servilité comme biographe de Freud, ce qui ne l'empêche pas par ailleurs de louer dans ce même texte « l'exigence dialectique obstinée, la hauteur des perspectives, l'inflexibilité du but » dont il fit preuve dans son travail théorique.

Ces réflexions sur Jones ne sont donc pas nouvelles, même si le propos est plus appuyé dans le second cas. Par contre, la suite de ce qu'il avance sur Jones me semble inédite. L'intérêt que j'y vois de s'y

3. J. Lacan, « À la mémoire d'Ernest Jones : sur sa théorie du symbolisme », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 697-717.

4. En 1936, lors du congrès de l'IPA à Marienbad, Lacan qui parlait sur le stade du miroir fut arrêté au bout de dix minutes par Jones qui présidait le congrès.

5. J. Lacan, « À la mémoire d'Ernest Jones : sur sa théorie du symbolisme », *op. cit.*, p. 699.

attarder, là est mon hypothèse, est qu'il nous donne une interprétation du symptôme de Jones qui tient compte du réel, de l'inconscient réel.

Voilà ce qu'il dit : « Évidemment, que Joyce Shaunise, si je puis dire, le Jones en question, c'est ce qui nous donne l'idée de l'importance, comme dit l'autre, d'être Ernest. Beaucoup plus que Joyce, Jones – je vous le dis parce que je l'ai rencontré – faisait la petite bouche sur le fait de s'appeler Ernest. Mais c'est sans doute à cause de la pièce de ce titre, si étonnante, de Wilde, dont Joyce fait grand état. » Voilà donc des éléments supplémentaires que je suppose être autant d'indices à relever pour suivre le chemin que Lacan nous invite à prendre.

Pas moyen de saisir, comme il le dit, l'importance d'être Ernest et celle de s'appeler Ernest – ce qui est différent – sans se référer à cette fameuse pièce d'Oscar Wilde. La pièce en question s'intitule : *The Importance of Being Earnest : a Trivial Comedy for Serious People*.

Wilde dans cette pièce comique, un véritable petit bijou de théâtre et l'une des plus populaires qu'il ait écrites, joue sur l'homophonie entre le prénom Ernest et l'adjectif *earnest*, les deux se prononçant de la même façon. Le sens que prend le mot *earnest* dans le contexte de la pièce est celui de fidèle en amour, le sens le plus courant de cet adjectif pour une personne étant sérieux, ce qui vaut aussi dans ce contexte mais pour un sérieux conjugal.

La traduction française essaye de se rapprocher au plus près du sens de l'équivoque du titre anglais. Le plus souvent, elle est traduite par *L'Importance d'être Constant* ou bien *d'être Fidèle*. Les traducteurs ont dû trouver un prénom qui suggère la fidélité, la constance amoureuse, la confiance.

Un des protagonistes de la pièce qui se prénomme John ou Jack, diminutif de John, se fait appeler Ernest, nom d'un frère imaginaire, afin de cacher une double vie. Vous noterez la similitude avec Ernest Jones. Au cours de l'intrigue, souhaitant renoncer à sa double vie amoureuse, il décide d'abandonner son identité d'Ernest pour reprendre uniquement celle de Jack. Mais celle qu'il aime et qui ne le connaît que sous le nom d'Ernest a toujours eu pour idéal d'aimer un homme qui s'appellerait Ernest, car, dit-elle, « il y a quelque chose dans ce prénom qui inspire une confiance absolue ». (On ne peut pas s'empêcher de se demander si Freud ne pensa pas la même chose.)

Par un coup de théâtre aussi improbable qu'imprévu, John apprend qu'il aurait dû s'appeler Ernest à la naissance, ce qui du coup rend ses amours possibles. La pièce se termine sur cette phrase conclusive où il dit réaliser pour la première fois de sa vie l'importance vitale d'être *earnest*. « Being earnest », où les deux sens d'être *earnest* et de s'appeler Ernest sont confondus.

Comme nous venons de le voir, un des ressorts de la pièce de Wilde repose sur un jeu avec le cristal de la langue où se diffracte le signifiant. Lacan nous dit que Wilde n'est pas le seul à en faire usage et que Joyce en joue aussi beaucoup : « Plus d'une fois dans *Finnegans* surgit cette référence à l'importance de s'appeler Ernest. » J'avoue que dans mes recherches je n'ai pas retrouvé cette référence dans le texte de Joyce. Pour le faire, nous sommes obligés de lire ce texte dans sa version anglaise, ce qui n'est pas une sinécure, et même avec une lecture un peu attentive on peut passer à côté, tellement les effets de pulvérisation du sens sont nombreux. Je fais crédit à Lacan sur ce point de ce qu'il avance, ce n'est de toute façon pas le plus important.

La question que je me pose est de savoir pourquoi Lacan en fait si grand cas pour Jones quand il dit que « c'est ce qui nous donne l'importance, comme dit l'autre [c'est de Wilde qu'il s'agit], d'être Ernest. » Quand il dit cela, c'est bien évidemment en lien avec la pièce de Wilde mais surtout, c'est ma supposition, pour nous signifier quelque chose sur Jones.

Je ne crois pas que Lacan joue de l'effet de cristal homophonique simplement par goût du jeu de mots comme le font Wilde et Joyce. L'hypothèse que je vais essayer de soutenir est qu'avec ce maniement de l'équivoque entre Ernest et *earnest* il interprète ce qu'il nous présente comme symptôme de Jones. Cependant, comment savoir qu'il touche avec cet usage de l'équivoque quelque chose de la jouissance opaque du symptôme de Jones ? C'est toute la différence entre d'un côté jouer simplement avec les assonances et les homophonies et de l'autre côté recourir au sens par le truchement de l'équivoque pour toucher à la jouissance du symptôme. Autrement dit, comment savoir si nous sommes en présence d'un élément de *lalangue* comme jouissance d'une lettre propre à l'ICS de Jones ?

Je vois deux raisons pour appuyer l'hypothèse que nous sommes bien face à une fixation de jouissance liée à une fixation de mot. Les deux sont d'ordre clinique.

La première concerne ce que nous appellerons le symptôme de Jones. Nous avons vu comment Lacan nous rapporte ce qui rentrait comme fidélité servile dans l'attitude de Jones à l'égard de Freud dans sa fonction de biographe. C'est, si on peut dire, l'effet « earnest ». Il y a quelque chose d'empêché chez Jones dans sa relation au père de la psychanalyse.

La deuxième raison est relative à l'ordre de l'affect, à ce que provoque comme affect pour Jones le fait de s'appeler Ernest. Pour reprendre une expression de Colette Soler, c'est la preuve par l'affect, mais pas n'importe lequel ; c'est la preuve par l'affect énigmatique, comme le nomme Lacan dans *Encore* : « L'inconscient est le témoignage d'un savoir en tant que pour une grande part il échappe à l'être parlant. Cet être donne l'occasion de s'apercevoir jusqu'où vont les effets de lalangue, par ceci, qu'il présente toutes sortes d'affects qui restent énigmatiques. Ces affects sont ce qui résulte de la présence de lalangue en tant que, de savoir, elle articule des choses qui vont beaucoup plus loin que ce que l'être parlant supporte de savoir énoncé ⁶. »

Quel est l'affect énigmatique révélateur du savoir insu de *lalan-gue* ? Lacan nous souligne une particularité de Jones, amenée comme une anecdote, sans apparemment plus de portée que celle d'un can-canage. Jones, nous dit Lacan, « faisait la petite bouche sur le fait de s'appeler Ernest ».

Faire la petite bouche est une manifestation corporelle, c'est incarner l'expression « faire la fine bouche » : ça consiste en une sorte de moue, les lèvres légèrement en avant, closes et serrées, « en cul de poule », qui marque le dédain, le dégoût ou le refus. Dans un roman de Patrick Cauvin, *E = MC² mon amour*, on peut lire : « [...] toutes les nanas louchaient sur les testicules d'un Apollon [...]. On s'est toutes extasiées. Sauf Nathalie. Elle faisait sa petite bouche, ce n'était pas son genre, elle n'a pas su dire pourquoi. »

Jones était donc affecté par le fait de s'appeler Ernest et d'une façon, selon Lacan, qui ne le satisfaisait pas du tout. Si on veut

6. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 126-127.

s'autoriser à parler dans ce cas d'affect énigmatique, il faut supposer que cet affect faisait mystère à Jones lui-même, qu'il ne s'y reconnaissait pas. À coup sûr cet affect présente les caractéristiques de l'énigme. Il n'est pas lié au contexte de la situation, ni à l'humeur du sujet. C'est un affect qui ne répond qu'à la seule évocation du prénom du sujet. C'est un affect que l'on peut faire dépendre de ce que Lacan appelle le *motérialisme*, là où réside la prise de l'ICS, « qui fait que chacun n'a pas trouvé d'autres façons de sustenter ce que [Lacan a] appelé le symptôme ⁷ ».

Jones, comme la Nathalie de Patrick Cauvin, n'aurait certainement pas su dire pourquoi l'évocation de son prénom lui faisait faire la petite bouche. En tout cas, c'est ce que je crois déductible de l'interprétation qu'en fait Lacan lorsqu'il nous dit, pour rendre raison de cet affect, que c'était sans doute à cause de la pièce de Wilde, nous renvoyant ainsi à l'équivoque homophonique d'Ernest.

Il me semble que ce petit trait clinique illustre parfaitement ce qu'il dit dans *Encore* quand il rapproche le corps, l'inconscient et le réel dans une formule qui fut celle de notre dernière rencontre internationale : « L'inconscient, c'est le mystère du corps parlant, c'est le réel ⁸. » Dans ce cas nous sommes en effet en présence d'une manifestation d'un élément isolé de l'ICS, Un de l'ICS, d'un élément de *lalangue* comme lieu d'un savoir qui agit sur le corps du sujet et produit cet affect particulier, presque mystérieux, du dédain.

Lacan nous engage à faire ce lien entre ce qu'il cerne du symptôme de Jones et l'affect produit chez lui par *lalangue*. Cet affect, à le prendre ainsi, fait fonction de révélateur. Il fait preuve que nous avons affaire à l'ICS *lalangue* et que nous touchons au plus réel du symptôme. À suivre ce chemin nous serions donc face à la jouissance propre au symptôme de Jones, mais opaque d'exclure le sens.

Si Joyce fait grand état de la pièce de Wilde et que plus d'une fois dans *Finnegans Wake* surgit cette référence à l'importance de s'appeler Ernest, les deux auteurs divergent cependant dans leur maniement du sens.

7. J. Lacan, « Conférence de Genève sur le symptôme » (1975), *Le Bloc-notes de la psychanalyse*, n° 5, 1985, p. 5-27.

8. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, op. cit., p. 118.

Chez Joyce, à la différence de Wilde, le sens ne peut que se perdre dans cette référence à s'appeler Ernest. Dans *Finnegans*, le foisonnement du sens, sa prolifération est telle que l'écriture joycienne finit par abolir le sens, thèse de Lacan.

Être post-joycien, c'est savoir qu'il n'y a d'éveil que par cette jouissance-là. Cependant, à la différence de Joyce qui souhaitait la fin de la littérature, nous ne voulons pas la fin de la psychanalyse, et pour résoudre cette jouissance opaque nous devons en passer par le sens. Ce qu'illustre l'équivoque homophonique Ernest-earnest. La conséquence de ce passage obligé par le sens est la dévalorisation de *lalangue* et de tout ce qu'elle peut déterminer comme symptôme et affect. Lacan dit : « Il n'y a d'éveil que par cette jouissance-là, soit dévalorisée de ce que l'analyse recourant au sens pour la résoudre, n'ait d'autre chance d'y parvenir qu'à se faire la dupe... du père comme je l'ai indiqué. »

Se faire la dupe du père est l'inverse de l'écriture joycienne. L'écriture joycienne est de *lalangue* qui se passe du recours à la loi qu'instaure le nom du père dans la langue. Chez Joyce le nom du père est forclos de fait, nous dit Lacan. Donc chez Joyce l'écriture n'est pas soumise, échappe à la loi qui ordonne le langage.

Lalangue est sans loi, sans la loi qui règle la concaténation du langage, ce qui fait dire à Lacan que le réel est aussi sans loi, à la différence de l'ICS langage, celui qui fait chaîne, ordonnée par la loi du père.

L'analyste n'a pas d'autre recours que de jouer de l'équivoque du sens pour atteindre la jouissance opaque du symptôme. C'est en cela qu'il doit se faire la dupe du père pour y parvenir, en passer par la langue pour jouer des équivoques de *lalangue*, en sachant que les effets de *lalangue* dépassent ce qu'il pourra en interpréter. Il y a un irréductible du savoir joui de *lalangue* qu'il s'agit de percevoir.

À la fin de son développement sur Jones, Lacan nous dit, façon de couronner ce qui précède, que « tout cela n'a portée que d'approcher ceci, que ce n'est pas la même chose de dire Joyce le sinthome ou bien Joyce le symbole. Si je dis Joyce le symptôme, c'est que le symptôme, le symbole, il l'abolit ».

Cette phrase est en partie liée à l'erreur de l'imprimeur qui a modifié son titre de « Joyce le symptôme » en « Jacques le Symbole »,

mais l'important réside dans ce qu'il affirme sur le symptôme en tant qu'il abolit le symbole.

Demeure une question sur ce qu'englobe le « tout cela ». Est-ce tout ce qui précède ou seulement son développement sur Jones ? Difficile de trancher, mais il est certain que ce qui précède y est inclus.

Joyce le symptôme, comment faut-il l'entendre ? La réponse nous est donnée dans son écrit : « Joyce le symptôme », à entendre comme *Jésus-la-Caille* : c'est son nom.

Jésus-la-Caille, peu nombreux sont ceux qui savent encore qu'il s'agit du titre d'un roman de Francis Carco qui passe pour être un écrivain des bas-fonds. Le héros du roman, ledit « Jésus », mi-prostitué homosexuel, mi-proxénète, est affublé du sobriquet « la Caille », car en langage populaire une caille est une prostituée. Le surnom de Jésus désigne aussi, en argot, un prostitué masculin. *Jésus-la-Caille* est, nous dit Lacan, son nom, à entendre comme son vrai nom, son nom de symptôme, puisqu'il désigne par là ses modalités de jouissance.

Plus proche de nous et pour rester dans un registre identique à celui de *Jésus-la-Caille*, le nom de *Dodo-la-Saumure* vous est peut-être plus familier. Quel sublime nom de nom que celui de *Dodo-la-Saumure*, proxénète de son état.

Dodo est le diminutif de son prénom Dominique, mais pourquoi remplacer son patronyme par « la saumure », cette préparation salée destinée à conserver les aliments et notamment les poissons ? Que la saumure, dans laquelle se conserve le maquereau, vienne souligner son très délicat métier de proxénète est probable. Mais c'est surtout, je crois, de s'être spécialisé dans le négoce de la morue, laquelle se conserve parfaitement bien dans la saumure, que lui vient son surnom de *Dodo-la-Saumure*. Ce vrai nom lui sied d'autant mieux, comme nom de symptôme, qu'il a élevé sa propre femme au rang de morue. Nom qui ne désigne pas uniquement le poisson préféré des Lusitaniens, ni la femme de Freud, comme Lacan la nomme dans *L'Envers*⁹, mais surtout la prostituée.

9. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XVII, L'Envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1991, p. 200 : « C'était vraiment un type charmant que Freud. Il était vraiment tout feu, tout flamme. Il avait aussi des faiblesses. Son rapport avec sa femme, par exemple, est quelque chose d'inimaginable. D'avoir toléré une pareille morue toute son existence, c'est quelque chose. »

Ce petit développement n'a d'intérêt qu'à nous ramener à nos deux jumeaux Shem et Shaun. De *Shem-the-penman* du texte de Joyce, Lacan nous fait passer à *Shem the shemptôme*, autrement dit Joyce le symptôme, et de *Shaun-the-post* à Jones, mais Jones what ? Pour continuer à filer la comparaison sur le mode Joyce le symptôme et *Jésus-la-Caille*, ne pourrions-nous pas compléter le nom de Jones par son nom de symptôme ?

Lacan ne le dit pas, mais ne nous invite-il pas à nommer Jones par son vrai nom comme étant celui de *Jones-the-Earnest* ? Illustrant ainsi comment le symptôme vient à abolir le symbole.

Marc Strauss

Le ratage du psychanalyste *

Si nous voulons reformuler la question qui fait notre thème de l'année, une interprétation qui tienne compte du réel, nous pourrions aussi bien dire une interprétation qui tienne compte du dernier enseignement de Lacan, puisque c'est à ce moment qu'il a promu le réel comme ajout décisif à son enseignement donc à la psychanalyse, théorie et pratique.

À propos de la pratique, la question est celle de la conséquence de cette mise en avant du réel sur la conduite de la cure et ses effets. La cure, sa direction, ses fins sont-elles modifiées par rapport, par exemple, à ce que nous en indique le graphe du désir ?

