PATIO/9

PSYCHANALYSE

nouvelle série



L'AMOUR

Sommaire

Préambule 9

Analytiques/1
Claude Rabant : Toile 13
François Baudry : Transformations de l'amour ? 23
Jean-Jacques Blévis : L'amour du transfert 33

Document
Carlo Michelstaedter : Lettre à la mère (présentée et traduite par Michel Valensi) 45

Analytiques/2
Monique Schneider : Eros et la naissance inconcevable 53
Pascale Hassoun : R.B. aime sa mère 63

Entretien
Entretien avec Theo Angelopoulos, à propos de *L'Apiculteur*, recueilli par C. Rabant et V. Perraki 77

Analytiques/3
Jacques Hassoun : Statut de l'objet dans la passion ... 89
Annie Guérineau : Au-delà de la passion, l'amour ... 101
Jean-Mathias Pré-Laverrière : L'amour possible 107

Témoignage
Sylvie Benzaquen : Tony 123

Point de vue
Marielle David : L'amour de Perséphone 133

Voisinage
Solange Nobécourt-Granier : L'allégorie de la charité . 141



L'amour : une question qui concerne chacun, et qui est aussi, essentiellement, actuelle.

Quels sont ses chemins, ses formes ou ses symptômes dans la subjectivité de l'époque ?

Jusqu'où, par exemple, y accentuer l'aspect traumatique ?

Ou encore : jusqu'où l'amour touche-t-il essentiellement à l'obscur ?

Où en sommes-nous dans l'analyse, après l'élucidation freudienne et lacanienne ? Quel tour, par exemple, peut prendre la question de l'amour, si l'on tire les conséquences de ce qu'il n'y ait pas de rapport sexuel ?

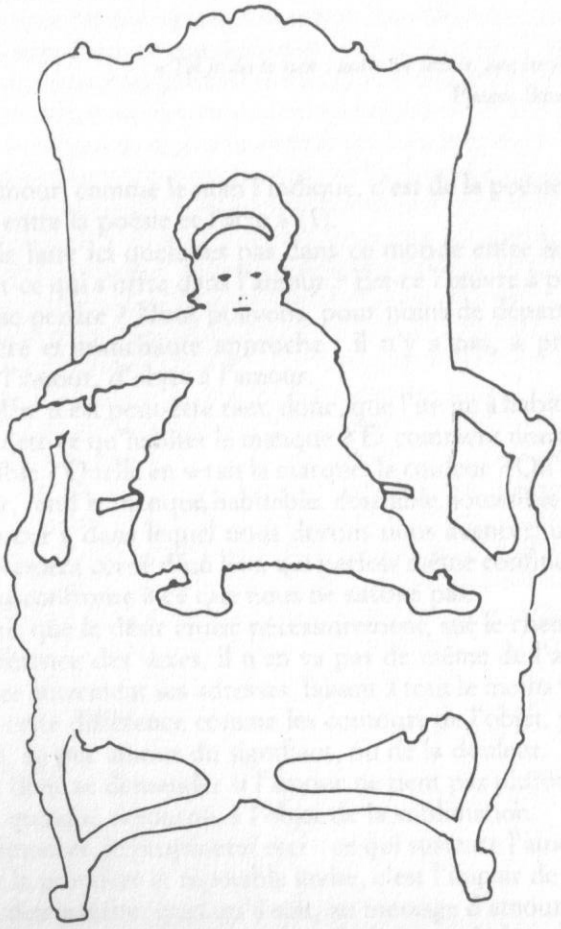
Dans quelle mesure la question de l'amour peut-elle être abordée sans la manière dont s'y joignent et s'y disjoignent les questions du désir et de la jouissance ? Et jusqu'où peut-on à partir de là ordonner la diversité de la clinique ?

L'amour fait d'une certaine manière étoffe de la pratique analytique, puisque l'amour et le transfert se recouvrent partiellement. Mais la question de l'amour concerne aussi ce qui en vient à constituer l'enjeu de l'acte – qu'elle pourrait donc contribuer aussi, sous un certain angle, à éclairer.

Ainsi avais-je rédigé pour Patio *l'annonce du colloque sur l'amour, qui a eu lieu à Paris les 3, 4 et 5 octobre 1986 en collaboration avec le Collège international de philosophie.*

On trouvera dans ce numéro les textes écrits à partir des communications de ce colloque – ainsi que plusieurs articles proposés à Patio *après-coup et ayant, dans ce numéro, leur place à plus d'un titre.*

F. B.



Analytiques 1

TOILE

Claude Rabant

« Tel je dis le rien : autre ne savoir, que les érotiques. »
Platon, Banquet, 177 d.

« Faire l'amour, comme le nom l'indique, c'est de la poésie. Mais il y a un monde entre la poésie et l'acte » (1).

Tentons de faire ici quelques pas dans ce monde entre la poésie et l'acte. Qu'est-ce qui s'offre dans l'amour ? Est-ce l'œuvre à prendre ou l'illimité où se perdre ? Nous pouvons, pour point de départ, prendre cette première et tranchante approche : il n'y a pas, à proprement parler, dans l'amour, d'objet à l'amour.

Ce qui s'offre n'est peut-être rien, donc, que l'invite à habiter le manque. Mais qu'est-ce qu'habiter le manque ? Et comment une telle invite est-elle possible ? Quelle en serait la marque, la couleur ? Qu'est-ce qui, dans l'amour, rend le manque habitable, désirable, jouissible ? Il y a ici un lieu « obscur » dans lequel nous devons nous avancer, un lieu qui n'est pas forcément cerné d'un lien, qui parfois même confine à la perte pure, et nous confronte à ce que nous ne savons pas.

S'il est clair que le désir croise nécessairement, sur le chemin de son objet, la différence des sexes, il n'en va pas de même de l'amour, qui peut chercher autrement ses adresses, faisant à tout le moins vaciller les marques de cette différence comme les contours de l'objet, pour aller, par exemple, au pur amour du signifiant, ou de la douleur.

On devra donc se demander si l'amour ne tient pas plutôt d'un rapport obligé, quoique détourné, à l'objet de la sublimation.

Pour commencer, je proposerai ceci : ce qui sustente l'amour, ce qui en constitue la première et répétable invite, c'est l'impair de l'adresse : imparité du destinataire, quel qu'il soit, au message d'amour, ou imparité dans l'être même de l'adresse, dans la fracture de laquelle le sujet s'égare. (Je vous rappellerai, bien sûr, que l'imparité de l'adresse est *princeps* au déploiement du transfert dans l'analyse, et que nous avons, nous, évidemment, du point même où nous la soutenons, à parer néanmoins à cet égarement, autant que faire se peut).

(1) J. Lacan, *Encore*, p. 68.

De cette imparité, le « Tu me manques » est un indice fondamental, quoiqu'en un sens résiduel (d'un élan ou d'un mouvement), et peut valoir comme le signe de l'amour, sans que d'ailleurs ce signe implique *a priori* quelque répondant stable ou quelque réciprocité qui le garantisse. Mais plutôt il se lance, dans l'ignorance de sa destination (« tu me manques » peut se dire en quelque sorte absolument), même si, dans l'analyse, nous pouvons trouver une réplique à cette ignorance, dans la fiabilité que le sujet suppose à son analyste, sous la forme d'un « Vous ne pouvez me manquer », ou parfois au contraire sous la forme inverse d'un « Vous ne pouvez que (me) manquer » (mais toujours dans un certain écart ou une certaine dissymétrie par rapport aux impasses de la vie amoureuse, dans laquelle il ne peut jamais y avoir cette supposition de fiabilité sous la fonction du manque – sauf à conduire alors à des effondrements, lorsqu'il s'avère que cette supposition est fausse).

Dans l'amour, pour le distinguer du désir et de la jouissance (tout en cherchant à situer les nœuds de ces trois termes), je dirai que l'adresse prime l'objet, ou en traverse les traces d'une puissance plus forte. Il y a une jouissance de l'adresse, qui traverse l'objet mis à la cause du désir, une adresse à la pure adresse, au « Tu » au-delà des contours de l'objet, qui témoignent de la manière dont nous sommes pris ou hantés par l'altérité de l'Autre, et qui font de « je t'aime » une énonciation impossible, voire l'énonciation de l'impossible – ce qui ne veut pas dire qu'il ne faut pas la dire, mais plutôt que l'autre, le petit autre, de mettre son corps à cette place, cet autre *n'en peut mais*. Il n'en peut, de ce plus, de ce *magis* où s'origine notre « mais », il n'en peut plus de n'y pouvoir rien (puisque, à partir de *magis,* « n'en pouvoir mais » tire un trait au rien de n'y pouvoir que rester, par exemple, muet), il se trouve n'en pouvoir plus de n'y pouvoir (*vertigo* naissant de la double négation) rien, à ce supplément de jouissance que l'amant lui demande comme témoignage « de l'Autre », ou comme sa cause, qu'il n'est pas (« sois ma chose ! »).

Dans l'amour, c'est d'abord la nécessité de nous adresser qui s'adresse à nous, au-delà de toute réponse, et exige : dans l'amour, nous sommes suffoqués, moins par l'impossibilité de la réponse que par le néant qui répond de son adresse, et qui fait d'entrée le double fond de son invite.

Il s'ensuit que le message de l'amour (disons que j'entre ici, comme il se doit, par la position hystérique) s'adresse à un « tu » qui, *stricto sensu,* n'existe pas, dont le « propre » ou la définition (le choix concret pour l'incarner n'est pas difficile !) est de ne pouvoir l'entendre ou le recevoir, un message qui serait : prends-moi pour ce que « je suis ». Ce qui s'offre alors, comme couleur de l'invite, c'est la demande, la demande-à-être. Mais la position hystérique ne sert qu'à faire mieux ressortir l'impuissance où nous place l'amour face à ce supplément de la jouissance qu'il invoque de l'Autre. Il y a là un *vortex* qui nous met au plus près du lieu de cet Autre, et qui peut faire, qui fait souvent, de l'impair hystérique un abîme, un abîme d'insatisfaction, un abîme qui engendre, avec l'énergie de la répétition, l'amour de la souffrance (lequel s'avère à son tour parade à la jouissance de la mort).

Comment aborder cet abîme, comment lui « faire un fond » sans perdre néanmoins ce voisinage de l'Autre ? Le paradoxe de l'analyse me paraît, sur ce point, d'avoir à tenter de décoller l'imparité de l'adresse de ses figures mêmes ou de ses rencontres, pour l'orienter, comme à sa source, vers le manque ou la chute de l'Autre, pris comme lieu néanmoins « habitable ».

Si, comme le dit Lacan, l'analyste analyse avec ce qu'il est, ce n'est pas dans une parité avec la demande-à-être, mais bien au contraire à partir de ce point où l'être est ce qui échappe le plus, ce qui échappe dans la jouissance, et, de là, ce qui ne se sait pas de l'amour lui-même. Mais est-ce seulement au sens de l'inconscient, au sens du refoulement ? N'y a-t-il pas, par exemple, dans la distorsion scripturale de l'interprétation, une transformation qui, non seulement défigure l'énoncé d'un savoir (en tant qu'il scelle l'amour), mais fait acte en faisant surgir du jamais su ? L'amour dans la cure serait alors ce qui laisse travailler le non-savoir du psychanalyste. Ce qui se travaille sans se savoir, non seulement ne se produit pas comme déjà-là d'un savoir méconnu, mais fait apparaître le « rien » d'un ressort obscur de la langue, qui crée en ignorant ce qu'elle crée et double toujours de son obscurité l'obscurité du désir.

On ne peut donc éviter que l'amour interroge le rapport de l'acte au rien et nous fasse prendre à la lettre ce « monde » que la formule de Lacan, mise en exergue, place entre la poésie et l'acte. Ce « monde » est à entendre comme un abîme et non comme totalité constituée, comme *ex nihilo* plutôt que comme forme, un *ex nihilo* dont le « tu » serait la seule trace ou la seule « voix » dans la langue elle-même. Face à cette voix, le langage nous permet seulement de mesurer la profondeur de notre mutisme. Voici là-dessus ce qu'écrit Giorgio Agamben dans *La fine del pensiero* (1) :

« Penser n'est possible que si le langage n'est pas notre voix, s'il nous permet de mesurer à quel point notre mutisme est insondable. C'est cet abîme que nous appelons le monde. »

L'amour, nous dirons donc par hypothèse que c'est ce qui porte le sujet au plus près de son énonciation, dans le voisinage imminent d'un impossible, un impossible dont la mise en consistance indique, ou

(1) Publié par « Le nouveau commerce », Paris 1982. trad. Gérard Macé.

plutôt indiquerait, la satisfaction dont l'amour pourrait nouer le désir à la jouissance, si nous pouvions parler cette voix.

Cet impossible survient donc à un point d'échec radical du langage ; c'est un impossible du langage lui-même, et non seulement une impuissance à dire l'être du désir, et c'est dans cet impossible que se profile la jouissance, en ce qu'elle se supporte néanmoins de l'amour, ou de sa voix de « tu ».

Dans ses *Fragments d'un discours amoureux,* Roland Barthes parle, non point d'un impossible, mais d'un *intraitable* de l'amour, qui se maintient à travers ses figures et ses impasses. Or l'intraitable cède sur l'impossible. C'est là, je crois, qu'intervient une bifurcation dans la pensée de ce point de butée radicale du langage, entre ceux qui effectuent, à certains égards comme Roland Barthes lui-même, un repli dans une sorte d'enveloppe narcissique, de nasse de miroitements de doubles, ou encore, par retournements et retranchements critiques, ceux qui stigmatisent l'amour comme illusion narcissique, et d'autre part ceux qui tentent, au contraire, de faire de ce point d'impossible une voie d'accès à un autre désir ; Lacan le dit très bien à propos de Kierkegaard : « Ce désir d'un bien au second degré, un bien qui n'est pas causé par un petit *a,* peut-être est-ce par l'intermédiaire de Régine qu'il en avait la dimension » (*Encore,* p. 71).

La position de Lacan, sur ce point, était de tenter de pousser cet échec du langage jusqu'à son inscription dans une impasse de la formalisation.

Ce n'est pas un hasard si la satisfaction, la satisfaction *de* l'amour, il n'y a à proprement parler que chez les mystiques que nous puissions en trouver le discours, au sens où par ce discours, l'abîme serait franchi entre la poésie et l'acte, franchi justement par la mise en abîme, définitivement, du « monde » qui les sépare. Ceci à partir de la supposition (ou plutôt de la profération, de la « jaculation », voire de la « vociférations » comme disait Artaud) qu'un tel nouage, dans l'amour, du désir et de la jouissance, peut faire l'objet d'une expérience possible, à la condition de faire entièrement passer (aussi entièrement qu'il est « humainement possible », c'est-à-dire éventuellement jusqu'à l'inhumain) la position du sujet dans le lieu de l'Autre. Ce qui est, en somme, la supposition strictement inverse des vœux du discours courant : que ce lieu de l'Autre vienne tout entier se loger dans « ma » réalité, dans la réalité « moïque » de notre confort ordinaire (ce souhait qui fait l'ordinaire humaniste).

Mais c'est au prix d'aller, chez les mystiques, jusqu'à un point extrême de dislocation, dans l'objet, entre la sublimation et le sexuel, par une manière de processus hyperbolique du dire par rapport à la

jouissance du corps, qui a pour effet de la projeter à l'infini par deux points en même temps, un point de pensée et un point de réel, où le symbolique se disloque et du coup subvertit toutes les marques de la différence sexuelle.

On en vient donc à ceci : l'amour est, en soi, mouvement de transformation du symbolique, dans la mesure où il fait de l'impossible une pensée, c'est-à-dire une jouissance (cf. *Encore,* p. 66).

En regard de la position mystique, nous aurions à situer une position « romantique » (ce qui, avec l'hystérique et l'analytique que nous cherchons, fait quatre), en tant qu'elle fait toujours autorité sur nous, en s'investissant elle-même, justement, de l'autorité de l'impossible. La position romantique, je la définirais brièvement comme un « arrêt sur impossible », comme on dit « arrêt sur image », et c'est en effet d'une image de l'impossible qu'il s'agit alors, car cet arrêt, même s'il est en forme de catastrophe, est bien destiné à sauver, quoiqu'*in extremis,* la différence sexuelle et son marquage, alors qu'il est bien clair que de sauver la différence sexuelle, le discours mystique n'en a cure. Dans l'amour romantique, la proximité plus grande dans l'objet entre la sublimation et le sexuel n'est possible, malgré tout, qu'au prix d'une destruction ou d'une disparition de cet « objet ». Il y a ainsi un amour du malentendu ou de la malencontre qui sauvegarde la différence des sexes, accentuant une finalité, jusque dans ce qu'ils ont d'incommensurable.

Au dernier moment, le renoncement sauvegarde le phallus de sa perte dans l'abîme d'une autre jouissance : le sauvegarde, comme souvent dans la névrose, en le castrant. On peut voir alors l'objet de la sublimation surgir de cette castration salvatrice ou de cet engloutissement frôlé, à la manière dont la musique wagnérienne s'indique elle-même comme sortant de la mort d'Isolde, de sa dissémination dans les flots, ou de la folie côtoyée du roi Louis II. D'avoir reculé devant le tranchant de l'*ultimo momento* mozartien, tel que l'annonçait *Don Giovanni,* la musique se met à déployer une jouissance de la mort dont nous n'avons pas fini de mesurer la pulsion : la disparition de l'amour dans les eaux de l'impossible préserve une différence dans la jouissance, une différence qui s'avère motrice en permettant au désir de se maintenir dans l'axe de son objet « perdu », dans la posture créatrice, selon le vers de Schiller : *Was im Gesang soll ewig leben, muß im Leben unterghen* (Ce qui, éternellement a à vivre dans le chant, doit, en cette vie, disparaître).

C'est bien pourquoi la question que nous avons, nous, à poser à partir du discours analytique et comme enjeu de la position qu'il implique, c'est celle de l'existence de cette Autre jouissance, en tant qu'elle ne nous amènerait pas à anéantir l'existence de l'autre sexuel, celle donc

aussi de la relance de la sublimation au-delà de la cure, et de son mode.

C'est cette question que, dans *Encore,* Lacan soulignait à propos de Kierkegaard : « Mais peut-être qu'après tout, pourquoi pas, Régine elle aussi existait ». Elle aussi, c'est-à-dire précisément comme cette *existence* à laquelle Kierkegaard croyait pouvoir accéder en renonçant à Régine.

La question, pour nous, est donc de savoir si un au-delà de cet « arrêt sur impossible » peut exister, si existe une *existence* (de l'amour) qui puisse « réconcilier » le désir et la jouissance, une modalité de « satisfaction », par exemple, qui laisse se franchir ce « monde », cet abîme de la poésie à l'acte, sans l'effacer.

Cette existence ne peut être que paradoxale, puisqu'elle surgit à la fois dans une consistance vitale, corporelle, et dans une consistance langagière, sublime. Et il est vrai que dans cet abîme de la poésie à l'acte, il y a toujours quelque chose comme une écriture qui vient soutenir et incarner ce paradoxe. Mais comment cette écriture peut-elle donner accès à un au-delà du refoulement, à un au-delà du savoir inconscient, donner accès à ce que j'appellerai : un *abandon,* un abandon non pas au savoir de l'Autre, mais à ce fait qu'il ne sait pas, à ce trou dans le savoir de l'Autre ?

Et ce qu'il ne sait pas, c'est justement ce qu'*est* le rapport sexuel : ce qui fait de l'amour une causalité par contingence, une expérience qui procède de ce qui ne se sait pas en elle. Si la femme supporte spécialement cette ignorance, c'est qu'elle en fait une jouissance, mais une jouissance qui altère l'Autre. L'amour, c'est de pouvoir regarder en face cette ignorance, et de s'y abandonner. Ou encore, l'amour est ce qui se produirait du dénouement de la *Verleugnung,* si le corps pouvait s'en satisfaire, nous en satisfaire.

Ici la question de la satisfaction s'approche « dangereusement » de la pulsion de mort. S'il s'agit bien pour nous de savoir comment ne pas disjoindre d'Eros le travail de la pulsion de mort, il s'agit aussi de savoir comment rendre ce travail lui-même «vital » pour soutenir Eros. En quoi donc, dans cet entre-deux, consiste la satisfaction de l'amour ? La seule chose qui satisfasse (à) l'amour, qui en serait en même temps le signe (au sens du signe qui satisferait à son essence), Platon disait dans le *Banquet* que c'est de pouvoir mourir pour l'objet de ses amours. Et là, souligne-t-il, la dissymétrie des sexes disparaît, s'efface dans le désir de mourir pour l'Autre.

Mais comment se fait-il qu'à la place, exactement à la place, de cette mort, vienne le καρίζσθαι, disons la grâce, et que nous puissions jouir de la perte absolue dans cet Autre comme d'une faveur, ne serait-ce que sous la forme de cette ἐθελοδουλέια, de cette soumission bénévole qui, honte ailleurs, devient dans l'amour une vertu, voire la source de la vertu ? La vertu de l'amour, c'est alors l'abandon à l'abandon, et aussi à quelque chose que nous pourrions réintroduire ici comme l'arbitraire du signe.

Aimer l'arbitraire du signe, dans la mesure même où il signale l'abandon de l'Autre, n'est-ce pas ce qui signifie l'amour ? Mais qui le signifie comment ? Peut-être par ceci qu'il indique que cette jouissance qu'il vise n'est pas une union, qu'elle *est* la différence, et s'articule d'un infinitésimal : le néant ne se comble pas mais se parcourt.

Sur ce point je vous ferai remarquer que Platon est infiniment plus prudent, et je dirais plus lacanien, que Freud, dans la mesure où il fait sa place, dans l'érotique même, à ce travail de la pulsion de mort, et ne la réserve pas seulement à un mouvement antagoniste. Platon en effet ne dit pas tout uniment que l'amour est ce qui unit, ce qui fait lien en de plus grosses unités, il dit que c'est le *nom* de ce désir qui n'a pas pour objet, pour fin, n'importe quoi mais, au-delà des corps, le *un,* autant dire le pur signifiant, mais en tant que nous le ratons, en tant que, grâce au dire, nous ne l'incarnons pas. Il y a de l'amour parce que nous pouvons *dire* (c'est un acte de discours, un acte à partir duquel de la nomination est possible) que *nous étions un :* ἤνημεν. Ce « étions », nous pouvons le prendre au sens de l'imparfait lacanien : pour un peu nous étions un, nous avons bien failli l'être, mais l'être a failli à l'amour, failli de cet infinitésimal qui, après tout, fait tout le rapport du sexuel au langage et lui donne inévitablement la tournure de ce drame du manquement, un drame qui n'est pas forcément celui de la nostalgie, bien au contraire, s'il tend à se rapprocher de la racine de la nomination, mais celui du manquement à l'amour lui-même : l'amour *existe* comme manque à l'amour. Je ne dirai donc pas que l'amour nous donne à jouir un semblant de ce *un,* mais plutôt qu'il nous donne à jouir l'irréductible fracture du *un,* sa fractalité. Au fond de l'amour, il y a cet incommensurable de la solitude face à la jouissance de l'Autre, où le sexe, alors, est ce qui peut venir à l'amour comme sa grâce : τὰ ἐρωθικά, le pluriel d'Eros.

Ce n'est pas Saint Jean de la Croix qui me contredirait, spécialement lorsqu'il décrit ce qu'il appelle la *toile sensitive,* dans le commentaire du vers de la *Vive Flamme :* « Brise la toile de ce rencontre heureux. » (1) Cette toile est tout ce qui reste, avec la plus extrême fragilité, pour nous maintenir en vie, tout ce qui reste *entre* la satisfaction et la pulsion de mort. Nous sommes ici devant un abîme pour la pensée, un abîme qui

1. A lire de préférence dans la traduction du Père Cyprien de la Nativité de la Vierge, *Œuvres Complètes,* DDB, 1967, pp. 735 sq.

n'est peut-être pas seulement celui de l'impossible, mais celui du corps, en tant qu'il ouvre directement à une dimension de l'Autre, au-delà de *a*. Le corps serait alors ici ce qui surgit dans un certain décollement de *a* et de A. Ce serait là le chemin que l'amour aurait à se frayer, pour traverser, transgresser le semblant, si l'on admet que le semblant est l'effet d'un collage de *a* et de A : « S'il est vrai que l'Autre ne s'atteint qu'à s'accoler... au *a*, cause du désir, c'est aussi bien au semblant d'être qu'il s'adresse » (*Encore,* 85).

Or qu'advient-il si l'on admet qu'il peut y avoir un certain décollement de *a* et de A ? Il y a, chez Lacan et chez Jean de la Croix, deux passages étrangement parallèles à ce propos, qui développent l'image de *la toile d'araignée,* image servant à indiquer, chez l'un comme chez l'autre, d'un dit qui est plus qu'une métaphore, un lien de l'écriture au réel (« ça qui retient les corps invisiblement »), noué fragilement en ce point de décollement que l'amour effectue, ou trahit. La toile sensitive, dans le texte de Jean de la Croix, est la troisième, celle qui subsiste au-delà de la toile des objets (les créatures) et de celle des opérations (cognitives et affectives), lorsque les deux premières sont défaites ou brisées. Cette troisième « comprend seulement l'union de l'âme et du corps, qui est la vie sensitive et animale », et demande elle aussi à être brisée dans la jouissance de l'amour, et cependant nous tient, au-dessus de l'abîme, à mesure que celui-ci devient accessible.

« On l'appelle *toile*... parce que, comme la toile n'est pas si épaisse ni si serrée que la clarté ne puisse passer au travers, de même, en cet état, cette liaison semble une *toile* si déliée parce qu'elle a été désormais si spiritualisée et illustrée et déliée que la Divinité se laisse deviner comme au travers d'elle ; et comme l'âme sent la force de l'autre vie, elle reconnaît la faiblesse de celle-ci, qui lui semble une *toile* fort déliée, voire même une toile d'araignée, ainsi que l'appelle David : *Nos ans seront estimés comme l'araignée* » (p. 737). Rapprocher, donc, de Lacan, dans *Encore,* p. 86 : « La formalisation de la logique mathématique, si bien faite à ne se supporter que de l'écrit, ne peut-elle nous servir dans le procès analytique, en ceci que s'y désigne ça qui retient les corps invisiblement ?

S'il m'était permis d'en donner une image, je la prendrais aisément de ce qui, dans la nature, paraît le plus se rapprocher de cette réduction aux dimensions de la surface qu'exige l'écrit, et dont déjà s'émerveillait Spinoza – ce travail de texte qui sort du ventre de l'araignée, sa toile. Fonction vraiment miraculeuse, à voir, de la surface même surgissant d'un point opaque de cet étrange être, se dessiner la trace de ces écrits, où saisir les limites, les points d'impasse, de sans-issue, qui montrent le réel accédant au symbolique. »

C'est là, je crois, que se situe le centre, le ventre obscur de l'amour. Ce point où le réel accède au symbolique, par la toile la plus enfouie, la plus déliée, la plus proche à laisser paraître l'Autre et défaillir le corps. De cette toile sensitive, de cette toile d'écriture du réel, comment l'amour explore-t-il la mémoire invisible et transparente, toujours prête, semble-t-il, à se défaire, si ne la retiennent les rêts de la langue ? C'est là le point d'impact et la cruauté (au sens qu'Artaud donnait à ce terme) de Freud : cette mémoire ouvre sur la pulsion de mort et sur ses conséquences paradoxales, dont le témoin, telle qu'il la décrit en 1924, est l'impasse masochique.

Que relancent, que réévoquent de la question freudienne du masochisme primaire, butée ultime de sa pensée du *Todestrieb,* l'articulation lacanienne de *a* et A, et, ici, la perspective de leur décollement possible ? Pour Freud, la pulsion de mort travaille à constituer, à découper les objets partiels dont, écrit-il, elle se « vêt » ; mais elle travaille aussi à la constitution de l'Autre (la jouissance du surmoi, et l'extrême de la jouissance masochiste). Sur ce double travail, la *libido* se branche ou se greffe et ainsi, trouvant son sol dans ce qui n'en a pas, en même temps parvient à lier la pulsion de mort ou, ce qui pour Freud revient au même, à détourner sur le dehors, dans les formes d'investissement, sa force destructrice. Grâce à la greffe libidinale, la pulsion de mort devient force de découpe et d'investiture, puissance de morphogenèse. Mais cette greffe même n'épuise pas, ne capte pas entièrement l'énergie de la pulsion de mort. La *libido,* souligne Freud, en laisse une part exercer librement « *seine stumme und heimliche Tätigkeit als freier Destruktionstrieb im Ich und Es* » (XV, 117) – elle en laisse une part exercer, au-delà même du surmoi, « sa muette et inquiétante activité sous forme d'une libre pulsion de destruction dans le moi et dans le ça ».

A la fois, par cette libre part de pulsion de mort (non liée donc, ni par les objets partiels ni par le surmoi) qui se manifeste comme puissance d'auto-destruction, le masochisme marque l'impasse de l'amour, impasse témoin de ce réel qui ne parvient pas à s'inscrire et de là à se symboliser, qui ne peut alors se signifier que comme jouissance de la mort. Or, c'est cette jouissance de la mort que nous avons, nous, à déjouer (même si nous sommes loin d'y parvenir à tout coup). Et à la fois, comme douleur, cette libre part est pour ainsi dire la part de l'amour, et le seuil, entre désir et jouissance : « La douleur est la jointure du déchirement. Elle est le seuil » (Heidegger, *Acheminement vers la parole,* p. 30). Elle est le seuil de la différence, cette unique dont l'amour peut *exister,* comme frayage dans la fracture.

Cruauté freudienne : ce n'est pas seulement que le signe de l'amour est de vouloir mourir pour l'autre (l'Autre), mais que la marque origi-

nelle de l'Autre sur nous est un vouloir-mourir (un se-détruire), une réflexivité originaire de la mort en nous, sur laquelle la *libido* vient greffer les greffons du désir, *via* ce détour en abîme par la jouissance. C'est alors l'amour qui, par la douleur, devient le signe de l'Autre.

La part de la sublimation, la part que l'amour, au-delà du sexe, convertit en style, serait-elle, dès lors, à strictement parler, cette libre part de pulsion de mort qui vague entre moi et ça ? Si, conséquence ultime de cette limite du masochisme primaire, « *die Selbstzerstörung der Person kann nicht ohne libidinöse Befriedigung erfolgen* (XIII, 383) – l'auto-destruction de la personne ne peut se produire sans une satisfaction libidinale », est-ce que l'amour ne consiste pas à confier à la grâce du sexe (comme on disait « à la grâce de Dieu ») cette libre part de mort, détournant ainsi le sens de l'auto-destruction du sujet vers les fragments de poème du monde ?

Concluons. Si la pulsion de mort est le nom de cette capture originaire de la libido par l'Autre, le corps n'est-il pas dès lors ce qui, sous le sceau des signifiants de cette capture, tisse cette toile « miraculeuse », cette toile d'écriture, sensitive, illustrée et déliée, du réel dont l'amour est, abandonnément, la lecture et la mise-à-être ? Convertir en genèse le signe de l'Autre, c'est bien, dans le creux de la langue, la part des érotiques.

TRANSFORMATIONS DE L'AMOUR ? (1)

François Baudry

Le titre, avec son point d'interrogation, peut s'entendre de multiples manières. La plus sarcastique serait peut-être illustrée par une courte nouvelle, *« Les cœurs changent »*, que Paulhan a publié sous le nom de Mast dans les *« Causes Célèbres »* :

« Puisque nous sommes d'accord, dit Rose, si nous allions vite nous coucher ? Ah, je ne suis peut-être pas convenable, mon chéri. Je vous ai fait rougir. Car ils n'avaient fait connaissance que trois heures plus tôt (...) ».