Les critères d'une cure réussie

Partons donc du ratage des critères qui définiraient une cure analytique réussie comme telle. En effet, si les effets thérapeutiques de la psychanalyse n'ont jamais été contestés par Lacan, ils ne lui ont jamais été suffisants pour définir les conséquences d'une analyse. Nous le savons, il a même considéré ces effets thérapeutiques comme secondaires, aux deux sens du terme, les situant dans une zone de surcroît, comme l'ombre portée de ce qui prime et vient en premier dans la cure, le gain épistémique. De toute façon, ces effets sont relatifs à l'idée que l'on se fait d'une thérapie réussie et des critères que l'on en a. Or, à moins de recourir à l'idéologie adaptative du moment comme étalon de mesure, il est on ne peut plus difficile de définir ces critères. Et surtout, quel juge ultime leur reconnaître ? Est-ce l'analyste, ou l'analysé, ou un jury représentant le corps analytique, voire social ? Sur ce point, Lacan a montré que le résultat de la volonté de légitimer une instance légitimante ne pouvait être que raté, car une

* Intervention au séminaire École, Paris, 12 janvier 2012.

telle légitimation, méta-légitimation, est impossible, pour des raisons de pure logique et non de faiblesse de raisonnement.

Et dans le même temps il a avancé que l'instance légitimante d'une analyse existait, qu'elle se trouvait dans la logique de la cure elle-même. Mais la question de qui peut juger, cette fois de la justesse de cette logique, n'est que repoussée et n'est pas résolue pour autant. Il s'agit de savoir si des critères de jugement peuvent effectivement ne relever que de la seule logique, ou s'ils ne sont pas quand même toujours suspects de relever aussi de la logique de groupe. Les critères de pure logique, s'ils existent, seraient les seuls critères « innocents », qui ne représenteraient l'intérêt de personne en particulier, mais uniquement celui de la psychanalyse. Lacan a tranché positivement : il a considéré qu'il existait des critères « innocents », qui n'appartenaient à personne, les critères structuraux. Il y a une structure de la cure, et quiconque peut la dégager peut affirmer cette cure avoir été une psychanalyse réussie, ou au moins suffisante, s'il y a une différence entre réussie et suffisante. De plus, cette structure, de n'être discutable par personne, permet le dialogue entre psychanalystes, et même l'accord, au moins sur ce qu'elle est.

Ainsi, ceux qui savent leur dépendance à la structure et se reconnaissent entre eux comme tels peuvent déléguer leurs représentants à accueillir en leur sein, avec la solennité qui convient, un nouveau venu qui leur montrerait les avoir rejoints dans leur savoir partagé. Nous pourrions même nous demander si cette cérémonie d'accueil n'est pas ce qu'il a appelé « la passe ».

Et pourquoi pas, si de tels sujets existaient ? À l'image d'une Écurie de chevaliers Jedi – mais moderne, donc une avant-garde populaire, avec son bon gros maître Yoda qui distille son savoir dernier. Mais même dans ce distingué aréopage, et il se révèle vite un os, Yoda ne va pas sans sa face d'ombre occultée, Dark Vador.

Il a donc fallu à Lacan faire un pas de plus pour que l'os ne soit pas relégué à l'ombre, au profit des jeux de rivalité et de prestance qui sont la négation de la psychanalyse. Et dénoncer ces jeux, il le savait, non seulement ne les empêcherait pas, mais, comme il menacerait par là les joueurs, il les pousserait à se renforcer. Il a donc à sa façon, théorique, sifflé une fin de partie en rappelant ses troupes et en leur demandant de justifier en quoi, tout en se référant à lui, ils pouvaient

affirmer que le savoir de la structure pouvait leur être suffisant. La structure les autorisait-elle à parler en son nom ? Son nom, c'est aussi bien au nom de la structure qu'au nom de Lacan, un nom propre qui est bien un os dans la structure ! Il a demandé où étaient le fondement et la preuve de l'autorisation du psychanalyste. Certes, nous avons la réponse, en « eux-mêmes », Lacan l'avait bien dit aussi. Peut-être. Mais cela ne dispense pas de la question de ce qui caractérise et différencie ce « eux-mêmes ». Comment les psychanalystes peuvent-ils en rendre raison ? Il ne suffit pas en effet de dire à chacun qu'il est de structure injustifiable et que c'est ce reste dont il s'autorise comme de « lui-même ». Cela, nous le savons. Mais il est demandé justement au psychanalyste de s'expliquer sur ce reste qui l'anime et le distingue dans sa singularité, sur ce qui pour lui fait os dans la structure. Je parle bien sûr du désir de l'analyste, un domaine largement suffisant qui nous dispense d'évoquer ici les désirs dans sa vie « normale ».

L'os, le réel, on le voit, est ce que Lacan souligne à la fin de son enseignement comme nécessaire à ce que l'imaginaire et le symbolique se nouent. Si on ignore ce réel, on s'enferme dans une impasse, un cercle infernal parce que impossible entre le symbolique et l'imaginaire. C'est le cercle du fantasme, qui est toujours un fantasme du tout, de la façon de faire Un-tout avec l'autre. Et la structure a bien failli être le dogme qui aurait pu verrouiller la fermeture de cercle au-delà même de sa clôture fantasmatique ratée. Or, l'accès à ce réel, nous l'avons vu, se fait par ce qui rate, ce qui rate dans toute assertion de soi sur soi qui se voudrait se justifier d'elle-même ; l'accès au réel se fait par ce qui rate à être élucubré dans le cercle imaginé du symbolique et de l'imaginaire.

Ainsi, il y a quelque chose qui fait chacun irrémédiablement différent des autres, c'est un fait, et cela nous interdit à jamais de nous croire tous pareils. Quelle place, volontairement ou non, le sachant ou non, donnons-nous à ce qui nous fait différents ? Les épars désassortis, les « unarités » que nous sommes, quelle valeur donnent-ils à cette singularité, à « eux-mêmes », c'est-à-dire au moins à leur parole ? Lacan a proféré sur tous les tons que la raison même de la psychanalyse était de soutenir cette singularité, en discours et en acte, c'est-à-dire au moins de l'entendre, et que la représenter dignement était la tâche du psychanalyste. Les autres, tous les autres, s'occupent de la collectiviser, de « l'anonymiser », de la gommer ; il

appartient au psychanalyste d'être le recueil et le garant de l'absoluité de la singularité de tout être parlant, par là absolument distinct de tout « frère » ; il lui appartient de sortir le tout-venant inconnu qui le souhaite du monument de son tombeau fantasmatique. Lacan a noté la singularité de cet « amour du prochain » qui s'adressait au « tout-venant », cela dans le texte auquel nous nous référons avec tant de profit depuis un certain temps ¹.

Il se trouve que cette forme singulière de l'amour du prochain est la forme ultime d'une série de remaniements de l'amour dans la vie d'un sujet. Et que ce sont justement les ratages de l'amour, depuis les tout premiers, ainsi que leurs conséquences, qui amènent les sujets à la psychanalyse. Que le transfert soit de l'amour porté au savoir ne l'empêche pas d'être d'abord amour aussi.

La force de Lacan, à la suite de Freud, a été bien sûr de prendre au sérieux ces ratages, donc de les mettre en série. Les prendre au sérieux non pour en consoler le sujet, les minimiser ou les réduire d'une quelconque manière, mais pour montrer que le ratage était ce qu'il y avait de plus sûr dans les divagations des corps parlants, pour eux-mêmes et pour les autres. Or, s'employer à l'ignorer n'a que des conséquences fâcheuses.

Il faut donc, le ratage, savoir le reconnaître comme tel, dans sa valeur unique, dans ce qu'il a pour chacun de plus précieux. Ainsi, nous pourrions imaginer dire, au lieu de « Bonjour, comment allez-vous ? », « Bonjour, comment ratez-vous ? », ce qui nous dirait en même temps comment notre interlocuteur va, puisqu'il fonctionne selon sa façon de rater.

Savoir de quoi le ratage est le nom, pour reprendre une formule mise en vogue par Badiou, est la tâche du psychanalyste. Il doit ainsi pouvoir saisir ce ratage, en suivre le fil dans le discours de son patient pour conduire ce dernier au point où il aura dévoilé sa véritable nature d'incurabilité. C'est dire que le psychanalyste doit pouvoir le situer et le reconnaître dans la plainte du patient à travers les différentes formes qu'il prend. La première, nous l'avons vu, est celle de l'amour, c'est donc par le ratage de l'amour que nous allons maintenant poursuivre.

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

Le ratage de l'amour

L'amour est amour de l'un, il vise l'unité. Soient deux de départ, le sujet et l'autre qui dans le jeu de la parole se distribuent les places de l'appelé et de l'appelant. Le plaisir est promis, et donc par là déjà satisfait, si coïncident imaginaiement les mouvements de l'appelé et l'appelant. Un temps où imaginaiement sujet et objet échangent leurs places, sans reste. Le moment instituant où celui qui appelle et celui qui est appelé ne font plus qu'un corps dans la danse de leur mouvement l'un vers l'autre, l'un avec l'autre. Il semble alors à l'un et à l'autre faire un. Une difficulté reste en suspens : lequel des deux de l'un ou l'autre va faire modèle de l'un ? Il vaut donc mieux qu'ils s'accordent sur le fait que la question reste ouverte et donc partagée, pour continuer ensemble leur échange, se réglant au pas de l'Autre qui est en tiers le garant de la vérité partagée comme commune mesure.

Le réel du ratage de l'amour, nous le connaissons, il nous est révélé par son comique, souligné par Lacan, c'est que l'objet qu'est chacun pour l'autre n'est pas le même. « Ce n'est pas lui, ce n'est pas elle », nous connaissons la référence. L'amour est un semblant, par la grâce du discours qui donne aux corps la mesure de leur danse et leur fournit une représentation du commerce amoureux. Ce commerce ne vaut pour vrai que tant que les partenaires s'accordent sur leur champ d'échange et sur la monnaie qui y a cours. Une fiction qui n'est pas le réel.

Et d'ailleurs, quand l'apparition du même n'est plus affaire de foi et d'espérance, mais quand il se concrétise effectivement dans le champ de la réalité, cela se passe plutôt mal : dépersonnalisation est le nom psychiatrique de la sensation que vit le sujet quand le même fait signe de sa présence. Ce n'est rien de moins que le moment qui marque l'entrée possible dans le processus psychotique. Une forme atténuée de cette menace est le sentiment d'inquiétante étrangeté dont Freud a parlé ; il surgit quand le même ne fait plus promesse mais menace d'apparaître, menace seulement, qui ne va jamais jusqu'à devenir certitude de présence effective.

L'impossible de faire d'eux un, c'est le réel de l'irrémissible coupure entre moi et l'autre, la faille de l'inconscient, avec l'appel à l'amour pour la combler, en même temps que son échec à y arriver.

Freud, dans « Le roman familial du névrosé », situait cet échec comme l'*initium* même de la pensée, animée par la déception qu'éprouve l'enfant de ne pas recevoir de ses parents en retour tout l'amour qu'il leur porte. L'échec de l'amour peut être non seulement tragi-comique mais drôle, quand on en arrive à mesurer la démesure de l'ambition qu'il y avait à vouloir abolir cette coupure et qu'il y aurait à persévérer.

Cette ambition démesurée, c'est l'inconscient en tant qu'il fonctionne qui est chargé de la réaliser, à travers la mise en scène de ce qui vaudrait comme rencontre idéale, sans reste, réussie dans sa visée de mettre l'imaginaire en continuité avec le symbolique. Et ce qui prescrit le modèle de la rencontre est le scénario du fantasme, lui-même bien sûr inconscient mais inflexible dans ses contraintes.

Ainsi, la mise au jour du ratage de l'amour, nous le savons, se fait par la mise au jour de la fonction du fantasme, qui montre qu'entre le sujet et l'autre s'impose toujours un objet qui les sépare et que c'est fondamentalement le lien à cet objet qui anime le sujet.

Du ratage de l'amour au ratage du fantasme

Mais la solution par le fantasme est-elle satisfaisante ou là encore ne comporte-t-elle pas un ratage qui la rend insuffisante ? Quel est en effet en dernière instance l'impératif auquel nous nous soumettons, chacun pour soi ?

Est-ce réellement le fantasme ? Certes, il commande les choix en place tierce des objets qui ont cours dans les champs de partage, d'échange avec l'autre. La forme que les objets doivent prendre répond à certaines règles intangibles, car ce sont elles qui déterminent le bon fonctionnement de l'échange dans la réalité. Une réalité qui n'en est pas pour autant homogène au réel. Et qu'est-ce qui nous fait choisir tel ou tel personnage susceptible d'être un partenaire adéquat à notre pari sur la mêmeté ? Des réminiscences, disons-nous après Freud.

Ainsi, il est possible de démontrer au sujet sa tromperie œdipienne, de mettre en lumière la scène primitive d'où toutes les autres s'originent, ainsi que la pulsion qu'elle satisfait, et par là de démontrer la valeur effective de l'objet actuel de sa fixation de jouissance.

Néanmoins, problème, le sujet reste attaché à ses objets, cela alors même qu'il sait dorénavant qu'ils sont des *ersatz*. Les psychanalystes s'en sont très vite inquiétés, de constater qu'aucune interprétation ne

venait à bout du transfert. Et personne n'a poussé la logique jusqu'à réduire l'amour à la réminiscence, au contraire même, par une sorte d'incantation conjuratoire, il a été élevé par ces mêmes psychanalystes au rang de valeur suprême, donc indéfinissable.

Qu'est-ce qui alors est en jeu dans cette persistance, qui ne relèverait pas du sens inconscient et du coup semble en avoir d'autant plus d'importance dans ce qui constitue la singularité de chacun ?

La pulsion de mort

La réponse de Freud a été la pulsion de mort, qui signe le ratage dans le plaisir que soutient le fantasme. Pourquoi les sujets présentent-ils ces fixations inamovibles, semblant insensibles tant à la douleur du ratage qu'aux bienfaits de l'interprétation ? Nous ne pouvons pas dire que le sujet reste attaché à ses objets, psychanalyste ou partenaire amoureux, par habitude, par renoncement à tout espoir, parce qu'il n'y a de toute façon rien d'autre à faire. En effet, ça ne suffit pas à justifier la passion qu'il y met ; il est clair que dans ses attachements se joue autre chose que la résignation. Et même si c'était, la résignation n'en est pas moins à mettre à l'actif du sujet.

En effet, du fait que nous sommes des *parlêtres*, est toujours inscrite en nous une virtualité qui, elle, au contraire de la folie, dépend de notre seule décision. Je parle du suicide, du choix de la fin comme préférable à tout détour, suicide que Lacan a indexé d'une réussite de l'acte. Mais tant que nous vivons, nous démontrons préférer... vivre. S'il peut y avoir une tendance, une pulsion qui porte au renoncement du lien à l'Autre, une pulsion de mort, elle est au moins partiellement réfutée tant que le sujet n'est pas passé à l'acte. Bien sûr, le sujet peut décider quand même d'avoir le dernier mot, en se soustrayant au lien de dialogue entre lui et l'Autre, en se jetant dans l'Etna par exemple. Nous avons là la pulsion de mort sur son versant d'acte de séparation radicale, dont le modèle pour Lacan est Empédocle, où c'est le sujet qui superbement rejette l'Autre, d'un rejet sans appel.

Mais, renoncement ou défi ultime, ce choix, s'il réunit le sujet qui s'en est soustrait à l'Autre de l'aliénation, il ne réalise pas pour autant l'unité du sujet avec sa jouissance. Et pour cause, puisque par hypothèse ledit sujet ne dispose plus de son corps pour en jouir. En quoi l'acte suicide est aussi bien raté.

Bref, savoir que le dernier mot du désir n'existe pas ne nous empêche pas de poursuivre indéfiniment nos colloques verbaux. Le soupçon nous prend que si nous continuons ainsi, ce doit être parce que ces échanges procurent du plaisir ; les échanges en eux-mêmes et non pas seulement la possession ou le don de tel ou tel objet dans l'échange.

Quel est alors ce pur plaisir de l'échange, aussi pénible puisse-t-il être quelquefois dans la réalité, et dont le sujet est éthiquement comptable, car il relève de sa seule affirmation contre la mort ?

La rencontre

Autre remarque qui contrevient à la seule détermination de l'amour par la réminiscence : avant l'échange entre les partenaires, il y a leur rencontre. Qu'est-ce qui fait une rencontre ? Se réduit-elle à des remaniements des partenaires précédents, réminiscence donc, ou ne reste-t-il pas une énigme sur ce qui préside à leur choix ?

Le fait que la rencontre ait eu lieu n'est en effet pas encore le plaisir de l'échange, mais en est constitutif. Il relève plutôt du choc éprouvé, qui doit bien avoir été de quelque plaisir pour qu'en plus de se faire elle retienne les deux l'un à l'autre.

Dans cette rencontre, quelque chose a fait signe. Signe de mêmeté, de reconnaissance à défaut d'intelligence. Ce ressenti était-il justifié, c'est ce qu'il faudra ensuite vérifier en le rendant vrai, sous l'autorité du fantasme nous l'avons vu. Et c'est ainsi que le ressenti appelle au mensonge et aux soucis que nous connaissons de la vie amoureuse quotidienne.

Quel était ce signe qui a précipité le choc de la rencontre ? Et qui s'est effacé dans sa représentation sitôt perçu comme tel ? Un signe impossible à connaître donc.

Trait unaire

Pourtant la rencontre a laissé une trace, qui permet de le déduire. Le déduire en examinant ce qui fait série dans les répétitions, ce qui les identifie et qui permet de les reconnaître comme telles parce que les caractérisant au-delà de leur singularité. Nous ne sommes pas loin de la réminiscence, mais ce qui se répète là n'est pas une scène, avec son scénario préécrit, mais un bout de réel, à travers ce que nous appelons *lalangue*, composée d'un S_1 tout seul, hors sens. Cette

trace est le trait unaire. Il ne se lit pas comme tel, mais, précise Lacan, il est ce qui permet la lecture, donc la mise en série de ces traits qui font signe du même.

Ainsi, Lacan propose ² un type d'écriture jamais encore repéré et défini comme tel. À l'écriture précipitation du signifiant, il ajoute l'écriture du trait unaire qui est un faire qui donne support à la pensée. Or, remarquons-le, donner support à la pensée, c'est du même ordre que ce à quoi le nœud borroméen est dit par Lacan servir, être réel auquel on peut accrocher des signifiants. Et le support, il est ce à quoi on se cogne quand on a enlevé tout ce qu'il supportait. Derrière lui il n'y a plus rien. À force de tomber toujours sur lui, on finit par l'accepter tel. Il n'a plus de portée de sens, pour reprendre la formule bien connue de la « Préface à l'édition anglaise du *séminaire XI* ».

Ce trait unaire est donc la trace qui vaut comme signe repérable, comme écrit, qui signe que là il s'est passé quelque chose, qu'une rencontre, un accident a réellement eu lieu. Un traumatisme donc, soit ce qui énonce le réel sous la forme d'une écriture, comme Lacan le définit dans l'avant-dernière leçon du *Sinthome* ³. Ce signe est aussi ce qu'il appelle la lettre, qui est du domaine de *lalangue*, et ne fait pas chaîne, ni sens donc. Et il n'y a pas d'enchaînement de lettres entre elles, contrairement à ce que Lacan a avancé dans la « Proposition du 9 octobre 1967 », il n'y a que des lettres une par une. Mais ces lettres, ces signes, ces unarités font le nœud entre le symbolique et l'imaginaire, les enchaînent. Le symbolique et l'imaginaire vont ainsi donner sens à ces lettres, alors qu'elles lui sont préalables, au moins logiquement, puisque ce sont elles qui conditionnent la possibilité de la chaîne de lecture. Ce qui s'y lit du coup est le fantasme, et la position du sujet à l'endroit de ce fantasme.

L'affect et le corps

Ainsi, ce qui s'énonce de sens dans la chaîne des dits n'est pas le tout du dire. Il y a dans le dire autre chose que le sens, il y a l'affect du choc de la rencontre avec *lalangue*, que porte le trait unaire. Lacan le précise, la modulation vocale en jeu dans le dire en elle-même affecte. Elle affecte la plupart du temps d'un doux ronron, mais

2. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2003, p. 144.

3. *Ibid.*, p. 131.

elle peut aussi réveiller cruellement. Autrement dit, et pour faire un anachronisme, la réminiscence est avant tout une réminiscence d'affect. Si elle se passe parfaitement du sens, elle suppose nécessairement le corps, sans lequel il n'est pas d'affect qui seulement s'éveille.

Le corps n'est pas le corps imaginaire

Cela nous force à rappeler d'abord que le corps affecté dont nous venons de parler n'est pas le corps imaginaire du stade du miroir, n'est pas le corps qui se représente au sujet sous la figure de l'autre. Ce n'est pas non plus la surface trouée par ses orifices pulsionnels auxquels se greffe l'organe incorporel qu'est l'objet *a*. Le corps jouissant ici pris en compte n'est pas incorporel, il est le corps comme instrument de résonnance, écho du dire.

Pourquoi Lacan a-t-il ramené dans le champ de la psychanalyse, et de façon si prévalente, un corps qu'il avait pris autant de soin à en exclure, en même temps que les affects d'ailleurs ? Comme il le dit dans *Le Sinthome*, il y a quelque chose qui supporte le corps comme image.

Cela dit, cette postulation d'un noyau dur à l'imaginaire, qui lui est extérieur et autour duquel il se constitue, Lacan l'a toujours soutenue. Ne serait-ce qu'en mettant en avant, dès son stade du miroir, l'Autre nécessaire pour introduire entre le sujet et son image une coupure sans laquelle il n'y a pas d'ajustement possible de leur distance. Ce qui lui a fait dire d'abord, nous l'avons vu, que le signifiant c'était la coupure comme telle, et le réel l'existence nécessaire dans le symbolique, parce que structurale, de cette coupure.

Néanmoins, s'il a rapporté le « noyau dur » de l'imaginaire au symbolique, il a toujours aussi réservé une place à la réalité substantielle du corps, en particulier dans la mise en jeu sexuelle du phallus, et donc de l'organe qui le représente, comme il disait. Un organe qui représente, ce n'est quand même pas un signifiant qui représente, et ça n'a pas le même usage. Et toujours à propos de cet organe, il parle dans le séminaire sur le transfert déjà du noyau réel de l'imaginaire, mais sans le connecter à la jouissance du sujet, seulement à celle du partenaire, la femme de Gargantua en l'occurrence, quand il souligne qu'elle lui dit qu'il peut tout perdre à la guerre, hormis ce précieux organe.

De même, le cas que Lacan a fait de l'érection de Hans aussi bien dans son séminaire précoce sur la relation d'objet que dans sa tardive conférence de Genève montre que la fonction de cet organe ne se limitait pas à un étalonnage de la signification de l'échange. Très précisément, cet organe, par sa façon de n'en faire qu'à sa tête, affecte. Il fait, comme *lalangue*, accident dans la chaîne des représentations et par là il angoisse.

L'angoisse

Et il est vrai que le premier affect, nous le savons, c'est l'angoisse. L'angoisse qui ne trompe pas parce qu'elle ne dit rien, elle signale seulement, et toujours la même chose, l'imminence possible d'un danger.

Ce danger peut être nommé et reconnu, dans et par l'Autre du signifiant, si le sujet s'en remet à lui. Ainsi, l'affect d'angoisse, qui avait au départ seulement un sens de danger, peut se transformer en déplaisir, c'est-à-dire prendre le sens d'un danger dénommé et représenté. Et du coup, il est même possible de faire de ce déplaisir un plaisir, au moins le plaisir imaginé que le déplaisir cesse. Ainsi s'opère grâce au sens la transformation de l'angoisse en affects de plaisir ou de déplaisir. La jouissance du corps vivant toujours sollicite notre attention, donc suscite notre angoisse qui trouve son sens en termes d'affects de plaisir et de déplaisir, et qui sont des remaniements de l'angoisse initiale. Plaisir et déplaisir signent tous deux un chiffrage effectué.

Le sens donné à cette angoisse l'est donc toujours « en vérité », c'est-à-dire dans la dit-mension de la vérité invoquée, en invoquant garantie et en acceptant le contrôle de l'Autre. Nous l'avons vu, c'est le fantasme qui sera chargé de cette tâche de garantir la voie possible du plaisir.

Les accidents

Mais le sens du fantasme n'empêche pas les accidents. En effet, le sens donné n'est pas le sens réel ; le déplaisir est une chose, l'accident en est une autre. Ce dernier est ce qui était imprévisible, que la loi du plaisir n'a ni prévu ni empêché. Les accidents, c'est l'irruption du réel dans la chaîne du sens. Et d'un tel événement, on ne peut douter, on le sait, quand c'est un accident.

Ainsi, le bon usage du réel, c'est la certitude, alors que la dimension du vrai est mensongère, c'est ce que Lacan appelle dans *Le Sinthome* l'élucubration de l'inconscient, son fonctionnement. Une élucubration qu'il oppose à la réalité de l'inconscient, qui supporte cette élucubration – et qui est ratage de la représentation.

Le ratage réussi, celui qui tiendrait compte du réel, serait, au lieu même du ratage de l'enchaînement de l'imaginaire et du symbolique, la saisie du réel. Il faut donc au psychanalyste se tenir à la hauteur du réel du trauma et non collaborer à la fiction de la vérité.

Du coup, le phallus, et l'objet qui le gonfle, est inséparable de la vérité dont il est l'emblème, mais il n'est pas le réel de l'analyse. Comme le dit Lacan toujours dans le même séminaire, il n'est pas suffisant à concevoir une énergétique – à entendre donc comme ce qui transforme un réel en machine signifiante productrice de sens, de sens de plaisir et de déplaisir, donc en plaisir et déplaisir éprouvés. Néanmoins, l'organe ne manque pas par sa présence d'être traumatique dans son mode de manifestation, donc réel.

Mais le trauma qu'il génère n'est pas spécifique : comme tout trauma, il fait forçage dans la pensée, dans la chaîne du sens, et cela au même titre que tous les affects, tous les effets de corps. Pour le dire autrement, il y a certes la jouissance phallique qui est entre le symbolique et le réel, mais elle n'est qu'une forme plus ou moins représentable des effets de corps qui se jouent, se jouissent avec la permanence du *parlêtre*. Et ces effets, quand ils n'ont pas le sens phallique, restent entre l'imaginaire et le réel, là où Lacan dans le nœud situe la jouissance de l'Autre, Autre au symbolique, Autre qu'il n'y a pas. Le phallus ne suffit donc pas à tenir compte du réel, ce qui ne veut pas dire qu'il n'a pas son importance.

Les accidents insensés, il n'y en a donc pas qu'un. Ils se répètent, tous différents. Mais à chaque fois sur le corps ils inscrivent, nous l'avons vu, comme trait unaire la trace de leurs coups, comme d'un fouet.

Il est donc la trace de la coïncidence d'un affect et d'un signifiant et du coup prend une valeur « symboliquement réelle ». J'emploie ici une expression de Lacan dans *L'insu...* : « Le symboliquement réel n'est pas le réellement symbolique, car le réellement symbolique, c'est le symbolique inclus dans le réel. Le symbolique inclus

dans le réel a bel et bien un nom, ça s'appelle le mensonge, [nous pouvons avancer qu'il s'agit pour ce réellement symbolique du signifiant phallique] au lieu que le symboliquement réel – je veux dire ce qui du réel se connote à l'intérieur du symbolique – c'est ce qu'on appelle l'angoisse ⁴. »

Ainsi, nous retrouvons nos considérations précédentes sur l'affect primordial d'angoisse, et nous pouvons avancer encore à propos de notre trait unaire : son affect n'est pas sans angoisse.

Nous pouvons distinguer alors les signifiants du symptôme du symptôme lui-même. C'est ce que fait Lacan dans la suite du texte que je viens de lire : « Le symptôme est réel ; c'est même la seule chose vraiment réelle, c'est-à-dire qui ait un sens, qui conserve un sens dans le réel. C'est bien pour ça que le psychanalyste peut, s'il a de la chance, intervenir symboliquement pour le dissoudre dans le réel ⁵. »

Commenter cette phrase prendrait beaucoup de temps, j'en retiens, pour notre question de l'interprétation qui tienne compte du réel, l'intervention symbolique chanceuse qui dissout le symptôme dans le réel. Quel est ce sens conservé, s'il ne s'agit de l'os du sens, de son résidu avec l'affect généré par les éléments *motériels* de *lalangue* qui constituent le trait unaire ? Ces éléments insistent dans les chaînes du sens, certains sont ainsi repérables.

Un affect d'abord hors sens, tant que les signifiants de sa vérité n'y sont pas accrochés, donc un affect qui ne va pas, répétons-le, sans angoisse, qui est toujours aussi une forme atténuée de la douleur.

La douleur

La douleur existe pourtant, car le corps est intéressé par une autre agression que le trauma *motériel*. Certes, la *motérialité* bien utilisée, avec son angoisse et son traitement par le sens, permet d'établir des dispositifs propres à éviter la douleur, en trouvant éventuellement avec l'agresseur un terrain d'entente, celui du sens toujours. Il s'agit ici de la douleur qui résulte du rapport à l'autre, car il est des cas où la douleur est purement physique, et elle demande alors d'autres dispositifs pour la traiter si possible. Pour revenir à celle suscitée par le lien à l'autre, il est néanmoins des cas où l'accord ne se

4. J. Lacan, *L'insu que sait de l'Une-bévue s'aile à mourre*, inédit, leçon du 15 mars 1977.

5. *Ibid.*

fait pas, où douleur reste infligée par l'autre, et volontairement de surcroît. C'est dire que nos dispositifs de protection n'ont pas fonctionné avec cet autre, qu'il n'a pas joué notre jeu, qu'il n'a pas joué franc jeu avec nous. Nous pouvons légitimement lui en vouloir, le reconnaître, comme le dit Lacan, pas seulement ironiquement, c'est-à-dire penser contre lui. En effet, celui qui nous fait mal, nous avons tout intérêt à le tenir à l'œil pour qu'il ne recommence pas, pourquoi pas en l'aimant. Nous n'acceptons pas d'avoir mal, sauf à nous en amuser, à perversément inverser le bon ordre des choses, dans le masochisme, donc de façon très contrôlée. En effet, à notre corps nous tenons, et à sa protection contre la douleur aussi du coup. Le corps, nous l'avons et nous ne comptons pas l'abandonner au premier venu, car il nous est précieux, c'est lui qui soutient par sa vie notre attention au monde avec ses plaisirs et ses déplaisirs, en organisant nos stratégies de défense, notre désir.

C'est bien ce qui a intrigué Lacan chez Joyce, que ce dernier ait abandonné son corps comme une pelure à l'occasion d'une raclée que lui a infligée un nommé Héron, dont Lacan remarque qu'il consonne avec *éron*. Et en effet, l'*éron* n'a aucun effet d'*éroménon*, au contraire, Joyce se soustrait à l'échange que la reconnaissance de cet autre aurait pu inaugurer, il laisse là sa peau, et se barre ailleurs. Ce lâchage est bien sûr à entendre sur le fond de ce que Lacan a développé du fond normal du sacrifice de l'objet partiel, qui se réalise à l'image de la queue du lézard. Là, Joyce lâche non pas l'objet partiel, mais le corps, pour ne plus s'intéresser qu'aux effets d'affect de la *motérialité*, qu'il rencontre d'abord dans les épiphanies. Il ne lâche donc pas tout de son corps, au contraire, il lâche le corps comme support de l'échange pulsionnel autour de l'objet *a* ; il lâche le corps de l'autre aussi bien, comme susceptible d'assurer sa satisfaction, pour ne garder du corps que sa résonnance à la *motérialité*, plaisir qu'il partage avec sa femme Nora.

Est-ce pour cela que Lacan a dit que Joyce allait tout droit à ce qu'une psychanalyse peut offrir ? S'agit-il dans la psychanalyse de ne faire fonds que du corps *motériel* ? Certes non, mais quand même. Certes non, car une fois la vérité de l'échange venue à la barre de la vérité, les pulsions et leurs satisfactions ne sont pas barrées, encore moins interdites, elles sont seulement situées à leur véritable place, dans leur dépendance au discours qui les conditionne. Mais oui, dans la

mesure où sous la barre de la vérité il y a la cause *motérielle*, qui est la cause à laquelle s'accroche la maladie du sens, cette maladie incurable parce que sans issue du côté de ses productions de pensées, à cause de la fuite du sens. C'est aussi pour cela il me semble que Lacan a pu avancer dans *Le Sinthome* qu'avec l'écriture du nœud borroméen il fondait la première philosophie qui lui paraisse se supporter.

Une question : est-ce que ce qui compte dans une interprétation qui tienne compte du réel est d'extraire des dits les éléments *motériels* qui feraient certitude pour élucubrer encore et toujours à leur propos, même si c'est dans le vocabulaire analytique ? Ou alors, ce qui compte, est-ce de savoir que le support de la vérité n'est pas la vérité, mais le réel ? Autrement dit, que ce qui reste de toutes les fictions de vérité qu'un sujet peut broder, c'est la série des accidents de sa vie, de ce qui fait sa texture, sa toile, *pour reprendre une autre expression* par laquelle Lacan, parlant de la toile de l'araignée, illustre l'écriture, dans *Le Séminaire XX*.

La série de ses accidents, voilà ce qui singularise un *parlêtre*, le singularise à l'envers de ce qui l'universalise comme sujet barré de la castration qui est ce qui se représente dans ces moments de perte du sens.

Conclusion sur le ratage du parlêtre et celui du psychanalyste

Avec Freud : il y a des pensées impensées – parce que refoulées, donc du fait du sujet, et un refoulé originaire, inaccessible à quiconque.