« L'hiver les laissa réunis » (...) puis « vers le printemps, Albert perdit son père ; il lui fallut quitter Paris. Les amants se séparèrent sans promesses (...). Puis il arriva que les modes changèrent. En suite d'une défaite militaire, où l'on vit l'effet de l'ancienne licence, le pays pencha vers la morale et le repentir. De sorte que leurs lettres, après avoir été celles de deux amants, devinrent des lettres d'amoureux. (...) L'on eût bientôt dit à les lire, deux fiancés. Non que leur ardeur eût disparu, mais elle s'était faite, mettons, attentive et tout occupée à se maîtriser. Vers la fin du mois d'août, Albert revint à Paris, et les parents de Rose donnèrent une soirée musicale, où il lui fut permis de la revoir. Peut-être même la regarda-t-il avec tendresse. Comme il essayait, sous le programme qu'elle lui tendit, d'entrelacer leurs doigts, Albert vit rougir son bras : « Ah, dit Rose alarmée, mon ami, mon ami, que voulez-vous donc de moi ? » (2)

Cette histoire souligne quelque décalage entre l'amour et le libidinal. Son côté sarcastique vient de la réduction complète des idéaux à la variabilité des mœurs...

Dans « Transformations de l'amour », on peut entendre aussi les manières dont l'amour, de la meilleure, peut devenir la pire des choses, par exemple en se transformant en haine, ou en activant des fantasmes angoissants de fusion avec la mère.

On peut aussi, en retournant le génitif, y entendre aussi les transformations que vous font, que font en vous l'amour.

Il y a encore d'autres manières d'entendre ce titre : au plus radical, on peut chercher, me semble-t-il, à y entendre, intransitivement, l'amour comme étant en lui-même une transformation.

Il y a, en effet, dans l'amour, une proximité à l'acte, une sorte d'aspect d'acte. « Le nouvel amour », dit Lacan (à partir de Rimbaud), est la formule même de l'acte. Or, ne peut-on pas dire de tout amour qu'il est en lui-même un nouvel amour ? (Mais l'amour pourtant n'est sans doute pas tout à fait un acte – d'où aussi le point d'interrogation du titre).

Il paraît difficile, à se risquer à parler de l'amour, de ne pas souhaiter en dire quelque chose de nouveau. Mais, en même temps, quelle serait la valeur de ce qu'on en dirait, si ça ne rejoignait pas ce qu'on en sait déjà ?

Ce que c'est que l'amour, ce que veut dire le mot « amour », reste au fond obscur. Même, sans doute, avec les élucidations freudiennes et lacaniennes, subsiste un essentiel « on ne sait pas ce que c'est » – qui rejoint la manière dont en lui-même l'amour touche à l'obscur ou, pourrait-on dire aussi, plonge dans le Ça.

Et pourtant, en même temps, nous en avons une « idée » – qui n'est pas la même chose que les idéaux, et qui est en partie inconsciente. Cette idée pourrait s'apercevoir, par exemple, quand on parle des « exigences de l'amour » ; peut-être aussi quand quelqu'un dit qu'il « y croit » ou qu'il « n'y croit pas » (mais ces dernières formulations comportent d'autres aspects de complication).

A partir de Freud, le plus nettement dégagé concernant ce qu'est l'amour, paraît être sa nature narcissique. L'amour, c'est : « on se ressemble », ce qui peut virer à « tu n'es que ce que je suis ». Plus précisément et plus profondément c'est, de différentes manières, une projection de l'Idéal du Moi sur un objet.

Or, comme on sait, Lacan critique (tous azimuts) le narcissisme, y compris le narcissisme primaire conçu comme unité intra-utérine avec la mère.

Lacan dénonce dans l'amour une illusion : illusion de trouver dans l'Autre un complément (l'amour « masque ce qui nous manque »), ou illusion qu'il y ait du rapport sexuel par lequel on ferait un avec l'Autre.

Il me semble que ces critiques n'amènent pas à une simple répudiation des illusions, mais plutôt, en dégageant ce que leur pente révèle, à en reprendre autrement les enjeux. En l'occurrence, à reprendre les questions à un niveau infranarcissique.

Cette projection de l'Idéal du Moi sur un objet, une réconciliation interne y est en jeu indirectement. Il y s'agit de la division du sujet, sous

une de ses formes majeures, la division du sujet entre son Idéal et son désir.

Jusqu'où l'amour a-t-il à faire avec la division du sujet ? Et avec les difficultés à la supporter ? Sous sa forme la plus radicale, la plus basale, cette division pourrait sans doute se formuler ainsi : tout dit comporte un reste dans lequel le sujet de ce dit (le sujet qui est effet de ce dit), d'une certaine manière, est aussi. Comment « traiter » cette division autrement qu'en la refoulant ou en la déniant ? Comment la transformer ?

L'amour a aussi à faire avec – ou croise – la manière spéciale dont la division joue dans le symptôme, c'est-à-dire joue par rapport à « l'anomalique » de la jouissance phallique. En fait de réconciliation interne, le sujet, dans le symptôme, est spécialement « non-réconcilié » – (« *Nicht versöhnt* », si l'on peut emprunter à Jean-Marie Straub le titre de son premier film).

Pour formuler l'idée que nous pouvons avoir de l'amour, il faudrait donc à la fois rejoindre l'idée la plus commune et tenir compte des élucidations et des critiques analytiques. Je propose la formulation suivante : l'amour serait avoir accès en même temps à l'objet et à l'Autre.

L'idée la plus banale de l'amour, entre un homme et une femme, par exemple – malgré les diverses disjonctions dans les symptômes – lie me semble-t-il, l'amour et le désir. L'amour, c'est avoir les deux – l'amour et le désir – et même les trois, dans la mesure où apparaît qu'il y s'agit aussi de la jouissance. Autrement, c'est l'amour désexualisé, la tendresse, l'affection – qui apparaissent plutôt comme résultant d'une soustraction.

L'amour comme avoir accès en même temps à l'objet et à l'Autre, c'est une formule d'une part assez large pour y placer aussi la haine – si l'on considère la haine comme : atteindre l'Autre par la destruction de l'objet.

D'autre part, cette formule prend soin de ne pas reconduire simplement le « désir de faire un ». Ce serait bien plutôt : d'une pierre, deux coups.

En impliquant une affirmation distincte concernant l'objet libidinal et concernant l'Autre, elle ne peut pas être ramenée à la réduction de l'Autre à l'objet qui peut jouer dans le fantasme, ni non plus, en sens inverse, à une identification de l'objet à l'Autre.

Ici pourrait s'ouvrir, sans doute, une discussion avec le kleinisme, qui fait de la mère le premier « objet » d'amour, ce qui n'est pas la même chose que d'en faire le premier Autre, ou que de dire qu'elle en prend la place.

Mais, plus généralement, il me semble qu'il y a, entre l'objet et l'Au-

tre, une sorte de zone indécise, ou plutôt ambiguë (3) – et qu'elle peut être éclairée si on la rapporte aux difficultés d'élaboration du double-fond de l'objet. Ce serait le second fond de l'objet qui viendrait éventuellement à y être confondu avec l'Autre.

Dans cette zone « indécise » serait aussi à placer la barrière de l'inceste – la région constitutive du désir.

L'Autre, bien sûr, n'est pas là que la mère, comme on peut aussi en être averti par le retour énigmatique (de manières diverses) dans le symptôme, de la question de l'omnipotence (liée par Freud (4) au père primitif et à l'acquisition de l'usage du langage).

La zone « indécise » entre l'objet et l'Autre, on peut éventuellement en percevoir la dimension de deuxième fond de l'objet, en l'abordant à partir des « éclats » pulsionnels partiels. C'est cette dimension dans l'objet que, à propos de la voix, je retrouve dans le poème de Bonnefoy « *A la voix de Kathleen Ferrier* » (5) :

« (...)
Je célèbre la voix mêlée de couleur grise
Qui hésite aux lointains du chant qui s'est perdu
Comme si au-delà de toute forme pure
Tremblât un autre chant et le seul absolu

O lumière et néant de la lumière, ô larmes
Souriantes plus haut que l'angoisse ou l'espoir
O cygne, lieu réel dans l'irréelle eau sombre
O source, quand ce fut profondément le soir ».

Cependant, l'amour, remarque-t-on généralement, reste marqué par une prévalence de l'objet oral – prévalence qui renvoie elle-même, me semble-t-il, à la prévalence de l'objet oral dans la question de l'objet premier. (Mais il ne suffit pas de dire, de cet objet oral, qu'il est l'au-delà de l'objet alimentaire, soit le « rien », ou la « brioche » par opposition au pain, puisque la question se pose aussi de ce à quoi il donne éventuellement accès au-delà de lui-même.)

La spécification orale de l'abord de l'objet détermine aussi, en ce qui concerne l'amour, un registre de difficultés, puisque, comme le remarque Freud, l'enfant, à découvrir que derrière l'objet il y a la mère, perd l'objet – et que c'est donc « ou l'objet ou l'Autre ».

Si l'amour est bien avoir accès à la fois à l'objet et à l'Autre, son « idée » nous mène alors plutôt à « l'oral précoce » (au sens de Karl Abraham), soit là où l'objet apparaîtrait comme donné sans conflit avec l'Autre. (La pente se dessine aussi, ici, d'un rêve du « placentaire »

comme prépulsionnel, et de fantasmes de fusion intra-utérine avec la mère – soit du « narcissisme primaire »).

Avec cet aspect de l'objet comme « donné », dans l'oral précoce, peut être posé, en même temps, au-delà de l'objet, l'Autre qui donne.

Dans l'idée de l'amour, à laquelle on arrive bien alors, ce qui prévaut c'est être aimé. On aime pour être aimé.

A ce niveau, dans l'amour paraît alors se confondre ou se rassembler « tout » : subsistance (à la limite vie ou mort), jouissance (à prévalence orale), ce qui sera la place du désir (à savoir « l'appétit »)...

Si l'on se réfère à l'amour dans ce sens, on peut comprendre quelle est la force de la menace éventuelle de le retirer.

C'est à l'amour ainsi compris, me semble-t-il, que Freud réfère l'angoisse, en la liant à la question de la perte d'amour. Plus précisément, l'angoisse serait « se couper soi-même de l'amour » – formulation (6) qui rend lisible en filigrane la culpabilité. (L'angoisse serait assez bien imagée, me semble-t-il, par scier la branche sur laquelle on est assis).

A l'amour ainsi compris, se réfère aussi la demande d'amour, qui dans ses formes et positions variables peut constituer dans l'analyse un fil conduisant à l'objet.

A la spécifier à partir de l'oral précoce, et de l'objet en tant que donné, une des formulations possible de cette demande d'amour me semble : « laisse toi faire ».

Si l'amour ainsi compris serait « tout », peut-on dire que son idée enveloppe celle d'un nouage ? Ce serait alors « les nœuds de l'amour » (et non pas le nouage borroméen serré sur l'objet *a*).

Les « nœuds de l'amour », au mieux, peut-être, ratent – d'une manière qui renvoie au fond à l'échec de l'articulation d'un rapport sexuel, et qui en rejoint l'aspect traumatique.

Un tel ratage ne veut pas dire que (à d'autres niveaux) rien ne peut là se nouer pour un sujet. Mais c'est ce ratage – et, avec lui, ce qu'il y a de refus dans le phallus, des services à rendre au maternel – qui fait apparaître la nécessité d'un « autre nouage », soit alors celui du nœud borroméen autour de l'objet *a*.

Il me semble que, d'une manière qui évoque sans coïncider avec elle l'idée freudienne de développement biphasé, on pourrait distinguer trois nouages. Le premier serait celui des nœuds de l'amour, avec son ratage. En troisième, serait le nœud borroméen, en tant que « l'autre nouage » : en ce qui concerne l'amour, il serait (et serait condition de) l'amour « vivable » – ou encore de ce que Bonnefoy nomme « L'habitable pour toi dans le nouvel amour » (7).

Quant à la position intermédiaire, ce serait celle du nœud à quatre avec le symptôme. En ce qui concerne l'amour, ce serait ce qui de

l'amour se vit, disons, tant bien que mal, ou l'inverse, en ayant à faire en même temps au symptôme.

Cependant, on peut remarquer que l'analyse serait elle aussi à placer dans la situation intermédiaire, puisqu'elle est aussi, au sens large du terme, un symptôme, qui permet de travailler le ou les symptômes au sens éventuellement plus clinique du terme.

En plaçant l'analyse en nouage intermédiaire, on reprend en un certain sens, partiellement, le point de vue de Bergler et Jekels (8), selon lesquels l'analyse, c'est « apprendre à aimer ». Selon ce point de vue, en effet, dans l'amour le sujet se réconcilie directement, mais plus ou moins temporairement, avec son Idéal du Moi – faisant du même coup gagner les pulsions de vie sur les pulsions de mort. Dans l'amour de transfert par contre, le gain (éventuellement plus stable) est plus progressif, passant par le travail analytique. Reste pour nous à préciser à quoi conduit, concernant l'amour, le travail analytique, et comment ce travail passe par celui qui s'effectue sur le symptôme, et par l'exploration du fantasme.

Repartons de ce qui, du point de vue de la question de l'amour, serait le premier nouage. Il ne s'en vit en général que de la tendresse, de l'affection – avec aussi, plus ou moins, leurs contraires. Cet amour, d'un certain côté serait « tout », mais il y a désexualisation. Et comme il ne se vit pas entièrement, il comporte de l'amour dont on ne fait rien.

Or cet amour dont on ne fait rien, qu'on peut dire aussi « en trop », on en fait pourtant quelque chose, à savoir du fantasme.

Il y a là un fil (9) qui va de l'amour dont on ne fait rien à l'objet. Comme le dit Freud, « l'érotisme détourné des buts sexuels » devient « activité fantasmatique », celle de la névrose – mais, il ne s'agit pas là que du symptôme : il s'agit aussi de la manière dont la pulsion se recourbe sur de l'objet.

Dans « on bat un enfant », être battu(e) par le père est ressenti comme équivalent à « être aimé(e) génitalement » par lui. Sous un certain angle, c'est là plus qu'une équivalence, c'est une transformation (de l'amour).

L'amour dont on ne fait rien passe, me semble-t-il, dans la constitution même de l'objet : dans l'élaboration de son fond.

Le « reste d'amour » pourrait désigner ce qui passe ainsi du côté de l'objet – ce qui reste d'amour enveloppant les autres aspects du « reste », notamment celui qui concerne la jouissance initialement perdue.

L'analyse pourrait être considérée aussi comme une manière de faire exister ce « reste d'amour », pour que s'y élabore l'objet.

Au niveau des amours successifs que nous pouvons vivre, ce qui peut

se produire aussi de reste d'amour rejoint éventuellement, réactive, la question qui se formulerait, par exemple, comme : « est-ce qu'elle, ma mère, m'aime encore ? ».

Le problème de ce reste des amours que nous vivons est sans doute de n'en rien faire, puisque, à chercher à en faire quelque chose, nous en faisons fantasmes et symptômes. N'en rien faire, ou plus exactement, si l'on s'appuie là sur les conséquences de l'élaboration de l'objet, le laisser vide.

Revenons aux transformations de l'amour dans le chemin de l'analyse. Dégager quel fantasme, tournant autour de quels aspects prévalents de l'objet, habite la demande (d'amour) mène à d'autres pas.

Dans un chemin comparable, il arrive aussi que du « symptôme » s'allège. Peut-être est-ce sensible, à rapprocher, dans *Hier Régnant Désert,* deux passages qui concernent encore la voix, et dont le second est presque à la fin du trajet du recueil.

« Il y avait
Qu'une voix demandait d'être crue, et toujours
Elle se retournait contre soi et toujours
Faisait de se tarir sa grandeur et sa preuve » (10)

mais plus loin :

« Ici, dans le lieu clair. Ce n'est plus l'aube
C'est déjà la journée aux indicibles désirs.
Des mirages d'un chant dans ton rêve il ne reste
Que ce scintillement de pierres à venir » (11)

Les autres pas, dans l'analyse, mènent à la question de l'emploi du fantasme auquel peut accéder un sujet, en particulier à son usage pour la cause du désir, ainsi que dans la subjectivation de la castration.

Le réemploi de la « jouissance tenue pour perverse » – à condition d'évidement – ne concerne pas que, par exemple, l'érection. On peut le suivre dans la sublimation, mais aussi, sous un certain angle, comme constituant la pratique analytique elle-même.

Le dépliement du fantasme, l'exploration de ses racines pourrait-on dire, peut conduire à un autre effet, qui est de vider l'Autre. Ici se trouve sans doute aussi une différence avec la visée kleinienne, de retrouver par l'analyse en fin de compte (12) un bon Surmoi. Le Surmoi étant lié à ce que l'on croyait savoir de la jouissance « perverse » de l'Autre, c'est à un vide de l'Autre qu'on peut aboutir dans la perspective lacanienne.

Vide de l'Autre, « gouffre clair », peut-être, si on continue à suivre aussi ce que dit Bonnefoy :

« (...) De nul effroi
Etait ton gouffre clair, Delphes du second jour » (13).

Dans l'analyse c'est donc à deux vides distincts qu'on aboutit, celui de l'Autre et celui de l'objet – distincts, mais assez semblables pour que par là passe (de) l'amour vivable.

Suivons en effet le côté de l'élaboration de l'objet.

Il y a, par exemple, à y faire (disons cette fois) quelque chose de l'objet interne, et à le distinguer de l'intimité.

Il y a aussi que la pluralité comme telle des pulsions partielles implique le passage au phallus et à la castration.

Or, avec ce passage, se produit un retour des questions de l'amour (qui peut réactiver éventuellement aussi les aspects de la prévalence de l'oral). Par là, en effet, peuvent apparaître ce que Lacan appelle les « fantômes de l'amour », en en donnant l'exemple de quand on dit qu'une femme « se donne ». C'est par identification à l'objet phallique qu'elle donne (ou, si l'on veut, dont elle fournit l'occurrence). On pourrait décrire pareillement, me semble-t-il, la manière dont un homme « se perd », par identification avec l'objet disparaissant dans la détumescence, et réactivant éventuellement par là des fantasmes de fusion.

Dans ces « fantômes de l'amour », joue la pointe du narcissisme – ou de « l'objet que je suis », pourrait-on dire sans doute, mais dans le sens de l'identification de l'objet au moi.

Or, cette pointe du narcissisme recèle ce dont l'objet, dans son élaboration, a à être vidé. Par son abandon, passe le deuil à faire de l'objet perdu. Cette pointe du narcissisme – ou plutôt de « l'auto-érotisme » au sens de Freud – se perd si l'on veut du fait du rapport à l'Autre et à la castration. Mais la libido, par son abandon, est écornée, vidée du reste de la jouissance initialement perdue. Ce reste peut lui-même être réemployé, mais à en être vidée, la libido peut s'en distinguer.

On peut donc bien reprendre les questions du narcissisme dans l'amour, mais en les renversant, et en décrivant, non plus une identification de la libido au moi, mais l'identification divisée d'un sujet à une libido qui joue elle-même comme objet tiers. On peut alors dire encore qu'il s'agit de « l'objet que je suis », dans la mesure cette fois où cette formule peut devenir celle de la division.

On retrouve donc bien le fait que l'amour a à faire à la division du sujet. Mais, si cette division est, à la base, le fait qu'un dit comporte un reste dans lequel le sujet qui résulte de ce dit est aussi d'une certaine manière, – alors cette division se trouve dans l'amour transformée. Elle devient habitée par le désir, ou animée par la libido, à ce que cette libido s'évide et se distingue du reste de la jouissance perdue. Evidée, la libido peut en effet venir faire un deuxième fond de l'objet au-delà des objets partiels, et ainsi animer la division du sujet.

En renversant la question du narcissisme, on suit sans doute aussi la

manière dont l'amour plonge dans le « Ça ». Si l'on se réfère aux ultimes notes de Freud – « mystique en l'auto-perception obscure du Ça en dehors du domaine du moi – il apparaît qu'il pourrait s'agir de passer de l'amour comme traumatique à l'amour comme, dans ce sens de Freud, « mystique ».

C'est cet amour « mystique » qui serait aussi l'amour « vivable », ou peut-être, dans les termes de Bonnefoy « le cœur dans son ordre » (14). Nous le réfèrons aussi au nœud borroméen.

Ce serait moins le nœud borroméen que sa conséquence, si l'on considère que le nœud se serre autour de l'objet *a*, lui-même dégagé dans son aspect de reste de la jouissance perdue. Mais de ce serrage découle la possibilité que la libido se distingue de cet aspect-là de l'objet *a*, et l'objet auquel la libido est alors ramenée s'élabore d'une manière qui est elle-même déterminée constitutivement par le nœud.

La division y a à faire aussi aux castrations, ou les croise. Or, si le phallus, en tant que signifiant, jouit tout seul en tant qu'objet phallique (à se distinguer de l'objet *a*, entendu comme reste de jouissance), il se trouve ramené à la libido évidée, relié à elle. On peut dire aussi qu'il est ramené par là, relié au corps, si l'on entend alors le corps comme habité par le pulsionnel. La castration qui sépare l'objet phallique du corps devient – au niveau où la division par rapport au pulsionnel l'anime – ce qui relie l'objet phallique au corps (pulsionnel) tout en l'en séparant.

C'est ainsi, me semble-t-il, que l'on peut sans doute comprendre un « non-hors-corps de la jouissance phallique » (15).

On pourrait évoquer ici ce que Perrier appelle les « célébrations », qu'il décrit (16) du côté féminin par « avoir (...) en elle ce quelque chose qui n'étant rien, fait de son corps le temple du désir de l'autre pour des célébrations où elle trouvera son bonheur à ne plus savoir qui elle est en ce qu'elle n'a pas ».

Mais l'élaboration de l'objet comporte aussi de le distinguer de la jouissance de l'Autre. De ce point de vue, un autre texte de Perrier, qui précède immédiatement celui-ci, peut faire questions. Il y s'agit, disons, de ce qui en une femme peut faire cause du désir pour un homme. Perrier énumère : « diamant noir, fétiche, mystère, ténèbre jouissive, béance du réel, phallus fossile de l'ancêtre, maculée conception, cri de l'orgasme... ». L'hétérogénéité de cette liste remarquable, en aboutissant au cri d'orgasme, ne peut-elle pas faire apparaître aussi la manière dont l'objet cause du désir peut venir à se confondre avec la jouissance de l'Autre ?

L'élaboration de l'objet, concernant l'idée de l'amour, aboutit, me semble-t-il, à la juxtaposition suivante :

(On peut y reconnaître la conséquence des deux points où le Réel a à

surmonter le Symbolique. On peut y retrouver aussi un aspect de l'idée de l'amour proposée au départ, comme avoir accès « à la fois » à l'objet et à l'Autre).

D'une part, du côté du vide de l'objet, et du réemploi de la « jouissance prétendue perverse », avec le phallus on peut dire qu'on va (un peu) dans l'Autre – ou bien on peut dire aussi que par le phallus l'Autre prend barre sur la libido.

D'autre part – et de manière juxtaposée – du côté du vide de l'Autre : ce vide de l'Autre ne veut pas dire qu'il n'y ait pas sa jouissance.

L'amour, me semble-t-il, concerne, s'adresse à la jouissance de l'Autre. C'est aussi ce que veut dire sans doute son aspect « mystique ».

Or, il fait encore partie de l'élaboration de l'objet de faire exister la jouissance de l'Autre, partiellement au moins : par la parole.

C'est, me semble-t-il, l'aspect par lequel l'élaboration de l'objet implique un « non-hors-langage de la jouissance de l'Autre » (17).

Dire, pouvoir dire « je t'aime », c'est risquer de réveiller les démons des symptômes, mais au-delà, cela veut dire « j'aime ta jouissance » (j'aime ta jouissance qui, même proche, m'est étrange...).

(1) Texte rédigé à partir de l'exposé fait le 3.10.86 au Colloque de Patio (sur l'amour).
(2) Jean Paulhan, Oeuvres complètes I. Ed. Cercle du Livre Précieux (Tchou), p. 222 (je cite ici les principales étapes de cette nouvelle qui tient en une page).
(3) Cf. F. Baudry. *Ambiguïtés du fantasme (dans la perspective lacanienne)* Tropismes n° 3 (sur le fantasme). Centre de recherche anglo-américaines - Editions de Paris X - Nanterre.
(4) Telle que le dégage Kaufmann ; cf. P. Kaufmann. *L'inconscient du Politique*, PUF, p. 60.
(5) Yves Bonnefoy. *Hier Régnant Désert*, Mercure de France, p. 57.
(6) Que je dois aussi à P. Kaufmann.
(7) Y. Bonnefoy. *Hier Régnant Désert*, p. 66.
(8) Bergler et Jekels. *Amour et amour de Transfert.*
(9) En suivant aussi ici une indication de P. Kaufmann.
(10) Y. Bonnefoy. *Hier Régnant Désert*, p. 38.
(11) Ibid, p. 72.
(12) Je renvoie ici au travail de Jorge Oroz Ibarra.
(13) Y. Bonnefoy. *Hier Régnant Désert*, p. 71
(14) Ibid, p. 65.
(15) Concernant cette lecture du nœud borroméen dans *La Troisième*, cf. F. Baudry, *Objet d'illusions ?* Espaces n°s 13-14, printemps 1986, p. 27.
(16) François Perrier. *La Chaussée d'Antin/2*, 10-18, p. 67
(17) Cf. F. Baudry, *Objet d'illusions*, p. 27.

L'AMOUR DU TRANSFERT

Jean-Jacques Blévis

L'amour du transfert plutôt que l'amour de transfert. Le déplacement dégage sensiblement l'amour du poids de l'objet qui est pourtant la marque habituelle de nos amours et qui en fait essentiellement ce désir d'être aimé par qui on aime. L'amour de la langue aurait pu convenir comme titre à ce travail, mais au-delà de l'équivoque qui joue de l'objectif et du subjectif, risquait de dériver trop loin de l'objet.

L'amour de la langue dans l'acception que je retiens de préférence, est bien toujours l'amour de la naissance d'une langue, créations de métaphores qui, par la grâce de la métaphore paternelle, se détachent et de métonymie en métonymie, se séparent de la langue matrice. Cette langue « nouvelle » n'en reste pas moins dans sa différence, la langue de l'Autre, la langue dite maternelle quelle que soit la violence qu'impose la naissance d'un style. Nous verrons que l'absolue nécessité d'en passer par une langue pour maintenir un désir vivant peut conduire à transcender ou réduire celle-ci (la langue maternelle) à presque rien, un cri parfois. Artaud sera sans doute celui qui aura poussé le plus loin ce voyage dans la langue et la nécessité de la détruire pour la faire exister.

> *« Il faut vaincre le français sans le quitter/Voilà cinquante ans qu'il me tient dans sa langue/or j'ai une autre langue sous arbre »... « Quant au français, il rend malade,/il est le grand malade,/d'une maladie, la fatigue,/qui fait croire que l'on est français,/c'est-à-dire* abouti,*/l'abouti »* (1).

Nommer la langue de l'Autre, langue maternelle ne va pas de soi. Rien n'indique en effet que le premier Autre soit maternel, bien au contraire. Pourtant la prise en compte de l'empreinte paternelle dans la langue et la toute première identification que postule Freud, n'empêcheront pas de qualifier de maternelle cette langue transmise par la mère. Haine/Amour en passeront par la langue pour tout sujet, dès l'origine.

L'amour se trouve à la croisée de la langue et de l'objet. Ce qui nous conduira à approcher la place de cet amour du transfert par la voie de la clinique et par celle de la sublimation hors analyse (l'œuvre d'un peintre en l'occurrence). Comme écho à ces première lignes d'ouverture, je propose un poème de ce peintre, B. Requichot. Nous reviendrons longuement sur son œuvre et sa vie dans la deuxième partie de ce texte.

« Avant qu'on ait inventé les langues ;/"chien" ne voulait pas dire "chien" et/si quelqu'un avait dit "chien", peut-/être qu'on aurait compris pied. Peut-/être aussi aurait-on eu peur car/les noms n'existaient pas ; C'était/pas l'habitude de parler./
Après qu'on a inventé les langues/on sait que les noms ne sont pas/les noms obligatoires des choses ; que/"chiens" aurait pu vouloir dire "pied". Mais/on sait aussi que "chien" aurait pu être le nom d'aucune chose/d'aucun animal. Si chien avait été un/bruit inemployé alors on aurait pu/essayer d'utiliser "chien" à dire quelque/chose.
Et maintenant que certains mots veulent/dire quelque chose on peut penser à/ce qu'étaient ces bruits avant qu'ils/n'aient servi/"Houkette" aurait pu vouloir dire "oreille"/"Dardanelle" aurait pu vouloir dire "sein" ou/"concierge"/
"Fèvre" aurait pu vouloir dire "rare"/ou "trace" signifier "tirer"/Mais Févouletrac ne dit rien de/tout ça ; Févouletrac : qu'est-ce que/ça veut dire ?/
Un substantif aurait pu être un/verbe, une conjonction aurait pu être/un nom, un nom commun aurait/pu être un nom propre/
"Kirsch", "Scooter" des noms pour chiens/"Max" un dentifrice/"Solitaire" un nom pour amoureux/
"Chale" aurait pu vouloir dire piauler/"Féline" être le nom de la cuisinière/
Mais CHALAMAXOUTER ne signifie pas/ce qu'on aurait pu croire/
FEVOULETRACDARDANELLE ne nomme/rien et "NOMME" qu'est-ce que ça veut dire/ » (2).

*
* *

L'amour du transfert incontestablement n'est pas l'amour de l'amour, pas plus que l'amour de transfert. Celui-ci n'en est qu'un des avatars temporels, moment de la cure où l'amour, à se prendre en masse, fige tout et où le mouvement associatif se suspend, sans qu'on

sache très bien si ce qui va suivre, sera la promesse d'une ouverture des chaînes signifiantes, le retour d'un savoir oublié ou l'errance ininscriptible de croyances érotiques.

L'amour du transfert est Autre et la psychanalyse, son enfant. Elle en est peut-être la petite dernière mais pour nous, non la moindre. Cet amour du transfert est au-delà de narcisse, précisons-le, puisqu'il est apparu très vite qu'à parler de l'amour on y recensait des figures bien hétérogènes. Du point de vue de la psychanalyse, constatons que pendant des lustres, à travers l'œuvre de Freud et de ses suivants, celle de Lacan comprise, cette question de l'amour était centrée presque exclusivement autour du narcissisme. Comme le disait si bien Sacha Guitry de sa voix nasillarde : « J'aime qu'on m'aime comme j'aime quand j'aime ». Ce n'est que tardivement, sans doute dans son séminaire « Les quatre concepts de la psychanalyse » que Lacan développa véritablement, à côté de l'amour narcissique et de l'amour symbolique – « Aimer, c'est donner ce qu'on n'a pas » – une dimension nouvelle et essentielle à l'amour : le Réel.