Avec Lacan : il y a des pensées impensées, c'est vrai, mais surtout ces pensées impensées servent à dissimuler et à oublier une impossibilité à penser, à penser pouvoir dire tout ce qu'on éprouve. Ce à quoi comme par hasard et non sans une certaine perfidie invite la psychanalyse. Or, l'impossibilité de cette pensée est source d'angoisse – source donc de nécessité de reconnaissance, donc de désir – et source de plaisir si le désir semble satisfait. Mais notre impossibilité n'en demeure pas moins, avec son angoisse. Elle est aussi indestructible que le désir. Cela dit, cette angoisse, forts de notre discours, nous affirmons qu'il est possible de la réduire à son minimum nécessaire de douleur, minimum structural et non syndical, qui est la distinction

qui fonde notre concept d'École. Il est possible donc de réduire l'angoisse de chacun du tout-venant à ce qui le singularise dans son absolue différence, qui fait le réel irréductible de sa solitude d'une part ; et de surcroît il est possible de savoir comment porter ce reste d'angoisse à son maximum de plaisir, en le mettant au service de son ego-corps de parlêtre.

Cela dit, le psychanalyste est-il un raté ? Il m'est arrivé de souligner que nous étions une assemblée de médecins ratés, de philosophes allergiques aux systèmes, d'assistantes sociales dévoyées en psychologues, de curés défroqués, et de juifs mal circoncis. Autrement dit, oui, le psychanalyste est bien un raté du discours du maître. D'où prend sa cause le discours analytique.

Mais le ratage n'en épargne pas moins ce dernier discours, celui du psychanalyste, qui transmet la psychanalyse. Et le ratage de la psychanalyse tient à son savoir sur le ratage même ; elle enseigne qu'on ne peut que rater à vouloir définir et contrôler le ratage parce qu'il n'est réductible à aucune définition, donc à aucune prévision. Ainsi, on sait qu'on ne peut que rater à saisir le dernier mot qui protégerait définitivement du ratage – et on peut cesser de courir, d'un désir toujours plus ou moins égaré, après ce dernier mot. Autrement dit, il peut bien rester au terme du processus l'os du symptôme, mais il n'a plus valeur de vérité ; cet os peut bien être aussi difficile à avaler que la tronche que l'on a, et en général il l'est, mais le mieux est de s'y faire.

Décisive en revanche est la rencontre de l'inconscient réel par choc répété sur l'os du réel plutôt que par reconnaissance des qualités spécifiques de sa matière osseuse prélevée, amenée au grand jour, analysée sur le laboratoire du divan et élucubrée devant les passeurs. Autrement dit, si l'inconscient réel est fait de bouts d'os de *lalangue*, s'il est possible d'essayer d'en saisir quelques-uns et de tenter une élucubration à leur propos, il y a lieu d'avoir de sérieuses réserves sur le fait que ces bouts soient exigibles comme le véritable produit de l'analyse, qui serait la preuve qu'elle a été poussée jusqu'à son terme, le bout réel de ratage. En effet, le réel reste réel, et on ne peut que définitivement rater à le saisir ; mais on peut l'inférer de la série des impasses à l'interprétation. Nous n'avons donc pas fini d'interpréter.

Federico Garcia Lorca

Après-midi d'étude sur la féminité

Portel-des-Corbières, 2 octobre 2010



LA FIANCÉE : (...) J'étais brûlée, couverte de plaies dedans et dehors. Ton fils était un peu d'eau dont j'attendais des enfants, une terre, la santé. Mais l'autre était un fleuve obscur sous la rampe, il m'apportait la rumeur de ses joncs, sa chanson murmurait. Je courais avec ton fils qui, lui, était tout froid comme un petit enfant de l'eau, et l'autre, par centaines, m'envoyait des oiseaux qui m'empêchaient de marcher, et qui laissaient du givre sur mes blessures de pauvre femme flétrie, de jeune fille caressée par le feu... Je ne voulais pas... Ton fils était mon salut, et je ne l'ai pas trompé, mais le bras de l'autre m'a entraînée comme une vague de fond, comme vous pousse le coup de tête d'un mulet. Et il m'aurait entraînée toujours, toujours, même si j'avais été une vieille femme et si tous les fils de tes fils s'étaient accrochés à mes cheveux.

(Noces de sang, Acte III, tableau II)

02/10/2010

54, QUARTIER NEUF
PORTEL
DES CORBIÈRES

15 HEURES

PHOTOGRAPHIE ET AFFICHE
VÉRONIQUE VIALADE MARIN

Après-midi d'étude sur la féminité - école de psychanalyse des forums du champ lacanien pôle 4 aude-roussillon

Dominique Marin

Les amours de Perlimplin

Lorca aujourd'hui

Je me sens à l'œuvre de Federico Garcia Lorca moins par la connaissance que j'en ai, assez sommaire, que par son assassinat en 1936. Année marquante pour ceux qui se sont engagés dans la défense de la seconde République espagnole, riche de promesses sociales. Aujourd'hui encore, l'Espagne recule à rouvrir les pages douloureuses de son passé récent malgré l'insistance des associations de descendants des victimes du franquisme dont les corps demeurent disparus, comme c'est le cas de celui de Lorca. « La droite catholique réactionnaire et fasciste », comme le dit presque en un seul mot de colère notre collègue madrilène Carmen Gallano, retrouve de sa vigueur d'antan en cette année 2010. Le juge Garzon a été suspendu de ses fonctions, accusé d'avoir outrepassé ses compétences en enquêtant sur la guerre civile espagnole et les premières années du franquisme couvertes par une loi d'amnistie ! Malgré la loi d'amnistie, il lutte pour faire reconnaître les exactions commises sous le régime de Franco comme crime contre l'humanité.

Dans un texte intitulé *Mi Pueblo*, Lorca dit combien il a été touché dans sa plus tendre enfance par le sort de certaines femmes. Une des photographies de Véronique Vialade Marin, *Sacrifice*, nous le rappelle en particulier. L'ensemble de l'exposition qu'elle a réalisée pour notre journée d'études sous la forme d'affiches avec des extraits de l'œuvre de Lorca raconte l'engagement du poète. Parler des femmes est un départ dans toute démarche politique car la condition qui leur est faite en dit long sur les modes de domination.

Il est remarquable que, tout homosexuel qu'il fût, Lorca n'était pas moins sensible à la cause des femmes, proche sans doute de la position féminine au sens où elle implique un certain rapport à la

jouissance. Première leçon : le choix d'objet, ici homosexuel, n'entrave en rien la possibilité de prendre en charge une part de jouissance non phallique. Raison sans doute pour que Lacan se permette d'écrire par exemple : « Disons hétérosexuel par définition, ce qui aime les femmes, quel que soit son sexe propre. Ce sera plus clair ¹. » Sans les désirer, on peut vraiment supposer que Lorca aimait suffisamment les femmes pour en appréhender si finement l'hétéro du sexe.

L'idiotie des Perlimplin

Il n'est donc pas exclu que le plus ballot des hommes puisse approcher d'assez près la position féminine. Pas seulement le poète, mais aussi son personnage, Perlimplin, ballot de chez ballot. J'ai choisi cette pièce, *Les Amours de Don Perlimplin et de Bélise en son jardin*, avant que Sophie Rolland-Manas ne mette entre mes mains les notes critiques dans les œuvres complètes pour découvrir sa longue, délicate et périlleuse genèse entre 1923 et 1938. En 1935, Lorca déclarait qu'elle était sa pièce préférée alors qu'elle n'était pas encore publiée. Sans aucun doute le concernait-elle de très près.

L'idiotie de Perlimplin est structurale. Elle relève de la débilité dans laquelle nous sommes pris dès lors que nous parlons. Pas de définition plus minimaliste de l'inconscient que celle-ci : les effets de *lalangue* sur le sujet. Le signifiant en a, des effets sur le sujet. Vous le savez d'expérience : votre histoire a commencé avant même votre naissance. Toute l'affaire, grandir comme on dit, consiste à se déprendre de l'histoire écrite pour vous par ceux qui vous ont précédé. Est-ce que je serais seulement là à vous parler d'une pièce de Lorca si mon histoire familiale n'avait pas été marquée par la catastrophe de 1936 ? Je ne peux pas le nier. Ce phénomène est encore plus patent dans le théâtre, pensez aux grandes tragédies. La première apparition des personnages se fait toujours sur le fond d'un préambule déjà écrit, du style : « Ce bambin, il n'a pas l'air bien net ! Il tuera son père et couchera avec sa mère. » Ces paroles oraculaires sont si marquantes que je ne connais pas de parents assez fous pour avoir pré-nommé leur enfant Œdipe.

Lacan illustre le phénomène d'assujettissement à la structure du langage à l'aide de l'allégorie du brigand : « La bourse ou la vie ? »

1. J. Lacan, « L'étourdit », dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 467.

Choisir la vie implique d'accepter de se délester de sa bourse. C'est injuste, mais il faut payer un tribut pour conserver la vie. Le langage impose un choix similaire : ce que je suis, l'être, ou bien ce qui me représente dans le langage, le sens. La voie du sens revient à accepter de se laisser représenter par un premier signifiant, *fils* par exemple. *Fils* ne signifiant rien en lui-même, il convient de l'accorder à un second signifiant pour lui donner une signification. Si je me présente comme *fils* de *républicain* , ça parle davantage. Pourtant, *républicain* seul ne signifie pas grand-chose non plus. Qu'est-ce qui distingue ce *républicain* censé me représenter du prétendu républicain Nicolas S. ? Rien, sauf à l'associer à un autre signifiant, comme *espagnol* par exemple. *Fils de républicain espagnol* , voilà qui semble sans ambiguïté. Pourtant, la chaîne de signifiants que je peux déployer à n'en plus finir s'avère impuissante à dire mon être. Le signifiant *espagnol* m'éloigne bien plutôt de ce que je suis, surtout si je vis en Angleterre, par exemple. Plus le sujet demande au langage de dire qui il est, et plus il s'en éloigne et ne rencontre en définitive que sa disparition. N'est-ce pas ce que Sophie Rolland-Manas a soigneusement prélevé dans les témoignages de Lorca autour de son nom propre lu sur une affiche : le sentiment d'une perte, la perte de son enfance.

Il y a une perte à parler, elle est à imaginer comme un bout de corps. Pas n'importe lequel, un bout de corps qui peut s'en détacher comme la voix qui est la mienne et que je ne connais pas ; mon regard qui m'échappe toujours dans les miroirs ; le sein que Freud présentait comme le premier objet perdu de l'enfant avant l'excrément.

Je ne peux pas manquer de rapporter une scène qui s'est déroulée au secrétariat d'un service de consultation en psychiatrie. Un homme y explique comme une affaire publique que sa femme a subi une réduction mammaire qui l'a laissée « plate comme une planche à repasser », selon son élégante expression ! Voilà pourquoi il exige haut et fort une consultation, comme s'il avait perdu un bout de son propre corps.

La bourse perdue, la part perdue comme un bout de corps, constitue les objets de la pulsion en jeu dans la tendance à se chercher dans le champ du langage, comme dans la série : *républicain* , *Espagnol* , etc. Lacan soutient que « de cet effort pour se rejoindre, dépend qu'il y ait un support pour la *ganze Sexualstrebung* . Il n'y en

a pas d'autre. C'est pour cela, c'est seulement là, que la relation des sexes se représente, au niveau de l'inconscient ».

L'abîme du non-rapport sexuel, entre pulsion et amour

Cette affirmation assure, d'une part, que la pulsion s'appuie sur la tentative du sujet de se faire représenter dans le champ du langage pour *se rejoindre* et, d'autre part, que la pulsion sert de modèle pour représenter le rapport entre les sexes au niveau inconscient. Par déduction, elle laisse également entendre qu'entre les deux, entre la pulsion sexuelle et le lien au partenaire sexuel, il ne peut y avoir qu'un abîme. D'ailleurs, c'est cet abîme qui nous amuse sûrement dans l'exemple de l'homme choqué par l'opération de sa femme. Il ne peut pas se représenter comme le mari d'une planche à repasser, à croire que la masse mammaire manquante lui sert de support pour se représenter dans le champ du langage !

Poursuivons la citation de Lacan. « Pour le reste, la tendance sexuelle totale qui n'existe pas comme totalité, elle est livrée aux aléas de ce champ de l'Autre, elle est livrée aux explications qu'on lui donne, qu'on lui apprend, de savoir comment il faut s'y prendre, elle est livrée à la vieille dont il faut – ce n'est pas une fable vaine – qu'elle apprenne à Daphnis comment il faut faire pour faire l'amour ². »

La pulsion ne serait rien sans le savoir délivré par l'Autre sur la façon dont il convient d'aimer. Longus, un auteur grec du second ou troisième siècle de notre ère, est connu parmi les érudits pour ses pastorales qui relatent les amours de Daphnis et Chloé.

C'est d'une femme, Lycénion, que Daphnis apprend la raison de ce qu'il éprouve pour Chloé et comment trouver satisfaction. En effet, Daphnis et Chloé ont beau passer du temps côte à côte, ils sont malheureux, car ils ignorent comment se satisfaire. La seule pulsion orale qui les conduit à s'embrasser toute la journée ne suffit pas à les contenter pleinement.

« Tu aimes, lui dit-elle, Daphnis, tu aimes la Chloé. Les Nymphes me l'ont dit cette nuit. Elles me sont venues, ces Nymphes, conter en dormant les pleurs que tu faisais hier, et si m'ont commandé que je t'ôtasse de cette peine, en t'apprenant l'œuvre d'amour, qui n'est pas

2. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 181.

seulement baiser et embrasser, ni faire comme les béliers et bouquins ; c'est bien autre chose, et bien plus plaisante que tout cela. Par quoi si tu veux être quitte du déplaisir que tu en as, et trouver l'aise que tu y cherches, ne fais seulement que te donner à moi apprenti joyeux et gaillard, et moi, pour l'amour des Nymphes, je te montrerai ce qui en est ³. » Vous l'avez compris, il s'agit d'une leçon pratique et non théorique sur l'amour. Une fois qu'elle l'a dépucelé, Lycénion lui explique encore qu'il faudra tenir compte du fait que Chloé est vierge et lui donne encore quelques conseils.

Il est à noter que les deux amoureux ont été abandonnés à la naissance et ne retrouvent leur identité qu'avant le mariage heureux qui clôt leur aventure : « Cependant Daphnis et Chloé se couchèrent nus dans le lit, là où ils s'entre-baisèrent et s'entr'embrassèrent sans clore l'œil de toute la nuit, non plus que chats-huants ; et fit alors à Daphnis ce que Lycénion lui avoit appris : à quoi Chloé connut bien que ce qu'ils faisoient auparavant dedans les bois et les champs n'étoient que jeux de petits enfants. »

L'ignorance des jeunes berges est de structure, la pulsion ne suffisant pas, même si elle sert de support à ordonner la relation entre les sexes au niveau de l'inconscient. Les explications de l'Autre sont nécessaires.

La tragédie de don Perlimplin

Revenons à nos autres moutons, *Les Amours de Don Perlimplin*. Perlimplin est poussé par sa gouvernante à se marier parce qu'il est seul, sa mère est morte, et qu'il a 50 ans. Il ne voit pas pourquoi il se marierait, ses livres lui suffisent. De plus, enfant, il s'est promis de rester célibataire à cause de l'histoire effrayante d'une femme qui aurait étranglé son mari. La gouvernante tente alors d'évoquer les plaisirs du mariage, « des choses secrètes » dont elle n'ose parler ouvertement, quand surgit la voix de Bélise qui s'accompagne au piano. Bien moins mièvre que Johnny Hallyday, elle chante : « Amour, amour, entre mes cuisses serrées nage un poisson de soleil... » Il faut savoir que cette pièce s'intitule *Estampe érotique en quatre tableaux, version pour théâtre de chambre*. Estampe si érotique qu'elle a été

3. Longus (ou Longos), *Les Pastorales de Longus ou Daphnis et Chloé* (fin II^e-début III^e s.), trad. de Jacques Amyot, troisième partie.

censurée par les autorités espagnoles de 1929, qui sont allées jusqu'à faire saisir les deux manuscrits existants.

Ce qui charme Perlimplin n'est pas du tout le sens érotique des paroles de Bélise, elle pourrait très bien chanter en anglais, mais sa voix, un des objets de la pulsion qui, toute partielle qu'elle est, sert à organiser la rencontre avec le partenaire amoureux.

D'ailleurs, sa gouvernante l'entraîne justement à répondre en donnant lui-même de la voix pour appeler Bélise à sa fenêtre. Lorca devait parfaitement connaître les fameuses scènes dans lesquelles Cyrano souffle ses répliques à Christian sous la fenêtre de Roxane. Mais ici les répliques sont d'un minimalisme ahurissant. Je vous les livre sans aucune coupure :

« Bélise : Qui m'appelle ?

Don Perlimplin : C'est moi qui vous appelais.

Bélise : Oui ?

Don Perlimplin : Oui.

Bélise : Mais... pourquoi oui.

Don Perlimplin : Eh bien parce que oui.

Bélise : Et si je vous disais non ?

Don Perlimplin : J'en serais désolé... parce que... nous avons décidé que je voulais me marier. »

Bélise demande à sa mère quoi faire, celle-ci se charge de conclure l'affaire. Pas plus compliqué que ça de se marier ! Fin du prologue.

Le premier tableau s'ouvre sur la nuit des noces, à 5 heures du matin. Bélise en dentelles lui inspire le même effet que la mer lorsqu'il était enfant : de l'effroi. Décidément, les femmes lui font bien peur ! Pourtant, Perlimplin avoue à Bélise qu'il l'aime. Non pas depuis qu'il a choisi de l'épouser, puisqu'on l'a décidé à sa place, mais depuis l'instant où il l'a épiée par le trou de la serrure passant sa robe de mariée. Encore une fois, c'est un mouvement pulsionnel, la pulsion de voir, qui vient nourrir le sentiment amoureux. Il est extraordinaire de songer qu'un trou pas plus grand que la taille d'un œil suffit à décider du destin amoureux de Perlimplin.

Si la pulsion lui permet de surmonter sa frayeur du corps de la femme, elle ne suffit pourtant pas à l'amener à honorer sa nuit de noces. Ils ne s'entre-baisèrent pas ni ne s'entr'embrassèrent sans clore l'œil de toute la nuit comme Daphnis et Chloé pour leur première nuit de mariage. Perlimplin et Bélise se disent bonne nuit. Fin de la première scène du premier tableau.

Laissons de côté la scène des lutins, toute de poésie, qui suggère l'existence d'un destin énigmatique encore, écrit depuis l'enfance de Bélise et Perlimplin, et venons-en à la troisième scène du premier tableau. Au lever du jour, Bélise et Perlimplin sont dans leur lit ; Perlimplin porte des cornes dorées de cerf ; il interroge sa femme sur la présence de cinq échelles adossées aux cinq balcons de leur chambre. Nous apprenons de la gouvernante qu'il s'agit encore de la nuit de noces. Cinq hommes sont entrés pendant la nuit des noces, Perlimplin répond que ça lui importe peu, tant il aime sa femme.

Depuis qu'il aime, Perlimplin a appris une foule de choses qui déconcertent complètement sa gouvernante. Il sait que sa femme a au moins cinq prétendants qui la courtisent, et bien d'autres choses encore que nous allons découvrir ensemble.

Perlimplin se fait malgré lui le conseiller attentif de ses peines de cœur. Il surprend Bélise parlant à voix haute de ses amours : « Bélise : Je n'ai toujours pas réussi à le voir. À la promenade tous me suivent sauf lui. Il doit avoir la peau brune et ses baisers doivent brûler à la fois comme le safran et le girofle. Parfois, il passe sous mes balcons et remue la main lentement, en un salut qui fait frémir mes seins. » Perlimplin veut l'étreindre, mais elle refuse, tout comme elle décline ses tentatives pour la consoler, notamment par un petit tour du côté de la pulsion orale. Perlimplin propose d'aller dans une pâtisserie.

Finalement, poussé par un email de l'époque surannée des sérénades – un caillou entouré d'une lettre – qui atterrit à leurs pieds, Perlimplin se dévoue à la cause de Bélise en son jardin. Il lui explique qu'il comprend, qu'il est vieux et qu'elle est un paragon de vertu, qu'il n'y a rien à faire, qu'il veut l'aider comme le ferait un père. Il l'interroge alors sur le jeune homme au visage inconnu. Il est passé deux fois sous l'un des balcons de Bélise. Perlimplin lui avoue qu'il l'a vu il y a quinze jours et qu'il a été ébloui par sa beauté, sa virilité et sa délicatesse.

Si Bélise ne connaît pas son visage, elle se sent pourtant aimée de lui d'une façon incomparable, à cause de ses lettres. Perlimplin lui demande de s'expliquer :

« Bélise : Les lettres des autres hommes que j'ai reçues..., me parlaient de pays chimériques, de rêves et de cœurs blessées... mais les siennes ! ... écoute... [...] Elles parlent de moi... de mon corps... "Qu'ai-je à faire de ton âme ? me dit-il. L'âme est le patrimoine des faibles, des héros perclus et des malades. Les belles âmes sont au bord de la mort : elles se penchent sur des têtes chenues et des mains diaphanes. Bélise, ce n'est pas ton âme que je désire ! c'est ton corps blanc, tout palpitant de langueur !" »

Aimer plus que son corps pour sortir du discours hystérique

Don Perlimplin en changeant de discours, poussé par l'amour, n'est plus le personnage ballot du début rivé à ses modes de jouissances quasi autistiques, cloué à ses livres et à sa vie de célibataire, hameçonné seulement à Bélise par quelques objets pulsionnels comme sa voix, son regard jeté sur elle. Il aime et en sait désormais tout autant que le lecteur du séminaire de Lacan consacré à l'amour, *Encore*. Il en sait même plus que Bélise sur les conditions de l'amour pour une femme, à entendre des deux façons : conditions pour aimer une femme et conditions pour qu'une femme aime. Il croit même connaître le moyen de se faire aimer de cette femme qui lui refuse son corps !

Après que Bélise lui a lu l'extrait de la lettre de l'inconnu, Don Perlimplin la quitte avec ces mots solennels : « Comme je suis un vieillard, je veux me sacrifier pour toi. Et ce geste, personne ne l'a fait. Mais je suis déjà détaché de ce monde et de sa morale ridicule. Adieu. »

Il part accomplir le destin qu'il s'est donné. Il a chargé sa gouvernante d'annoncer à Bélise la venue du jeune homme pour en observer les effets. Elle s'est empourprée comme un géranium et a poussé un soupir comme jamais aucune femme n'a soupiré. À ce récit, don Perlimplin répond, plus à lui-même qu'à sa servante : « J'ai besoin qu'elle aime ce jeune homme plus que son corps. » Cette seule phrase m'a décidé à vous parler de cette pièce.

S'il n'a jamais lu les pages consacrées par Freud au narcissisme de la femme, s'il n'a pas suivi nos soirées de lecture sur la féminité,

s'il n'a pas constaté avec nous l'influence de Michèle Montrelay sur l'abord de la sexualité féminine suivie par Lacan, il sait que pour se prêter à la rencontre amoureuse une femme doit accepter d'incarner pour un homme la part de jouissance qui leur échappe à tous deux.

Il ne suffit pas qu'une femme se prête à incarner l'objet de jouissance qui manque au soupirant. L'hystérique sait parfaitement s'y prendre pour se rendre d'autant plus désirable qu'elle se dérobe, sauvant ainsi son narcissisme par l'illusion d'être l'objet manquant qu'elle sait se faire, comme Bélise en s'offrant au désir d'un autre pour manquer à son mari. Il faut encore qu'elle accomplisse ce saut qui consiste à refouler sa jouissance féminine, dirait Montrelay dans une expression approximative, c'est-à-dire qu'il est nécessaire qu'elle renonce à l'adoration de son propre corps comme le sanctuaire de la jouissance Toute. Tel est le saut que don Perlimplin prétend faire accomplir à Bélise. Il l'a clairement énoncé, il veut qu'elle aime ce jeune homme plus que son propre corps, il veut l'extraire du discours parfaitement hystérique qu'elle soutient depuis ses cinq balcons.

Don Perlimplin semble connaître ce passage du séminaire *Encore* : « Une femme cherche un homme au titre de signifiant. Un homme cherche une femme au titre – ça va vous paraître curieux – de ce qui ne se situe que du discours, (et ajoute), à savoir que la femme n'est pas toute, il y a toujours quelque chose chez elle qui échappe au discours ⁴. »

Il sait donc qu'elle cherche un homme au titre de signifiant. Le salut de sa main sous son balcon en est un, le signifiant d'inconnu en est un autre. Je vous rappelle qu'elle ne l'a jamais vu autrement. Survient un autre signe du jeune homme. Alors que Bélise écoute à son balcon une sérénade jouée en son honneur, le jeune homme traverse le jardin, couvert d'une cape rouge, en lui faisant signe de la main qu'il va revenir. La cape rouge devient un autre signifiant qui représente l'aimé.

Bélise l'attend, mais c'est Don Perlimplin qui surgit, accueilli par ces mots :

« Bélise : Je l'aime, Perlimplin, je l'aime. Je crois être une autre femme !

Don Perlimplin : C'est là mon triomphe. »

4. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 34.

Si encore une fois on se reporte au cours de Lacan, il a bien raison de croire en son triomphe. Il serait parvenu à faire que Bélise aime le jeune homme plus qu'elle-même au point d'être une autre femme, Lacan aurait dit « Autre à elle-même ».

Naïve, Bélise croit qu'il parle du triomphe qu'il vient d'accomplir en lui permettant d'aimer et bientôt de rencontrer le jeune homme inconnu à la cape rouge. Mais don Perlimplin lui dévoile soudainement l'inférieur projet qui l'anime :

« Don Perlimplin : Eh bien, puisque tu l'aimes tant, je ne veux pas qu'il t'abandonne. Et pour qu'il soit tout à toi, je me suis avisé que le mieux à faire était de plonger ce poignard dans son cœur charmant. Qu'en dis-tu ?

Bélise : Au nom du ciel, Perlimplin.

Don Perlimplin : Une fois mort, tu pourras le caresser à jamais dans ta couche, le bel amoureux, sans avoir peur qu'il cesse de te chérir. Lui t'aimera de l'amour infini des défunts et moi je serai délivré de l'obscur cauchemar de ton corps grandiose... Ton corps... que jamais je ne pourrais déchiffrer. Regarde ! Il arrive... Lâche-moi Bélise... Lâche ! » Et il se sauve en courant.

Bélise n'a pas le temps de trouver une épée pour tuer son mari qu'elle reçoit dans ses bras l'homme à la cape rouge, le visage caché. Il lui dit que son mari l'a frappé à mort en lui criant : « Bélise a maintenant une âme. » Bélise cherche à découvrir le visage de l'inconnu et finit par constater que l'homme sous la cape n'est autre que son mari. Lorsqu'elle comprend enfin, il est déjà trop tard, une mort toute lorquienne, longtemps murie pour surgir à l'instant inoubliable du présent, l'a déjà emporté.

L'âme comme marque de la morsure du signifiant sur le corps

Bien qu'il s'agisse d'une pièce à la fois grotesque, comique, féérique et surréaliste, il faut se rappeler du titre qui la présente comme une *Estampe érotique*. Ce terme désigne les estampes que l'Église distribuait aux fidèles pour qu'ils les lancent de leurs balcons lors des processions religieuses. Au fil du temps, ces estampes se sont mises à relater des scènes non religieuses, comme les « Aleluyas de don Perlimplin ». Le titre complet de la pièce nous rapproche des aspirations mystiques et poétiques de l'auteur.

Federico Garcia Lorca est en effet parvenu à un triomphe. Comme le dit si bien don Perlimplin, il a réussi à écrire le *geste jamais accompli* d'un homme qui voulait rendre une femme Autre à elle-même en l'affectant d'une âme qu'elle n'avait pas. Pour avoir une âme, il faut accepter de perdre son corps dans l'amour porté à un homme. Voilà ce qui explique que bien des femmes sont sans âmes ! Voilà aussi ce que signifie avoir une âme : avoir un corps, et non plus l'être, car sinon comment le prêter comme symptôme ? C'est-à-dire avoir un corps mordu par le dire d'amour de l'Autre. Mais l'erreur de don Perlimplin, et peut-être de Lorca lui-même, est de croire qu'il faut encore perdre la vie pour signer l'union des âmes dans des noces de sang. L'âme dont il s'agit n'est pas ce qui reste une fois la vie retirée, elle résulte de la perte de vivant qui affecte tout parlêtre pour animer le corps amoureux.

Jean-Claude Coste

« Non, je ne veux pas le voir »

*¡ Que no quiero verla !
dile a la luna que venga.
Que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.
¡ Que no quiero verla !*

« Je ne veux pas le voir !
Dis à la lune de venir.
Je ne veux pas voir le sang
D'Ignacio sur le sable.
Je ne veux pas le voir ¹ ! »

« Je ne veux pas le voir ! » Ainsi dirait une femme du sang de l'amant blessé. Ainsi dirait une mère de l'enfant mort. « Llanto » : fulgurance d'une vie inaboutie ; au risque d'une corne, d'un couteau ou d'une balle de fusil. Une histoire d'homme ; intense et aveugle ; une histoire de toujours ; paroles de femme...

Il y a en Lorca cette amoureuse. Il y a une mère pleurant son fils. Et puis un petit garçon : éperdu de vie, déjà mort.

Lignes de vie : intenses, contrastées, diffuses, courtes. Rencontres passionnées et amères déceptions. Enthousiasmes et dépressions. Des hommes ; des femmes ; peut-être.

Suivre les chemins d'une œuvre, tels des sillons sur la paume d'une main : parfois convenus, souvent obscurs, toujours interrompus sur une autre reprise ; un labyrinthe plus qu'une arène, un entrelacs d'échos et de désirs multiples. Là on croiserait un taureau à

1. Extrait de *Llanto por Ignacio Sanchez Mejias*, torero ami de Federico Garcia Lorca, mort à la suite d'une blessure aux arènes de Manzanara le 11 août 1934.

squelette de petite fille (Casida du songe en plein air), à moins qu'on y surprenne Ariane – en habits de lumière ou bien de lune froide.

Ils sont souvent sages ces poèmes, au regard des dramaturgies portées sur la scène. Seul un séjour de Lorca à New York aura autorisé quelques excès surréalistes sur fond de misère affective. Mais en Andalousie, pour une gitane troussée dans les joncs, que d'astres et de fleurs métaphoriques, d'images mythologiques, d'impressions sublimes, d'inaccessibilités savantes ! Avec ça et là un éblouissement qui jaillit à même le territoire poétique. Ce tour d'écriture quasi ésotérique, ce paysage imaginaire affilié à don Luis de Gongora – surprenant auteur lyrique cordouan du XVII^e siècle (vous me pardonnerez cette précision un peu trop savante) – n'est pas dicté par une timidité d'expression, ni par une quelconque posture. On ne saurait non plus réduire le style de Lorca à de la prudence, comme on serait en droit de le supposer dans une Espagne corsetée par l'Église et les traditions. Lorca n'est ni timoré ni héroïque : plutôt insoucieux, se sentant trop différent pour se croire concerné par un jugement. Qu'un poète échappe à la loi commune, quoi de plus naturel ? Et puis qui pourrait lui reprocher de ne pas être vrai, quand il ne cesse de présenter ses objets, aussi bien lui-même, comme inaccessibles et toujours contraires ? Sa poésie est la façon d'être de Lorca. C'est un lieu, et même un monde où s'agencent diverses constellations de signes. Je parle de signes, d'intensités de désir, et non de significations et de sens.

Ce n'est qu'à partir de là, à partir d'une trame de situations et d'expérimentations poétiques, que se déploient sur scène théâtrale des figures plus marquées et normées socialement. Lorca pour composer ses pièces devient marionnettiste, mais un marionnettiste qui imprimerait à ses objets des forces contraires. De chaque créature dérive une ligne diffractant un ou plusieurs flux existentiels... Ses scénographies les plus complexes et contradictoires, parfois sous la forme de tragi-comédies populaires, ne sont d'ailleurs pas les plus célèbres. Sans doute parce que trop de significations paradoxales chez un même personnage sied mal à la représentation théâtrale... Car on exige même d'Arlequin, si cher à Lorca, de ne pas trop dérouter le spectateur accoutumé à la commedia dell'arte phallique. Il ne s'agirait pas de confondre l'habituel malentendu burlesque des sexes et l'équivoque des désirs tenant de l'oxymore !

Pour revenir à la poésie de Lorca, je choisis la notion de *signe* plutôt que celle de *signification* : entendre par là que les images qui se présentent à nous, toutes métaphoriques qu'elles soient, ne constituent pas toujours, loin s'en faut, des renvois codés à telle ou telle identification. Et leur récurrence d'apparence obsessionnelle n'est pas du registre de la procrastination ou de l'évitement. Il s'agit au contraire d'*envois*, chaque image participant d'une interprétation de situation différente selon le contexte où elle apparaît. La poésie de Lorca n'est pas une grille signifiante secrète de désirs interdits ou refoulés. Mais plutôt des *fragments de vie*, si on entend par vie un renouvellement dans la façon de ressentir et de s'inscrire dans tel ou tel moment d'existence. Certes Lorca souffre de ce qu'on pourrait nommer une indécision sexuée. Et cette complexité l'habite plus que la nature de ses choix d'objet, que ceux-ci fussent réels ou imaginaires. Il serait pourtant bien futile de chercher à savoir si Lorca a été hétéro, homo ou bisexuel... voire impuissant comme cela a pu être parfois supposé. Ce n'est pas ça : Lorca est avant tout un désirant, et son désir n'est pas un désir à la manque. Je veux dire qu'il ne cherche pas à appareiller d'un même fantasme telle ou telle négativité. Plutôt *crée-t-il* à chaque fois un nouveau désir, à travers de nouvelles associations de signes. Un tel désir ne tient pas sa force que du destin, même à l'appeler castration. Un désir s'invente et se crée aussi. C'est ici que Lorca est poète : il fait un dire de choses qui le touchent, même petites, même désappareillées.