Support/Surface : telle une sorte de fond, l'amour du transfert m'apparaît être une condition de possibilité de la psychanalyse, certes pour le psychanalyste, mais plus encore pour l'analysant. L'analyste y trouve la ressource de l'acte qui, par signifiants interposés, peut sortir le sujet de l'amour ou la haine *de* transfert. J'établirai une petite différence (une différence freudienne) entre l'amour présent au long de la cure et cette formation nodale que nous appelons « amour de transfert ». L'analysant rencontre l'amour dès que son analyse a commencé, avec l'institution du sujet-supposé-savoir. C'est ce que Lacan traduit par sa formule : « Celui à qui je suppose le savoir, je l'aime ». L'amour de transfert est tout autre puisque c'est un amour qui surgit à un moment déterminé de l'analyse. Et c'est un point qui n'est pas assez souligné dans la théorie de la cure. Pour Freud, l'amour de transfert, au sens strict, n'est qu'une forme particulière que prend l'amour. Il définit ainsi ce virage de l'analyse pour la patiente : « Son amour existait depuis longtemps déjà, mais c'est maintenant seulement que la résistance commence à l'utiliser afin d'entraver la marche de l'analyse et de mettre l'analyse en facheuse posture » (3).

Posons que l'amour – celui qui a cours dans la cure – n'est pas la résistance. Il ne la devient que dans la mesure où celle-ci l'investit massivement pour transformer cet amour en amour de transfert. Ceci permet d'établir la différence entre l'énamoration (l'hainamoration), qui est la dimension propre de l'amour et l'objet de l'amour du transfert lorsque celui-ci se trouve amputé dans sa double détermination.

Les conséquences cliniques en sont décisives. On distinguera, par

exemple, l'hainamoration de la haine du transfert, cette fois-ci au sens objectif du génitif. Ce serait aussi une des visées du travail préliminaire à l'analyse que d'en aménager le sens subjectif (la haine issue du transfert) faute de quoi il se révèlerait inutile de la mettre en route, voire même dans certains cas, dangereux.

Ces rapports étroits et complexes qui nouent « amour du transfert » et amour de transfert, me conduisent à aborder plus directement l'expérience clinique à travers l'histoire d'une femme venue me trouver afin de sortir d'un état dépressif qui était le nième épisode de ce type. Dès le premier entretien, il m'apparut qu'elle était dans la position de forcer le sort d'un amour de transfert (donc aucun homme n'était susceptible d'incarner un peu durablement l'objet) manifestant démonstrativement par la solitude emmurée de ses rêveries répétitives et la dépression envahissante, l'impasse de l'amour du transfert.

Par l'analyse, cette femme cherche à déployer un espace de paroles à nouveau orienté par ce lieu de l'Autre que l'analyste assure. Le transfert devient un support pour la langue dont le déficit lui était source de douleur et une suppléance à l'expérience du rêve disparue. Une nouvelle chance est donnée à l'amour de ne pas être précipité et rabattu sur l'objet (idéal). Cet espace langagier est représenté au mieux par le rêve, prototype s'il en est, de ce support de l'amour du transfert. En raccourci, je dirais que rêver et l'investissement narcissique de l'activité de rêver, sont les manifestations les plus pures de l'adresse inconsciente de l'Autre. Tout autre forme (rhétorique, langagière) en serait dérivée.

« Elle se déprime régulièrement. Depuis toujours, depuis l'enfance un amour l'habite dont elle ne peut presque rien dire. Lorsque cela bouge en elle, elle connaît l'exaltation, le désir physique, le plaisir d'échanger des paroles, d'être écoutée et encore autre chose, à quoi elle n'arrive pas à donner un nom. A sept ans déjà, ça poussait en elle. Elle cherchait des genoux d'homme sur lesquels se faire porter. Plus tard, vers treize ans, c'est une rencontre avec un jeune homme qui va donner nom et corps à la tension qui habite sa psyché. Suivront des années merveilleuses, les plus belles de sa vie. D'abord l'amour tendresse relayé assez vite et en tout cas précocément par l'amour sexuel des corps. Cette liaison durera longtemps, jusqu'à l'aube de ses vingt ans. C'est alors que cet homme déjà mûr disparaît de son horizon quotidien. Mais, à l'intérieur d'elle-même, il ne cessera de l'habiter comme la forme la plus indiscutable de cet amour : "comment donner un autre nom à ce tumulte intérieur ?" dit-elle. Dès lors, au-delà des événements "communs" qui jalonnent une vie – mariage, activités professionnelles, enfant – en elle, toujours, vit cet objet étrange qu'elle ne peut expulser dans des amours de passage ou de fortune qui s'imposent à elle et où elle croit

(mais s'agit-il de croyance ?) reconnaître l'homme apte à satisfaire et apaiser cette soif d'amour dont elle sait à l'avance, si par hasard elle donne son corps, qu'elle ne retrouvera pas ce qui a fait la plénitude de son bonheur d'enfant. Parfois les jours, les semaines s'écoulent sans qu'aucune forme humaine ne vienne la sortir d'elle-même. La dépression guette. » (*)

L'objet devient persécuteur et la haine impossible à vivre sans danger majeur. Tout le temps qui précède ce virage dépressif, la présence d'un objet pour l'amour peut encore devenir source de plaisir et de jouissance. Il est aussi menace d'évanouissement, de disparition. Elle est alors sous l'emprise d'une déception devant l'absence d'un autre qui lui rende possible la reconnaissance de ce qui se passe en elle. Si la déception porte bien pour une part non négligeable sur le désir insatisfait où l'on reconnaît la dimension hystérique du désir, il existe en deçà une autre dimension essentielle. Déception très particulière, à la mesure d'un amour qui ne se manifeste que par des signes. Elle décèle les signes de l'amour ou plutôt l'amour lui fait signe dont elle ne sait rien. C'est alors que l'érotomanie rôde, menaçante, risquant d'abolir jusqu'à son identité : pure folie. Elle sait, et ne peut le confier que très douloureusement, que plusieurs fois déjà, lui sont venus les signes de l'amour de telle sorte que cette faim en elle, plusieurs fois, a failli marquer sa fin.

Le pathétique de cette femme ne masquait nullement l'humour discret mais certain qui éclairait régulièrement cette relation transférentielle. Cet humour restait le signe le plus périphérique mais non le moins sûr qu'elle ne sombrait pas dans la folie. Plus central mais plus fragile, un autre signe la reliait à son analyste qu'elle nommait *« sa déception à l'avance »*. Déception anticipée, produite par la crainte qu'à l'espoir insensé qui précède toute aventure amoureuse, celle-ci fût-elle réduite à presque rien, ne succédât inexorablement cette blessure liée à la non-retrouvaille de l'éclat lumineux de l'amour. La déception anticipée la garantissait d'une certaine stabilité identificatoire mais elle était également un jeu avec l'objet dont la portée dénégatrice ne m'avait pas échappé puisqu'en fait sous la mise à distance, perçait l'espoir fou qu'il y ait enfin la retrouvaille absolue. Et l'on sait combien le « ratage » de la rencontre est une condition majeure de l'inscription symbolique.

La retrouvaille absolue, c'est ce qui lui arriva à plusieurs reprises, semble-t-il, avec pour conséquence, à partir d'un signifiant hors chaîne, le réel de l'objet désarrimé du symbolique. Ne peut-on faire l'hypothèse que contrairement à l'érotomanie vraie classiquement décrite, où les phases de déception et de dépit surviennent après celle d'espoir, la déception anticipée de cette femme était un appel à l'Autre afin de nouer ses signifiants les plus fondamentaux ? Appel à l'Autre (du trans-

(*) Extraits de notes prises à propos de la cure de cette femme.

fert), appel de reconnaissance de ce don d'un manque, en vue d'accéder à une identification narcissique et sexuée, un peu moins précaire.

Lorsque l'identification symbolique est aussi fragilement construite, il existe dans l'analyse un moment particulièrement périlleux où l'analyste n'est plus seulement l'Autre à qui le sujet s'adresse, l'Autre qui soutient l'Idéal du moi, mais il devient de manière prééminente l'objet à quoi le sujet a affaire dans le fantasme. C'est le moment où surgit l'amour de transfert. Cet amour de transfert est fixation certes à l'analyste, mais surtout fixation du processus analytique lui-même. Outre la régression impliquée par cet amour de transfert, la situation répète les événements traumatiques infantiles. Dans de tels cas, le risque est bien de déstabiliser l'Autre, et de voir l'objet « avaler » cet Autre, le faire disparaître et le sujet avec.

Dans nombre d'analyses, apparaît clairement, ce qui reste voilé le plus souvent, que les traumatismes infantiles, loin d'être rapportés à l'actualité du passage à l'acte incestueux d'un père, se trouvent éclairés plus fructueusement à être repérés dans la constitution d'une relation langagière entre l'enfant et son premier Autre selon la pente d'un dévoiement de la langue. Ce que je tente d'approcher là et qui s'ouvrira, par-delà la clinique, sur les champs de la sublimation et de la création artistique, n'a rien de commun avec les diverses théories de la communication. Par exemple, cela n'a aucun rapport avec cette théorie du « double-bind » qui a eu son heure de promotion pour expliquer la genèse d'une psychose ; aucun ou très peu de rapports non plus, à ce que j'en sache, avec « l'attaque contre les liens » de W. Bion.

Du côté de la clinique, cette question sera notamment posée par la conduite de cures avec des patients qui ont énormément de difficultés à parler à l'analyste pendant les séances, sans que ces difficultés soient à mettre uniquement au compte des formations réactionnelles comme la honte, la pudeur, ou le dégoût. Ou encore de certaines cures où le masochisme et sa composante haineuse se trouvent être prévalents. Il existe chez ces patients quelque chose en commun qui me semble être une sorte de mise à mal de la langue et de désagrégation plus ou moins importante de sa portée d'échange symbolique. La métaphore cesse de jouer sa fonction de matrice tandis que la métonymie tourne court et aboutit à une tentative de réduction à l'objet. Il s'agira de toujours rapporter le nouveau à du déjà connu, l'objet d'occasion à l'identité pleine d'un objet premier. Selon la nature de cet objet premier, son rapport à la langue, la place accordée à la fonction du père, on pourra déduire l'issue de structure pour le sujet.

Mettre à mal la langue, nous en examinerons plus clairement l'enjeu

économique en effectuant un retour à Bernard Réquichot, dont l'activité principale n'a pas été l'écriture mais la peinture. B.R. est né en 1929 dans une famille de militaires. Il poursuivit sa scolarité et ses études dans des institutions religieuses. Il commencera à peindre après-guerre pour s'interrompre le 4 décembre 1961, jour où il se tua en se jetant par la fenêtre comme l'aura fait Nicolas de Staël quelque six années auparavant. Pourquoi ce désir de parler de ce peintre après ce long temps qui nous sépare de l'exposition que le C.N.A.C. lui consacra en 1973, exposition qui me fit une impression si forte que j'en garde la trace aujourd'hui encore ?

Il m'a semblé que cet artiste, dans sa lutte pour vivre, c'est-à-dire dans sa lutte pour créer, me permettait de bien saisir la difficulté qu'il y a à s'approprier une langue propre sur laquelle prendre appui pour se constituer des images de soi, et des objets, lorsqu'on vient d'un monde où le rapport fondamental à l'Autre s'est construit par le biais d'une langue abaissée, une langue dont la valeur d'usage se trouve avoir été pervertie.

La peinture et les écrits de B. Réquichot nous le montrent et nous le font entendre jusqu'aux derniers jours de sa vie selon un crescendo (*) devant quoi il est difficile de rester sourd et aveugle.

Réquichot n'est pas un peintre abstrait ni un figuratif. Il a peint des huiles sur des toiles, au pinceau bien sûr, mais aussi des huiles raclées au couteau, des collages avec fragments d'illustrations de revues ménagères ou animales. Sur carton ou contre-plaqué. Des dessins à la plume ou au crayon à bille. De plus, il a composé des reliquaires avec agglomérats de peinture aux couleurs multiples, ossements peints, plumes d'oies... etc, et aussi des sculptures d'anneaux (composées d'anneaux de rideaux en polystyrène collés de manière à réaliser des boudins aux volutes invraisemblables).

Cette polyvalence des supports et des outils témoigne bien qu'au-delà du trajet singulier, Réquichot s'est trouvé inséré, durant les années cinquante, dans la crise de la peinture contemporaine. Pour un peintre, comme pour tout créateur (et pour les psychanalystes aussi), c'est là montrer l'importance d'être inscrit aux points de crise de chaque discipline respective.

Il suffit de jeter un regard sur l'œuvre picturale de B.R. pour découvrir, comme le souligne R. Barthes dans l'un de ses plus beaux textes, que « Réquichot ne peint que son propre corps : non pas le corps extérieur que le peintre copie en se regardant de travers, mais son corps du dedans... Une révulsion généralisée saisit alors le peintre ; elle ne met au jour ni des viscères, ni des muscles, mais seulement une machinerie de

(*) Ou un decrescendo, comme on voudra.

mouvements répulsifs et jouissifs... C'est le dedans assené comme une gifle à l'intime » (4).

Réquichot a un rapport fragile et violent à l'intime et à l'intérieur. Son monde intérieur n'existe que par l'acte violent du corps de la parole ou de la peinture ; ce qui n'en fait pas du privé. Le corps du dedans est retourné pour tenter de se créer un corps du dehors. Passer du dedans au dehors et vice-versa, voilà l'objectif.

Cette production picturale, comme le souligne R. Barthes, est le déni de toute métaphore, ce qui est bien illustré par les collages notamment : « Ses collages ne sont pas décoratifs, ils ne juxtaposent pas, ils conglomèrent, s'étendant sur de vastes surfaces, s'épaississent en volume ; en un mot, leur vérité est étymologique, ils prennent à la lettre la colle qui est à l'origine de leur nom ; ce qu'ils produisent, c'est le gélatineux, la poix alimentaire, luxuriante et nauséeuse, en quoi s'abolit le découpage, c'est-à-dire la nomination » (5).

L'enjeu qui se profile autour de l'objet et de la nomination n'est pas simple : Réquichot comme plusieurs de ses illustres contemporains (Michaux, Klee, Picasso et Artaud) a pratiqué conjointement peinture et écriture. L'évolution de sa pratique textuelle est éloquente. Depuis ce poème qui m'a servi d'ouverture où la vie de la langue se confond avec la création poétique, une longue évolution pour une courte poignée d'années, l'a conduit à traverser radicalement la subversion du langage telle que les lettristes l'ont expérimentée.

Quinze jours avant sa mort, Réquichot écrit en deux nuits six textes indéchiffrables : non pas seulement parce que son écriture est faite de « pattes de mouches », non pas simplement parce que les mots ne sont pas, ne sont plus des mots de la langue française, ni aucun mot d'aucune langue étrangère mais plus décisivement parce qu'ils sont ce qu'il appelle lui-même des « Ecritures illisibles ». Ces textes sont indéchiffrables mais titrés :

- *lettre à un encadreur*
- *lettre à un marchand de tableaux*
- *lettre aux amateurs d'art*
- *lettre de remerciements*
- *conclusion pour une philosophie de l'art*

et enfin pour clore

- *lettre d'insultes.*

A bon entendeur salut !

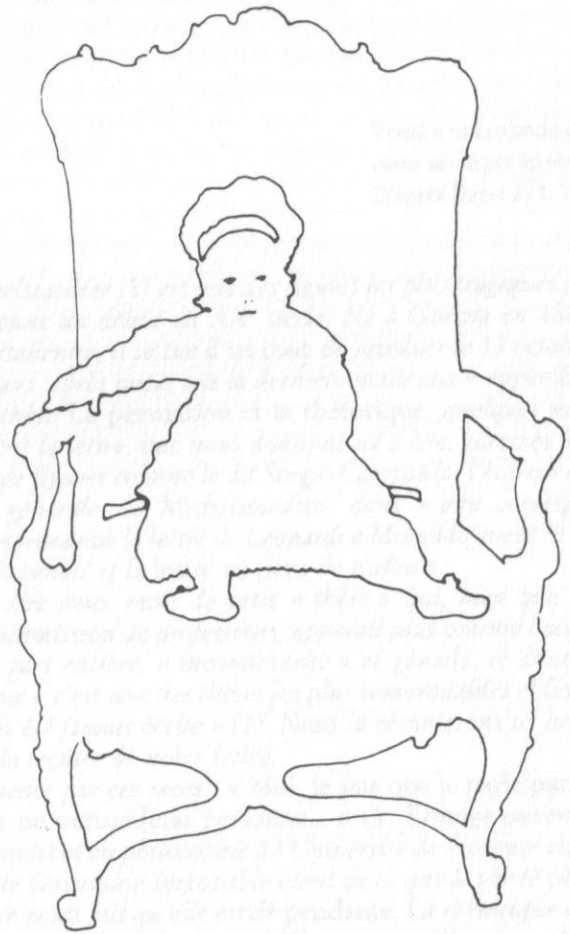
C'est peut-être ce qui ferait autour de ces « écritures illisibles » mon désaccord avec Barthes qui avance que « seule l'Histoire fonde la lisibilité d'une écriture ».

Pourtant l'ascèse de Réquichot semble nous indiquer une autre voie. Pour lui, il y a toujours trop d'objets, et trop de noms indexés aux choses. Le sens rend invivable et la chose et la langue maternelle. Il lui est nécessaire d'en passer par tout un travail d'ex-nomination, de brouillage de l'intérieur et de l'extérieur pour tenter d'inscrire une trace hors-sens afin de ruiner dans la langue religieuse de la mère ce qui toujours la rapporte au sens et à l'échec du symbolique. Détruire, dit-elle ? Oui détruire toujours plus loin, la langue, avec la visée, l'espoir qu'une trace sera reçue qui ne sera pas immédiatement transmutée en chose. Le pari d'un nouvel amour ! Et c'est bien ce que je lis chez Réquichot, au travers de ces dernières lettres qui nous apparaissent comme l'ultime tentative d'inscrire du Nom du Père. L'échec de l'insulte et plus encore le caractère vain, pour lui, du meurtre de la chose, tenté une fois de plus, ne lui auront guère laissé d'autre issue que la défenestration.

L'échec de l'inscription est l'échec du dire de l'amour. Ce n'est plus la rencontre manquée mais le manque de la rencontre, toujours perpétuée, le renvoi éternel du « ne cesse pas de ne pas s'écrire » tel que Lacan définit l'impossible. Il nous rappelle dans « Encore » que l'amour ne peut réaliser que les chemins d'une reconnaisance. « Cette reconnaissance, dit-il, n'est rien d'autre que la façon dont le rapport dit sexuel – devenu là rapport de sujet à sujet, sujet en tant qu'il n'est que l'effet du savoir inconscient – cesse de ne pas s'écrire » (6).

Donnons-nous un temps d'illusion puisque nous savons d'expérience qu'après ce « cesse de ne pas s'écrire » viendra le nécessaire « ne cesse pas de s'écrire » et suspendons.

(1) A. Artaud, textes cités par J. Derrida, dans *Artaud. Dessins et portraits*, P. Thévenin - J. Derrida, Gallimard, 1986.
(2) B. Réquichot, *Les Ecrits de B. Réquichot*, p. 169, La Connaissance S.A., Bruxelles, 1973.
(3) S. Freud, *Observations sur l'amour de transfert*. La Technique psychanalytique, P.U.F., p. 120.
(4) R. Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Seuil, 1982, p. 189.
(5) Idem, p. 192.
(6) Lacan, *Encore*, Seuil, 1975, p. 131.



Document

LETTRE A LA MÈRE

Carlo Michelstaedter

(présentée et traduite par Michel Valensi)

Verità « va cercando ch'è si cara
come sa chi per lei vita rifiuta ».
D'après Dante 2, 1, 71-72.

Carlo Michelstaedter (1) *est une des figures les plus tragiques de la philosophie italienne du début du XX^e siècle. Né à Gorizia en 1887 d'une famille juive italienne, il se tue d'un coup de revolver le 17 octobre 1910, à l'âge de 23 ans, après avoir mis la dernière main aux « appendices critiques » de sa thèse* La persuasion et la rhétorique, *quelques jours donc après avoir écrit la lettre, que nous donnons ici à lire, adressée à sa mère et qui mérite de figurer comme le dit Sergio Campailla, l'éditeur de la correspondance générale de Michelstaedter, dans « une correspondance idéale qui comprendrait la lettre de Leopardi à Monaldo avant la tentative de fugue de Recanati et la* lettre au père *de Kafka ».*

Il faut ici dire deux mots de cette « thèse » qui, bien que soutenue devant une commission de professeurs, apparaît plus comme l'œuvre d'un philosophe à part entière, « inconvenante » et géniale, et dont Joachim Ranke dira que « c'est une des thèses les plus remarquables et les plus originales qui ait été jamais écrite » (2). Nous la résumerons ici brièvement pour aider à la lecture de notre lettre.

Elle commence par ces mots : « Moi, je sais que je parle parce que je parle mais je ne persuaderai personne... » (3) *Etrange ouverture pour une thèse d'étudiant en philosophie à l'Université de Florence au début de ce siècle. Cette persuasion impossible vient de ce que la vérité* pèse *infiniment et que ce poids fait qu'elle est dé-*pendante. *La rhétorique seule peut aider à réduire ce poids et permettre à l'homme de s'élever vers les sphères célestes (et c'est Platon). Cette ascension est pourtant fondée sur un subterfuge qui, une fois découvert (et c'est Aristote), ramène l'homme à cet état de dépendance qui « le plaque contre terre ». Cette quête impossible de la légèreté est la condition de l'homme. C'est vers elle qu'il porte le regard mais ne peut jamais l'atteindre sinon au prix du mensonge. Entre Platon et Aristote, la philosophie n'offrait au jeune Michelstaedter pas*

d'autre alternative que celle d'un revolver qui le figeait dans un instant éternellement présent, celui d'une œuvre brillante, brûlante même, fulgurante, et qui plus de 70 ans après sa publication en Italie reste encore totalement inconnue du public français.

*
* *

A Emma Michelstaedter

Chère maman, Gorizia, 10 sept. 1910

Lorsque tu me couvrais si j'avais froid, me nourrissais si j'avais faim, me réconfortais quand je pleurais, me divertissais quand je m'ennuyais, lorsque tu veillais pour moi des nuits entières et le jour te préoccupais pour moi – dis-moi, le faisais-tu alors comme une petite fille le fait avec sa poupée, qui peut répéter inlassablement chaque jour le même jeu, le faisais-tu comme un infirmière ou une nourrice, qui le fait parce que c'est le travail quotidien de toute sa vie, prodiguant toujours ses soins au fur et à mesure à de nouveaux malades ou de nouveaux enfants – ou le faisais-tu parce que tu étais ma mère et me nourrissais et me protégeais, et me soignais pour que je devienne fort et solide à tes yeux, parce que dans cette petite chose, tendre, stupide, toujours dans le besoin de tout, sans défense ni assurance devant la plus simple des situations, tu rêvais l'homme, l'homme fort, sûr de lui en toute occasion, qui n'a plus besoin de rien qu'il ne sache déjà ou qui ne soit en son pouvoir, sain au point que rien ne doit plus le préoccuper ? –

Tu ne jouais pas alors à la maman, mais tu étais réellement maman, et la douce saveur qu'avaient pour toi ces petits soins, ces souffrances, ces sacrifices, était cette lointaine espérance, cette vision lointaine de l'homme qui devait germer pour toi de ta fragile créature. Tu ne me soignais pas pour pouvoir encore me soigner à l'avenir – tu ne me soignais pas avec l'espoir que je reste à tes côtés éternellement objet de soin fragile et impuissant – mais justement pour ne plus avoir à me soigner, pour que je n'aie plus besoin des soins de personne, et c'est pour cela que tu as souffert, et espéré pour moi. – C'est ainsi que tu m'as élevé, que tu m'as rendu fort, plus fort même que ce que tu avais pu espérer, tu m'as donné tout ce que tu pouvais me donner, tous les soins et les aides qu'un être peut donner à un autre être. – Les animaux, quand ils ont fait cela, ont épuisé la relation entre une mère et un fils – ils cessent d'être mère et fils, ils sont une femelle et un mâle d'âge différent – ils

sont indifférents l'un à l'autre, ils ne se reconnaissent plus. – Et c'est ainsi que sont la plupart des hommes même s'ils tentent de se tromper par des mots. Mais pour *nous,* maman, la vie commence maintenant – maintenant je pourrai marcher sur mes jambes, maintenant tu auras les fruits de ta longue souffrance, de ta longue espérance ; maintenant tu n'aimeras plus en moi l'avenir incertain qu'il faut soigner et conforter par ta peine et ta préoccupation mais le présent vivant, pour lui-même, que rien ne peut détruire – pas même la mort. Ce présent c'est ce que je fais, c'est ce que je suis dans mon œuvre de chaque jour. Il n'est plus temps pour moi de demander aux autres de bonnes et douces choses, l'approbation, les louanges, les récompenses – il n'est plus temps de te préoccuper pour moi comme si je devais encore grandir et me préparer, ni de guetter avec anxiété dans les yeux des autres, l'opinion et l'estime qu'ils me portent comme quand tu me mettais un costume neuf et que les gens disaient « quel beau garçon ! », « Comme il a grandi » et tu en jouissais parce que tu pensais à comme je devais grandir encore. – Il est temps maintenant que j'agisse, il est temps que tu reçoives et que je donne, que je comble par ma force tes espérances, que je sois par mon action et par mes œuvres réellement l'homme dont tu avais rêvé. Déjà, j'ai pris du retard pendant ce long moment gâché pour arriver à faire entendre ma voix pour la première fois – bien que je ne l'ai fait ni comme j'aurais voulu, ni où j'aurais voulu le faire ; non pas en tant qu'homme libre à l'égard de tous les hommes, mais au cours d'une année d'inertie alors que j'étais pour vous un poids et une source de douleur ; et non pas directement à tous mais indirectement devant une commission de professeurs. Mais c'est la voix qui convient au chemin que jusqu'alors j'ai parcouru, c'est la réponse et la conclusion, c'est le prix de la liberté. – Si tu savais maman combien de fois dans ce chemin tortueux et douloureux, ai-je frôlé les abîmes, combien de fois ai-je désespéré de ne jamais arriver à la vie, et j'ai fermé les yeux qui ne voyaient que l'obscurité de toutes parts et j'étais sur le point de m'abandonner entièrement. Mais alors, et je ne sais par quelle intuition, tu as fait chaque fois le geste juste, tu as dit justement tel mot, tu es venue à mes côtés, justement de cette manière qui devait me donner une nouvelle force – et c'est ainsi que j'ai pu encore une fois me tirer par la manche. –

Aujourd'hui je suis encore un poids pour vous, je suis encore objet de douleur – et la terre me brûlera la plante des pieds tant que je n'en aurais pas fini. Je me sens injuste dans cette halte forcée, chaque bouchée que je mange m'est amère, et pesant l'air que je respire – j'ai l'impression que je devrais réellement retenir mon souffle jusqu'à la fin. – Mais de toutes façons, maman, la fin est proche, comme est proche aussi l'aube

de ma vie ; d'ici peu, comme après une suite de cauchemars je sortirais au *soleil* pour œuvrer sérieusement. – Tu regardes les autres jeunes gens qui sont au café avec leurs familles et tu penses à moi avec tristesse. Non – ne pense pas à moi avec tristesse : ceux-là ont une vie vide, et elle sera toujours vide – ils la remplissent de préoccupations pour une carrière que d'autres ont décidée pour eux, ils la remplissent de plaisirs vains qui leur laissent la bouche amère ; ils étirent leur ennui le long des années, le long des jours de leur vie, à travers des tâches obscures et insensées, des plaisirs insipides, des relations obtuses et vides avec leurs familles, leurs amis ou la patrie.

Moi j'ai quelque chose à faire dans ce monde, je sais ce que je veux faire – je n'ai ni le temps ni le besoin de me préoccuper de ce dans quoi ils feignent de vivre une existence suffisante et souffrent à chaque instant même s'ils semblent heureux et si leur bouche sourit. Maintenant je suis seul seulement en apparence, mais même si j'étais réellement seul, ma solitude serait plus riche que leur manière d'être ensemble. Maintenant je vous suis proche, et même si j'étais loin de vous je serais plus proche de vous que ces jeunes gens de leur famille, avec laquelle ils s'ennuient. Parce que moi je sais comment on peut avoir quelque chose dans la vie, comment on peut être un homme ; je sais qu'on ne peut obtenir cela des autres ni le demander dans aucune des situations préparées – mais que cela est en moi, dans la rectitude de la vie, dans l'accomplissement de *tout* – dans la force que l'on a de vivre sa propre vie : l'unique condition pour obtenir quelque chose et pour être quelqu'un. Et on ne peut rien donner à personne, on ne peut exister aux yeux des autres que si l'on s'appartient soi-même, que si l'on est soi-même à ses propres yeux. – Moi je sais ce que je dois faire pour pouvoir être quelque chose pour *toi,* pour vous, pour les amis, pour tous les autres. Et de cela je suis sûr et tranquille – parce que tandis que les autres se font des illusions sur les choses et sur les personnes, et en dépendent – moi je sais que je n'ai rien à attendre de personne ; et donc que je n'ai rien à craindre de la vie, rien qui ne puisse me changer, rien qui ne puisse m'arrêter.

Quand je ferais quelque chose pour moi ce sera aussi pour toi, tu seras toujours auprès de moi dans ma route, même si nous sommes séparés ; tu sauras tout de moi et tu pourras voir comme je réussis à faire vivre ce que j'ai sur le cœur, à porter à maturité de façon à ce qu'aux yeux de tous, cette vie que tu as mise au monde et soignée, apparaisse enfin mûre ; et au lieu de soins tu me donneras « seulement » ton affection, et ta confiance – comme il y a un mois quand je te faisais la lecture sous le chataîgnier. – Songe maman à ta tristesse si, fatigué et découragé, soumis aux convenances vulgaires, avec le sourire amer et la cigarette aux lèvres, je te demandais le refuge des soins et des caresses que tu me

donnais quand j'étais petit – (comme Emilio Reggio avec tante Elena). – Et songe à la joie que tu me donnes aujourd'hui de pouvoir te parler comme je te parle. –

Ton Carlo.

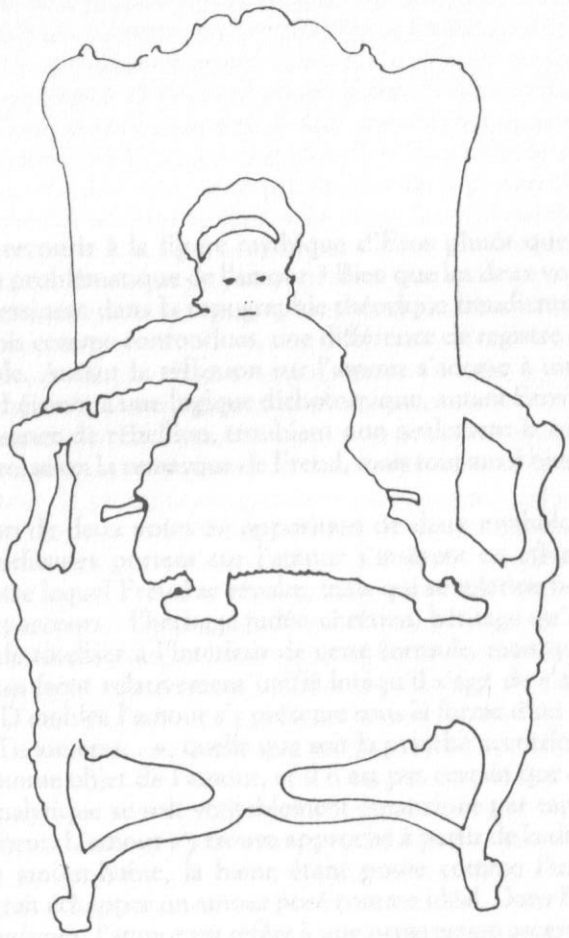
Je sais que je n'ai pas à craindre de ta part que tu montres cette lettre à quelqu'un d'autre ; j'ai voulu parler seulement avec toi, et c'est justement parce qu'il était difficile d'en parler que je te réponds par écrit plutôt que de vive voix.

(1) On pourra lire avec profit les quelques pages de la *persuasion et la rhétorique* qu'a traduites et présentées Yves Hersant dans l'ouvrage collectif *Italo Svevo et Trieste* (éd. Centre Georges Pompidou, Paris, 1987) et consulter l'article de Elena Pontiggia, *Le grand posthume,* dans Critique, n° 435/436, Ed. de Minuit, Paris, 1983. Voir aussi le récent article de Massimo Cacciari, *Interpretazione di Michelstaedter,* paru dans la Rivista di estetica, n° 22, Turin, 1986. Une édition de *la persuasion et la rhétorique* est annoncée d'autre part dans le catalogue des éditions Arcane 17 ; souhaitons qu'elle voie prochainement le jour.

Les œuvres de Carlo Michelstaedter sont publiées en Italie par les éditions Adelphi sous la direction de Sergio Campailla. Sont actuellement disponibles : *La persuasione e la rettorica* (1982) ; et *L'Epistolario* (1983) dont est extraite la lettre que nous publions. Nous remercions les éditions Adelphi (Milano) de nous avoir autorisé à reproduire cette lettre.

2) J. Ranke, *Il pensiero di Carlo Michelstaedter*, Giornale Critico della Filosofia Italiana, XVI, Florence, 1962.

(3) Cette phrase fera d'ailleurs « Ecole » puisque pour dissoudre la sienne, Jacques Lacan commencera sa communication par : « *Je parle sans le moindre espoir – de me faire entendre notamment.* » (Libération du 10 janvier 1980). Je remercie Patricia Farazzi de m'avoir signalé ce curieux effet d'écho.



Analytiques 2

ÉROS ET LA NAISSANCE INCONCEVABLE

Monique Schneider

Pourquoi recourir à la figure mythique d'Eros plutôt que de s'engager dans la problématique de l'amour ? Bien que les deux voies, telles qu'elles se dessinent dans la topographie théorique freudienne, se présentent parfois comme confondues, une différence de registre est d'emblée décelable. Autant la réflexion sur l'amour s'adosse à une pensée normative, obéissant à une logique dichotomique, autant Eros s'impose dans sa puissance de rébellion, troublant non seulement le repos d'un règne funèbre, selon la remarque de Freud, mais tout aussi bien le repos de la théorie.

Opposition de deux voies ou opposition de deux mythologies. Les analyses freudiennes portant sur l'amour s'insèrent en effet dans un héritage contre lequel Freud se révolte, mais qui se referme néanmoins sur certains parcours : l'héritage judéo-chrétien, héritage qu'il est parfois injuste de totaliser à l'intérieur de cette formule, mais qui oppose néanmoins un front relativement unifié lorsqu'il s'agit de s'approcher de l'amour. D'emblée l'amour s'y présente sous la forme d'un commandement : « Tu aimeras... », quelle que soit la priorité accordée à ce qui sera posé comme objet de l'amour, et il n'est pas certain que l'élaboration psychanalytique se soit véritablement émancipée par rapport à ce commandement. L'amour s'y trouve approché à partir de la dichotomie pulsionnelle amour-haine, la haine étant posée comme l'impureté à laquelle devrait échapper un amour posé comme idéal. Dans *Pulsions et destins des pulsions,* l'amour est référé à une progression ascensionnelle, progression devant surmonter une ambivalence inévitable à l'origine :

« Le premier but que nous reconnaissons, c'est incorporer ou dévorer, un type d'amour qui est compatible avec la suppression de l'existence de l'objet dans son individualité et qui peut donc être qualifié d'ambivalent (...). Ce n'est qu'avec l'établissement de l'organisation génitale que l'amour est devenu opposé de la haine. » (1)

(1) *Pulsions et destins des pulsions* in *Métapsychologie,* p. 42.

Dans quelle mesure peut-on parler d'ambivalence orale, sinon en référant l'amour à une finalité présupposée : vouloir le bien et l'intégrité de l'objet ? Autant la notion d'ambivalence correspond à une exigence clinique lorsqu'il s'agit d'inscrire le rapport obsessionnel à l'objet, rapport rendant manifeste le clivage et la temporalité biphasée, autant le rapport du nourrisson au sein ne peut être qualifié d'ambivalent que si on projette sur lui une normativité importée d'ailleurs. Le mouvement terminal du texte de *Pulsions* atteste la difficulté d'une approche dichotomique, l'amour parvenant mal, même au sein de la purification théorique, à se laisser dessaisir de cette dimension implacable que Freud ne parvient à situer que du côté de la haine.

Une autre dichotomie sera tentée, celle qui oppose un amour qui n'a de l'amour que le nom, à un amour qui serait rencontré comme véritable, authentique : « *die echte Liebe* » (« le véritable amour »). Or le contexte au sein duquel surgit une telle figure n'est pas indifférent. C'est lorsque Freud se débat avec l'amour dit de transfert, amour s'emparant de la patiente comme le feu s'empare d'une représentation théâtrale, que Freud ne parvient à nommer l'agression qu'en dénonçant son caractère inauthentique ; au feu qui menace, Freud oppose une norme, celle du « véritable amour ». Mouvement lui-même légitime si on le reçoit comme stratégie de défense ou de contre-attaque, comme arme permettant de se protéger contre l'agression amoureuse, en créant le mythe d'un amour pacifié, entièrement voué à l'objet élu. C'est ainsi qu'une telle monstruosité – « le véritable amour » – peut être reçue : parole de survie de celui qui, menacé d'être submergé, demande grâce. Il est d'ailleurs significatif que Freud abandonne le recours à cette distinction entre l'authentique et l'inauthentique quand il parle de l'amour en général, sans se situer lui-même en position de proie éventuelle. C'est en effet dans un défi à la logique séparatrice que, dans une lettre à Fliess, Freud fait surgir la figure hautement suspecte qui va présider au monde amoureux :

« En ce qui concerne les grands problèmes, rien n'est encore décidé. Tout est flottant, vague, un enfer intellectuel, des couches superposées, et dans le tréfonds ténébreux se distingue la silhouette de Lucifer-Amor. » (2)

Lucifer-Amor est ici rencontré comme inséparable d'un royaume dont il se laisse difficilement extraire ; Freud le rencontre « *im dunkelsten Kern* » (traduit par « tréfonds ténébreux »), *Kern* renvoyant, à la fois à ce qui constitue le fond d'une affaire et, au sens premier, à ce qui s'offre comme le « noyau ». Peut-être cette convocation de l'ombre renvoie-t-elle à cette injonction donnée, environ à la même date, dans *L'Interprétation des rêves,* où il s'agit de « laisser dans l'ombre » *(im Dunkel*

(2) Lettre du 10.07.1900 in *La Naissance de la psychanalyse,* p. 287.

lassen) un emmêlement inextricable de pensées, lieu constituant le « nombril du rêve » : c'est en ce lieu ténébreux que s'élève, « comme le champignon de son mycélium », le « désir du rêve » (3). Le texte épistolaire laisse également la place à la multiplicité des visages, le terme *Umrisse,* traduit, non sans légitimité, par « silhouette », constituant en fait un pluriel : « les traits ». Multiplicité de traits ne pouvant être ramenée à une opposition binaire.

L'horizon normatif judéo-chrétien se trouve d'ailleurs ici pulvérisé par Freud dans l'accolement même de ces termes : *Lucifer-Amor.* Désignation bien peu évangélique, anticipant les imprécations que Freud lancera, dans *Malaise dans la civilisation,* contre le commandement prescrivant l'amour du prochain. Au lieu de recourir à une logique du glaive, logique à laquelle certains fragments théoriques semblent obéir, Freud s'emploie ici, en une rébellion qui animera toute son œuvre, à brouiller les tracés à l'aide desquels un cadastrage culturel tente d'assigner à résidence Lucifer-Amor dans la multiplicité de ses « ébauches ».

Une telle perte des repères normatifs est peut-être nécessaire pour que soient reçues les « ébauches » théoriques portant sur l'étrange phénomène de la *Verliebtheit,* phénomène rencontré, à l'instar du rêve, comme enclave du pathologique dans le normal. Pour cerner ce qui advient comme défi à l'éthique, puisqu'on peut, poussé par cette force, « devenir criminel sans remords », Freud ne se réfère à aucun des critères agissant dans la thématique de l'ambivalence ou dans la question de décider s'il s'agit ou non d'un « véritable amour ». La seule dichotomie qui subsiste est la distinction de soi et de l'autre : est-ce ou non une forme déplacée de narcissisme ? Ce qui nous reconduit en enfer dans la mesure où ce mouvement extrême se présentant comme passion de l'autre pourrait consister en un séjour intenable à l'intérieur de son propre brasier. En ce point, on se heurte à la différence de registre qui sépare l'approche de « l'amour » *(die Liebe)* de celle de la *Verliebtheit,* différence placée sous le signe de cette particule germanique qui désespère toute tentative de décodage français : ce *Ver* qui inaugure tant de notions freudiennes. Particule ayant elle-même le pouvoir de *verführen,* dans le double sens de séduire et d'égarer. Dans la tentative de retranscription française, deux lignes de force peuvent être dégagées. Une lecture discrètement manichéenne conduirait à inscrire ce *Ver* en le rendant solidaire de tout ce qui vient imposer l'engagement sur une mauvaise pente, engagement venant *dé*tourner un processus de sa finalité première. Le préfixe *dé-* se propose comme l'une des traductions possibles du *Ver* : *dé*voiement *(Verführung), dé*composition *(Verwesung)* et bien d'autres termes. Or cet infléchissement vers le pire voisine curieu-

(3) *L'Interprétation des rêves,* p. 446. éd. all. *Studienausgabe,* p. 503.

sement avec un autre sens du *Ver,* venant indiquer l'accomplissement, l'engagement total, la particule n'étant alors porteuse d'aucune négativité foncière. L'un des termes commandant la technique analytique interprétative convoque d'ailleurs l'ambiguïté foncière de ce *Ver,* ambiguïté qui a conduit les traducteurs français à recourir au latin pour voiler une sorte de perversité inhérente au jeu psychanalytique. L'approche freudienne du ratage, ou plus exactement de la réussite dans le ratage, se noue autour de la duplicité inhérente au *Versprechen* : terme qui renvoie aussi bien à l'acte de promettre, au fait d'engager sa bonne foi dans une parole, qu'à ce processus de dérapage incontrôlable qui atteint la parole, ce qui a été traduit pudiquement par *lapsus linguae,* comme si s'engager et se fourvoyer étaient, dans l'écoute et la parole analytiques, interchangeables. Fourvoiement qui parvient d'ailleurs, en dépit de toute volonté consciente de fidélité à soi, à atteindre son but, puisque le fait de le manquer est la meilleure façon de l'atteindre. Un tel tournoiement, nouant le *Sprechen* et le *Versprechen,* devrait interdire toute tentative d'inscrire quoi que ce soit sous le signe du ratage radical, dans la mesure où l'instrument du travail analytique est placé sous le signe d'une visée à la fois manquée et atteinte.

Le dérapage tant linguistique que normatif inscrit dans ce *Ver* de la *Verliebtheit* ne constitue-t-il pas une invitation à se protéger contre les pièges d'une logique binaire ? Si la coupure entre *das Sprechen* et *das Versprechen* est brouillée, ne pourrait-on refuser de trancher entre *die Liebe* et *die Verliebtheit,* le second terme se posant indissolublement comme accomplissement et trahison de ce qui est impliqué dans le premier ? Alors que le recours à l'« hainamoration » amorce une réinscription dans l'éthique judéo-chrétienne, certaines traductions pourraient tenter de rendre ce mouvement impliquant à la fois perdition et trouvaille : *dé*rive amoureuse, *dé*raison amoureuse. Direction antithétique par rapport à celle que commande le *logos* : au lieu du rassemblement et de la rectitude, inscrire le trouble et l'égarement.

Le principe de désorientation agissant au cœur de la *Verliebtheit,* principe d'une normativité binaire voudrait assagir, se retrouve agissant au sein de ce qui, dans la source grecque, gravite autour d'Eros. Il faut être psychanalyste pour s'être laissé aller à la tentation d'opposer Eros à ce qui peut apparaître comme son contraire : Antéros. Dans la plupart des perspectives mythologiques, Eros n'a pas de contraire et le recours au panthéon grec présente l'intérêt, pour l'approche psychanalytique, de lui faire perdre passagèrement une tête qui finira bien par lui être miraculeusement, étourdiment, rendue. Freud a effectivement amorcé une tentative pour échapper au clivage moralisateur inscrit dans la tradition judéo-chrétienne en ayant recours à « l'Eros du divin Platon » ;

recours qui fait surgir l'antithèse, non pas de l'amour et de la haine, mais de la vie et de la mort, Eros apparaissant essentiellement comme facteur de trouble. La référence à Platon est en effet porteuse d'une double restructuration, dans la mesure où Freud ne garde, dans le déploiement des figures d'Eros auquel se livre Platon dans *Le Banquet,* que la figure la moins platonicienne, celle que nous livre le discours d'Aristophane et qui servira en quelque sorte de repoussoir pour donner plus de relief au discours de Diotime, discours s'employant à *dé*figurer Eros, à lui faire perdre sa silhouette familière. Où est alors la « promesse », promesse en dérive, *Versprechen* que Freud nous accorde ? Le rendez-vous est-il donné dans le discours d'Aristophane ou dans le discours de Diotime ?

Eros travaille-t-il à reconstituer l'unité perdue, comme si sa finalité était l'harmonie, la fusion, la parfaite adéquation ? La référence à la fonction unifiante d'Eros est d'ailleurs présente, sans être explicitement rapportée à Platon, dès les *Trois Essais sur la théorie sexuelle (Sexualtheorie).* Référence logée en un lieu textuel étrange, puisque le mythe de l'unité originaire entre homme et femme permet à Freud d'introduire le problème de l'inversion, en particulier celui de l'homosexualité masculine. Ainsi commence la section traitant des « déviations se rapportant à l'objet sexuel » :

« Nous trouvons la meilleure interprétation de la notion populaire de pulsion sexuelle dans la légende pleine de poésie selon laquelle l'être humain fut divisé en deux moitiés – l'homme et la femme – qui tendent depuis à s'unir par l'amour. » (4)

L'inversion est alors rencontrée comme objet d'étonnement, mais il n'est pas indifférent que son approche soit placée sous le signe du mythe d'Aristophane, envisagé comme « légende » et non explicitement inséré dans le texte de Platon. La référence à la civilisation grecque, loin d'être anecdotique, fournit un étai décisif sur lequel s'appuie l'exploration freudienne ; référence apportant une caution, une sorte de légitimité, pour approcher les « aberrations sexuelles » sans les confronter à une éthique qui les condamne d'emblée : « Il ne faut pas oublier, que l'inversion fut une pratique fréquente, on pourrait presque dire une institution importante chez les peuples de l'Antiquité, à la période la plus élevée de leur civilisation. » (5) Le modèle grec permet ainsi de conjurer la malédiction ayant atteint Sodome. Etrange effet de *Verführung* textuelle, comme si ce qui était annoncé en début de texte permettait, non pas de préfigurer le développement, mais en quelque sorte de le couvrir, permettant ainsi au thème de la fusion de travailler en des lieux apparemment distincts, les lieux officiels permettant de masquer les lieux

(4) *Trois Essais sur la théorie de la sexualité,* p. 22.
(5) *Op.cit.,* p. 26.

clandestins et abrités ; l'approche des « aberrations sexuelles » s'accomplit ainsi en une sorte d'aberration textuelle. La dualité mythique, que l'amour aurait pour tâche de réconcilier, est d'abord située entre l'homme et la femme, elle glisse ensuite dans le rapport d'homme à homme, pour atteindre en fin de parcours un autre lieu plus intime : la coupure va partager les moitiés internes, trouvant à la fois son accomplissement et sa réparation dans la bisexualité. La démarche aboutit à l'hypothèse d'un « organisme bisexuel à l'origine et qui, au cours de l'évolution, s'oriente vers la monosexualité, tout en conservant quelques restes atrophiés du sexe contraire » (6).

La force du texte freudien consiste d'ailleurs dans ce mouvement faisant surgir la « monosexualité » comme une sorte de monstruosité à la fois intéressante et curieuse, sorte d'« aberration », si répandue qu'elle soit, éloignée de tout ce qui se situe « à l'origine ». Aberration valant elle-même comme équivalent de ces « restes atrophiés » auxquels aboutit une évolution qui se scinde de l'originaire. Sous le couvert de cette « légende pleine de poésie », Freud s'emploie à suivre l'amour dans ses migrations, conservant de lui ce qui agit comme double effet, coupure et réunion, et oubliant en cours de route, ce qui se renouvellera dans l'approche de la pulsion, les partenaires ou les « moitiés » – moitiés intègres ou restes atrophiés – entre lesquels se jouera l'accouplement. Le recours au modèle grec aura ainsi permis à Freud de se livrer à un brouillage progressif des repères normatifs régissant le cadastrage amoureux, le modèle fonctionnant moins comme puissance d'unification théorique que comme puissance d'exil, la coupure originaire émigrant sans cesse d'un lieu à l'autre. Un thème garde néanmoins une puissance structurante : l'amour aurait pour tâche de ressouder une antique blessure. Mais où situer la blessure ainsi que la constitution de « restes » ?

Si le mythe d'Aristophane, tel que le présente Freud dans sa version anonyme, est reçu dans sa puissance de mobilité, le discours de Diotime peut alors apparaître comme délivrant cette dimension d'exil qui se manifeste moins dans la référence mythique que dans le glissement et le détournement théoriques auxquels se livre Freud. Il serait d'ailleurs factice de sacraliser le discours de Diotime, pour voir en lui le porte-parole de ce qui pourrait être regardé comme l'Eros grec. Ce moment du dialogue platonicien tire sa force de l'effet iconoclaste dont il est porteur ; le *crescendo* qui accompagne, chez les divers orateurs, la glorification d'Eros est donc nécessaire pour qu'apparaisse, dans *Le Banquet,* la puissance de fracture inhérente aux paroles placées dans la bouche de Diotime. Le statut lui-même d'Eros dans la hiérarchie régissant le panthéon grec est tout à fait incertain ; toute la célébration occidentale de la puissance d'intermédiaire accordée à Eros, statut d'intermédiaire lié à sa position de demi-dieu, perd sa vertu stimulante si on ne situe pas cette lecture parmi la multiplicité grecque, multiplicité non synchronique, des figures, il suffit de se référer au texte d'Hésiode pour rencontrer Eros en un lieu fondateur, Eros s'y imposant comme dieu à part entière, surgi en même temps que la Terre et sorti directement du Chaos primitif :

« Donc, avant tout, fut Abîme ; puis Terre aux larges flancs, assise sûre à jamais offerte à tous les vivants, et Amour, le plus beau parmi les dieux immortels, celui qui rompt les membres, dompte le cœur et le sage vouloir. » (7)

Eros s'impose ici comme origine de toute fracture interne, comme s'il risquait de précipiter ceux dont il s'empare dans cet Abîme ou Chaos posé comme originaire. L'écart est manifeste entre l'approche mythologique, essentiellement littéraire, et celle qui s'intègrera dans une reprise spéculative, plus soucieuse d'accorder à Eros une fonction rassemblante. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'unifier l'approche mythologique en direction d'Eros, approche foncièrement éclatée. Eros est-il d'ailleurs porteur d'une histoire ? Il est significatif que l'accent soit mis, moins sur les aventures dans lesquelles il s'implique que sur celles qu'il provoque. Il est foncièrement ce qui fait qu'il y a aventure, comme s'il se tenait en deçà des histoires singulières, histoires qu'il s'emploierait à dérégler ; position dans l'en deçà qui renvoie aux incertitudes concernant sa naissance : Eros est enfant, soit d'Hermès et d'Aphrodite, soit d'Hermès et d'Artémis, soit d'Arès et d'Aphrodite, cette dernière filiation faisant surgir la figure d'Antéros. S'il est essentiellement fils de, enfant de, on comprend le rôle apparemment contradictoire qui lui est accordé dans des lectures tardives du mythe : il sera moins celui qui aime que celui qui, par ses flèches, allume l'amour, provoquant ainsi les conditions de sa propre apparition. Dans la mesure où Eros s'emploie à faire naître l'amour, il n'en finit pas de présider aux conditions de sa propre naissance. Dans cette perspective, personne ne serait enfant d'Eros, Eros surgissant et resurgissant de cette position de l'enfant en quête de naissance.

Situation paradoxale, nouant la présence enflammante et l'exclusion, qui apparaît avec un relief singulier dans le mythe de Diotime. Comment inscrire la naissance d'Eros, puisque la rencontre à l'occasion de laquelle il se trouve conçu est prise dans la célébration d'une autre naissance, celle d'Aphrodite ? C'est après le festin des dieux que Poros (Expédient), enivré de nectar, s'est endormi :

« Sur ce, Pénia, s'avisant, parce que pour elle il n'est rien d'expédient, d'avoir un enfant d'Expédient, se couche à son côté et voilà que

(6) *Op. cit.*, p. 29.

(7) *Théogonie,* vers 116 à 122, trad. Mazon, « Les Belles Lettres », p. 36.

d'Amour elle fut engrossée ! C'est aussi pour cette raison qu'Amour est devenu le compagnon et le serviteur d'Aphrodite, parce qu'il a été engendré pendant les fêtes de la naissance de celle-ci. » (8)

La richesse du carrefour verbal passe difficilement dans la traduction française. Robin justifie ainsi, en note, la version proposée : « parce que pour elle il n'est rien d'Expédient » : « Littéralement : "en raison de son manque de ressource". Mais le grec que traduisent ces derniers mots est *aporia,* qui est le terme privatif s'opposant à Poros. » Eros apparaît ainsi comme enfant de l'aporie, enfant de ce qui rend impossible toute progression dialectique. Impossible annoncé au lieu même de sa naissance : Eros n'est pas enfant de l'amour, mais enfant de la naissance et de la naissance de quelqu'un d'autre que lui, enfant de ce moment où la fête de la naissance s'éteint dans la nuit qui tombe sur le jardin de Zeus. Pas de rencontre, mais un viol du sommeil. Solution de ce qui est sans solution, de ce qui reste dans l'impasse. A la limite, il est l'enfant de ce qui devrait interdire son existence. D'où la nécessité d'un rapt. On retrouve ici ce que Claude Rabant nomme « arrêt sur impossible » (9), arrêt qui, curieusement, dans le texte de Platon, rebondit sur lui-même, comme si l'aporie, ne pouvant se donner à elle-même droit de cité, ne pouvait que se refuser elle-même. On serait tenté de dire, en prolongeant l'expression de Claude Rabant : il est impossible que ce soit impossible ; impossible redoublé donnant naissance à Eros.

Le mouvement d'éjection hors de soi se donnera d'ailleurs à voir lorsque Diotime dira l'exil fondamental, exil inventif, auquel est condamné Eros :

« En premier lieu, toujours il est pauvre ; et il s'en faut de beaucoup qu'il soit délicat et beau comme la plupart des gens se l'imaginent ; mais, bien plutôt, il est rude, malpropre ; un va-nu-pied qui n'a point de domicile, toujours couchant à même la terre et sans couverture, dormant à la belle étoile sur le pas des portes ou dans la rue [...]. Mais, en revanche, conformément à la nature de son père, il guette, embusqué, les choses qui sont belles et celles qui sont bonnes, car il est vaillant, aventureux, tendant toutes ses forces [...]. Tantôt il est en fleur, il a de la vie, tantôt au contraire il est mourant ; puis derechef il revient à la vie... » (10).

Mobilité foncière par laquelle est maintenu le lien, en un autre lieu mythologique, entre Eros et Hermès. Eros n'a pas de lieu propre, étant né de ce qui est à la limite du non-lieu. Existe-t-il ou est-il condamné à rester dans ce qu'un autre champ culturel appellera les limbes ? Il est significatif qu'il n'y ait pas de dualisme Eros-Thanatos, le rapport à Thanatos étant immanent à Eros. C'est en ce lieu jouxtant le non-lieu qu'Eros se situe dans sa fonction de guetteur, de chasseur. En termes freudiens, faudrait-il le dire ambivalent ? Quand Freud parle d'une nécessaire fusion entre la libido et le sadisme, pour que le mouvement érotique se fraie un chemin vers l'objet, la nécessité d'une telle connexion ne s'impose pas dans la problématique platonicienne qui fait du dehors le lieu propre d'Eros. Eros toujours en mouvement vers un lieu qui pourrait l'accueillir, toujours en transfert. Eros est solidaire de toute demande d'habiter, ou demande d'exister. Naissant du ricochet produit par la naissance d'un autre être, il se situe en quelque sorte hors filiation. A jamais enfant, ou plutôt en-deçà de l'enfant, représentant peut-être l'enfant en nous qui demande à prendre corps, à avoir lieu.

(8) *Le Banquet,* 202 sq., trad. Robin. La Pléiade t.1, p. 736.
(9) Voir dans ce même numéro l'article de Claude Rasant, p. 13 à 22.
(10) *Idem,* 203 sq., p. 736-7.

R.B. AIME SA MÈRE

Pascale Hassoun

I

J'envie Roland Barthes d'être aussi aimant de sa mère, d'avoir pour elle une tendresse infinie, d'en avoir fait en quelque sorte la possibilité de son écriture.

J'envie leur tendresse infinie où l'on devine la reconnaissance l'un pour l'autre et l'un par l'autre. Une relation profonde d'un fils à sa mère.

Pour avoir une telle relation à ma mère, car j'aimerais pouvoir aimer ma mère à ce point, je m'identifierais bien à R.B. Je laisserais volontiers mon identité de fille pour celle du fils, celle d'un fils dont d'ailleurs les valeurs sont la discrétion, la simplicité, le banal, etc., mais toujours immédiatement travaillées au corps par d'autres valeurs : la force, la concision, la mesure.

J'aime ce jeu dans l'opposition des valeurs entre elles. R.B. aime sa mère. Il l'aime d'un amour qui va vers l'autre. Cet amour, il le rend dans son écriture ; écriture qui, tout en étant enveloppante, n'exerce pas d'emprise. C'est une écriture qui va dans les recoins, qui fouille, qui *nomme,* qui examine ce qui est à rejeter ou à conserver, c'est une écriture qui regarde.

C'est une écriture qui prend toute *la chose* : une écriture qui à la fois nomme le corps et le fait jouir. C'est une écriture qui veut savoir et qui, porteuse de l'amour de R.B. pour sa mère, *peut* savoir.

II

Quelle est cette autre situation où non seulement le rapport du désir au maternel ne se présente pas sous une forme aussi aboutie mais au contraire sous celle *a priori* inattendue de la perversion ?

Il s'agit de cette situation dans laquelle une femme s'engage dans la perversion. Pourquoi s'y engage-t-elle puisqu'on sait (en tout cas on le dit) que la perversion concerne essentiellement le porteur du pénis, c'est-à-dire l'homme ?

Qu'est-ce qu'une femme dit lorsqu'elle s'y engage à ce point-là ?

Elle s'y engage à cause de la voix et du regard.

Ceux-ci peuvent-ils nommer comme l'écriture – celle de R.B. – peut nommer ?

Il semble que la réponse ne puisse être affirmative.

La voix et le regard, éléments essentiels de la relation de parole à l'autre, introduisent une double problématique : d'une part comme parole ils sont liens à l'autre, appel à l'autre, et s'inscrit alors tout le processus de séparation d'avec l'autre. D'autre part ils sont objets du corps et en tant que tels séparables/séparés.

Parole comme champ, voix, regard, introduisent à la fois, et en même temps, et de façon jamais résolue – alors que l'écriture peut être une résolution – aux défilés de la dépression « mère pourquoi m'as-tu abandonnée », et à la sexualité « mère pourquoi suis-je aussi sexuée » ?

Que dit-elle cette femme qui me parle ?

Elle dit : « Je vous montre où est le lieu de votre jouissance – je me donne à votre regard – je prends votre regard comme partenaire d'une scène sexuelle. »

Elle dit aussi : « Ecoutez les ravages que fait sur moi mon amour pour vous. Mon amour pour vous né de la parole dans son absence de limite crée des ravages en moi. Ecoutez les ravages. Les ravages ne sont pas nouveaux, ils sont de toujours. Je suis ravagée par une excitation qui ne trouve pas d'objet sur lequel se fixer, ou plutôt que tout objet rate à fixer. Je voudrais pouvoir construire du vide qui soit vraiment du vide, qui soit différent de ce vide que je connais qui, lui, fonctionne comme un appel d'excitation. Y a-t-il quelque part un état possible de repos ? »

L'espace maternel, la tendresse de la mère, le corps de la mère comme espoir de repos.

Quelque temps.

Mais le corps maternel attendu comme repos possible rate à contenir l'excitation.

« Ecoutez, dit-elle, et n'écoutez pas. Ce que dit ma parole-qui-se-déploie est à peine écoutable.

Vous parler c'est vous aimer, dit-elle, mais il y a la voix.

Ma voix est pénétrante. Ma voix veut agir sexuellement sur vous. »

Tout se passe comme si, de par sa voix, elle devenait porteur de pénis.

La mise en scène d'une forme de scénario pervers serait l'anticipation de l'incongruité que représenterait le fait qu'au *même* lieu se déploient et le maternel et le sexuel.

Tout se passe comme si l'excessif de la sexualité lui apparaissait sous cette forme incongrue – car n'appartenant pas à son propre corps – du pénis.

Angoisse de ce surgissement de l'excès sous la forme d'une sexualité de type masculin venant se surajouter à la sienne féminine.

Elle s'interrogerait alors sur la manière dont celle-ci peut trouver une limite qui soit autre que la production de l'organe.

Veut-elle faire l'homme ? Sans doute pas. Mais plutôt réagir à ce que la passivité peut ouvrir d'illimité à la coprésence du maternel et du sexuel.

III

R.B. m'entraînerait sur une voie nouvelle : la façon dont j'aime ma mère aurait donc des conséquences sur mon écriture. Mon écriture porterait en elle les qualités de mon amour pour ma mère.

L'amour pour ma mère déterminerait tous les autres amours ainsi que mes réalisations les plus personnelles, surtout s'il s'agit d'une activité de sublimation, que ce soit dans le quotidien ou que ce soit une œuvre d'art ou une écriture.

Il s'établit donc une chaîne qui va de ma patiente à moi et de moi à R.B. Moi qui suis une femme je me repose sur R.B. qui est un homme, mais un homme qui écrit et qui aime sa mère. Est-il essentiel que R.B. soit un homme, ou bien est-ce plus essentiel qu'il soit un écrivain, ou bien est-ce plus essentiel encore qu'il puisse aimer sa mère ? Marguerite Duras qui, elle aussi, écrit à partir de sa mère n'établit pas la même chaîne d'elle à moi à ma patiente.

Marguerite Duras aime sa mère ou plutôt elle est prise par ce qui dans sa mère reste radicalement ouvert parce que celle-ci est une femme. Dans son écriture M.D. tente de border cette ouverture des corps qu'elle ressent dans sa mère et en elle-même. Elle nous présente cependant cette ouverture comme un puits sans fond. R.B. au contraire aime sa mère au sens où sa mère semble être une assomption de la femme. La mère a réalisé la femme.