Vient un poème qui m'a marqué plus que d'autres. Lorca l'a composé après son séjour à New York, et sa forme aboutie date de l'année de sa mort, 1936. Il s'inscrit dans une émouvante suite nommée « *Le divan de Tamarit* ».

« Casida IX. Casida de las palomas oscuras »

Por las ramas del laurel

vi dos palomas oscuras.

La una era el sol,

La otra la luna.

« *Vecinita* », *les dije,*

« *¿ dónde está mi sepultura ?* »

« *En mi cola* », *dijo el sol.*

« *En mi garganta* », *dijo la luna.*

Y yo que estaba caminando

*con la tierra por la cintura
vi dos águilas de nieve
Y una muchacha desnuda.
La una era la otra
y la muchacha era ninguna.
« Aguilitas », les dije,
« ¿ dónde està mi sepultura ? »
« En mi cola », dijo el sol.
« En mi garganta », dijo la luna.
Por las ramas del laurel
vi dos palomas desnudas.
La una era la otra
y las dos eran ninguna.*

« Casida des colombes obscures »

Sur les branches du laurier
j'ai vu deux colombes obscures
L'une était le soleil,
et l'autre était la lune.
– Petites voisines, ai-je dit,
où donc sera ma sépulture ?
– Dans ma traîne, a dit le soleil,
– Dans ma gorge, a dit la lune.
Et moi, et moi qui avançais
avec la terre à ma ceinture
j'ai vu deux aigles tout de neige
et une fille toute nue.
L'un était l'autre
et la fille n'était personne.
– Petits aigles, leur ai-je dit,
où donc sera ma sépulture ?
– Dans ma traîne, a dit le soleil,
– Dans ma gorge, a dit la lune.
Sur les branches du laurier
j'ai vu les deux colombes nues.
L'une était l'autre
et toutes deux n'étaient personne.

Je ne voudrais pas verser dans une analyse textuelle, et encore moins dans une interprétation clinique psychanalytique des métaphores et de leurs déplacements. Bien entendu, je ne tiendrai sûrement pas promesse de bout en bout...

Je vais d'abord essayer de dire pourquoi elle. (Je m'aperçois qu'en bonne logique grammaticale j'aurais dû plutôt écrire « pourquoi lui » en accord avec « *un* poème qui m'a touché ». Dont acte pour ce *lapsus calami*. De plus, « pourquoi elle », c'est vraiment une question impossible...) Mais bon, voyons si cela va mieux avec *une* poésie (cette fois, l'accord est respecté).

Je tiens pour essentielle l'éthique du bien-dire. *Évidemment* pensez-vous, c'est la moindre des choses pour quelqu'un qui se réfère à Lacan. Sauf qu'il faut s'expliquer avec cette formule. Sans entrer dans des propos savants, il s'agit de s'y reconnaître dans ce qui nous anime. Ce qui nous anime, on peut comme Lacan appeler cela l'inconscient. D'autres se réfèrent à Dieu, à la morale, voire au goût de vivre... Mais quelle que soit la signification ultime qu'on donne à nos pensées et à nos actes, nous composons (aux deux sens du mot « composer » : « faire avec » et « créer ») avec des signes. Je maintiens ce terme de « signe », qui engage aussi bien la notion de signifiant que celles d'affect ou de trace. Il faut dire que je suis de ceux qui ne négligent pas l'affect au motif que ce serait un phénomène trompeur. Au contraire, il me paraît de plus en plus important aujourd'hui d'être au clair sur ce qu'on fait ou on pense *à partir* de l'affect. Ce que je dis là peut heurter un lacanien, mais je le soutiens. Non que l'affect réponde de tout, mais c'est bien ce qui nous donne un corps participant de l'amour et du désir. Et quoi qu'on soutienne, nous ne sommes pas que des corps glorieux, des discours, des épures mathématiques ou de pures fonctions logiques.

Ainsi de ce poème auquel je m'attache. Bien plus qu'avoir tel ou tel sens, il me touche. Mais quoi encore ? Toute rencontre est complexe. Qu'en dire ?

Je vais m'avancer un peu : je suis sensible à cette esthétique de renvois de signes sur un court espace. Sensible aussi à une équivalence entre surface d'écriture et évènement arraché au temps. Sensible enfin à l'insistance d'une trace dans l'avènement d'une œuvre. Lorca sait garder le regard et le ton d'un enfant pour dire son désir d'homme. Ce

n'est pas pour se défausser ; c'est lui en vérité. L'esthétique, c'est cela : ce n'est pas le sens du beau ou une herméneutique ; c'est quand le rapport de quelqu'un à des signes est juste et que quelque chose de cela en touche d'autres. C'est ainsi qu'on peut « entrer » dans une œuvre, comme on dit, et s'oublier un temps pour approcher l'acte de l'auteur... Par ailleurs, je suis sensible à certains mots, certaines associations, certaines répétitions paradoxales. J'aime aussi cette légèreté très travaillée – ici sur le mode d'une comptine – pour dire l'essentiel. Là ce sont des raisons intimes, plus difficiles à expliquer.

Mais pourquoi ce poème, et pas tel autre qui répondrait aussi bien à ce que je viens de dire ? Si j'étais Lorca et avais à écrire un seul poème, c'est celui-là que j'aimerais composer. Pour des raisons au départ obscures, comme ces deux colombes transformistes qui ne m'appartiennent pas. Bien sûr je ne suis pas Lorca, et sans doute lui-même en choisirait-il un autre. Mais insistons... Ces lignes ont pour moi quelque chose de familier et de nouveau en même temps. Ce *quelque chose* (familier et nouveau) est différent de l'*unheimlich* freudien, de l'inquiétante étrangeté d'une scène ou d'un morceau de langue qui hante et rend étranger à soi-même. Il n'y a pas d'angoisse. Peut-être parce que c'est (« ce n'est que », diraient certains) de la poésie. Peut-être parce qu'une fois reconnue la part qui fait naître au désir, on sait à certains moments en déceler, en inventer ou en nommer des variations temporelles. Parfois peut-être un poète peut-il s'en faire le passeur – fût-ce du mot « personne » comme Lorca dans ce poème. « Personne » n'y est pas le nom d'une femme inaccessible fantasmée, ni celui d'une virilité démentie dès que déclarée. « Personne » n'est pas le nom d'une faille identitaire. « Personne » n'est pas la mort qui hante le sexe. Tous ces « ce n'est pas » (un fantasme, une signification phallique, un évitement du réel) que je relie à « personne » ne disent rien et n'ajoutent rien ici. « Personne » est *dans le poème* le nom du désir de Lorca, toujours recommencé. C'est Ulysse poète, qui en appelle à une très ancienne, obscure et indécise Pénélope pour tisser ses mots...

Cela m'aura touché : qu'une trace, une inaccessibilité native restent support et matière vive d'un poème.

Toulouse, 25 septembre 2010

Sophie Rolland-Manas

D'Un éclat de safran ; d'Un soupir d'éventail

« Lorsque Federico apparaissait, il ne faisait ni chaud ni froid, il faisait Federico. » Juste une phrase prononcée par un ami poète de Garcia Lorca et nous voilà transportés encore soixante-quatorze ans après sa mort tragique, fusillé par les franquistes à l'âge de 38 ans, vers une ambiance couleur lorquienne liée à la terre espagnole, où les images et les mots s'entrechoquent, la sensorialité éclate comme pour aller vers la profondeur de son être : « Je veux pleurer en disant mon nom... pour dire ma vérité d'homme de sang en tuant en moi la raillerie et la suggestion du mot. Non, non, je n'interroge pas, je désire. »

Un nom donc, Federico, imprégné de la terre andalouse, comme s'il en avait surgi : « J'aime la terre... je me sens lié à elle dans toutes mes émotions. Mes plus lointains souvenirs d'enfant ont un goût de terre. » Cette terre, la nature avec laquelle il dialoguait et qu'il entendait parfois lui répondre en écho : « Dans le patio de ma maison il y avait des peupliers... Et je passais des heures à accompagner de ma voix la chanson des peupliers... Quelqu'un prononçait mon nom en séparant les syllabes, comme s'il l'épelait Fe... de... ri... co... C'était les branches d'un vieux peuplier qui, en se froissant, produisaient un bruit monotone, plaintif, que je prenais pour mon nom... »

Un nom donc, Federico, comme devenu un mot, un substantif, un signifiant peut-être ? Ce nom auquel est accroché une véritable mosaïque artistique ; poète, dramaturge, pianiste, compositeur, directeur de troupe de théâtre, peintre, conférencier. Ce nom qui est entré dans les maisons espagnoles et au-delà, déjà du vivant du poète, et qui s'inscrit partout dans le monde encore aujourd'hui. C'est par le désir de sa famille, d'amis, de témoins et d'admirateurs que ses œuvres poétiques et dramatiques, ses interviews, ses conférences se retrouvent dans la bibliothèque de la Pléiade. Depuis 1986, l'ouverture

d'un musée dans la maison où il est né à Fuentevaqueros expose des photographies, des dessins, des lettres, des manuscrits, des dédicaces, des correspondances. Il existe un élan toujours vif pour jouer ses pièces, pour lui rendre hommage, écrire des biographies, traduire et diffuser ses œuvres dans les différents continents.

Le monde particulier de Lorca, cette teinte singulière s'entre-lit tout au fil de son histoire et de son œuvre. S'y conjuguent la force de la terre andalouse dont il est « modelé », la jovialité d'un rire d'enfant, la passion créative, le désir de transmettre, la préoccupation de l'humain. S'y échappent aussi l'obsession de la mort, « une inquiétante étrangeté » du Même et de l'Autre, le trouble de son orientation sexuelle vers les hommes, un intérêt débordant, absorbant et une admiration mêlée de crainte autour de la question de la femme dont il n'a cessé de s'entourer, qu'il n'a cessé d'observer, d'écrire, de faire parler et de faire jouer.

Alors juste avant de revenir au passé et pour un instant, plaçons-nous dans l'ici et maintenant : Federico écrit, des femmes parlent, une par une, fragment par fragment :

Mariana : « Si mon sein avait de petits carreaux de verre, tu le verrais en te penchant pleurer des larmes de sang. »

Savetière : « Il m'a regardée, je l'ai regardé. Alors, je me suis inclinée sur l'herbe. Je crois sentir encore sur mon visage la brise fraîche qui passait dans les arbres. »

Belisa : « Je n'ai toujours pas réussi à le voir. À la promenade tous me suivaient sauf lui. Il doit avoir la peau brune et ses baisers doivent brûler et parfumer à la fois comme le safran et le girofle. Parfois, il passe sous mes balcons et remue la main lentement en un salut qui fait frémir mes seins. »

Rosita : « Je ne peux pas crier, je ne peux qu'avancer la bouche pleine de poison, avec une envie terrible de m'enfuir, de retirer mes souliers, de me reposer et de ne plus bouger de mon coin, plus jamais. »

La fiancée : « Je suis partie avec l'autre... j'étais brûlée, couverte de plaies dedans et dehors... Mais l'autre était un fleuve obscur... l'autre... m'envoyait des oiseaux qui m'empêchaient de marcher et qui laissaient du givre sur mes blessures... de fille caressée par le feu. »

Yerma : « On peut vouloir avec la tête sans que le corps, maudit soit le corps, veuille aussi... que ma bouche reste muette ! »

Adela : « C'est par-dessus ma mère que je sauterais pour éteindre ce feu qui s'est levé en moi, dans mes jambes, dans ma bouche ! »

Des paroles de femme, des éclats de corps, des marques de ravage, là où ça questionne du côté du désir, de quelque chose qui se dérobe, qui s'échappe et ne peut se dire. De l'éprouver, peut-être jusqu'aux limites de la jouissance supplémentaire ? Quel est cet étrange qui s'approche ainsi de la « connaissance » de la femme ? Est-il, elle, à ce moment de l'écriture ? Est-ce l'effet du *duende* qui se manifeste dans l'acte créatif ? Le *duende*, ce maître de la « maison ». « Ce mystérieux pouvoir que tout le monde ressent mais qui ne peut pas s'expliquer... qui monte par l'intérieur depuis la plante des pieds. » Le *duende* qui aime la limite, la blessure et qui s'approche des lieux où les formes se fondent dans un désir supérieur à ses expressions visibles.

Comment transmettre quelque chose de F. Garcia Lorca, de son œuvre en lien avec la féminité sans trop s'y égarer et sans trop s'y « tromper » ? Peut-être avec juste ce qu'il faut d'angoisse, cet affect qui ne trompe pas. Peut-être aussi à cause de la retrouvaille avec mon autre langue maternelle et un souvenir d'enfance. « Calle Berlin » (rue Berlin), à Barcelone. Il y avait toujours un livre de poèmes à la vue, j'entendais souvent le prénom de Federico dans les conversations des adultes. Pendant longtemps j'ai imaginé que Federico était un familier qui reviendrait un jour de l'exil. Malgré tout, la rencontre a bien eu lieu. Elle s'est construite à partir d'une transmission familiale autour d'échanges parfois interminables, poussant le désir à puiser dans la lecture de son œuvre, de son chemin. Et c'est comme ça que s'est fait le passage de sa trace.

C'est avec une émotion légère et un plaisir soutenu que je vous propose dans un premier temps de revisiter le parcours de Federico Garcia Lorca. Nous entrerons ensuite dans *La Maison de Bernarda Alba*, sa dernière pièce achevée deux mois avant son assassinat.

Federico Garcia Lorca est né le 5 juin 1898 à Fuentevaqueros, un village andalou près de Grenade pour lequel il gardera une affection profonde : « C'est dans ce village que je serai terre et fleur. » Son père est propriétaire terrien, sa mère institutrice. Ils vivent à Fuentevaqueros puis à Valderrubio jusqu'en 1909, où ils s'installent

définitivement à Grenade. Il grandit dans une ambiance familiale heureuse, entouré de son frère et de ses deux sœurs. Il y a souvent du monde à la maison et surtout un entourage féminin, ses nourrices, des voisines, des cousines plus âgées que lui. Federico garde le souvenir heureux de ses jeux d'enfant avec ses camarades et du lien qui s'était construit : « Tous les enfants du village étaient très amis avec moi... Moi je les aimais tous de tout mon cœur... » À l'école, il s'ennuie et passe son temps à dessiner. Federico a du mal à écrire son nom, il lui faut en passer par le dessin pour y parvenir. Écrire son nom, s'y trouver, comme ça semble difficile ! Alors, il s'y emploie d'une manière singulière. Il fait parler les marionnettes d'un petit théâtre qu'il a reçu en cadeau et à la moindre occasion il se déguise, s'exprime derrière les masques du carnaval.

Le goût de l'artistique lui arrive très tôt, transmis par les deux branches familiales. Il écoute son père jouer de la guitare et sa mère lire du Victor Hugo (*Hernani* en particulier) aux gens du village : « Je tiens de mon père la passion »... « Ma mère lisait à merveille... Je percevais l'atmosphère poétique mais pas du tout les passions du drame... Toutefois, ce cri de Doña Sol, Doña Sol, a exercé sur mon théâtre une influence considérable. » Un son, une voix, un mot qui laissent trace, qui ouvrent au désir chez le petit Federico.

Mais il est lié à la terre et c'est par elle aussi que va surgir « la première manifestation artistique » à l'âge de 8 ans. Il la raconte à 36 ans : « Enfant curieux, je suivais à travers tout le champ la vigoureuse charrue de chez nous... l'énorme soc d'acier ouvrait une entaille... d'où jaillissaient des racines au lieu de sang. Une fois, la charrue s'arrêta... Une seconde plus tard la brillante lame d'acier sortait de la terre une mosaïque romaine... Elle avait une inscription... me viennent à la mémoire les noms des bergers de Daphnis et Chloé. » C'est peut-être là que le mouvement vers l'artistique a fait signe. À partir d'une image mythique de l'amour réussi. Un amour triomphant dont il va partir à la recherche. En vain ! Bien évidemment !

Cette enfance n'est pas qu'heureuse et insouciance. C'est avec ses camarades que la question de l'autre sexe vient le troubler : « Mes petits camarades sentaient en eux les mystères de la chair et ils ouvrirent mes yeux sur les vérités et les désillusions. » Que ne voulait-il pas voir, Federico ? Qu'il y a l'Un et l'Autre ? Que « la fusion universelle »

est illusoire, un mirage ? Outre cette question qui va le tarauder tout du long, la vision de la misère, la mort qu'il côtoie précocement et sans relâche ensuite lui sont insoutenables. Alors qu'il a presque 4 ans, son petit frère décède d'une pneumonie. Plus tard, il voit le corps mort de son parrain, mais pas son visage car son père ne voulait pas. Que ne voulait-il pas que son fils vît ? Quelque chose du réel, ce réel qui ne se regarde pas en face ? Et ça continue pour Federico. Il est horrifié par ces enfants, ces femmes, ces mères, qui meurent tour à tour de la misère et de leur corps : « ... jamais ne s'effacera de mon âme la figure de cette mère. Les os qui lui percent le linge et ce regard d'au-delà... En Andalousie, dans ces villages chargés d'odeurs et de sons, toutes les femmes pauvres meurent de la même façon, à force de donner des vies et encore des vies... et je pense à la maison de ma petite amie blonde, où tous les ans il en naissait un et où il en mourait un autre... »

De la mort, de la castration réelle, de l'impossible et aussi des signes, des possibles, du visible comme deux premiers bagages pour le petit Federico. Alors, Garcia Lorca va s'embarquer dans la création artistique pour y accrocher le troisième. Dans ce travail, dans son parcours vont alterner la légèreté, le jeu, la lumière et l'angoisse, la solitude, l'ombre.