C'est donc une figure reposante, achevée que R.B. propose.

C'est ce repos-là – un repos « fort » car il a une forme, il a pris forme dans l'écriture – qui m'intéresse car il est celui que vise ma patiente lorsqu'elle appelle une femme auprès de laquelle elle pourrait vraiment être au repos.

IV

R.B. écrit sur les nuances.

L'écriture de R.B. est l'écriture des nuances (de son sentiment pour sa mère).

Son écriture est nuancée.

Son écriture est la relation particulière entre sa mère et lui. Serait-il possible de faire comme R.B. ? Mon écriture pourrait-elle être la relation particulière qui existe entre moi et tel patient ?

Est-ce que le style même de mon écriture pourrait m'apprendre quelque chose sur tel patient ou sur la nature du lien qui nous lie ? A supposer que j'ose m'avancer dans un lien qui me toucherait intimement comme ce lien intime de R.B. à sa mère. A quelle distance suis-je de mon patient ? A quelle distance dois-je le et me maintenir ?

Si je me pose la question du côté de l'écriture, c'est que je sens bien que le lien serait du-plus-proche-qui-peut-prendre-forme, c'est-à-dire du plus proche qui peut être séparé.

On écrirait à partir de ce qui est trop proche et que l'on ne voit pas pour en faire du proche qui peut se voir. On écrirait pour voir, pour retrouver toutes les nuances du visuel et de l'olfactif.

Mais l'analyste est aussi sollicité d'écrire sur la cure, d'écrire afin de dire théoriquement quelque chose sur la cure. On lui demande d'apprendre au lecteur ce qu'il a appris. On lui demande d'en savoir un peu plus sur la direction de la cure. On veut le voir à l'œuvre.

Ce qu'il ressent personnellement n'intéresse pas le lecteur, à moins bien sûr que le travail d'écriture à partir de ce qui lui est personnel fasse avancer en précision ce qui se passe.

Mais jusqu'où l'analyste peut-il aller ? A trop rendre compte de ce qui se passe pour le patient, ne serait-ce pas comme s'il mangeait son patient, comme s'il se le mettait sous la dent ? Je sais bien que Winnicot dit qu'aimer c'est dévorer. Mais alors quel est le type d'amour avec lequel l'analyste doit et peut aimer ses patients ? Doit-il mettre un frein à l'amour qu'il porte à ses patients ? Il y aurait sûrement une éthique de l'amour que l'on pourrait dégager des textes psychanalytiques. Les français par exemple ayant un amour plus « symbolique » ne parlent pas dans leur texte directement du patient. Les anglais au contraire seraient, par leur présentation d'un cas, dans une position d'amour plus concrète.

V

Et cependant *il serait beau de* pouvoir par l'écriture rendre vraiment compte de la particularité de tel patient, de ce qui se joue avec lui d'unique. La relation analytique est une relation sans restrictions.

Il serait beau de pouvoir rendre vraiment compte de la cure. Il serait beau que l'écriture suffise, que rien ne soit perdu.

De même il serait beau de pouvoir aimer sa mère comme R.B. aime sa mère.

Il serait beau de : Quel statut a cet énoncé ? Ce n'est pas l'idéal du moi, ce n'est pas un vœu. C'est un certain état du désirable. Aimer ma mère comme R.B. aime sa mère serait pour moi désirable.

Il serait beau de : le parent est présent disant à son enfant : Ce n'est pas beau de faire ceci ou cela. C'est beau de faire ceci.

Il y aurait donc comme une réconciliation avec le parent. C'est le contraire du surmoi. C'est plutôt du côté d'un plaisir possible, du côté de la tendresse.

Il y a le conditionnel : Si je pouvais aimer ma mère, alors... Je suis dans la position d'attendre sans attendre.

Et surtout il y a l'aspect « il était une fois ». Le narratif.

Mais voilà que tout en écrivant, je me suis vue en train de me dire : « Si je réussis ce texte ce serait aussi beau que si je me mariais ».

VI

Il serait beau de réussir ce texte comme il serait beau de me marier.

Pourquoi cette phrase m'est-elle venue puisque je suis déjà mariée ?

Serait-ce donc que vraiment j'y tiens autant que cela ?

Est-ce que quoique je fasse, je serais toujours ramenée à la jeune fille qui songe au mariage ? Cette jeune fille-là est tenace puisque vingt ans plus tard, à l'occasion du plaisir de l'écriture, c'est encore elle qui apparaît. Et peu à peu se dessinent en moi deux positions antagonistes pour une femme. Deux positions qui s'excluraient l'une l'autre.

Etre femme ce serait « être *la* femme *de* » ; voici la première position. La seconde serait : être *une* femme.

Pourquoi m'est-il aussi difficile de quitter la première ? Malgré toutes mes tentatives, j'échoue. Je suis rattrapée par la position « être la femme de ». C'est une position pourtant pour laquelle j'ai plutôt un certain mépris. Je la trouve « protégée ». Protégée *parce que,* j'insiste sur le parce que, articulée à un possessif : être *sa* femme. Le « sa » protège la femme. Une rapide enquête m'a déjà indiqué que cela ne gênait que

moi. Les autres n'en sont ni choqués, ni contrariés, ni offusqués. Ça ne les dérange pas. C'est donc ma question. Pourquoi est-ce que ça me dérange ?

Etre la femme de, être sa femme, c'est donc la position du génitif et du possessif. Dans certaines langues, la suprématie du possesseur est encore plus visible. C'est le possesseur qui prend la première place, le possédé vient ensuite, annoncé soit par une apostrophe, soit par l'ajout d'une lettre au possesseur. Possesseur et possédé ne font plus qu'un, réunis par une forme grammaticale qui fait trait d'union.

« Etre la femme de » ça vient bien sûr de très loin. C'est toute mon éducation. Ça vient de ma mère, de mes sœurs. Forme aliénée d'être femme. Transmission par les femmes de la femme dans sa forme aliénée. Et voilà donc la question : me séparer de cette position c'est non seulement me séparer de mon mari (être la femme de), de mon père (être la fille de), d'un statut social, généalogique. C'est me séparer de ma mère et de mes sœurs. C'est me séparer de cette forme aliénée par laquelle m'a été transmise de mère à fille ce qu'est une femme. C'est me séparer mais c'est aussi perdre ma mère, perdre ma place dans ma mère. Mais alors où trouver ma place ? Ma place c'est cette forme aliénée. Si je la perds, je me perds. Si je perds ma place sans en avoir trouvé une autre ailleurs, je suis dans la folie, l'égarement.

C'est encore plus profond : une voix en moi me dit que non, que je ne dois pas être autre chose que « la femme de », que je me *dois* à cette place. Ce n'est pas un devoir, c'est plus que ça. C'est que cette place m'a précédée et je m'y dois. Comme la forme dans le miroir précède l'enfant qui passe alors sa vie à la rattraper, il y a une antériorité de cette place sur moi. Je ne suis pas libre du tout d'en décider. Ma liberté est au contraire de m'y placer. « *Wo es was soll ich werden* » – « Là où c'était, je dois advenir ».

Mais d'où ça vient ? Ce n'est pas si universel que cela. Toutes les femmes ne ressentent pas cet impératif. S'agit-il d'un point de réel ? Est-ce de cela dont on parle quand on évoque un point de réel ?

Mais qu'est-ce que cette position dans laquelle je ne m'appartiens pas ? Cette position dans laquelle je dis : mon corps est à l'autre. Combien profond a dû être mon vécu « primordial » d'appartenance pour en être toujours autant marquée.

Etre une femme serait-ce pouvoir me dire mon corps est à moi ? Le paradoxe c'est qu'il n'est pas du tout nécessaire d'être possesseur de son corps pour en avoir la jouissance. Etre dans son corps ne veut pas dire être possesseur de son corps. Car je me sens dans mon corps sans que ce corps soit à moi. Même s'il n'est pas le corps d'un tel ou d'un tel, il n'en est pas pour autant à moi. Moi ne peut être le possessif de mon corps.

C'est parce que je suis dans mon corps non possédée par moi, que jouissance a lieu.

Peu à peu ce qui semble se dégager, c'est que la possession et la lo lisation sont deux choses différentes. Il y aurait la question d'une pl – là où – d'un lieu d'où je peux être et la question de l'appartenance je convoque pour asseoir cette place. La place se dit *ma* place.

La proposition « je suis la femme de », ou « mon corps est à lu cette proposition est dans la même veine que la position de l'enfant marque son existence en marquant sa place : *ma* chaise, *ma* servie *mon* crochet (pour mettre *ma* serviette). « C'est à moi ». Je pense à c petite fille avec laquelle j'ai vécu en vacances, qui ne disait pas enc « je » mais qui se désignait et par son prénom et par ce qui lui appar nait. « Appartenir à » n'est que l'inverse de « ceci est à moi ». Et j'ai remarquer que dans ce même temps l'enfant devenait propre et pouv sans inquiétude dire que *son* « caca on le jetait », se sentant tout à différenciée de ce caca à jeter.

C'est en marquant *sa* place que l'enfant pouvait ne pas se sentir je lorsque l'on jetait son caca, c'est-à-dire pouvait faire la différence en ce qui était elle et ce qui était une fonction corporelle.

C'est en marquant *sa* place que l'enfant pouvait aller vers l'acquisit du « je » qui lui, alors, porte la marque des effets de division du langa

Avec l'arrivée du je dans le langage, s'opèrerait le passage à « *un* place pour le sujet qui ne soit pas forcément « sa » place, qui soi sienne comme désignation mais non plus comme possession.

Peu à peu il apparaît une différence entre le possessif et la place peu à peu il apparaît que le possessif vient en renfort à l'incertitude la place : celle-ci peut vaciller entraînée dans les vacillements du nar sisme. La place n'existe pas en soi. Elle se soutient, et la soutenir ne pas de soi.

Double mouvement donc que celui d'abord d'inscrire du posse « ceci est ma place » puis ensuite d'y renoncer. Comment peut renoncer ? Ne faut-il pas avoir eu un minimum de place à soi pour p voir ensuite s'en séparer ?

Ce qui reste comme question est celle du *là où* (là où c'était). Ce *là* que contient-il ? un point de structure (la division entre le là et le où ou bien est-il lieu d'identification ? Est-ce que l'on s'identifie à des tr de caractères ou à la consistance du moi ? En quoi ce lieu dans la m cette place, est-elle articulée à la consistance du moi de celle-ci ?

Est-ce que si j'avais senti un véritable moi chez ma mère, je pour maintenant penser mon corps comme vraiment à moi ? Jusqu'où qualités narcissiques de la mère aident-elles la fille à se sentir femme ?

Sur quoi est fondée cette insistance à demander des comptes à la mère à propos de ce *là où* ? Comme si, dans la mesure où elle offre un *lieu*, elle était responsable du clivage interne entre le là et le où. La souffrance de ce clivage lui est imputée.

C'est non seulement la souffrance du clivage entre le là et le où qui lui est imputée, mais la souffrance de la trahison qui est faite par *une femme* à *la femme de*. A être *une* femme, je trahis *la* femme *de*. Je romps mon contrat. Souffrance de cette trahison. Pour être moi-même je me trahis moi-même. J'abandonne « la femme de ». Je la laisse errer avec la certitude que sans moi elle est perdue. Alors lorsqu'il me vient cette phrase « si tu réussis ce texte ce serait aussi beau que si tu te mariais », n'est-ce pas l'une qui s'adresse à l'autre, n'est-ce pas *une* femme qui s'adresse à l'autre en lui disant que, bien qu'elle écrive, elle ne l'oublie pas ?

VII

C'est à l'oreille de sa mère que s'adresse R.B.

C'est à une oreille maternelle qu'il s'adresse.

C'est l'oreille maternelle de sa mère qui lui permet de dire les choses les plus intelligentes comme les choses les plus simples et les plus banales.

C'est l'oreille maternelle de sa mère qui lui permet de dire simplement les choses complexes et de dire avec sérieux et un rien de suffisance les choses ordinaires.

C'est l'oreille de sa mère qui amène un récit nouveau parce que tous les mots sont entendus avec une égale attention. La valeur du mot ne dépend plus de son abstractivité mais plutôt du potentiel d'images qu'il évoque avec la puissance de sensation et de précision.

Les mots sont travaillés de manière à être à la fois forts et atténués et de manière à ce que la parole ne soit pas séparée de l'écriture. Les écrits de R.B. sont des écrits qui parlent de même que sa parole est une parole qui écrit.

Que font sur nous, psychanalystes, les paroles de nos patients ? Le patient ne s'adresse pas comme R.B. à une oreille maternelle. Au contraire, le patient amènerait plutôt l'oreille du psychanalyste à être un regard, et pas n'importe quel regard, mais un regard excitant sexuellement.

Le paysage de la cure est un paysage orageux, criblé, pulvérisé. La parole frappe, maltraite, agresse, séduit. L'oreille est harcelée, harcelante.

Que demande le patient ? Que nous soyons à la fois pris dans sa

parole, que celle-ci puisse nous harceler réellement, et en même temps que nous gardions la capacité de l'oreille.

Il faudrait que cette oreille puisse rester narrative, c'est-à-dire puisse entendre le rêve dans son contenu et comme récit, puisse éprouver le transfert jusqu'à l'incestueux, puisse laisser toute sa dangerosité à la parole, tout en maintenant la possibilité de produire un récit.

VIII

Une séparation qui ne serait pas un clivage.

La femme parle d'abord de son enfant qui ne la quitte plus depuis qu'il a eu peur d'une couverture de disque représentant une dame avec des lunettes ; elle pense qu'à travers cette dame c'est d'elle dont il a eu peur.

La femme a vécu avec sa mère durant sa grossesse et durant la première année de la vie de son fils. Le mari était absent. Elles ont vécu à trois. Ce fut la période la plus heureuse de leurs vies (la sienne, celle de sa mère).

La femme a découvert une mère dans sa mère. « Dès que ma mère a été en présence de mon fils, j'y ai vu la mère que je ne connaissais pas en elle. »

La femme est prête à aller vers son mari mais c'est lui maintenant qui n'a pas besoin d'elle. D'avoir un enfant et une femme qui soit mère, ça le gêne.

La femme cependant a un reproche à faire à sa mère. Par sa présence et son efficacité, elle lui évite le conflit avec son mari : pour suivre son mari, elle confie l'enfant à sa mère et le conflit est ainsi évité.

*
* *

La femme se pose une question sur elle, sur elle puisque la peur de son enfant est bien pour elle l'indice de quelque chose *en* elle.

Elle remarque que le mari pour être homme, exclut sa femme en tant que mère et exclut l'enfant. Il *clive* la femme de la mère et de l'enfant.

Elle remarque que ce fut la période la plus heureuse de sa vie et de la vie de sa mère, mère que grâce à son enfant elle a enfin trouvée (elle ne dit pas retrouvée).

Elle remarque que cependant elle ne peut se contenter de cela, la preuve en est ce que lui renvoie l'enfant : quelque chose en elle fait peur à son enfant.

*

* *

Tous les personnages du récit sont à prendre, ainsi que dans le récit du rêve, comme des personnages internes de la femme. Ils expriment différentes positions de la femme.

*

* *

Elle dit alors que l'homme en elle pour être homme doit se cliver de la mère et de l'enfant. La femme en elle doit-elle opérer ce même clivage ? Il semble que non car le récit commence par un retour de la femme, grâce à l'enfant, vers sa mère. (Il y a sûrement des bénéfices multiples pour la mère à occuper la place vide. Là réside sans doute un point clé : comment la mère vit-elle une sexualité par sa fille interposée, par procuration grâce à sa fille ? Laissons cette question ouverte pour revenir au récit lui-même).

Mais si la femme commence par trouver la mère, ce n'est pas si simple. Car le temps heureux mère-fille-enfant est pris sur le temps de la vie du couple. Ce même couple qui a permis l'enfant-qui-a-permis-la-mère. Il s'agit d'un temps usurpé, pris sur le territoire du voisin. Ce que dit la femme, c'est qu'elle ne peut pas en rester là. Elle dit qu'il y a une séparation d'avec sa mère à opérer, qu'elle a quelque chose à soutenir sans sa mère face à son mari. Que c'est cette opération elle-même qui serait opérante et structurante pour elle et pour son fils.

*

* *

Le clivage c'est autre chose qu'une séparation. C'est quelque chose qui est coupé, il y a l'idée de deux niveaux, d'une déconnexion. Ce qui est clivé en elle se dit à travers l'homme. A travers la femme, elle dit les différentes étapes qu'il lui faudrait traverser pour que ce qui est clivé en elle devienne séparé. C'est dans une relation conjugale et sexuelle que ce qui est clivé a commencé par prendre corps. C'est ensuite par l'enfant et la mère que ce qui a pris corps se déploie, se connaît, se touche, se représente, s'approche, mais continue à faire peur. Il y a donc d'abord un retour. Mais pour que l'opération symbolique amorcée aboutisse, elle doit laisser vide la place occupée par sa mère. Elle sait que, après avoir trouvé sa mère, elle doit se séparer de sa mère et se mesurer elle-

même à la place vide. Place vide qui est la place du sujet et du désir.

IX

Je viens de décrire quelque chose comme si j'étais en train de le voir : une scène qui se déroulerait sous mes yeux. Je l'écris comme un récit. C'est présent devant moi. Je suis dans le présent de ce qui se passe. Ça se présente à moi comme ça se présente à elle, ma patiente. Elle n'y peut rien, ça se présente ainsi. Elle me donne à voir et elle se donne à voir avec des mots. Ceci, elle le fait depuis le début de la cure sans y penser, maintenant elle y tient. Elle dit que le seul accès valable à sa réalité psychique, c'est par le visuel. C'est de faire accéder l'éprouvé à du visible. C'est de porter à l'image ses fragments de corps brut. Elle tient à garder aux mots leur sensualité. Si les mots qui pourtant sont aussi pour elle du réel, deviennent porteurs d'images, alors elle est sauvée. Les images sont par définition variables, nombreuses, partielles, plurielles. Cela lui convient. Une image ça s'explore, ça ne s'explique pas. Elle me dit toujours qu'elle veut comprendre, comprendre plus, mais elle serait catastrophée si j'allais trop dans le sens de sa demande. Je laisse ce qu'elle me dit faire image en moi. Les objets ou les situations qu'elle évoque sont des faiseurs d'images, comme les rêves d'ailleurs. « Dans le champ du rêve nous nous avérons plus forts que l'ombre ». J'ai lu cela dans le Séminaire de Lacan, sur le transfert justement. Le rêve serait un jeu d'ombre et de lumière. C'est par le visuel qu'elle sort du réel. Un visuel qui explore sans vider ce qu'il explore. Un visuel qui entoure.

X

Si R.B. aime sa mère d'un amour adulte. Si R.B. aime sa mère comme s'il était lui-même devenu son parent – (il le dit lui-même dans des pages d'une grande beauté et d'une grande tendresse, ému de trouver la petite fille dans sa mère vieillissante) – l'amour que j'évoque ici est celui de la-fille-de-sa-mère pour celle-ci et il s'agit d'un amour tumultueux, déchiré, impossible.

J'aimerais aimer ma mère comme R.B. aime sa mère, mais je ne l'aime pas comme R.B. aime sa mère.

Voici comment j'aime ma mère : j'aime ma mère dans le démenti que celle-ci a toujours opéré sur moi. Et la preuve que je l'aime dans son démenti, c'est qu'alors mon corps est atteint dans son étoffe, il est douloureux et j'ai envie de vomir.

Le connu, et en particulier le connu de ma mère, c'est son démenti : ma mère ne pouvait pas reconnaître une partie de ce que je faisais, *niant* que sa fille puisse faire quelque chose de *pas bien*.

La reconnaissance passe par le connu : pour que ce que je suis en train de faire soit reconnu, il faut que ça soit *pas bien*. Le connu c'est justement le *pas bien* que ma mère *nie*, c'est justement ce que ma mère ne veut pas voir, ce qui pour ma mère n'existe pas. C'est ainsi que j'aime ma mère, c'est ainsi que ma mère m'affecte, et ma mère m'affecte terriblement.

Je répète, je reviens sur du connu, pas seulement parce que mon corps y est pris, pas seulement parce qu'il y aurait là de la jouissance, mais parce que c'est un *lieu*.

Pour m'en sortir, à supposer que je veuille m'en sortir, j'ai besoin d'abord de produire un lieu. J'ai besoin d'un lieu. En répétant, en retrouvant du connu, je trouve un lieu. C'est le sens que je donnerais à la répétition symptomatique.

Ma mère est donc pour moi attachée à toute localisation par du symptôme. Je ne peux pas aller directement à mon désir. Si je peux atteindre mon désir, sans conflit, alors je doute, et le doute me conduit vers le connu symptomatique.

Ce qui fait lieu pour moi est justement ce sur quoi porte le démenti de ma mère. Ne serait-ce pas toujours ainsi, sous cette forme, c'est-à-dire cette forme où le connu est lié au démenti de la mère, que la fille prend sa place ?

Le travail qui amène à l'écriture pourrait-il être un travail sur le démenti lui-même ? la levée du démenti ?

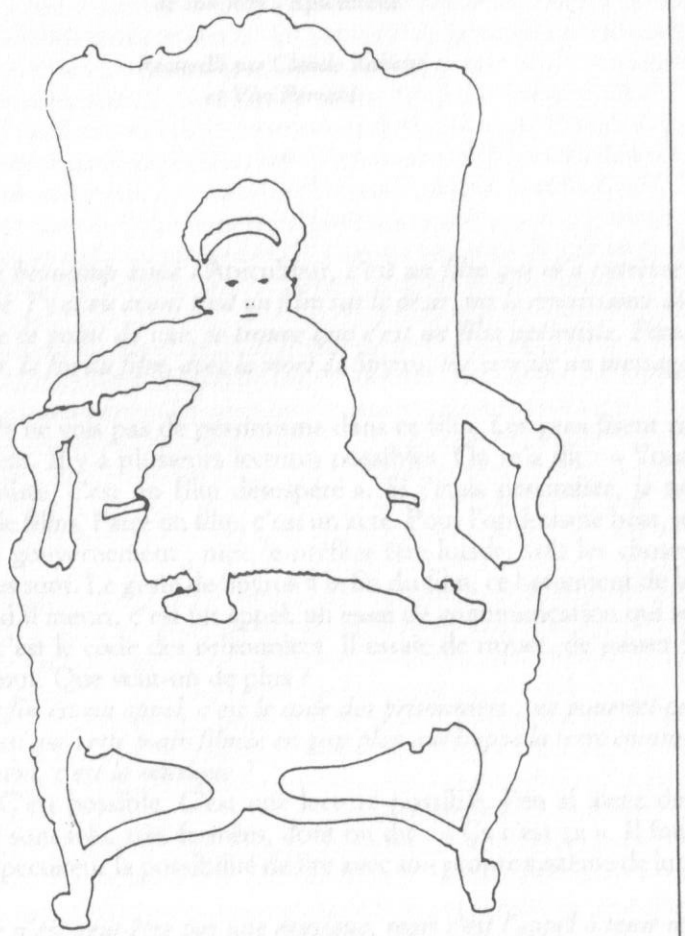
A la suite de R.B. je continue d'écrire.

L'écriture qui me ramène à ma mère est aussi ce qui vient comme suspension de ma mère. Sans que cette suspension soit un silence.

*
* *

L'écriture pourrait-elle être ce qui fait lien entre deux êtres sans faire pour autant du « nous »?

L'écriture pourrait-elle leur éviter le retour du « nous » ?



Entretien

Entretien avec Theo Angelopoulos

à Paris, le 5 mai 1987,
à l'occasion de la sortie en France
de son film l'Apiculteur.

Recueilli par Claude Rabant
et Vivi Perraki

C.R. *J'ai beaucoup aimé* l'Apiculteur, *c'est un film qui m'a extrêmement touché. J'y ai vu avant tout un film sur le désir, sur la renaissance du désir, et, de ce point de vue, je trouve que c'est un film optimiste. Paradoxalement, la fin du film, avec la mort de Spyros, me semble un message d'espoir.*

Th. A. Je ne vois pas de pessimisme dans ce film. Les gens lisent ce qu'ils veulent. Il y a plusieurs lectures possibles. On m'a dit : « Vous êtes pessimiste, c'est un film désespéré ». Si j'étais pessimiste, je ne ferais pas de films. Faire un film, c'est un acte. Pour l'optimisme béat, je le laisse au gouvernement ; moi, je préfère être lucide, voir les choses comme elles sont. Le geste de Spyros à la fin du film, ce battement de la main quand il meurt, c'est un appel, un essai de communication qui se transmet, c'est le code des prisonniers. Il essaie de trouer, de passer à travers le mur. Que veut-on de plus ?

C.R. *La fin est un appel, c'est le code des prisonniers ; ne pourrait-on pas dire aussi que cette main filmée en gros plan qui frappe la terre comme un instrument, c'est la musique ?*

Th. A. C'est possible. C'est une lecture possible. J'en ai assez des choses qui sont très, très fermées, dont on dit : « Ça c'est ça ». Il faut laisser au spectateur la possibilité de lire avec son propre système de lecture.

V.P. *Ce n'est peut-être pas une musique, mais c'est l'appel à tenir un rythme.*

C.R. *Je trouve que c'est un film extrêmement rigoureux et précis, sans concession, à la fois par rapport à une vérité historique et par rapport à une vérité du désir. Et c'est la rencontre des deux, désir et destin, qui fait sa force. Par rapport à vos autres films, il y a un dépouillement.*

Th. A. Oui, c'est extrêmement dépouillé, presque à la limite.

C.R. *Une chose qui m'a frappé, c'est la manière dont vous faites sentir*

que cet homme désire cette fille parce qu'elle n'a pas de mémoire. C'est comme s'il désirait en elle l'absence de mémoire.

Th. A. Sa seule chance de survivre, de passer, c'est d'établir le contact avec elle. Il la désire. Il n'arrive peut-être pas à faire l'amour avec elle, mais il désire en elle la possibilité de passer, de surpasser sa condition, la possibilité de refaire l'histoire. Je crois que ça c'est clair dans le film. Mais je ne sais pas s'il la désire parce qu'elle n'a pas de mémoire. C'est une question qu'on peut poser.

C.R. *Je pense à ce plan où ils sont devant la buvette, vous les filmez séparés par le montant de la buvette, et elle lui dit : « Moi je ne me souviens de rien ». A ce moment, on sent qu'il la désire violemment.*

Th. A. Pour ce plan, j'avais deux prises. La deuxième était très très longue, parce que Mastroianni a été pris par la fille. Ça devenait presque de l'amour. Ils faisaient presque l'amour avec les têtes qui se mêlaient. Mais ça durait énormément, un temps fou, alors je n'ai pas pu le garder. Mais c'était extraordinaire. Mastroianni m'a dit à la fin que vraiment il avait senti quelque chose de très fort. Il ne pouvait pas s'arrêter. De même, au moment où ils s'embrassent devant le cinéma, à la fin du film, ils ne pouvaient pas se séparer. J'ai crié : « Il faut terminer le plan ! » Et ce n'était pas possible parce qu'ils ne pouvaient pas se séparer. C'était incroyable. Ce sont deux moments où Mastroianni était complètement dépassé, submergé par la situation. Il ne jouait pas. Il m'a déclaré que cela lui était arrivé très rarement dans sa vie d'acteur. Il était emporté, non par la fille, mais par la fille du film. C'était aussi la nuit, le train qui passait. Tout cela créait un climat incroyable, parce qu'il y avait une attente, un silence formidables. Et j'ai dû violer la scène pour les séparer. Si j'avais laissé aux deux acteurs le temps qu'ils voulaient, la scène aurait pu durer je ne sais combien de temps.

C.R. *C'est intéressant que vous preniez là le terme de viol, car il me semble que c'est aussi d'une certaine manière un film sur le viol.*

Th. A. Oui, parce que lui ne trouve pas le moyen de toucher la fille, pour passer. Il voit que la langue, la langue parlée, n'arrive pas à créer la communication. Il essaie par le corps, et même là, il ne sait pas comment s'y prendre. Il amène là tout son désespoir, et tout acte devient viol. Avec sa femme aussi. Il devient gauche, maladroit, par le fait qu'il désire démesurément. Il désire trop. Alors ses gestes deviennent maladroits, perdent l'harmonie. Et cela, à quatre ou cinq reprises dans le film. C'est seulement à la fin, avant de se séparer, parce qu'ils ont accepté tous les deux la séparation, que ses gestes deviennent vraiment harmonieux.

V.P. *Et à ce moment, c'est elle qui va vers lui, qui se tourne vers lui.*

Th. A. Oui.

C.R. *Il me semble qu'alors les deux personnages du film sont en effet allés jusqu'au bout de ce qu'ils pouvaient se donner l'un à l'autre. Et c'est pour cela que lui meurt forcément. Elle lui a rendu le désir, et il peut mourir. Et lui a donné une signification à sa vie à elle, qui peut partir en se détachant de lui, mais après avoir trouvé en lui un point d'appui.*

Th. A. La fille le désire aussi, mais elle a peur de lui. Elle a peur, parce qu'elle voit quelque chose qui est écrit sur son visage, quelque chose qui la dépasse. Et elle a peur de ce qu'elle voit.

C.R. *Ce qu'elle voit en lui, c'est l'histoire.*

Th. A. C'est l'histoire, oui, voilà.

C.R. *Il y a un plan magnifique, quand elle se met à lui faire la barbe.*

Th. A. J'aime beaucoup aussi. C'est une des scènes que j'adore.

C.R. *En partant brusquement, elle laisse sur son visage comme un masque. Ce visage abandonné est alors si épais, si massif, rempli par l'ombre.*

Th. A. Il y a une immobilité de Mastroianni, là, que je trouve formidable. Alors que Mastroianni joue d'habitude de façon extravertie, à l'italienne, avec des gestes, là, il a intériorisé tout d'une façon incroyable. Il ne fait pas un geste de plus, pas un mouvement de plus. Cela montre un grand acteur. Il entre dans une scène de façon émotive. Il y a beaucoup d'acteurs qui demandent des explications logiques, des schémas, etc. Lui, il vient comme ça, très simple, sans idées préconçues. Dès qu'on lui crée un climat, il entre d'une façon très, très naturelle. Je ne lui ai pas dit : « Ne fais pas ces gestes ! » Rien. Il n'y avait rien de ça. C'était comme une entente – lui-même l'a dit : « Il y avait une entente extraordinaire. » La plupart du temps, c'était bon dès la première prise, sans avoir à corriger, sauf éventuellement pour des raisons techniques.

C.R. *Dans son interview de* Libération, *Mastroianni dit en effet qu'il ne regarde jamais les rushes, il ne veut pas se voir.*

Th. A. Non, jamais. C'est là son intelligence. Les acteurs qui voient les rushes se voient eux-mêmes, ils ne voient pas le film. Alors ils se trouvent bons ou mauvais, et ils essaient de transformer le jeu qui suit par rapport à ce qu'ils ont vu. Alors c'est catastrophique. Lui se laisse aller. Ça, c'est bien. D'autres metteurs en scène qui ont travaillé avec lui ont dit la même chose. Il arrive sur le plateau, sans idées préconçues. C'est formidable pour un metteur en scène, car il peut travailler avec lui comme avec une sorte de matière première à chaque fois.

V.P. *Ce qui fait fuir la fille, ne serait-ce pas aussi la mort qu'elle voit en lui ?*

Th. A. Peut-être. Peut-être voit-elle quelque chose de tragique en lui, dont elle a peur. Elle essaie encore, dans le cinéma, de lui dire : « Chante-moi une chanson ! » Il siffle la valse du début. Elle essaie de l'amener vers elle. Quand elle voit qu'elle ne peut pas, elle a peur. Mais

en même temps, je crois qu'elle est attirée, très, très fort.

V.P. *Comme on peut être attiré par la mort ?*

Th. A. Si tu veux. Oui.

V.P. *D'ailleurs, ce qui rend le film douloureux pour le spectateur, c'est que désir et destin, loin d'être séparés, s'unissent dans cette rencontre qui conduit vers la mort de Spyros.*

C.R. *Pourtant, ce n'est pas évident que ce soit uniquement la mort qui le guide.*

Th. A. Moi non plus je ne dirais pas que c'est simplement ça. Tu sais que ce film, je l'ai fait, beaucoup plus que d'autres, avec l'instinct plus qu'avec la pensée. J'ai laissé passer des pulsions que je ne pouvais pas logiquement définir. C'est pour cela que je ne peux pas accepter *une* lecture, une seule. Et naturellement, c'est ce qu'il y a dans le film d'indéfini, de non logique, de non catalogué, qui peut faire apparaître *L'Apiculteur,* aux yeux de certains, comme un film d'Angelopoulos qui n'est pas Angelopoulos.

C.R. *En tout cas, je trouve que c'est un film très violent... Il y a une autre strate de lecture dont je voudrais parler avec vous, c'est l'élaboration du regard dans ce film. Il y a une méditation sur le regard cinématographique et sur le cinéma. Une des plus belles idées du film, c'est l'utilisation de la salle du cinéma désaffecté, de cet espace à la fois intérieur et extérieur.*

Th. A. Pas sur le cinéma en général, je crois, mais sur mon cinéma.

C.R. *Oui, sur votre cinéma.*

Th. A. Parfois, je dis bien parfois, j'ai l'impression d'un acte qui se fait au vide. La communication, le désir de communication qu'a cet homme, c'est aussi mon désir de communiquer, et quand on voit que cela ne se fait pas comme on voulait, ou que c'est une communication qui n'est pas une vraie communication, alors on a par moments le sentiment qu'on travaille au vide. Surtout maintenant où le cinéma traverse la crise que l'on sait.

C.R. *Je dirais même que le vide est là dans le film comme ce à partir de quoi vous créez, comme si le vide qui est au départ du film désignait l'espace nécessaire pour qu'il y ait du cinéma.*

Th. A. Ah ! Ce n'est pas en tout cas mon idée. Ou peut-être, je ne sais pas... Ce vide dont tu parles, moi je le sens..., je l'appelais silence. J'ai dit plusieurs fois qu'à mon sens, en ce moment, il y a un silence de l'histoire. Il y a un silence aussi de ce qu'on appelle Dieu. Il y a aussi, mais pas maintenant, un silence de l'amour. Ce qui pèse sur cet homme, dont toute la vie a été basée sur les rapports entre lui et l'histoire, entre sa génération et l'histoire, c'est un vide incroyable. Certains se sont suicidés. Les hommes de ma génération qui ont vécu la Grèce de la période

des grands événements, tous ont l'impression qu'il y a un vide, un silence. Il y a en même temps le silence et la panique du silence. Il faut voir dans la vie actuelle en Grèce une sorte de panique. Les gens sont paniqués. La ruée vers l'argent, actuellement, est une façon de combler le vide, la panique du silence. C'est comme ça que j'essaie d'expliquer la situation actuelle. Ces gens dont toute la vie a été remplie d'événements, remplie d'histoire, on a le sentiment quelquefois qu'ils ne désirent pas, ne désirent *rien.* Il y a une sorte de manque du désir.

C.R. *Le mot* Rien *que Spyros dit à sa femme au début est un des premiers mots marquants du film.*

Th. A. Ça part de rien, pour rien ! Il n'y a *pas une raison.*

C.R. *Ce que vous faites sentir à propos du regard cinématographique, c'est que justement c'est un regard qui ne comble pas ce vide. Ce regard naît du vide mais il ne le comble pas. C'est peut-être pour cela qu'il peut saisir le désir, la naissance du désir. Il n'abîme pas le désir. Je dirai que c'est en cela que consiste, pour moi, votre éthique cinématographique : trouver ce regard qui saisisse le désir sans l'abîmer.*

Th. A. Je ne sais pas. Là, je ne peux pas vous répondre. Vous savez que, sur ce film, c'est une des rares interviews que j'aie données. A d'autres j'ai parlé de l'histoire en Grèce. Mais c'est vraiment une des rares interviews où l'on parle de *L'Apiculteur.* J'ai évité d'en parler, parce que c'est le seul film sur lequel je ne peux pas parler en termes de ma lecture, de mes intentions. Je suis parti de choses que j'ai laissé aller... Il y a parfois des zones d'obscurité, et dès qu'on les éclaire, on brûle la poésie. Il faut laisser ces zones qui sont peut-être le secret du film. On parle ou on écrit souvent sur Buñuel. Mais je crois que la force des films de Buñuel, c'est qu'il y a des choses inexplicables. Si tout pouvait s'expliquer de façon analytique, ce serait moins fort et moins poétique. Mais c'est toujours intéressant de découvrir ensemble, avec quelqu'un, certaines parties qui sont dans la zone d'obscurité. J'ai peur quand même. J'ai peur pour moi-même, pour mes rapports avec le film.

C.R. *Vous parlez de Buñuel. Pendant toute une partie de votre film, durant la projection, flottait dans ma tête : « Cet obscur objet du désir ». C'est à Buñuel en effet que, par moments, votre film fait penser le plus.*

Th. A. Certains critiques ont fait des rapprochements avec les films d'Antonioni, comme *Le Cri,* où l'homme se suicide à la fin. Je trouve que c'est très loin. Je dirais plutôt, avec une différence de style incroyable, tout à fait à l'opposé, que ce film a plus de relations avec Buñuel qu'avec Antonioni ou d'autres. Des choses qui extérieurement peuvent être similaires, comme avec *Le Cri,* sont profondément différentes.

C.R. *Je trouve que la violence qu'il y a dans votre façon de filmer a plus de parenté en effet avec celle de Buñuel.*

Th. A. Oui, j'ai essayé aussi de faire sur le montage, sur le raccord des différentes scènes, ce qu'on pourrait appeler des structures d'agression. C'est-à-dire que je passe d'un son très fort à un silence. Je coupe carrément sur une chanson et je passe à un silence en faisant des raccords d'agression entre les différents plans. Ce qui n'est pas du tout dans la façon d'Antonioni.

C.R. *Là vous parlez des raccords d'agression au niveau de la bande son.*

Th. A. Oui, au niveau de la bande son, et même des significations, si vous voulez.

C.R. *Et au niveau visuel aussi.*

Th. A. Au niveau visuel aussi, éventuellement. Un monteur pourrait avoir des réticences, à couper de cette façon.

C.R. *Il y a un raccord qui m'a frappé et qui touche au rôle que vous faites jouer au regard. Dans le cinéma vide, après la scène d'amour devant l'écran, il y a une coupure extrêmement brusque, et l'on voit Mastroianni dans la salle, spectateur.*

Th. A. Spectateur, qui regarde la scène qui vient de se passer. Et aussi à la fin du film, quand la fille est partie, quand il rentre dans le cinéma, il lève la tête et il se voit lui-même, assis, avec les habits de l'apiculteur, comme s'il voyait sa mort, la préparation de sa mort. On le voit d'abord en plongée, il regarde l'écran, on est à la place de l'écran, et le plan d'après, il est assis, on le voit légèrement en contre-plongée comme s'il y avait un raccord direct de ce regard de Mastroianni vers Mastroianni.

C.R. *Ce qui vous permet ce genre de raccord, c'est aussi votre façon de filmer les regards, qui regardent quelque chose qu'on ne voit pas. Vous mettez le spectateur à la place du vide, face à un regard qui regarde au-delà une chose qu'on ne voit pas.*

Th. A. Oui, cela est longuement exploité dans *Le Voyage des comédiens*. Il y a des scènes de théâtre, et on ne voit jamais les spectateurs. C'est un regard au vide aussi. Il y a seulement le bruit, les sons qui rappellent les spectateurs. Les spectateurs n'existent pas.

C.R. *Puisque vous parlez du bruit, j'aimerais vous demander comment vous avez conçu l'utilisation du bruit des abeilles.*

Th. A. Les abeilles sont des animaux très étranges. Les apiculteurs, par le son des abeilles, savent si elles sont à jeun, si elles sont agressives, si elles sont amoureuses... Ce sont des fréquences. Et si on pouvait mettre ces fréquences sur ordinateur, on en ferait sortir des choses extraordinaires. Pour le film, nous avons pris plusieurs sortes de sons pendant qu'elles étaient agressives, pendant qu'elles travaillaient à l'intérieur de la ruche – il y a alors un bruit continu qui n'est pas agressif, c'est un bruit de travail. Le son agressif, c'est terrible, et malheureusement il aurait fallu travailler avec un système sonore différent pour rendre la vraie agressivité. Il aurait fallu travailler en stéréo, faire le film en Dolby-Stéréo, et je suis très triste de ne pas avoir pu le faire, pour donner aux sons des abeilles leur vraie dimension. Dans le film c'est un son normal, mais avec la stéréo, le son acquiert de la profondeur et devient comme une catastrophe cosmique. Quand nous étions en plein milieu, avec les masques, lorsqu'elles étaient en agressivité, c'était terrible, on avait le sentiment de la fin du monde. Et ça, on n'a pas pu l'enregistrer convenablement. Il fallait le faire en stéréo. Mon mixer anglais m'a dit : « Pourquoi ne pas l'avoir fait en stéréo ? Ça, dans les salles, ça va s'éteindre. » Il avait raison.

C.R. *Les abeilles en agressivité, c'est à la fin du film. Mais le son des abeilles joue son rôle de scansion tout au long du film.*

Th. A. Oui, j'ai voulu l'employer comme une musique concrète. Et même, l'idéal de ce film serait que ce soit seulement des sons et pas de musique du tout. Des sons employés comme Xenakis ou d'autres compositeurs modernes emploient leurs instruments. Mais c'était l'idéal aussi d'Antonioni qui disait qu'à l'avenir la musique de films serait une musique orchestrée à partir des sons naturels et que la partie sonore, les bruits, etc., seraient mis dans une partition.

C.R. *Vous parliez des ruptures d'agression d'un plan à l'autre. Mais il y a aussi des enchaînements de plusieurs espèces de sons, entre le bourdonnement des abeilles et les bruits de foule, les bruits de la rue.*

Th. A. Oui, et la rivière aussi. Je trouve extrêmement intéressant de travailler sur les sons naturels et de les employer comme une partition sonore, musicale. Peut-être n'est-ce pas perceptible au spectateur moyen. Mais je trouve extrêmement intéressant de travailler comme ça et de ne pas *habiller* le film avec une musique d'accompagnement, qui cherche à créer un climat.

C.R. *D'ailleurs, à partir du moment où vous travaillez comme ça, la fonction de la musique elle-même change. La musique devient elle-même une sorte de musique animale, naturelle.*

Th. A. A la fin, quand le train passe, il y a le sifflement du train, qui tout de suite après est raccordé avec le saxophone qui a à peu près le même son, très similaire. Mon idéal serait que ce soit seulement un sifflement de train. Si pendant cette scène il y avait seulement un sifflement de train, mais très long, pour prendre le caractère d'une musique, ce serait pour moi l'idéal. Mais ce sont des choses difficiles à réaliser. La valse, au début, est naturelle. La valse commence à l'intérieur, ressort, on l'emploie, cette musique, elle devient mémoire. La seule musique du film peut-être, à la rigueur, qui devrait exister, c'est la valse. Mais parfois on accepte de ne pas être aussi sévère, aussi austère que le comporte

l'idée initiale, on accepte certains adoucissements. Si j'ai quelque chose à me reprocher pour ce film, c'est qu'il fallait qu'il soit encore plus dépouillé.

C.R. *C'est un film très exigeant.*

Th. A. Oui, je crois qu'il est très exigeant. Il demande des spectateurs exigeants. En Grèce le film a dérangé beaucoup. Il demande un spectateur qui entre dans le film, non avec ses facilités, mais avec ses difficultés. Comme le disait Bertolucci d'un ami commun très cinéphile : Lui, il faut le garder, comme un spécimen de musée !

V.P. *Dans plusieurs de tes films, il y a cette dureté qui rompt le code, la dureté d'un réel qui est le noyau dur auquel le spectateur se cogne et qu'il refuse d'intérioriser. Dans le film précédent,* Le Voyage à Cythère, *le couple représentait un autre modèle d'amour.*

Th. A. C'est le couple classique, Ulysse et Pénélope, le couple archétypal. Dans *L'Apiculteur,* c'est différent.

V.P. *On peut dire que, dans* Le Voyage à Cythère, *c'est le couple dans l'amour, alors qu'ici, c'est le couple dans le désir. Quand la dimension de l'amour est tout à fait supprimée, ou inexistante, ou absente, alors bien sûr, c'est mal reçu.*

Th. A. Oui, c'est normal, le spectateur n'accepte pas cette suppression.

V.P. *Dans* Le Chasseur...

Th. A. Voilà un film qui a été très mal interprété, très mal lu. Il a été lu comme un film sur la bourgeoisie. En Italie, on a même dit que c'était un film stalinien. Il sera peut-être redécouvert un jour avec une autre lecture.

V.P. *Dans* Le Chasseur, *s'agissant des attirances du couple, c'est le fantasme qui fait passer de l'un à l'autre, de l'amour au désir. Il y a ainsi une scène où une jeune femme danse seule avec le fantôme du roi.*

Th. A. Le roi qui n'est pas là, le roi imaginaire. Elle se masturbe devant tout le monde en imaginant qu'elle danse avec le roi, dans une crise presque extatique. Et tout le monde applaudit. Ce sont des représentations à l'intérieur des représentations. Le film est conçu là-dessus, sur une série de scènes sur une série de représentations, disons d'un subconscient collectif. Et ça, personne n'en a parlé. On m'a demandé pourquoi il n'y avait pas de gros plans. J'ai répondu : Il y a un gros plan, c'est un gros plan sur un groupe !

V.P. *Dans* L'Apiculteur, *l'histoire est là avant, elle est présupposée quand commence le film, mais dans la durée filmique, au début, la mémoire demeure sans contenu. On voit seulement l'homme revenir sur des traces, rechercher des traces. Mais cette répétition, pour lui, ne suffit pas à* faire l'histoire. *C'est la fille qui lui permet de restituer une mémoire,*

chose qui lui permet alors de mourir. Il ne pouvait pas mourir parce qu'il était hanté...

Th. A. Tu veux dire que la fille sert de catalyseur. Oui, c'est très juste.

C.R. *Elle met fin à une sorte de répétition.*

Th. A. Bien sûr. La fille sert de catalyseur : plus elle le pousse, plus il chercher à trouver les traces de l'histoire. Après la scène avec le soldat dans la chambre d'hôtel, lui va trouver son ami, Reggiani, et l'autre. Et aussi, avec elle, il va voir sa fille. Il va dans sa ville natale. Quand j'ai écrit le scénario, je me suis demandé si cet homme aurait fait ce trajet si la fille n'existait pas. Et je crois que non. Donc, ce n'est pas un homme qui, dès le début, a décidé de mourir.

C.R. *Mais c'est un homme qui a décidé d'essayer de se réconcilier avec son passé.*

Th. A. Voilà. De trouver les traces de son passé.

V.P. *En tout cas, ce sont des traces de ce qu'il n'y a plus. Il passe par une série de ruptures.*

C.R. *Il efface au fur et à mesure qu'il passe.*

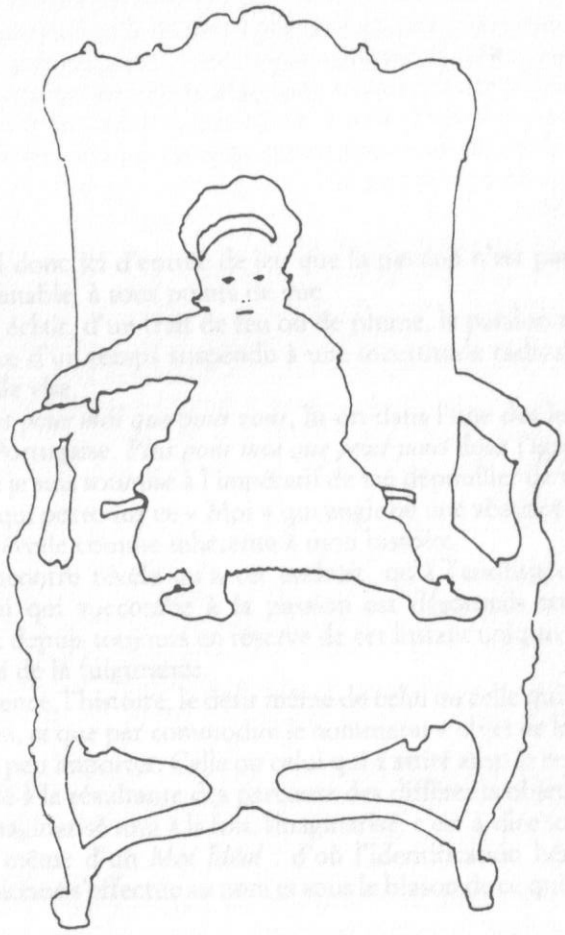
Th. A. Oui, il règle des comptes. Avec sa fille, avec ses amis, avec sa ville natale, avec le cinéma.

V.P. *Dès le début, pourtant, lorsqu'on le voit quitter son métier, sa famille, on sent chez lui une tendance à se retirer de la vie, pour la vivre ensuite comme un panorama de ses traces.*

Th. A. Les Anglais ont vu dans le film quelque chose qui n'était pas dans mes intentions mais qui existe quand même. Au début, il marie sa troisième fille, en blanc. A la fin, il met le costume de mariage, et la fille est en blanc, aussi. Donc, mariage au début, mariage, presque, à la fin. Les Anglais disent qu'il désire sa fille. D'une certaine manière, oui.

C.R. *Au début, le seul point vivant chez cet homme, en effet, c'est le regard qu'il jette, pendant la photo, sur le corsage de sa fille... Il y a une sorte de désir impossible qui s'étend à tout.*
Je voudrais, pour terminer cet entretien, que nous revenions un instant à cette relative absence de gros plans dont vous parliez. Il me semble en effet que ce qui vous intéresse le plus, quand vous filmez, ce sont les mouvements, les corps en mouvement.

Th. A. Je trouve que nous fonctionnons, non seulement par rapport à notre regard, mais par rapport à notre corps. Je ne peux pas voir Mastroianni seulement comme un visage, mais comme un corps voûté aussi... De cela, on ne peut pas faire abstraction... Oui, le regard... le regard de Mastroianni, quand il est rasé, est un regard vide. Il y a un *très beau vide,* je trouve, dans le regard de Mastroianni, parce que vraiment il n'exprime rien. Il est vidé.



Analytiques 3

STATUT DE L'OBJET DANS LA PASSION

Jacques Hassoun

Je poserai donc ici d'entrée de jeu que la passion n'est pas aimable. Elle est intraitable, à tous points de vue.

Née d'un éclair, d'un trait de feu ou de plume, la passion représente la persistance d'un temps suspendu à une incertitude radicale quant à l'objet qu'elle vise.

J'écris plus pour moi que pour vous, lit-on dans l'une des lettres de la Religieuse Portugaise. *Plus pour moi que pour vous* dont j'ignore tout... dès lors que je suis soumise à l'impératif de me dépouiller de tout savoir sinon celui qui porte sur ce « Moi » qui englobe une absence que notre rencontre dévoile comme inhérente à mon histoire.

Cette rencontre révèle qu'à cet endroit, qu'à l'endroit de ce trait auquel celui qui succombe à la passion est désormais soumis, une attente était depuis toujours en réserve de cet instant unique, délicieux, infini : celui de la fulgurance.

Ici l'existence, l'histoire, le désir même de celui ou celle qui déclenche cette passion, et que par commodité je nommerai « objet *de* la passion » semble fort peu importer. Celle ou celui qui a attiré ainsi le regard serait comme situé à la résultante des parcours des différents objets : hors de portée et imaginarisé tout à la fois. Imaginarisé, c'est-à-dire sculpté dans le contour même d'un *Moi Idéal* : d'où l'identification héroïque qui chez le passionné s'effectue au nom et sous le blason de ce qui s'est substitué.

Le passionné, celui qui est en proie à la passion, tend constamment, avec violence, et jusqu'à la déjection, à l'adéquation de cette image avec une perfection qui le tient en haleine depuis toujours : « Il y a de la perfection en attente de... », c'est ainsi tout au moins, qu'au temps t2 qui suit l'orage passionnel, se formule l'effet ravageant de cette rencontre. Perfection aussi bouleversante que l'imaginarisation d'un non spécularisable, perfection d'une cause qui se révèle soudain au décours d'un

engagement, dans lequel celui qui est en proie à la passion se représente comme absent d'une séquence dont il ne demeure pas moins le seul metteur en scène.

Nous sommes ici dans le temps de la sidération, de l'errance et de la désubjectivation.

Captation par un trait, un seul trait, le détail infime d'un détail passé inaperçu par tous jusqu'ici. De cela il/elle ne doute pas un instant.

Une main, non, la position d'une main, non, l'ombre de ce geste, l'ombre de ce geste soudain, *fait signe*. Projection d'une image sans parole, sans sous-titre, d'une image nue sur l'écran d'une mémoire désertée, dont un détail infiniment agrandi occupe tout le champ, le déborde, pour envahir l'espace.

Ça révèle.

Ça révèle une *cupule d'attente*.

Ça révèle qu'à cet endroit une attente avait creusé le receptacle jusqu'ici ignoré d'une « rose pourpre » qui telle une orchidée vénéneuse, délicieusement vénéneuse somme toute, va s'évader, s'imposer comme seule image possible et tenir en haleine celui qui en est la proie. Celui qui est la proie de cet Unique – de cet Un qui n'inaugure aucune série et qui à ce titre a pour surnom « le tout » – voue à un Autre qu'il tente désespérément d'incarner une passion qui doit durer... pour l'éternité... dit-il.

Pour l'éternité, comme l'exprime Clairwill dont la réplique est relevée par Bataille : « Je voudrais, dit Clairwill, compagne de débauche de Juliette, trouver un crime dont l'effet perpétuel agît même quand je n'agirais plus, en sorte qu'il n'y eût pas un seul instant de ma vie, où, même en dormant, je ne fusse cause d'un désordre quelconque et que ce désordre pût s'étendre au point qu'il entraînât une corruption générale ou un dérangement si formel qu'au-delà même de ma vie l'effet s'en prolongeât encore. »

Ce scandale ne sera pas celui que les lettrés rencontreront au détour d'une chronique. Ce scandale est quotidien. Il s'impose à quiconque fait sienne cette histoire qui à ce titre défie le temps.

En un instant, un seul, le temps est précipité en un point qui focalise l'ensemble des images passées, créant de l'inattendu, de l'incomparable, de l'inaugural qui ne saurait ici se référer à une quelconque articulation signifiante.

Il y avait de l'attente. Non pas celle qui met en suspens le désir mais une attente in-sue qui va donner le coup d'envoi à l'impatience de la passion.

Il y avait de l'attente et celle-ci révèle qu'à sa place il *n'y* avait que silence et surdité. Qui se déchire soudain dans la rencontre avec « l'éro-

tique-voilé, l'explosante-fixe, le magique-circonstanciel » cher à André Breton.

Temps de la rencontre avec « la beauté-convulsive » certes, mais aussi temps d'une mise en abîme exaltante qui donnera à toute manifestation venue de l'autre, la valeur d'une sentence à laquelle *il* ne pourra pas se dérober sans gravement faillir.

Cet engagement est total. Il implique l'image au point même d'un assujettissement hautain. *Mis en captivité* serait le terme exact pour reprendre ce qu'en dit Jean de la Croix.

« A ce simple cheveu
Que sur mon col tu as vu voltiger ;
Tu le vis sur mon col,
Tu y restas captif,
Tu te blessas dans un seul de mes yeux. »

Depuis toujours, de toute éternité, ce simple cheveu attendait celui qui céderait au vertige et à la captation.

A l'élu, à celui qui force le destin pour accéder à la terrible élection de la passion, de s'y laisser prendre. Nul ne peut s'y préparer. Ça s'abat sur lui et ça révèle l'attente. C'est en ce sens, et en ce sens seulement qu'il y a élection. Il y en a qui ont la grâce immense de pouvoir accueillir et reconnaître ce cheveu sur le cou, comme d'autres vont reconnaître le brillant sur le nez, le *Glanz,* pour s'y laisser prendre, s'y précipiter, s'y engloutir. Sans jamais pouvoir faire marche arrière.

Une passion peut s'oublier.

Une passion peut en chasser une autre.

Mais une passion ne peut s'éviter. Elle est de l'ordre de la fatalité, d'un fatum, du Destin que Freud place comme la « dernière figure de cette série qui débute avec le couple parental » et qu'il rattache à « l'angoisse de mort dont il est très difficile de se libérer ».

« On n'y est pour rien » pourrait en être la formule dont on trouverait l'écho dans un poème gnostique égyptien qui précède et accompagne la communion :

« Ce n'est pas moi qui t'ai semé
Ce n'est pas moi qui t'ai foulé
Ce n'est pas moi qui t'ai fauché
Ce n'est pas moi qui t'ai brisé
Ce n'est pas moi qui t'ai meurtri
Ce n'est pas moi qui t'ai pétri
Ce n'est pas moi qui t'ai roulé
Ce n'est pas moi qui t'ai brûlé. »

Et le peuple de répondre : « *Pardonne-nous de t'avaler* » (1).

Et pourtant, nous t'avalons et nous n'y sommes pour rien. Nous sommes condamnés à t'avaler, même si comme sujet nous nous absentons de tout le processus qui nous a amené à cet endroit. Notre liberté n'y est pas engagée. Nous sommes pris dans ce qui nous dépasse et nous précède.

Poursuivons ce jeu : car la passion n'est pas seulement réductible à ce qui se passe entre un homme et une femme, ou une femme et une femme, ou un homme et un homme... La passion met en scène le divin sur un mode très particulier dont l'histoire de Marie l'Egyptienne la belle putain d'Alexandrie qui, après maintes turpitudes s'en alla à Jérusalem à la Fête de l'Expiation de la Croix, serait une belle illustration. Folle de son corps, le prostituant, le distribuant, se donnant à qui elle voulait, la voilà dans la ville sainte. Mais donnons-lui la parole comme le fit Abba Zozime, le bienheureux, dont Sophronos, évêque de Jérusalem, retranscrit les paroles selon la tradition, en un récit hagiographique (2).

Ainsi dit Marie :

Nous allâmes donc ainsi en Jérusalem, et j'employai tous les jours que j'y demeurai avant la fête à des actions aussi détestables que les premières, et encore pires : car ne me contentant pas du mal que j'avais fait sur la mer avec ces jeunes gens, j'en perdis encore plusieurs autres tant de la ville que de dehors, lesquels je sollicitai de prendre part à mes impudicités.

Lorsque la fête de l'Exaltation de la Croix glorieuse de notre Sauveur fut arrivée, je continuais comme auparavant dans le dessein de perdre les âmes des jeunes gens, et aussitôt que le jour commença à paraître, voyant que tout le monde courait à l'Eglise, j'y courus aussi comme les autres.

L'heure de la cérémonie étant venue, je m'efforçais de m'avancer, et me sentais comme repoussée. Enfin avec une extrême peine j'arrivais à la porte de l'Eglise ; mais lorsque j'y voulus entrer ainsi que faisaient tous les autres sans aucune difficulté, j'en étais empêchée par quelque puissance divine qui me repoussait dehors, et ainsi misérable que j'étais, je me trouvais seule dans cette place qui est au devant de l'Eglise. Sur quoi m'imaginant que cela procédait de ma faiblesse, je me jetais encore parmi ceux qui arrivaient de nouveau, et m'efforçant de tout mon pouvoir d'entrer avec eux, je travaillais toujours inutilement.

Cela m'étant arrivé trois ou quatre fois, et voyant que tous mes efforts étaient inutiles, je me retirai dans un coin de cette place, où je commençai enfin pénitence. L'ardeur de la foi que je commençais déjà à ressentir dans le cœur me donnant quelque consolation, et me faisant avoir confiance en

(1) Cité par J. Lacarrière dans « Marie d'Egypte », J.-C. Lattés, 1983.
(2) Sophronos, *Vie de Sainte Marie l'égyptienne pénitente*, Jérôme Millon, 1985.

la bonté si tendre et si charitable de la Mère de Dieu, je partis du lieu où j'avais fait ma prière et me mêlant encore avec ceux qui allaient à l'Eglise, je ne trouvai plus rien qui me repoussât ni qui m'en empêchât l'entrée. Alors, il me prit un si grand tremblement, que comme transportée hors de moi-même, toutes choses m'étonnaient, et les obstacles que je rencontrais auparavant étant cessés, et cette puissance secrète qui me repoussait semblant par un étrange changement me faciliter l'entrée, j'arrivai sans aucune peine jusque dans le cœur de l'Eglise, où je reçus la grâce d'adorer le précieux bois de cette Croix glorieuse qui donne la vie aux hommes ».

Et c'est ainsi que la merveilleuse petite putain d'Alexandrie finit sa vie, brûlée par le soleil, réduite à néant, réduite à n'être plus que sac de peau tannée, sexe scellé, lèvres scellées, corps anéanti par l'incandescence d'une passion née... d'un impossible. Il y avait un lieu, un seul auquel elle ne pouvait accéder. Un seul lieu lui était interdit. Radicalement. Et c'est l'attente de ce lieu qui se révèle soudain comme lieu de sa passion. Toutes ses rencontres, toutes ses frénésies sont soudain nulles et non avenues. Elles ne sont plus que les prodomes de *la merveille* et désormais elles ne sont plus mesurables qu'à l'aune de ce qui se découvre comme souillure à détruire, à abraser.

De la même manière qu'Anubis le dieu chacal, Touéris, la déesse hippopotame, Isis la divine sœur et épouse d'Osiris, ainsi que Seth son oncle, et même Sérapis le dieu humain descendant du taureau Osor-Hapi dont les adorateurs étaient les philosophes et les mathématiciens, se sont effondrés à la rencontre du dieu Christos – entièrement divin – ... de la même manière, Marie l'Egyptienne perd la mémoire de ses compagnons de jadis au profit d'une passion qui la fait fuir dans le désert. En un instant, un seul, tout s'est effondré et la voilà dévorée par sa passion jusqu'à ce que mort s'ensuive.

Tout s'est effondré mais demeure cette cupule d'attente...

A l'instar d'Amba Makarios le Copte ou d'Amba Bichoï, un par un, ils partent au désert vivre jusqu'au bout de leur abjection. Non pour l'édification des autres, c'est bien plus tard que la littérature apolégétique fit de leur vie un récit héroïque et exemplaire, mais parce qu'ils étaient pris dans le bouleversement d'une rencontre indicible.

Aucun mot, aucune holophrase (« je t'aime » est une holophrase) ne saurait rendre compte de ce tremblement, de cette dépossession dont l'amour ne représenterait qu'une issue heureuse.