Embarcation de Grenade à Madrid...

C'est dans ces deux villes, de ses voyages à travers l'Espagne, entre l'adolescence et sa vie de jeune adulte, que va commencer et s'inscrire le mouvement artistique de Federico en même temps que l'empreinte de son nom. En parallèle de ses études qui l'intéressent peu, il se retrouve fréquemment entouré d'amis artistes et intellectuels. Dans les échanges, on écoute parler Federico, parler la langue espagnole. Il a une présence éclatante, le verbe facile, il y brille. D'emblée l'entourage est séduit par ce qu'il laisse montrer : « Comment l'oublier après l'avoir vu ou écouté une fois ? » Il commence à prendre conscience de l'effet qu'il produit sur les autres ou tout au moins de l'image qu'il renvoie aux autres. Serait-il captivé lui aussi par cette image ? En tout cas il va la lire comme un signe d'amour et y répondre par la transmission de son art, en particulier l'écriture : « J'écris, j'écris pour que les gens m'aient. » C'est ainsi qu'à partir de l'âge de 20 ans et jusqu'à 30 ans il est comme pris dans un

tourbillon où presque tout lui réussit. Il produit une intense activité poétique et théâtrale. La langue y est forte, au chant primitif des origines gitanes. La femme est au centre de la sensualité et de l'érotisme. Le thème de la mort est déjà présent. Les images se succèdent dans une profusion de métaphores. En même temps que l'écriture, Federico continue sa passion pour la musique. Il joue du piano, fait des récitals et va même créer quelques compositions, poussé par son ami, Manuel de Falla. De plus, il multiplie les rencontres publiques, les lectures de ses poèmes et de ses pièces. À l'occasion, il dessine et notamment il illustre les couvertures de ses livres. Avec le soutien de Salvador Dali avec lequel il a noué une forte amitié, il fera une exposition de ses dessins à Barcelone.

Il a du succès, Federico, il est même soutenu par son entourage familial, qui renonce à le voir devenir avocat, et il fait des rencontres amicales décisives qui vont jalonner ce voyage artistique.

Cette période n'est pas qu'heureuse, Federico a embarqué ses deux premiers bagages avec aussi les tourments de son enfance. L'obsession de la mort est là. Et c'est de la sienne qu'il est question. Il la joue, la met en scène devant ses amis, se faisant même photographe : « Je revois son visage, fatal et terrible, alors qu'étendu sur son lit il cherchait à créer les étapes de sa décomposition lente... Il décrivait la marche du corbillard dans les rues de Grenade... Puis il nous poussait vers la porte et se recouchait pour dormir tranquille et libéré. » Toujours dans les images, Federico ! Peut-être sa façon à lui d'adoucir le surgissement du réel ? Et il fait de même lorsqu'il est pris par la question de la sexualité. Non pas tant celle de son homosexualité que celle de l'être femme, l'être homme. Il remet les masques du carnaval, change de vêtement avec peut-être l'illusion que « l'habit fait le moine », un peu comme un évitement de la confrontation d'un choix identitaire sexué. Alors, il court toujours après l'amour, Federico, après ce Un. Mais les désillusions s'enchaînent. À 30 ans, malgré la réussite de l'artiste, l'homme est profondément seul, trahi par des amis, des amants. La misère le meurtrit toujours autant, il est touché en particulier par les conditions de vie des femmes, leur solitude qui ressemble étrangement à la sienne. Poussé par ses proches et aiguillé encore par le désir de la rencontre, il part vers les Amériques.

Embarcation de New York à la source aux larmes...

Nous voilà arrivés dans les sept dernières années du poète. Et comme s'il pressentait sa mort proche, Federico va travailler de manière effrénée. Tout en continuant la poésie, c'est le théâtre qui constitue l'essentiel de cette période. Dans les poèmes comme les pièces, la Langue a changé. La profusion d'images est toujours là mais les thèmes abordés sont graves, dramatiques et dans la comédie se mêle du tragique.

Après neuf mois passés à New York où il a le mal du pays et trois mois à Cuba où il s'est ressourcé et a laissé une trace au travers de conférences, Federico revient en Espagne. Là, ses premières pièces commencent à être jouées, jusqu'à Buenos Aires où il fera une incursion. Les femmes en sont toujours les héroïnes : « Mais pourquoi avoir choisi des femmes et non des hommes ? », lui demande-t-on. « Ma foi, je ne me le suis pas proposé. » Ce qu'il veut, c'est parler du « drame de la soif de jouissance que les femmes doivent refouler au plus profond de leurs entrailles brûlantes ». Il va bien, Federico, il a en tête d'écrire la troisième pièce de sa trilogie dramatique de la terre espagnole, *La Casa de Bernarda Alba*, après *Bodas de sangre* et *Yerma*, il va s'y atteler et y arriver... Juste à temps ! Il est dans la frénésie de la proclamation de la République et prend la direction d'un théâtre universitaire, La Barraca, et tourne avec sa troupe dans toute l'Espagne au plus près de la population : « Le théâtre est la poésie qui sort du livre et se fait humaine... Elle parle, crie et se désespère... Les personnages qui paraissent sur la scène ont un costume de poésie et laissent voir en même temps leur os, leur sang. » Parlait-il de ses apparitions en personnage d'ombre entièrement voilé de noir ? Pouvait-on y entrevoir les « drames » et les angoisses qui le torturaient ? Je ne sais.

Bientôt le voyage va s'assombrir, la mort rôde autour de lui. Elle commence par celle de son ami le torero I. Sanchez Mejias pour lequel il écrira le célèbre *Chant funèbre*. Il n'ira pas le voir, « il ne veut pas le voir ». Les visions de son enfance le rattrapent de nouveau : « Je ne peux rester au lit, les souliers mis... Dès que je regarde mes pieds, la sensation de la mort m'étouffe. Les pieds appuyés sur les talons, la plante dressée, me rappellent les pieds des morts que j'ai vus quand j'étais enfant. »

La mort le cerne aussi par le nuage noir des fascistes qui plane dans toute l'Espagne. Federico était trop écrivain, trop défenseur du peuple, trop antimilitariste, trop homosexuel.

Heureux Federico d'avoir rencontré d'autres mais fatigué peut-être aussi par la recherche de l'amour triomphant.

Heureux Federico d'avoir décollé l'Autre mais fatigué peut-être aussi à naviguer sans cesse entre le bord des deux jouissances.

Heureux certes, Federico, d'avoir inscrit un nom, Garcia Lorca, au troisième bagage mais fatigué peut-être aussi par l'éventail de la tâche : « C'est avec une vraie tristesse que j'ai vu mon nom au coin des rues. J'ai eu l'impression qu'on m'arrachait ma vie d'enfant... Maintenant plus que jamais j'ai besoin du silence et de la densité spirituelle de l'air de Grenade pour soutenir le duel à mort que je livre à mon cœur et à la poésie. »

Pas de duel avec les franquistes, ils ne faisaient ni dans l'amour, ni dans la poésie. Le 19 août 1936 Federico Garcia Lorca et trois autres hommes sont amenés et fusillés au ravin de Viznar dans un endroit qui s'appelle la source aux larmes.

« Mataron a Federico » (Ils tuèrent Federico), mais, n'en déplaise au dictateur, ils n'ont pas pu détruire ses trois bagages laissés au bord du ravin. Et comme l'a écrit le poète : « Un mort en Espagne est plus vivant que nulle part ailleurs dans le monde... Lorsque la mort arrive : "on lève le rideau". »

Et, puisque le rideau est levé, il est temps maintenant d'entrer dans *La Maison de Bernarda Alba*, la dernière œuvre de F. Garcia Lorca. Faisons d'abord un tour d'horizon sur la préhistoire de cette pièce. Pensée en mai 1936, Federico Garcia Lorca la rédige en quatre semaines pour finir d'écrire la dernière ligne le 19 juin 1936. Un témoin raconte qu'au moment de la rédaction, à chaque fin de scène, il traverse la rue pour dire son enthousiasme à son voisin d'en face. Puis, la pièce une fois finie dans les semaines qui suivent, il a le manuscrit toujours en poche et en fait la lecture à plusieurs amis, à de nombreuses reprises. La création prévue pour l'automne suivant aura lieu neuf ans après sa mort en Amérique du Sud.

La Maison de Bernarda Alba lui est inspirée par un souvenir d'enfance. Tout jeune, Federico, aux abords d'un puits, caché derrière des planches, observait une mère tyranniser ses filles perpétuellement

en deuil. À partir de cette image, Garcia Lorca va construire une histoire dramatique en trois actes qui se termine en tragédie.

Le choix de parler de cette pièce vient me semble-t-il comme d'une liaison entre des temps différents, comme le début et la fin qui s'entrecroisent. C'est la dernière œuvre de Federico Garcia Lorca et c'est la première pièce que j'ai lue du poète. Le désir d'en écrire quelque chose s'y est noué par la nouvelle lecture que j'y ai rencontrée.

Outre un drame rural, social autour de la condition des femmes, c'est la question des rapports mère-fille qui m'est apparue comme centrale cette fois-ci. Cette question qui renvoie à ce lien exclusif d'une antériorité confusionnelle. Ce temps de *lalangue* maternelle, du corps. D'abord prise par une ambiance presque chaotique et indifférenciée d'un monde uniquement féminin, j'ai été saisie ensuite par la singularité de la relation d'Adela avec sa mère Bernarda qui se trame tout au long de la tragédie. Il est temps pour Adela semble-t-il d'advenir femme et de se dégager du lien primordial à l'Autre maternel, en faisant appel à sa mère à l'endroit de la femme et de son rapport à la jouissance et quitte à en passer par le ravage. Le ravage qui dans son sens originel de dévastation, tempête, pillage, est ce moment particulier entre mère et fille marqué par la haine et le conflit ou un amour pathétique, dramatisé et qui peut se rejouer avec un partenaire. « La mère est un ravage pour la fille, l'homme est un ravage pour une femme. »

Dans ce monde clos, étouffant, ponctué par « l'angoisse d'être assassinée, dévorée » par la mère, Adela va tout mettre en œuvre pour tenter de se hisser hors du désir maternel et se tourner vers le partenaire sexuel. Encore faut-il que la mère veuille, puisse entrer dans cette épreuve. Le chemin est long et compliqué de la fille à la femme. La plupart d'entre elles y rencontrent ces moments de ravage, de folles retrouvailles. Chacune y entre et les « traverse », ou pas, à sa manière et avec sa singularité.

C'est donc l'histoire d'Adela que je vous propose de visiter, après être entré dans la maison à la rencontre des personnages.

Les personnages

Une maison uniquement peuplée de femmes, presque à en faire peur, un peu à l'image d'une horde primitive, en contraste. Une

mère règne en despote sur ses cinq filles, sa mère, la domestique et la servante. Le père vient d'être enterré et aucun homme ne peut entrer dans la maison. Aucune couleur dans le paysage de la demeure. Du blanc, du noir durant les huit ans que va durer le deuil. Bernarda Alba, 60 ans, la mère, veuve une deuxième fois, toujours campée sur sa canne, devient le maître de la maison et elle est bien décidée à faire régner l'ordre et le silence : « Ici, on fait ce que j'ordonne... Tant que je ne serai pas sortie de cette maison les pieds devant, c'est moi seule qui déciderai de tout, ici ! », avec « la clé qui ouvre tout et la main qui ferme tout ». Pas une once de pastout, pas de trace à l'endroit de la femme dans les messages adressés à ses filles : « À l'église, les femmes ne doivent regarder d'autre homme que l'officiant, et encore parce qu'il porte des jupes. Tourner la tête, c'est chercher la chaleur du mâle. » Des fiancés, « elles n'en ont pas besoin, elles peuvent parfaitement s'en passer »...

Mais que s'est-il passé pour que Bernarda ne veuille pas laisser grandir ses filles ? Qu'en est-il de son propre lien à sa mère ? Maria Josefa, 80 ans, vit dans la maison, le plus souvent enfermée à double tour dans sa chambre. Elle est fréquemment prise de moments d'égarements érotiques à la recherche d'un mari : « Si ma mère est folle, moi, j'ai toute ma tête. » Bien difficile histoire pour Bernarda du côté de la filiation maternelle. Que peut-elle avoir reçu, que peut-elle transmettre du côté féminin si devenir femme c'est être comme sa mère ? Cinq filles donc, Angustias, 39 ans, née du premier mariage de Bernarda, Magdalena, 30 ans, Amelia, 27 ans, Martirio, 24 ans, Adela, 20 ans. Trois générations enfermées dans une maison et sans visiteur possible. Mais c'est sans compter avec la Poncia, leur domestique depuis trente ans, et leur servante qui vont et viennent, leur racontant le monde extérieur et des transmissions sur les choses de la vie. C'est sans compter aussi avec les fenêtres, les murs qui ont des oreilles et avec leurs effets sur les rêves et les fantasmes. Enfin, c'est sans compter avec José le Romano, 25 ans, le promis d'Angustias qui n'en veut qu'à ses biens. Pour le reste, il a sa préférence vers Adela. S'il n'entre pas dans la maison, son nom ne cesse de circuler et tous les soirs on peut l'entendre et l'apercevoir arriver sur son cheval alors qu'il vient voir Angustias sous sa fenêtre.

Le drame va s'intensifier de l'entrée dans le ravage, puis de son expression jusqu'au tragique.

L'histoire

L'acte I s'ouvre sur une pièce de la maison de Bernarda au moment des obsèques de son mari. On entend les cloches qui sonnent le glas.

La Poncia et la servante attendent le retour de la famille et pas moins de deux cents femmes qui apparaîtront deux par deux, foulards, grandes jupes et éventails noirs. Les hommes resteront dans le patio. Bientôt le premier mot de Bernarda : « Silence ! », puis une prière et quelques phrases pour édicter ses règles, appuyée sur sa canne et assise... comment dire... sur sa « jouissance ». Les femmes du cortège sont parties.

Bernarda est avec ses filles et la Poncia : « ... Tout le village est venu. »

Bernarda : « Oui pour emplir ma maison de la sueur de ses jupes... Adela, donne-moi un éventail. »

Adela : « Tenez. » Elle lui tend son éventail rond à fleurs rouges et vertes.

Bernarda le jetant à terre : « Est-ce là l'éventail qu'on donne à une veuve ? Donne-m'en un noir et apprend à respecter le deuil de ton père. »

Adela ne répond pas à la deuxième demande de la mère. L'éventail reste à terre. Ce moment d'échange avec cet objet « entre » me semble être décisif comme déclencheur de la dysharmonie du rapport entre Adela et sa mère. Lorsqu'elle donne son éventail, est-ce un geste d'amour à l'endroit de la mère qu'elle adresse ? Est-ce à l'endroit de la femme dont sa mère en saurait quelque chose ?

Visiblement Bernarda ne répond ni à un endroit, ni à un autre : « Pendant les huit ans que durera le deuil, l'air de la rue ne doit pas pénétrer dans cette maison. En attendant vous pouvez commencer à broder vos trousseaux... Le fil et l'aiguille pour la femme. » Aucune ouverture possible dans le discours de la mère, même pas au conflit.

Adela ne dit mot, elle se plie. Elle laisse la couture à ses sœurs. Elle sait que ce n'est pas le fil et l'aiguille qui font la femme. C'est du corps que ça part, et sûrement de quelque part sous les jupes, elle-même en a des émois. Corps dangereux que désigne la mère, corps obscène que montre sa grand-mère. Comment faire avec ce corps,

comment l'habiter, le faire autrement sien ? En l'habillant d'abord peut-être, avec une part d'imaginaire ?

D'une autre manière et au-delà plus risquée, Adela refait une tentative d'appel à cet Autre qui aurait un savoir sur la jouissance féminine. Elle revêt sa robe verte, sort à la vue dans le patio puis à l'intérieur au regard de ses sœurs.

Amelia : « Si notre mère te voit ainsi, elle va t'arracher les cheveux. »

Adela : « Je me faisais une telle joie d'étreindre cette robe... Il n'y en aurait pas eu de pareille... et puis elle me va si bien. »

Rien n'y fait, encore une adresse vaine à l'endroit de sa mère pour entamer le conflit. Mais la haine va s'édifier contre Bernarda par l'intermédiaire de sa sœur Angustias.