Utopie commandée par une nécessité impérieuse, fatalité révélée en un instant (celui d'un clin d'œil), la passion ne cesse de mettre en scène ce double aphorisme aussi impérieux que le contrat le plus draconien.

« Tu es ma création : je suis l'objet qui en témoigne.

Je suis ta création : tu es l'objet qui en témoigne. »

Mais qu'attendent-ils ainsi ? Quel est le secret de cette attente située en deçà de l'insu ? Une illusion ! Telle que Freud, dans « L'Avenir d'une illusion » la définit : « une croyance dont la motivation implique sur un mode prévalent la réalisation d'un désir. » La passion soutiendra sur un mode particulier l'« illusion » qu'à cet endroit il existe une possibilité de faire coïncider l'objet et la réalisation d'un désir.

L'objet de la passion est sommé de venir à la place qui lui est assignée. Peu importe ce que l'autre désire, souhaite. Peu importe sa position subjective. Il est requis à prendre une place qui révèle ce que j'ai nommé une cupule d'attente, laissant ainsi intacte l'illusion qu'il n'y a pas de ratage, que la jouissance Autre ne relève pas de l'impossible. Atteinte du sans-limite narcissique, l'illusion passionnelle, l'illusion passionnée, joue de la mort au point même où elle peut faire que le sujet s'absente de la vie en la brûlant par tous les bouts. D'où le paradoxe : ne vivre que de sa passion ou ne vivre que dans la passion... tel serait *le but* du passionné (3).

D'où le renoncement pulsionnel au profit d'un Surmoi exigeant, où l'autre épousant les contours d'un Moi Idéal sera sommé d'être à la hauteur des prétentions de celui qui est en proie à la passion. C'est-à-dire d'occuper la place qui lui est assignée, celle de remplir l'attente ainsi révélée.

Il y aurait comme une tension féroce à additionner *la demande d'amour à l'appétit de satisfaction,* c'est-à-dire à déclarer, à décider jusqu'à ce que cette *décision* s'impose comme conviction, que *le tramway nommé Désir* a trouvé là son terminus.

D'où le ratage de la passion. Ratage qui peut se résoudre en amour, certes – donnons sa chance à l'amour ! – mais aussi un ratage qui peut en quelques instants – envers du coup de foudre – faire choir cet objet unique et merveilleux dans l'oubli ou dans l'indifférence (4).

D'où enfin la tendance à maltraiter son corps... que je réfèrerai à un schéma emprunté au Séminaire de Lacan : « Les non-dupes errent ».

Pour Lacan, dans l'amour divin c'est le symbolique qui dénoue le RSI en agissant par le moyen de l'amour. D'où le téléscopage de l'imaginaire du corps et du réel de la mort, tandis que dans l'amour courtois c'est l'imaginaire qui est pris comme moyen, cependant que dans le masochisme, c'est le réel (le réel de la mort qui fait que le masochiste s'offre *en* objet indestructible) qui sera le moyen.

(3) Rappelons que dans « L'Avenir d'une illusion » Freud dit que chaque fois que se profile avec insistance le terme – nous dirons le signifiant – de « but de l'existence », il y a du religieux qui intervient... (mais ceci est une autre histoire).

(4) Cf. à ce propos le livre de Marina Tsvetaieva, *Neuf lettres avec une dixième retenue et une onzième reçue,* Clémence Hiver éditeur, Paris, 1985.

J'émets donc l'hypothèse que la passion présente ce triple dénouement qui rejette le passionné du côté d'un binaire « (mélo-) dramatique » c'est-à-dire sur les bords de l'inamovible, de l'inexilable, sinon de l'impossible. Inexilable d'un trait ou de son ombre qui pris au vol, au cours de la rencontre, révèlera la dite cupule d'attente.

C'est à ce titre que la passion est en-deçà de l'amour. Qu'elle est dite intraitable.

Elle traduit l'adhésion immobile et figée à une image qui ne tient pas. Qui ne tient pas, très précisément, faute d'un reste non-spécularisable : l'objet *a* qui selon le mot de Lacan « habille l'image ».

Aussi le statut de l'objet dans la passion serait-il celui d'un objet *a* qui serait comme moulé sur l'objet de la passion, au point de ne point s'en distinguer. Dans cette opération l'objet *a* perd ses propriétés. Ainsi l'autre, l'objet de la passion, serait comme un patchwork à qui il est demandé de faire tenir l'image spéculaire.

D'où cette proposition : l'objet de la passion aurait toutes les figures chatoyantes (l'ensemble des figures) des objets cause du désir. C'est à ce titre qu'il va creuser cette cupule *qu'il révèle comme étant d'attente.*

– « Tu es l'*une* et à m'y frotter je ne suis plus que reste »

– « Tu es l'autre et à t'approcher tu te décomposes en une poussière de causes à proprement parler affolantes. »

Double position qui exclut le ternaire qui entre deux sujets existe au titre d'objet *a.*

Double position qui tend à démentir cette proposition logique de Freud : la même unité de lieu ne tolère pas deux contenus différents...

Or pour le passionné la même unité tendrait à tolérer une série indéfinie de contenus différents. Infinitude qui tendrait à la jouissance Autre que nous articulerons à l'idéalisation de l'objet-de-la-passion élevé au rang de Cause de Tout. Au même titre que... « l'amour de la mère ».

D'où la question que nous ne pouvons pas éluder et qui concerne très directement les modalités particulières du manque à être dans la passion.

Le passionné *sait* (j'insiste sur ce savoir inconscient) qu'à énoncer phallus, il ne peut qu'écrire – φ : mais de cela il ne peut se consoler – pris comme il l'est dans la castration imaginaire, l'objet de sa passion est constamment érigé en lieu et place du phallus.

C'est dire que mon propos converge vers l'hypothèse, que dans la passion il y aurait toujours une métaphore d'enfant blessé dans son impossible à être... blessure dont les modalités particulières représentent cette tendance à se précipiter dans des situations où sidération et affolement se conjuguent au nom d'une merveille qui ne cesse de faillir.

Que la passion enfin semble exclure la métonymie et soit placée sur le

versant métaphorique, m'incite à soutenir qu'elle est un symptôme : par excellence.

Le symptôme d'un regard qui ne cesserait de chercher à se poser sur un objet où il pourrait se fixer sans ciller jusqu'à l'aveuglement.

D'où une question qui me permettra de me hâter vers la conclusion : est-ce que les conditions de la perte de l'objet pourraient ici rendre compte de quelque manière du manque à être tel qu'il se joue dans la passion ?

Tentons pour répondre à cette question, de faire un montage, dans lequel la perte d'objet viendrait comme encadrer et baliser ce manque.

Je soutiendrai ici l'hypothèse que les rencontres amoureuses n'excluent pas la répétition. Que dans la série 0 - 1 - 2 - 3, le 1 en question ne se soutiendrait que du possible Un + n. Or, dans la passion amoureuse, dans l'*enamoramento,* c'est à *un bégaiement du un* auquel on assiste : « je t'aime » (ou plutôt) « je te passionne au point de vouloir faire du *un* avec toi », (ou) « je t'aime ou je te passionne parce que tu me donnes l'occasion de répéter *un, un...* ». « Je t'aime ou je te passionne pour l'étonnement que tu me procures, pour ce qui se révèle même après des années de merveilleux ou tristes amours, que c'était du *un* qu'il s'agissait d'attendre... » Telles seraient les formules qui rendraient compte de l'indicible aveu du passionné. Car, somme toute, une passion n'est jamais une parmi d'autres. Une passion ne s'inscrit pas dans une série comptable et il n'est jamais de *mille e tre* cher à don Juan. Une passion rencontre toujours la Statue du Commandeur dès l'instant inaugural. C'est dire que nous sommes ici dans l'ordre de ce qui du *sur-moi* commande la jouissance.

C'est dire aussi que ce *Un absolument inaugural* témoigne possiblement d'une désintrication pulsionnelle à un endroit de la compulsion de répétition qui est l'élément tiers qui permet l'intrication des pulsions de vie à la pulsion de mort. Prise dans un inaugural fabuleux, en-dehors de l'insistance de la chaîne signifiante, nul frayage ne semble pouvoir soutenir la passion : ça ne s'inscrit pas là où ça ne s'est pas inscrit.

D'où le jeu de quitte ou double que le passionné entame dans le silence auquel il est confronté. D'où les idées de suicide ou l'état maniaque que le passionné donne à voir et à entendre.

Cette désintrication témoigne aussi d'une précipitation vers un objet afin de créer une parfaite coïncidence.

Sur quoi celle-ci joue-t-elle (si nous ne voulons pas faire intervenir les catégories obscurantistes de l'ineffable... ou de la révélation, telle que Saül sur le chemin de Damas la rencontra, au point qu'il changea son nom pour celui de Paul) ? Pourquoi cette coïncidence entre ces deux là ? Il y a de l'impossible dans cette recherche, il y a dans le projet de

celle ou de celui qui recherche, dieu ou l'autre, une attente non pas d'un corps, fût-il mystique ou politique, il y a la recherche de *l'incarnation d'un discours.* C'est à cet impossible qu'il (ou elle) se trouve confronté. « Impossible » de la coïncidence. Impossible de ce savoir inconscient sur la castration imaginaire et la fétichisation de l'objet de la passion. Chacun des deux protagonistes de ce drame est confronté à de l'impossible en des points différents de leur subjectivité.

Ici je souhaiterais faire intervenir un paradoxe de plus, en avançant que pour le passionné, c'est *le parti* ou *l'institution* qui est dans la passion, que c'est Dieu ou son incarnation qui sont dans la passion, c'est l'autre, pour tout dire, qui est dans la passion. Le passionné (et l'érotomaniaque en serait l'exemple extrême) vit dans l'illusion qu'il fait défaut à la passion supposée de l'Autre. Porteur de « ce faire défaut... » il ne peut qu'en rajouter. Il y a plus que de l'exclusion dans ce faire défaut. Il y a du manque. Non pas cette place manquante qui permet au ludisme de se manifester et au symbolique de consister, mais du manque qui ferait que toutes les places seraient occupées dans un jeu de rôle mortel. « Faire défaut » fait défaut... dans l'attente qui vient en lieu et place du « faire défaut ».

*
* *

Mais revenons à cette forme particulière de la passion, celle née entre deux individus : dans la crise passionnelle, c'est l'Autre qui est visé. Est-ce cela qui rendrait compte que s'il y a possiblement de la passion durable pour une *épistémé* ou pour un art (ce qui pourrait l'apparenter fortement à la sublimation), pour ce qui lie deux humains dans leur différence, toute entrée en commerce avec un autre semble vouée d'avance à l'échec, faute de rendre possible le *un par un.* Dans la passion, il n'y a pas de *un par un.* C'est *une* qui est en cause – celle qui entre dans le rapport sexuel en l'espèce de la mère – qui les représenterait toutes, qui les efface toutes, jusqu'à chuter. Je suppose donc que ceux (femmes ou hommes) qui s'engagent dans une passion, sont toujours pris dans cette exigence, *l'exigence d'un amour cause de tout d'où le regard s'est absenté.*

Cette prise dans une cause totalisante induit cette intrusion de ce que j'ai nommé *une.* Ceci aurait pour corollaire que l'objet dont le statut est d'être perdu n'aurait pas subi l'opération de deuil qui lui est constitutive, et à ce titre il n'est pas advenu comme objet. Une part de l'objet aurait été hors du travail de deuil.

Je souhaiterais ajouter que cette absence de deuil est un facteur de désintrication pulsionnelle dont je retracerais en ces termes la généalogie :

pas de deuil autour d'une part de l'objet qui serait comme tombé dans un trou obscur. Il n'y a que de la souffrance. Reste l'assomption de l'image spéculaire et la jubilation qui l'accompagne. Si on considère que c'est la propriété de non spécularisable de l'objet *a* qui donne contour à l'image, c'est-à-dire ce qui permet aussi de s'en détacher, dire que cet objet est en suspens de deuil, revient à affirmer la prévalence de l'image. Or, la pulsion de mort s'ancre, rappelons-le, dans cette part distraite du Moi au temps de cette dite-assomption (5).

Cette simultanéité se supporte généralement d'un deuil, celui de la perte d'objet qui précèderait l'intrication pulsionnelle et en serait le support.

Je prétends donc que dans la passion, une part de cette opération a fait défaut.

Et ce qui se représente au temps de la passion serait dès lors plus de l'ordre de la jubilation – de la jouissance – que des règles qui régissent le principe de plaisir.

Ainsi, pour reprendre un terme de Guy Dana, le passionné vit dans une ambiance d'objet. L'objet ne perd pas pour autant son statut, mais il n'a pas suivi cette opération qui se constitue comme deuil, et dans laquelle le regard et l'image spéculaire vont signifier.

Somme toute, pour qu'il y ait perte d'objet, il faut que l'objet se présente d'abord. Si l'objet dans son attribut de non-spécularisation n'a pas été soutenu par le regard que l'infans porte vers le premier Autre qui à cet endroit a failli, il n'y a pas de deuil possible de l'objet, il n'est que de la perte d'objet à l'état de réel, d'horreur.

Le manque à être, à être l'objet du désir de la mère, dérape dès lors vers de l'impossible. Ce manque à être n'est plus tel que le manque est soutenu par la Loi, mais tel que le manque à être ne s'est pas inscrit, n'a pas inscrit de l'être.

Car il faut bien qu'il y ait de l'être pour qu'il y ait du manque à être. Défaut de reconnaissance radicale qui va provoquer une recherche de l'en-plus.

D'où l'étendard sous lequel se place celui ou celle qui est en proie à la passion : *« en rajouter »*.

« Manque à être » serait présent d'emblée, comme « perte d'objet »

(5) A ce propos, le terme d'assomption m'a intrigué l'été dernier. Sa *connotation mariale* m'a soudain parue restrictive. Aussi, après quelques recherches, j'ai abouti à cette découverte... que les philosophes ne peuvent pas ignorer : l'assomption est la seconde proposition d'un syllogisme (la mineure), la majeure étant l'attribut de la conséquence, la mineure contenant le sujet, et la troisième proposition étant la conséquence. Les stoïciens appellent ce qui est accordé d'avance « prolepse » ou « assomption fondamentale ». Je ferme ici cette parenthèse qui me semble intéressante quant à l'usage du terme « d'assomption » chez Lacan.

serait présent d'emblée, mais sans qu'il soit accompagné d'un travail de deuil. Dans du réel qui tend à suppléer un défaut d'imaginaire.

Telle est mon hypothèse.

Nous avons donc affaire ici à une *fiction d'enfant,* qui n'est ni dans la merveille ni dans le deuil. Il s'agirait d'un enfant qui serait comme rejeté dans les limbes. Il n'est pas nommé. Il n'a pas de nom. C'est lui qui se représente dans la passion : il a un nom qui ne tient pas. Il a une image qui ne tient pas, car fascinante et source de fascination, elle tend à définir la passion comme une maladie de l'imaginaire.

Ainsi s'éclaire cette notion de cupule d'attente. Il/elle est en toute ignorance dans l'attente vaine d'une répétition possible d'un défaut crépusculaire d'imaginarisation. Afin qu'à cet endroit puisse se jouer, enfin, un inaugural qui ne sera pas moins pris dans la chaîne signifiante.

Tentative généralement vaine qui voue le passionné à la solitude. La solitude d'un « Je » qu'aucun « Il » ne viendrait soutenir.

« Mais qu'en est-il pour celui qui, déjà, savait ? Celui dans le cœur de qui l'amante avait été devancée par la solitude ? Il connaissait depuis longtemps son pur visage. Comme il cherchait à fuir les ressemblances familiales qui le remparaient, chaque trait représentant un droit sur lui, sa face lui devint un avenir... Sa petite main, il la glissa silencieusement dans cette autre, qui conduisait et ne s'appropriait jamais. En grandissant, il découvrait peu à peu sa haute figure ; alors, parfois, elle s'avançait vers lui et le soupesait comme une lance (...).

C'était comme si, à partir de cette orbite que la force de la solitude lui faisait décrire, il avait reconnu sa figure plus parfaitement que personne avant lui. Et de ce savoir, infini, naissait en lui la privation infinie.

Il fuyait devant elle, tout en l'appelant. Il était en quelque sorte pressé de lui rester exposé, de l'affronter, de la surmonter. N'y avait-il pas en effet un défaut dans ce mouvement en lui qui devait être absolument juste, aussi longtemps qu'il redoutait, évitait cette exigeante ? Cette dérobade de son sentiment devant elle, au dernier moment, ne faussait-elle pas le travail de ses sens ? Cette angoisse d'être aimé qui remontait aux toutes premières douleurs de son enfance et ne le quittait jamais, était-elle une mise en garde à laquelle il fallait obéir jusqu'au bout, ou s'agissait-il de s'en guérir comme d'une erreur invétérée ? » (6)

La passion, à ce titre, aurait-elle pour surnom... *« solitude »* ?

Sûrement, si nous voulons bien considérer que s'y conjuguent l'attente de l'un et la surprise sinon l'effroi de l'autre, par laquelle tend à s'incarner et à s'imaginariser une abstraction.

(6) R.M. Rilke in « Le testament », Le Seuil.

Dans l'analyse, peut-on travailler ce ratage de l'objet qui précipite le sujet vers l'Autre en sa jouissance ?

Mais une passion ne tend-elle pas de constituer un objet afin de pouvoir en faire le deuil ?

A travers la *solitude phénoménale* de la passion, ne s'agit-il pas de jouer *à être le désir de* pour être introduit dans le manque à être ?

Questions qui peuvent se poser à l'analyste et à ce qui du Sujet Supposé Savoir se trouve engagé en position tierce dans la relation transférentielle.

*
* *

Faire le deuil de... n'est-ce pas enfin le travail sur lequel s'ouvre l'insu d'une demande d'analyse ?

Je ne saurais clore mon propos sans parler de l'amour en ce qu'il se distingue de la passion. Pour ce faire, je me réfèrerais à Etiemble qui, dans sa nouvelle « Sur deux fleurs de balisier », écrit :

« Mais la beauté ne sera ni froide ni convulsive. Stylisant les convulsions, faisant tomber la fièvre, pourquoi voulez-vous me faire dire qu'elle doit nous transformer en grenouilles, en cadavres ? Atténuer les dissymétries excessives, mais cultiver les dissymétries nécessaires... » (7)

Sortir de l'idéalisation passionnée pour lester la merveille de ce défaut, voilà ce qu'Etiemble me semble entendre par dissymétrie.

Lancer le terme de dissymétrie dans le débat, n'est-ce pas y relancer quelques fragments, quelques brisures d'objets, susceptibles de faire rebondir la question ?

(7) Etiemble, in *Trois femmes de races*, Gallimard 1981.

AU-DELA DE LA PASSION, L'AMOUR OU, COMMENT L'AMOUR DE TRANSFERT OUVRE A L'AMOUR

Annie Guérineau

Une passion peut surgir, survenir, entre un homme et une femme, à un moment particulier de leur histoire. Je pense que le déroulement de ce qui se noue là entre l'un et l'autre est la mise en scène d'un déjà vécu. Ce déroulement va s'opérer comme sur une autre scène, dont le préétabli pousse à la réalisation. Tout se passe comme si les dés, jetés depuis un autre temps, dans un autre espace, retombaient là, comme ne pouvant pas ne pas y retomber ; en ce temps, cet espace, actualisé, par cette action, ce scénario.

Car il s'agit d'un scénario, au sens où le texte est déjà posé, scénario que les acteurs jouent, sans pouvoir décoller du texte. Ils sont plutôt joués par lui. Scénario qui, sauf à se répéter indéfiniment, ne se joue qu'une fois. Une fois pour toutes. Ce scénario, donc, une fois joué, n'est pas sans effet. Il révèle à l'un et à l'autre des « acteurs » l'enjeu, ou ce qui rendait impératif pour eux de jouer cet acte. Et d'autre part ouvre, dans l'après-coup, un espace autre. Autre chose commence. Initiatique alors peut se dire cette traversée, dans la mesure où c'est à partir d'elle que commence du nouveau.

Je parle de traversée parce que ce n'est pas sans s'apparenter à la cure analytique, dont le dispositif, avec ce qu'il permet (le surgissement de l'amour de transfert), ouvre à qui la franchit un temps et un espace nouveaux. La modification du rapport à l'objet, qui dans le transfert peut tour à tour être aimé, haï, rejeté, repris, ouvre, après sa chute, une possible forme nouvelle à l'amour.

L'amour advient alors, comme intégrant et incluant ce temps de la passion, et les forces pulsionnelles canalisées se remettent en jeu. Le jeu avec l'objet est devenu possible.

Ces deux traversées, celle de la passion et celle de la cure analytique dans le transfert, m'évoquent l'acte tauromachique. Dans la corrida en effet, le déroulement en un temps et en un lieu donnés, aux règles fixées, préétablies, permet en cette scène d'un combat singulier où se mêlent horreur et beauté, dans l'après-coup de la réalisation de ce qui peut s'énoncer comme « un taureau doit être tué », qu'un homme soit nommé torero.

Que se passe-t-il dans la passion ? Je pose qu'en un temps « donné », un homme et une femme organisent leur jouissance autour d'un fantasme commun qu'ils peuvent être amenés à mettre en acte. De l'après-coup de ce passage à l'acte émerge du refoulé.

Il peut ne pas y avoir passage à l'acte. L'un et l'autre cependant jouissent de ce même fantasme et il est un temps où l'objet choit de ne pouvoir se maintenir à cette place.

Qu'il y ait ou non réalisation, après la chute de l'objet, l'effet traumatique révèle ce qui était jusqu'alors masqué de trou dans la structure. Alors peuvent commencer à se tisser les fils du discours et à s'élaborer la trame ; alors peut commencer à être bordé le trou. Dont la lecture, dans la découpe des signifiants aura effet de sujet. Pourra alors, en analyse, s'aborder le deuxième tour, que je dirai « l'après » de cette traversée, quand il devient possible à l'analysant de s'adresser à l'analyste comme sujet-étant.

Ce lieu du fantasme est un lieu commun à l'un et à l'autre des acteurs de la passion, dans lequel ils agencent leurs signifiants dans un ordre codifié, de telle sorte que l'autre est mis dans une place, une seule. « Une » place d'objet du fantasme. Aucun jeu là n'est possible. L'autre, mis à cette place, s'y colle.

Ce fantasme les mène comme malgré eux, comme hors d'eux. Présents dans cette scène et pourtant sans y être tout à fait. De l'autre parle en eux, pourrait-on dire. De « l'autre » en eux. Et en ce temps où il est agi, le passionné ne peut pas ne pas répondre à ce qui vient de l'autre et qu'il lui renvoie.

Ce qui vient de l'autre, ce sont ses propres signifiants, que dès le premier coup d'œil de cette rencontre il a perçus. Il les a appréhendés, sans pouvoir encore les lire, mais il ne peut pas ne pas répondre à ce qui le happe de cette chaîne de jouissance.

Dès le premier coup d'œil, dis-je, car les cartes sont posées tout de suite. Revoyez Solal, de *Belle du Seigneur*. Il la voit. Il décide de la séduire. Il l'enlève. Il est séduit à son tour. De ce premier regard posé sur elle naît cette décision de la détourner de sa voie. De la dévoyer.

La seule issue possible est la mort. La passion, à s'y laisser prendre, n'a d'autre issue que fatale. Car dans le lieu où se déploie le fantasme, la scène est pétrifiée, et l'espace est clos. Le fantasme originaire se limite là à une mise en circulation d'objets-choses, collés à des mots-signifiants. Ça tourne, ça circule, ça passe de l'un à l'autre et ça revient à la même place. Il s'ensuit une jouissance infernale, l'enfer étant justement hors du temps, dans une impossible représentation que cela cesse, et toute l'énergie de chaque partenaire vise à maintenir l'autre, ou à se maintenir dans ce qui fait confusion. Confusion des places, confusion des signifiants. Cette adéquation de l'objet au mot, et/ou de la représentation du fantasme à sa réalisation, provoque des ravages sur le corps. Le corps prend sur lui le débordement de l'imaginaire. Et ce, jusqu'à ce que lecture se fasse.

Tout se passe comme si dans la passion il n'y avait pas d'écriture entre les « sujets », et il n'est pas rare d'entendre parler dans l'après-coup l'un ou l'autre comme tout surpris d'avoir ainsi été « eu ». Car l'illusion du rapport sexuel dans le fait que ça a semblé communiquer, que ça a communiqué, le miroitement du hors-champ phallique entre un homme et une femme, ce qui n'est pas sans dénier la castration, ne laisse pas de trace. Du deux, il ne reste aucune trace. La trace ne survient qu'après. Après que chute l'objet imaginaire circulant entre les partenaires, ou que chute de cette place imaginaire l'un des deux. Place à laquelle il avait été mis et qu'il supportait.

Les deux partenaires ne sont pas à la même place. On ne peut parler ni de réciprocité ni de symétrie. Mais si toute structure peut se laisser happer par une passion, il est possible de dire que, du temps de la passion, l'un des deux est dans une position perverse. Et l'autre dans une position hystérique.

Lui, dans le déni de la castration, joue de la loi, a besoin d'être objet de besoin, happe – peut-on dire – les signifiants de l'autre, et « réduit » l'autre à cet objet imaginaire où une seule place à tenir est possible. Elle, dans le besoin de susciter du besoin, se laisse prendre à ce qui la fascine, et ne peut que jouir de cette place qu'elle fait sienne. Jusqu'à ce que l'insoutenable advienne. L'image du tout-en-un confondu va éclater, se morceler. Du miroir brisé, un nom se dit.

Je qualifie ce passage de meurtre symbolique, et je dis que sous l'effet-meurtre, le sujet ne peut pas ne pas se confronter à sa propre folie, à ce qui était sa psychose. Tout se passe comme si la pulsion n'avait pas raté l'objet, qui, meurtri, se déplace, et dont le déplacement devenu possible permet la transformation du rapport du moi à l'objet. De ce point-là, où une nomination devient possible, s'origine de cette trouée, de ce trauma, une parole, celle du sujet.

Se joue-t-il autre chose dans l'amour de transfert ? N'est-ce pas par ce passage, dans ce dispositif précis et donné, à partir de la lecture des signifiants qu'advient au sujet sa parole ? L'analyste n'est-il pas à cette place-là, pouvant supporter d'être objet de passion, aimé, rejeté, haï, repris, et laissé tomber, pour enfin pouvoir être un parmi d'autres ? Ne fait-il pas de son corps, de son habitus, butée aux signifiants de l'analysant ? Ne l'accompagne-t-il pas dans cette traversée de l'imaginaire où se décrypte le fantasme originaire, pour le lire avec lui en ayant prêté qui

il est, intégralement ? N'accepte-t-il pas de choir, comme objet imaginaire, pour ne plus être que ce qu'il est ?

Le transfert est une histoire d'amour qui n'est pas sans passion. Cette histoire « fait passer » (au sens initial de transférer : « faire passer d'un registre à l'autre ») qui la traverse d'un espace où, pris dans les signifiants de son histoire, il est parlé par sa jouissance, à un espace où la mobilité surgit de la transformation du rapport à l'objet.

Cette histoire, tissée entre l'analyste et l'analysant, est une rencontre, terme connoté de risque et de chance. De risque dans le combat. De chance dans le coup de dés. Rencontre que je qualifierai de tangentielle. Cette rencontre naît, éclot, et meurt en un lieu donné. Tangentielle car « au plus près » des signifiants de l'analysant. Au plus net de la coupure. « Au plus près » de l'écoute. Jusqu'à une exposition intégrale. Dans une infinitésimale séparation. Dans une réduction *a minima* de l'écart. De la faille. Tangence réduite à un point. Dans cette faille-là le sujet peut advenir. Au trait de l'ambiguïté.

« L'ambiguïté donne seule le sentiment d'une connaissance absolue, parce qu'au point d'ambiguïté, l'on embrasse les deux branches de la courbe. Le sentiment de connaissance absolue est éprouvé quand, d'une part on approche la tangence d'assez près pour qu'on ait l'illusion de la tangence réelle, et quand on a d'autre part perception de l'échec, connaissance pertinente de la faille » (1).

Le lieu de la psychanalyse est pour moi ce lieu tangent « au monde et à soi-même ». Et à traverser ce lieu, à en forcer la trouée jusqu'à la faille la plus étroite, peut prendre sens dans l'histoire du sujet une autre forme de l'amour.

Car la psychanalyse essaie d'en dire sur la relation à l'autre et sur le « comment vivre » la relation à l'autre. L'amour de l'analysant pour l'analyste, bien que dans le semblant, porte, dit Freud, toutes les caractéristiques d'un véritable amour. Cet amour-là peut-être de passion. L'amour de l'analyste qui, lui, est sans passion, permet justement dans cet écart maintenu, et de par cet écart, qu'émergent les signifiants.

Le transfert est ce qui se passe entre l'analyste et l'analysant. Et réciproquement. Amour non symétrique, mais réciproque. Au point de coïncidence de l'amour et de la passion. Et c'est parce que la passion peut s'y couler, et que l'analyste n'y répond pas qu'il est en mesure d'accompagner l'analysant dans la trouée créée à traverser.

Sur l'autre rive s'ouvre le second tour. Ce n'est pas sans beauté. Si le beau est à ce point de coïncidence, là où il y a "précipité et accomplissement" (2). Et ce n'est pas sans horreur, car il peut arriver que "l'analyste ait horreur de son acte" (3).

(1) M. Leiris, « Miroir de la tauromachie »

C'est en ce point-là de l'horreur et de la beauté conjuguées que j'entends ce que Freud dit en parlant de l'arène de transfert. Et si cette rencontre de transfert m'évoque la corrida – esquisse picturale aux couleurs mouvantes – c'est que ce qui s'y joue par nécessité est de l'ordre de la vie. De l'existentiel. Le prix à payer devant passer par le meurtre.

Le meurtre renouvelé dans l'acte tauromachique ne cesse d'ouvrir au mythe, où la continuité n'est possible que du renouvellement de ce même acte. La mort, mise en acte dans la corrida, ouvre à la continuité, comme le père mort ouvre à l'histoire, à la généalogie, comme l'analyste déchu ouvre à l'amour, comme le temps de la passion dans l'après-coup ouvre à la vie.

La coupure opérée, l'opération effectuée ouvre un autre espace. A une autre forme possible d'amour, disais-je peu avant. A la « vraie » amour ?

Freud différencie mal passion et amour. Il les confond. En 1921, dans *Etat amoureux et hypnose,* il écrit : « Dans l'aveuglement de l'amour, on devient criminel sans remords ». Il n'y a d'aveuglement que sous le coup de la passion. Et les crimes passionnels d'ailleurs bénéficient de circonstances atténuantes. Le meurtrier ayant été supposé ébloui, fasciné, capturé par l'objet qu'il a tué. Tel que Freud parle de l'amour, il est difficile d'envisager qu'il ne pousse pas au meurtre, car pour lui l'objet est mis, soit en place d'Idéal du Moi, soit en place du Moi.

S'il est mis en place d'Idéal du moi, instance peu claire, parfois proche du Surmoi, l'objet aimé n'est pas loin d'avoir une fonction surmoïque ; il serait alors approché comme permettant au Moi de réaliser son idéal. S'il est mis en place du Moi, le Moi se dénarcissise au profit de l'objet qui peu à peu l'absorbe, se confondant avec lui. Il n'y a pas pour lui de possibilité d'échapper à cette confusion entre le moi et l'objet – confusion qui m'apparaît ressortir du champ de la passion et non de celui de l'amour.

Non pas qu'il n'y ait pas de passion dans l'amour, car l'amour dans ce qu'il a de passion suppose que le Moi puisse s'abandonner sans réserve à l'objet aimé. La passion dans l'amour est l'« amoureuseté » rendue possible dans le déploiement de l'imaginaire trouvé, « amoureuseté » permettant de donner libre cours à cet imaginaire ; l'objet aimé peut alors prendre de multiples places dans le jeu des fantasmes.

La vraie amour inclut ce qu'il en est de la passion dans l'investissement d'objet, mais le rapport à l'objet est devenu mobile et ludique. Les fantasmes communs évoluent de l'un à l'autre, et la mouvance permet la

(2) M. Leiris, « Miroir de la tauromachie ».
(3) J. Lacan.

création d'une histoire commune, par ces alternances de temps de fusion et de temps de distance. Car la fusion est d'autant plus possible que de la parole circule et inscrit résolument l'amour dans la durée. Dans l'alternance du langage et du corps, le corps nommé par le langage, et le langage décollant du corps.

C'est ainsi que l'amour produit de l'écriture entre les sujets. De l'ordre de la nécessité. Il ne peut pas ne pas être. Il s'impose. Non pas comme ce à quoi il n'y aurait pas moyen d'échapper, parce que le nouage fait lien, mais parce qu'il va de soi dans le destin de chacun, ce « ne cessera pas de s'écrire » dont parle Lacan dans *Encore* : « De la contingence à la nécessité, c'est là le point de suspension à quoi s'attache tout amour ». J'en resterai aujourd'hui à ce point de suspension.

L'AMOUR POSSIBLE (1)

I

Jean-Mathias Pré-Laverrière

L'idée qui guide ce travail est qu'*on aime comme on a pu aimer*. Formuler la chose ainsi conduit à insister sur le rapport de l'amour au réel, comme à ce qui est impossible, inintégrable, et qui, en tant que tel, a marqué toute histoire individuelle. L'amour, comme possible, contient des enclaves de réel ; son paradoxe est qu'il entretient avec lui un rapport à la fois d'intériorité et d'extériorité.

L'impossible dont il s'agit est celui de la réalisation de l'inceste comme ontogenèse inversée, et l'inintégrable, le fait que tout amour, même chaste, ouvre la possibilité de l'approximation de l'inceste et tend à la confusion avec l'autre. Ce qu'il est possible de vivre en amour de cet impossible, de cet inintégrable, de le reconnaître comme sien, comme ce que, de soi, l'on a à être responsable, dépend de la base narcissique de l'amour. Mais il ne suffit pas, pour en rendre compte, de s'en tenir à l'énoncé que l'amour est essentiellement narcissique.

En effet, et pour commencer, Freud est très clair là-dessus, l'amour pour la femme qui donne les soins n'est pas l'amour narcissique. On aime le lait, mais aussi la maman, la nourrice, la vache qui nous donne ce si bon lait, mais aussi le mamelon, le sein, la tétine et le biberon, le dodo qui apaise. Quand la relation à ces objets est à peu près stable, il y a glissement vers l'amour d'habitude : on aime avec qui, avec quoi l'on a ses habitudes, par qui et par quoi sont maintenus plaisir et sécurité : l'homme aime sa femme, sa pipe et ses pantoufles, comme la femme aime son mari, son intérieur propre et ordonné par les objets qui le constituent.

*
* *

La disparition du plaisir et de la sécurité, déjà vécue *in utero*, est répétée par la faim, qui va faire crier, puis demander. Mais dire que la demande est en son fonds demande d'amour suppose quelqu'un qui

(1) Ce texte est la première partie d'un travail dont la suite sera publiée ultérieurement.

puisse répondre : or cette réponse peut ne pas être porteuse d'amour : *je te le donne, comme ça, tu me ficheras la paix* barrera la possibilité de s'aimer comme demandeur, et rendra impossible l'amour comme don. Il peut arriver aussi qu'on aime sans demande, parce qu'il n'y a pas d'espoir de réponse ; et l'espoir lui-même suppose un au-delà de la réponse.

Si la mère n'abandonne pas son enfant quand le besoin est satisfait, alors peut se créer ce sur quoi Dolto a insisté, *le sens à être ensemble,* ce par quoi peuvent s'articuler les signifiants dans la coprésence de corps projets de vie et voués à la mort, sans que la relation charnelle en soit le fondement ou la justification. Ainsi apparaît une temporalité propre à l'amour symbolique, épuré de son instance incestueuse : au-delà du temps animal de la satisfaction du besoin, au-delà du champ de pouvoir créé par le système demande-réponse, au-delà de la pure volonté de jouissance et des tendances à la confusion, je te parle : *je t'aime aussi parce que je te parle et que je t'écoute différent de moi ; te parler t'écoutant est la preuve que je t'aime, et, en même temps, me fait t'aimant.*

Ces trois registres du besoin, de la demande et de la communication subtile établissent l'amour de paix qui coïncide en un certain temps avec l'amour pour la femme qui donne les soins ; cependant, on peut aussi le qualifier de narcissique, en ceci qu'il est tendance vers quoi et vers qui assurera le maintien et le retour du narcissisme cohésif, sécure, calme, mais potentiellement dynamique de l'image de base, image non-spéculaire d'un ressenti corporel pacifié et pacifiant. C'est à sa recherche, à la recherche de l'oubli de la persécution qu'est Sartre, quand il écrit dans *La Nausée* : « Je voudrais tant me laisser aller, oublier, dormir ».

*
* *

La faim, à la fois invasion insidieuse et Coup violent, crée un état de tension qui met en relation inévitable avec un intérieur du corps dépacifié. On aimera qui la fait cesser, mais, scandaleusement, on aimera qui et quoi en produit la violence jouissive, celle dont la fascination est illustrée par l'idéologie de l'aventure : « Tu connaîtras la faim, le froid, la peur ». A côté de l'amour narcissique primaire, originé dans la paix cohésive et sécure, va s'établir un amour de jouissance visant la maîtrise de celui dont on est l'objet de soumission, amour destructeur du narcissisme originaire, considéré alors comme ennuyeux. Le moi idéal dont il est le soutien n'est pas un moi de maîtrise autonomisante, mais de maîtrise du déclenchement du processus de soumission.

L'insistance cruelle du branchement affamant avec un intérieur du

corps terriblement et horriblement violent, répétition de l'invasion et du traumatisme intra-utérins, est à l'origine de l'idée de la jouissance de l'Autre : *il doit y en avoir un qui jouit de moi, par ceci qu'il m'est fait jouir malgré moi.* Une femme qui montre à quelqu'un ses seins, hors d'une relation d'amour symbolique, peut réactiver cette violence, en montrant que la possibilité de leur disparition ne dépend que de son caprice ; cette violence est redoublée, si celui qui la subit a été violé par le mamelon quand il ressentait une faim inhumaine.

Etre soumis à la violence, être patient d'une jouissance insubjectivable sera une position recherchée auprès de qui peut l'assurer, après qu'ait été perdu l'espoir de sortir de la détresse et de la solitude en appelant l'Autre des soins. On n'est plus jamais seul, en effet, quand on peut maîtriser la présence de celui qui cause une jouissance, fût-elle aliénante, destructrice, humiliante. L'amour de jouissance, qui donne la connaissance de cette voie d'accès à la destruction du narcissisme originaire, peut être qualifié de narcissique, mais en ce sens second, où c'est la maîtrise – ici la maîtrise de ce qu'on subit – qui est narcissisante.

En résumé, on peut donc soutenir la proposition que le narcissisme, comme état et force de liaison, est constituant de l'amour, mais à condition d'en repérer la double nature. Dans le premier cas, il est liaison cohésive, rapport paisible au corps propre et au corps de l'autre ; il implique le danger de perdre cet autre, et, avec lui, l'image de base ; c'est pourquoi un amour heureux peut être menaçant, insupportable. Dans le second cas, il est liaison par la maîtrise, au profit de la jouissance et au détriment de la cohésion ; l'image qui le soutient est une image mensongère, puisque son unité ne tient que par le camouflage de la perte de cette cohésion. L'amour de jouissance qui en est l'effet est un amour à la fois destructeur et sûr, car l'Autre de la jouissance n'est jamais absent quand on le convoque. Il exclut l'estime de soi, car bien qu'il soit maître de sa soumission, il interdit le choix d'idéaux assumables symboliquement, dont la condition est la possibilité d'être critiqués, choix incompatible avec l'exigence de jouissance inconditionnelle. Le roman de John Le Carré, *Un pur espion,* montre admirablement comment les carences du maintien, nécessaire à la stabilisation de l'amour de paix, laissent le champ libre à différentes formes de l'amour de jouissance, au père, à la femme, à l'ami et aux systèmes de pouvoir, tous désespérés et incompatibles avec l'estime de soi.

*
* *

La confusion amour de paix – amour de jouissance, Autre des soins – Autre de la jouissance, confusion dont le drame est à l'origine de la perversion névrotique, est maintenue par la consolation traumatique :

Ce n'est rien
Mamam te protège
Je te promets que ça ne recommencera pas

Elle instaure une fragilité symbolique foncière, prix de la non-solitude, car elle rend impossible la mise en mots véritables de ce qui concerne de près ou de loin la jouissance dûe à la destruction du narcissisme originaire. Impossibilité de la vérité et impossibilité de connaître la loi des conditions du retour à la paix cohésive ne peuvent que renforcer l'amour de jouissance, quête d'une destruction asubjectivante par maîtrise de la réapparition de l'Autre de la jouissance.

Contre la menace venant de l'intérieur du corps mou, autoérogène, animé de mouvements propres, mettant en danger l'image de base, un narcissisme gestaltisant se construit, pas encore spéculaire, dont un des symboles repérés par Freud est le chat, représentant, avec le lapin et l'ours en peluche, la féminité voluptueuse non-désintégrante de tout être humain. L'autre soutien, masculinisant, de ce narcissisme gestaltisant, est celui du développement de la musculature striée, auquel les adeptes de certains sports et les culturistes sont assujettis. Les dysgénésies de ce narcissisme, fragile dans sa lutte contre l'horreur de l'acéphalie de l'intérieur du corps, ont pour conséquence différentes formes de pathologie amoureuse, ayant toutes pour fonction de tenter d'assurer une image du corps a-viscérale : certaines lesbiennes, certains homosexuels hommes, les hommes soumis à des femmes « narcissiques », les femmes soumises à des hommes machistes.

Mais la réussite de ce narcissisme gestaltisant ne protège pas de la faim. La projection de cette faim animale, insupportable, constitue l'autre en suceur, avaleur, dislocateur ; il va être aimé *quoad matrem,* comme celui qui, par la dévoration, va réaliser l'inceste. Cet amour incorporant, confusionnant, de l'araignée, du serpent, de la Sphynge, du grand fauve et de l'ogre, est toujours violent et ambivalent.

*
* *

En revanche, quand la mère n'est pas trop mise en danger par cette faim, quand elle est elle-même protégée de la crainte d'être dévorée ou d'être une mauvaise nourrisseuse, quand la faim n'est pas blâmée, ou annulée et pervertie par l'alimentation forcée, elle permet l'orientation : le bébé se tourne vers qui lui donne vie par la communication substantielle et subtile, vers qui lui donne nourriture, chaleur, maintien, douceur et paroles sensées.

L'amour du soleil, du sein et du mamelon, du lait, de l'eau et de la pluie lustrales et vivifiantes, de la voix, ne relèvent pas de l'imaginaire spécularisé, ni du réel inintégrable, ni même du besoin, bien qu'ils en naissent aussi, mais de la réalité extérieure comme symbolisable, c'est-à-dire de faits de réalité que la parole permet d'articuler à des idéaux.

Bien qu'elle précède la structuration spéculaire, l'orientation comme mouvement d'amour est totalisante, espoir de totaliser les expériences, les désirs et les amours qui ont fait vivre, en tant que la mère pourrait représenter la jonction possible de la communication substantielle et de la communication subtile. L'amour orientant se marque par l'orientation de la tête, du corps tout entier, et surtout par le fait de tendre les bras. Quand, chez le bébé, cette orientation a été trop souvent déçue, quand elle a été perçue comme angoissant la mère, l'image du corps perd ses bras comme vivants :

> Une femme, autrefois attirée par la violence politique, ne peut se dessiner avec des bras, car, dit-elle, *les bras, c'est fait pour se tendre vers quelqu'un.*

Enfin, quand manque une articulation symbolisable entre besoins et idéaux, l'orientation induit une hyperidéalisation, destinée à faire l'économie imaginaire de la haine dans l'amour : *tout ce dont j'ai besoin se trouve en lui,* donc, *de lui ne peut venir que du bien.*

*
* *

L'arabesque est une ligne, elle inscrit un mouvement, un geste ; dans son principe, elle n'est ni une Gestalt, ni signifiante, ni spéculaire, bien qu'elle ait vocation à être gestaltisée, à être porteuse de signification et prise dans des chaînes significatives, et bien qu'elle soit essentielle à la spécularisation. Elle est sinueuse, ondulée, directrice ; sinueuse, comme s'originant du sein-utérus et du sein-mamelle, ondulée par son potentiel voluptueux, directrice, car la relation maternelle inclut la ressource du pouvoir, pour le meilleur et pour le pire. L'arabesque signifie, dans son versant de lumière, l'accueil du giron et des bras, et, dans son versant d'ombre, le péristaltisme propre et maternel éprouvé dans la vie intra-utérine dans sa triple dimension de sécurité, de volupté et d'horreur : elle peut faire passer, par l'accueil des bras, de la lumière à l'ombre paisible, et par la volupté qui peut en résulter, au recueil dans l'ombre horrible du silence et de l'immobilité de l'inceste approximé.

L'arabesque, mouvement devenant geste expressif, n'a pas d'objet à serrer, sauf quand elle devient entrelacs, puis nœud. Les chaînes de

l'amour rendent les bras étouffants (rigides et mécaniques dans les dessins des enfants asthmatiques), envahissants chez certains psychosomatiques (les nénuphars de Boris Vian), voluptueux et confusionnants chez les hystériques ; quand on veut maîtriser l'entrelacs, comme Dürer, il y a risque obsessionnel de folie. En effet, bien que la part de la jouissance de l'Autre soit réductible dans l'horreur, elle n'est jamais complètement maîtrisable ; l'obsessionnel ne peut l'admettre, alors que l'hystérique et le pervers prennent le parti d'en jouir, l'un sans le savoir, l'autre en le sachant. Ni percussive, ni perforante, l'arabesque devenue entrelacs peut donc, par serrage du nœud, devenir invasive, immobilisante. Sa fonction de soutien et de maintien est alors détournée, comme on le voit dans la technique du holding, utilisée à des fins perverses par des pédérastes, hommes et femmes, dont l'amour des enfants ne se soutient que de la jouissance incestueuse à les asphyxier. Le Carré montre ainsi son héros prisonnier de l'amour qui l'attachait à un père visqueux :

« Il se prit à regretter Prague (...), l'étreinte rassurante de ses chaînes. »

« Il aurait voulu pouvoir retourner dans son école carcérale ».

L'arabesque a une double origine, le placenta et l'utérus. Le placenta est oxygénant, nourricier, élastique, vivant, mais non-dangereux, car dépourvu de mouvements propres. L'amour du placenta, qui deviendra amour de l'objet transitionnel, doux et consistant, représentant de l'image de base, n'est pas un amour contenant, mais c'est un amour sécure, car, du placenta, il n'y a pas à craindre de rétorsion, même en cas de haine, et il ne met pas en dette, car il est sans voix ; mais c'est un amour triste, car le placenta sera perdu pour toujours, et ses successeurs en rappelleront toujours la perte. L'utérus est à l'origine de l'amour voluptueux, de l'amour de contention et de l'amour du Coup traumatique et jouissif ; la confusion de ces amours utérines s'observe chez les enfants traumatisés précocement et victimes de carences de soins maternels, qui auront tendance à choisir comme objets d'amour ceux qui les enferment et les frappent physiquement et moralement. L'alternance de l'amour utérin et placentaire se voit à certains moments des matches de boxe, où en général celui qui a perdu d'avance, mais pas toujours, épuisé et asphyxié par les coups, enlace tendrement son adversaire ou va se réfugier dans ses bras. La confusion de ces deux amours est illustrée par un analysant :

Une grosse vache molle d'un confort mortel, étouffant (...) le mou, le mammaire, qui me fait horreur et qui m'étouffe.

Le passage de l'arabesque à l'entrelacs et à la contention va nous permettre de comprendre la double dimension de la séduction passive, dans laquelle on est frappé sexuellement par l'effroi, pour avoir été pris

dans l'enchantement de la voix. La voix enchanteresse et séductrice, venue de l'intérieur du corps, est une vibration de l'air qui met en vibration le corps de l'enfant. Elle peut stopper ; elle peut apaiser et sécuriser ; elle annonce aussi l'imminence ou la promesse d'un corps-à-corps voluptueux et jouissif. L'amour des sirènes est suscité par une voix venue d'ailleurs, sourcée dans un émoi de l'autre par lui maîtrisé, qui présentifie dans l'air ce qui vient du plus profond de la mer ; il est amour de l'engloutissement océanique, dont la fin est l'abolition des limites du corps. Le chant des baleines évoque son appel ; une de ses figures est l'amour de l'opéra.

L'amour pour la Sphynge qui lui succède (la dame assise de Copi en est une dérivation) est plus complexe ; il est amour de l'engloutissement fascinant et répulsif par l'énigmatique questionneuse, vorace, ailée, griffue, mais toujours érogène par sa queue et orientante par ses seins. L'effroi de l'aggrippement, de la griffure, de la dislocation et de la dilacération manducatoires, effroi passivant et débilisant (on devient bête devant la Sphynge ; Si Œdipe a pu y échapper, c'est peut-être parce que, ayant eu les pieds percés, il avait dû, pour apprendre à marcher, payer un prix de souffrance inconnu aux autres hommes) constitue la dimension traumatique de la séduction, dans son premier temps. Ni la Sphynge, ni les sirènes ne font d'offre protectrice : l'amour pour elles est l'amour pour le pervers, pour celui qui présente un moi idéal de maîtrise de l'intimité de l'autre, non soumis à un idéal du moi symboligène autonomisant, assumant la mort comme finitude. La Sphynge, en effet, n'a pu survivre à la mise en paroles par Œdipe du destin locomoteur de l'être humain, comme ayant, dans sa marche vers la mort, toujours collé à la terre, à assumer l'accroissement puis la diminution de son autonomie spatiale.

*
* *

Nicolas Abraham situe la constitution de l'unité individuelle au moment de la naissance, moment de la séparation originaire où est perdu le païdo-meter. Je ne suis pas d'accord là-dessus, d'une part parce que nous avons constamment en clinique la confirmation que l'image de base, comme origine du narcissisme sécure, consiste avant la naissance ; d'autre part parce que, pendant la vie intra-utérine, le Coup peut la détruire, en même temps qu'il inhibe le dynamisme du fœtus ; et enfin parce que la contention utérine et l'horreur asphyxiante des derniers jours de la grossesse a déjà ruiné le païdo-meter comme idylle anindividuelle douteuse. Cependant il est vrai qu'à la naissance, il y aura bien

perte, mais elle sera triple : répétition de la perte de l'image de base, plus ou moins grave selon les difficultés de l'accouchement, perte du placenta et perte de la matrice. Il n'en reste pas moins que l'Unité Duelle est présente dans le psychisme comme fantaisie, fantaisie d'une union avec un autre être si étroite qu'elle serait fusionnante (amour hypnotique). Mais, si le symbole fonde le pacte par l'ajustement de ses deux parties toujours repérables, faire fusionnellement un avec deux ne pourra jamais être symbolisé, quand c'est la disparition de l'articulation qui est visée.

Cette fantaisie est donc à distinguer de la dérivation de l'arabesque qu'est l'entrelacs non noué, à condition qu'il s'agisse de l'entrelacs de lignes repérables, sinon l'incertitude sur leur nombre peut conduire aux confins de la folie. Le contrepoint représent l'amour vivifiant de la multiplicité, sauf dans sa période de décadence, où l'inflation du nombre des voix ne permet plus de les différencier.

L'intérieur du corps renvoie à une époque où l'opposition intérieur/extérieur n'existait pas, où le fœtus ne disposait pas de l'équipement neurologique lui permettant de distinguer ce qui se passait en lui et ce qui venait de l'extérieur, *cet extérieur étant l'intérieur de la Mère, de la Chose*. Apaisements, voluptés et jouissances, dynamismes non maîtrisables et mystérieusement inhibés, alternances de morcellements et de cohésions, oppressions, contentions et asphyxies, si les parents refusant d'en donner plus tard la raison, au moins métaphoriquement, en renvoient ainsi la cause au pur caprice de l'Autre, si cette confusion originaire est utilisée perversement par eux au profit de leur pouvoir – *puisque ces mystères nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs* – tout cela va lier l'amour et l'horreur.

> Une analysante, parlant d'un cauchemar où elle hurle « laissez-moi sortir », associe avec une tente de camping achetée par ses parents, où elle n'avait pu dormir, et une tente à oxygène-couveuse ; elle ressent une main sur son cou qui l'étouffe. Quelques séances après, elle dit que sa mère fascine quand elle opprime, et que plus elle opprime, plus elle y gagne de l'amour. Elle se demande à la séance suivante comment il est possible de dire qu'elle est constipée à un homme qui l'intéresse.

Une autre modalité de cette forme d'amour est dûe à l'engluement paralysant et digestif, dont les représentants principaux sont la plante carnivore, l'escargot, et surtout l'araignée, de surcroît suçante et aspirante.

> Un homme raconte un cauchemar où une énorme mygale lui saute dessus ; il associe avec son père, dont le contact était rendu fascinant par le fait que, comme l'araignée, on ne pouvait l'apprivoiser ; être aimé par l'araignée se confond avec le fait de l'aimer, et donc d'en être aggrippé et mangé. Son père lui fait ensuite penser à une limace qui colle, bave et paralyse.

Enfin, l'impossibilité, par carence de la fonction paternelle, du détachement de l'intérieur horrible, dont apparaissent les sécrétions, les excrétions et les produits digestifs, est à l'origine du dégoût comme composante de l'amour, dont Marie Alacoque est la représentante la plus fameuse.

> Un analysant qui rapporte que sa mère aurait aimé son père, soit parce qu'elle aurait nettoyé ses vomissures à lui, soit parce que celui-ci nettoyait les vomissures des autres, considère comme comble de l'horreur le vomi contenant des avortons prédigérés, au nombre duquel il se compte.

Ces amours horrifiantes de nature incestueuse, car visant l'abolition des frontières spatiales, sont, elles aussi, narcissiques, car elles supposent un pouvoir sur l'amour de l'autre ; elles rendent indiscernables l'amour et la haine pour l'autre, l'amour et la haine de l'autre, l'amour et l'horreur, et enfin, l'intérieur de soi, l'intérieur dans quoi l'on est et l'intérieur de l'autre.

*
* *

En raison de l'instabilité de l'opposition intérieur/extérieur, qui n'est jamais définitivement assurée, ce qui est le plus proche est dans un rapport d'intériorité à soi qui rend la projection difficile ; le plus proche est le plus intime, ce dont on ne peut se séparer, ce sans quoi l'on ne peut vivre, mais c'est aussi ce dont il faut se séparer pour vivre. La haine pour l'autre est nécessaire quand le contact immobilisant, asphyxiant et gluant va constituer une situation de menace vitale ; elle est possible grâce à la projection. Cette menace est plus tard renforcée par l'intuition de la haine dont on est l'objet, mais nous mesurons souvent en clinique combien cette haine est difficilement objectivable, lorsque, d'une part, l'amour incestueux de l'autre tutélaire et sa haine se sont rejoints dans leur visée non-séparative, et que, d'autre part, la capacité propre de projection a été rendue labile par la non-limitation des tendances incestueuses ; c'est ainsi que certaines personnes peuvent, ressentir tout amour, même venant de quelqu'un de non-oppresseur, comme asphyxiant, et être en même temps incapables de repérer ce qui, chez l'autre, est bien de la haine.

Enfin, plus tard, la seule odeur de l'autre pourra représenter le danger du contact, comme pour cette analysante que sa capacité insuf-

fisante de projection oblige à tenter de se séparer de son intérieur faute de pouvoir se séparer de son père :

Ça me faisait vomir, son odeur ; il sortait tout droit de son lit.

La jouissance du contact imposé est détégumentante, comme l'indique l'histoire de la tunique de Nessus, que Déjanire offre en guise de philtre d'amour à Héraclès. Elle est aussi ingestive :

La forte poitrine de sa grand-mère maternelle est perçue par une femme comme *quelque chose de dur, d'inflexible, d'irrémédiable ; si elle se faisait nommer, ce serait « ogresse, démon, la mort » ;* ce qui la conduit à un être humain aux mains pleines de sang, dont on aurait enlevé la peau, puis à des escargots, des vipères et des pythons qui étouffent en s'enroulant autour de la gorge, et enfin à un chasseur vu à la télévision, qui parlait de son amour pour le fauve au moment où il allait le tuer.

Un enfant qui a faim de façon modérée alors qu'il est dans un mouvement d'amour peut rencontrer la haine de sa mère, si elle est trop angoissée par sa fonction de nourrisseuse :

Ainsi cette ménagère interviewée dans la rue, interloquée par la question de savoir s'il lui arrive de faire de la mauvaise cuisine : *De la mauvaise cuisine ?!! Pourquoi ?!!! Je vois pas pourquoi : ça les rend malades ; je vois pas ! Après, il faut les soigner.*

Son amour va alors être mauvais pour lui, puisqu'il a été mauvais pour sa mère : il ne s'est pas assez méfié, il n'a pas été assez paranoïaque. Le surgissement de la faim violente qui crie, appelle, complique encore les choses : puissance de destruction morcelante par les griffes et les dents, horreur interne du grouillement de l'Ombre, elle vise l'anni-hilation de ce qui est bon à manger par engloutissement et métabolisation. L'enfant bute sur cette question : comment sa faim peut-elle rencontrer sans dommage la nourricière ? Quand une mère n'est pas prête à supporter la vie de son enfant dans ce qu'elle a de vitalement destructeur, quand non seulement elle ne peut pas lui donner de paroles légitimant sa faim, mais qu'elle ne peut encore que la critiquer, cette confrontation avec la haine pure de l'autre met l'amour-haine de l'enfant hors-symbolique :

La faim qui tenaille : je ne peux pas aller au-delà ; les mots ne peuvent pas se glisser là-dedans déclare cet analysant qui, évoquant le visage *fermé, froid, agacé* de sa mère, ne peut que souhaiter le voir tenaillé.

L'alimentation forcée, quantitative et qualitative, a les mêmes effets désespérants et antisymboliques :

Par exemple, d'une autre mère : *Elle me disait même « Ne regarde pas et mange ! » ; il fallait même pas que je boive ; il fallait même pas que je touche. J'avais pas fini une bouchée qu'elle en mettait une deuxième (...) J'avais pas droit à une liberté à aimer et à ne pas aimer tel aliment.*

* * *

Mais quand l'enfant peut projeter, s'il n'est pas critiqué, s'il a droit à sa violence, il peut soutenir un amour dans lequel il ne sera pas inéluctablement perdant. Il faut, pour cela, que, à la différence de l'estime qui doit être conditionnelle, l'amour de l'autre soit inconditionnel, de manière qu'il ne soit pas englouti par la violence. On voit ici comment cette violence, non-spéculaire, peut produire un amour humanisé :

Haroun Tazieff explique dans une interview qu'on vit bien et vieux lorsqu'on a choisi d'aimer la terre et que les pieds sont en accord avec le sol qu'ils foulent. « J'aime d'amour l'Erebus ; il a la forme parfaite et simple que les dessins d'enfants donnent aux volcans. Il est la fureur de la passion, car il est à la fois feu et glace. Mais c'est avec l'Etna royal que je suis marié. C'est un volcan qui parle et auquel je sais répondre. Je parle le volcan. C'est une langue de science et d'amour ». Il ajoute qu'il s'agit de prévoir les cataclysmes ; se défendre, c'est parfois savoir frapper avant.

La jouissance du rapport au volcan est amour et haine, amour tissé de haine ; mais pouvoir se défendre du volcan, pouvoir résister à la séduction du feu – ce que ne peut faire Don Juan – laisse une place à l'amour calme, celui de la femme ; les amis du vulcanologue disent qu'en un quart de siècle, le couple ne s'est jamais disputé. La haine vitale protège de la confusion incestueuse et autorise la violence non destructrice : il est possible d'aimer sans être immédiatement en danger, et donc obligé de détruire ; on voit l'écriture changer, devenir moins raide et accepter l'arabesque, qui ne représente plus un risque d'engluement et d'asphyxie.

A défaut de cette haine vitale, bienfaisante, *qui gonfle les poumons,* dit un analysant compatible avec l'amour, une haine pathologique s'installe. L'obligation d'aimer, de se soumettre, et de croire l'amour innocent produit une haine universelle. Ou alors le trauma consécutif à un mouvement d'orientation de l'enfant, ainsi que l'impossibilité pour lui de s'estimer comme violent nécessitent la destruction de celui qu'il aime.

Une femme a rencontré très tôt la haine de sa mère, avant sa naissance, comme gêneuse, et à sa naissance, comme fille : *Comment peut-on aimer quand on aime quelqu'un qu'on hait et qui vous*

hait ? Le premier homme qu'elle a aimé, petite, et qui l'a aimée, a été vu dans une situation sexuelle humiliante, et l'a séduite sexuellement ; le second adulte qui a été bon pour elle, un prêtre, l'a également séduite et a essayé de se débarrasser de sa culpabilité en la traitant de salope. Seule lui restait la voie d'un amour homosexuel, qui s'efforçait de réunir les courants anaclitique et narcissique : *En l'aimant, elle, est-ce que je cherchais à aimer ma mère ou à m'aimer moi-même ?* Mais parce que, dans son enfance, elle a été considérée comme gêneuse par presque tout le monde, cet amour échoue sur le manque d'estime de soi, dès qu'apparaît la violence. La répétition infernale continue : toute difficulté relationnelle est dénarcissisante et provoque une haine inhumaine, qui la vise aussi et la renvoie à la faim destructrice du bébé : *Le dégoût de moi-même : m'arracher les ongles, le bout des seins, le sexe, être débarrassée de tout ça ; toutes ces sensations masticatoires, l'impression d'avoir tout ça dans la bouche. Je ne suis pétrie que de haine. Si je n'avais pas été en analyse, qu'est-ce que j'aurais fait de toute cette méchanceté ? (...) Rien n'a été fait pour me dire que je faisais quelque chose de bien : c'était toujours* trop, rien, folie *; on ne me voulait pas. C'est horrible de se dire : « On a tout ça en soi, tout ce magma ». Je vide l'abcès qui n'en finit pas. Si j'avais rencontré quelqu'un qui m'aimait, je n'aurais eu de cesse de le détruire et de me détruire après.*

La maxime « Aime ton prochain comme tu aimerais qu'il t'aime » rend perplexe un analysant : il ne sait comment aimer, car il ne sait pas comment être aimé. Il n'arrive pas à trouver la bonne distance ; trop près l'étouffe, et trop loin l'étouffe de courir après celle qu'il aime. L'être humain, en effet, ne sait pas comment être aimé, sinon dans la complaisance, quand il ne peut pas s'estimer, ce qui supposerait, comme on vient de le voir, le droit à la haine. Le héros de