Martirio, à propos de la robe verte : « Tu pourrais la teindre en noir. »

Magdalena : « Ou l'offrir à Angustias pour son mariage avec José le Romano. »

Adela : « Mais ce n'est pas possible... Ce deuil m'a surprise au pire moment de ma vie »... Puis pleurant de colère : « Non je ne m'y ferai pas. Je ne veux pas rester enfermée. Je ne veux pas perdre ma fraîcheur entre ces quatre murs !! Je veux sortir ! »

D'où veut-elle s'échapper ? de la maison de Bernarda Alba, ce lieu du corps de l'Autre maternel ? Et quelle est cette rage ? Un sentiment de trahison de la part de sa mère ? Sourde à ses appels, mais qui autorise sa sœur à tourner la tête vers un homme ? Donc, en saurait-elle quelque chose, sa mère, de la question de l'être femme ? Adela l'imagine, le lui suppose et dès lors le ravage va s'intensifier.

L'acte II explose par la dévastation dans laquelle se trouve Adela. La haine envers sa mère est à son comble. Elle court éperduement vers José le Romano qui au fur et à mesure va devenir l'objet du ravage. Adela est au virage entre la fille et la femme. Elle est comme en perte de repères, désorientée, en effacement des traces, elle vacille.

La Poncia : « Cette enfant n'est pas bien. »

Angustias : « Elle a des regards de folle. »

Martirio : « Tais-toi. On ne parle pas de corde dans la maison d'un pendu. »

Douloureuse filiation maternelle pour Adela, toute désignée comme héritière ! Mais elle n'est pas folle, Adela, elle est ravagée ! « Elle veut arriver à sortir de là où elle est », de l'emprise maternelle.

« Adela : Mon corps sera à qui je voudrai !

La Poncia : – À José le Romano, par exemple.

Adela : – Aveugle tu devrais être !

La Poncia : – Comme ton ombre je te poursuivrai.

Adela : Ce n'est point par-dessus toi, c'est par-dessus ma mère que je sauterai pour éteindre le feu qui s'est levé en moi, dans mes jambes, dans ma bouche ! Qu'est-ce que tu peux dire de moi ? Que je ne dors pas ? Je suis plus fine que toi ! Essaie toujours d'attraper le lièvre avec les mains.

La Poncia : – Ne me défie pas. Je peux pousser des cris, allumer des lumières, faire sonner les cloches.

Adela : – Allume quatre mille feux de bengale. Personne n'arrêtera ce qui doit arriver.

La Poncia : – Tu aimes tellement cet homme !

Adela : – Tellement ! Quand je le regarde dans les yeux, on dirait que je bois son sang, goutte à goutte.

La Poncia : – Je ne peux pas t'entendre.

Adela : – Tu m'entendras quand même. Je t'ai crainte jusqu'à présent. Mais maintenant, je suis la plus forte ! »

Adela entame-t-elle son destin de femme avec la rencontre sexuelle ? Mais où se cache le désir ? N'est-elle pas encore fixée dans ce ravage avec sa mère, dans cette prise imaginaire comme une abolition dans l'Autre ? Un peu comme un ravage « sur » un autre ravage et pas de l'un à l'autre.

Bernarda est mise en garde par la Poncia et Martirio que des choses se trament dans la maison : « Je suis née pour avoir les yeux ouverts. Désormais je veillerai sans les fermer jusqu'au jour de ma mort. »

Comment se dégager de cette mère Persécutive, Réelle, Médusante ?

La fin de l'acte se termine par une battue contre une mère célibataire qui a tué son enfant. Dans la maison, toutes, sauf une, Adela, réclament sa mort. Bernarda : « Achevez-la ! Du charbon ardent à l'endroit de son péché ! »

Adela, se saisissant le ventre : « Non ! Non ! »

Bernarda : « Tuez-la ! Tuez-la ! »

L'acte III se situe le soir, entre le patio et l'intérieur, dans une ambiance plutôt calme mais étrange après le repas. Bernarda décide d'aller se coucher l'esprit tranquille. La Poncia, elle, pressent une tempête : « Quand on ne peut rien contre la mer, le plus facile est de lui tourner le dos pour ne pas la voir... Les choses sont trop mûres maintenant. Adela est prête à tout et les autres la surveillent sans relâche »...

Au milieu de la nuit, Adela entre dans la maison par la cour, en jupon et corsage, les cheveux en désordre. Elle croise sa grand-mère comme en miroir. Martirio est là.

Martirio : « Si même je voulais te regarder comme une sœur, je ne te vois plus maintenant que comme une femme. »

Adela : « Je ne supporte plus l'horreur de ces murs après avoir goûté la saveur de sa bouche. Je serai sa chose. »

Adela veut fuir, Martirio l'en empêche, elle appelle sa mère. Bernarda entre et s'ensuit la révolte d'Adela qui ose s'y confronter.

Adela : « Fini le bain ! Finis les ordres ! (Adela lui arrache sa canne et la casse en deux.) Tiens voilà ce que j'en fais de la tyrannie ! Personne ne me commande que José... Il est là dehors. »

Bernarda demande un fusil. On entend un coup de feu. Bernarda vise à côté. Adela le croit mort. Elle disparaît dans sa chambre. On entend un coup. Bernarda appelle sa fille. La Poncia finit par forcer la porte. Adela s'est pendue.

Et, comme un recommencement, Bernarda ordonne : « Et je ne veux pas de larmes ! Adela, la plus jeune des filles de Bernarda Alba, est morte vierge. Silence, silence, j'ai dit. Silence ! »

Adela était arrivée enfin à se hisser hors du désir maternel. Même d'un autre ravage, elle avait réussi à se construire une « histoire » en dehors. Le « en dehors » tombé, Adela se met hors scène. Mais n'est-ce pas là aussi un acte qui fait retour vers le désir de sa mère ?

L'histoire dit que, lorsque Federico Garcia Lorca a mis le point final à sa pièce, il a éclaté en sanglots. Les larmes de qui : Federico ou Adela ? Les deux probablement.

La Casa de Benarda Alba est donc sa dernière œuvre, mais la première, laquelle est-ce ?...

Pour terminer, je vous propose d'aller à sa rencontre, et une fois encore déplier l'éventail jusqu'à l'éclat...

À 36 ans, Federico raconte :

« Ma plus grande émotion ? Je l'ai eue hier, ici, à Buenos Aires. Il est venu au théâtre une dame qui demandait à me voir. Je l'ai reçue. C'était une femme humble. Elle vit dans les faubourgs de la ville. Elle avait appris par la presse mon arrivée à Buenos Aires. En réalité, je n'imaginais pas le but de sa visite. Et je l'ai laissée parler. La femme soigneusement a déballé quelque chose qui était enveloppé dans du papier. Elle me regardait dans les yeux et, en souriant comme si elle souriait à un souvenir elle disait mon nom : "Federico... qui l'aurait dit ?... Federico..." Et quand elle eut déballé son petit paquet, elle en sortit une photo jaunie. C'était la photo d'un bébé. Et c'est cette photo qui a été ma plus grande émotion.

"Tu le reconnais Federico ?" me demanda-t-elle.

"Non, lui répondis-je."

"Eh bien, c'est toi-même. Quand tu avais un an. Je t'ai vu naître. J'étais la voisine de tes parents. Ce jour-là, le jour où tu es né, j'allais me rendre à une fête avec mon mari. Je n'y suis pas allée parce que ta maman se sentait mal. J'ai aidé chez toi. Et tu es né. Cette photo, c'est toi à un an. Tu vois cette cassure du carton ? Ce sont tes petites mains qui l'ont faite quand la photo était neuve. Tu l'as brisée et cette cassure du carton est un doux souvenir pour moi..."

Ainsi parla cette femme. Je ne savais que faire. J'avais envie de pleurer, de la serrer dans mes bras, de baiser la photo et je n'arrivais qu'à fixer la cassure du carton... J'avais fait ça, moi, quand je n'avais qu'un an. Et cette première œuvre – je ne sais si elle était bonne ou mauvaise – était là devant moi... Après ça, que puis-je dire de plus ? »

Références bibliographiques

- A. Bensoussan, *Federico Garcia Lorca*, Paris, Gallimard, 2010.
J.-L. Cano, *Garcia Lorca*, ediciones Destino, 1974.
M. Duras, *L'Amant*, Paris, Les éditions de Minuit, 1991.
S. Freud, « Sur la sexualité féminine », dans *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1989, p. 139-155.
F. Garcia Lorca, *Poésies I, Poésies II, Poésies III, Poésies IV*, Paris, Gallimard.
J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Paris, Seuil, collection « Points », 1999.
J. Lacan, « L'étourdit », *Scilicet*, n° 4, Paris, Seuil, p. 21.
M.-M. Lessana, *Entre mère et fille : un ravage*, Paris, Pauvert, 2000.
D. Marin, « Quelques éléments de réflexion sur l'éthique », intervention, clinique Sainte-Thérèse, Narbonne, mai 2010.

Chronique

Claude Léger

Grande cause nationale 2012

Il entra dans le cabinet du psychanalyste de sa démarche très particulière : trois pas en avant suivis de deux en arrière, puis de nouveau trois en avant et ainsi de suite. Il avait calculé, il y a longtemps déjà, qu'il lui fallait une minute et douze secondes pour franchir un seuil, y compris la fermeture de la porte, à condition de n'avoir qu'à la rabattre, ce qu'il faisait en se servant de son coude gauche, jamais du droit et encore moins de la main. Ses épaules, frêles, contrastaient avec des cuisses et des mollets saillants, façonnés par les kilomètres accomplis quotidiennement en raison de la façon si singulière qu'il avait de se déplacer. Il portait la tête droite, mais, plutôt que de fixer celui qui l'accueillait, son regard semblait se perdre derrière lui, dans les rayonnages de la bibliothèque et même au-delà. Ses vêtements démodés étaient d'une autre génération, des habits de vieux, alors qu'il conservait un je-ne-sais-quoi d'enfantin dans les traits du visage.

Le seuil enfin franchi, il annonça simplement : « Le loup. » Ce n'était ni une exclamation, ni vraiment une interjection, à peine une désignation, émise de façon monocorde, et dont le caractère autoréférentiel paraissait incertain. D'abord, pensa l'analyste, parce que rien dans son apparence n'évoquait l'animal que le visiteur, dont il estimait l'âge à la soixantaine dépassée, venait en quelque sorte de faire surgir. Lui vint alors à l'esprit l'image de l'Homme aux loups, cette photo où l'on voit Seguéi Petrov Penkejeff, avec sa silhouette de petit fonctionnaire, déambulant dans Vienne. Non, ce n'était pas cela. Ce souvenir parasite en masquait un autre. Il ne le retrouvait pas.

Aussitôt après vint « Robert ». Le prénom sortit de la bouche du visiteur sur le même ton un peu mécanique, avec une brève scansion entre « Ro » et « bert ». Il répéta, comme s'il s'appliquait : « Ro-ber-t. » L'analyste haussa les sourcils avant de les froncer. Le loup... Robert... « Dois-je en inférer que vous vous appelez Robert Leloup ? », hasarda-t-il. Tout en posant cette question, il sentit que quelque chose de lointain lui revenait. Il ne savait pas encore précisément quoi. Il invita donc l'homme à s'asseoir, en pensant : pour le divan, on verra plus tard.

« Maman », énonça alors, tout à trac, le curieux sexagénaire, toujours sans hausser la voix. L'analyste se sentit assailli par les interrogations les plus confuses : le visiteur, qu'il commençait à appeler pour lui-même « le patient », invoquait-il sa mère dans un moment de détresse incommensurable ? Mais la neutralité avec laquelle il avait formulé son « Maman » ne laissait rien entendre de la sorte. Alors, s'agissait-il d'une désignation de la place qu'il conférait à l'analyste : moi le loup, toi maman ? Ce fut à ce moment précis que la mémoire lui revint. Il chercha la façon la plus adéquate de faire savoir au patient qu'il savait qui il était, ou plutôt, qui il avait pu être il y a soixante ans : « Pour me livrer d'emblée des signifiants maîtres d'une telle qualité, ne serait-ce pas que vous avez déjà fait une première tranche ? »

Le regard du supposé prénommé Robert se posa enfin sur l'analyste, qui crut y deviner de la surprise. Comment pouvait-il être au courant ? « N'étiez-vous pas avec Rosine Lefort ? » L'autre ébaucha alors une sorte de grimace en guise de sourire, peut-être un sourire nostalgique : « Ah ! madame... », soupira-t-il. L'analyste décida alors de lui tendre une perche : « Oui, je sais ce qui s'est passé à l'époque. Je le sais grâce à un certain docteur Jacques Lacan qui vous a immortalisé dans son séminaire. » Robert s'agita tout à coup sur son siège : « Quoi ? À quand ? » Manifestement, il n'était pas au courant. Il avait manifestement aussi acquis du vocabulaire depuis 1954. « Non. Lacan : L-A-C-A-N. C'était l'analyste de madame Lefort. Elle lui avait parlé de vous dans ce que nous appelons des séances de contrôle et il avait trouvé le travail que vous faisiez alors avec elle si remarquable qu'il avait proposé à madame Lefort d'en parler à son séminaire, un lieu très bien fréquenté où se réunissaient des docteurs, des philosophes et même des jésuites. Et, comme ce séminaire a été publié bien plus tard, quand vous aviez déjà plus de 20 ans, vous êtes depuis devenu célèbre. Bon, d'accord, pas autant que Temple Grandin, mais en tout cas célèbre chez les lacaniens, la tribu de madame Lefort. Tenez, c'est là, dans ce livre. »

Après avoir tâtonné, l'analyste avait extrait un volume sur la couverture duquel figurait un éléphant d'Afrique aux oreilles déployées. On aurait plutôt dû y mettre un loup, pensa-t-il. Tout en compulsant l'ouvrage défraîchi, il jetait des regards subreptices à son laconique interlocuteur, chez qui l'agitation était retombée et qui semblait attendre la suite dans une apparente indifférence. Savait-il que madame Lefort n'était plus de ce monde, que des hommages lui avaient été rendus à l'occasion de sa mort, hommages au cours desquels son nom ou plutôt son prénom à lui, Robert, avait été plusieurs fois mentionné ? On n'avait pas manqué alors de rappeler à quel point les trajets que les enfants avaient faits avec elle étaient liés à sa propre cure analytique et avaient engagé son désir d'analyste.

Il préféra baisser les yeux sur le livre : « Tiens ! Monsieur Hyppolite, le célèbre traducteur de *La Phénoménologie de l'esprit*, qui assistait au séminaire, a demandé à madame Lefort : "D'où est venu le loup ?" Vous savez ce que madame Lefort lui a répondu ? "*Le loup était évidemment la mère dévorante, en partie* ^{1.}" » En partie seulement, car elle était prudente, après ce qu'avait dit le docteur Lacan de la difficulté du cas et surtout du diagnostic.

Qu'en était-il soixante ans plus tard ? Soixante ans à coup sûr sans ABA, sans TEACCH, sans PECS ², avec comme seul viatique une autonomination et même un autobaptême ³ rendu possible par le travail de Rosine Lefort. Qu'allait-il, Robert, pouvoir faire de cette entrée en matière, que l'analyste lui avait proposée avec le rappel de la séquence inaugurale d'une existence qu'il supposait avoir été ballotée d'une institution à une autre ? Et d'abord, pourquoi cet homme était-il venu consulter, lui, un analyste ? Qui pouvait bien avoir eu l'idée, si incongrue de nos jours, d'adresser un tel patient, qui plus est sexagénaire, à un psychanalyste ? Il se rappela avoir reçu et écouté, parfois pendant plusieurs années, un certain nombre de sujets dont la psychose s'était déclenchée dans la petite enfance, mais qui tous parlaient, avec ou sans orthophoniste, qui lui relataient leurs multiples activités – souvent, ils n'avaient pas un instant à eux – avec une minutie qui l'étourdissait parfois. Il pressentit à cet instant précis qu'il allait devoir inventer, pas vraiment une technique, mais un moyen de répondre à cette demande, à la fois si forte et si peu articulée en chaîne langagière. Il se demanda s'il n'avait pas gardé quelque part des crayons de couleur. Le temps d'ouvrir un ou deux tiroirs du bureau à la recherche du matériel, Robert avait déjà avancé le fauteuil, où il avait accepté de s'asseoir « du bout des fesses », et calé ses avant-bras sur le bureau, prêt à travailler.

À la fin de cette première séance, alors qu'il allait sortir, Robert fit brusquement demi-tour et revint choisir sans hésitation un crayon, qu'il mit dans sa poche. Un objet a ?

1. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre I, Les Écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975, p. 117.

2. La méthode ABA désigne l'*Applied Behavior Analysis* (le terme « Analysis » est évidemment un faux ami, ce qu'on traduit d'ailleurs en anglais par « faux ami »). La méthode TEACCH ou *Treatment and Education of autistic and related handicapped Children* propose un acronyme fantaisiste, car il est à l'évidence impossible de prononcer TEARCHC, même pour un enfant qui n'aurait pas de troubles envahissants du développement (TED). Enfin, le PECS est la méthode la plus divertissante, car haute en couleurs (*Picture Exchange Communication System*).

3. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre I, Les Écrits techniques de Freud*, op. cit., p. 119.

Erratum

Contrairement à ce que nous avons écrit en page 105 du dernier *Mensuel*, le numéro 68, Colette Sepel a cité le philosophe et sinologue François Jullien et non pas « l'analyste P. Julien ».

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

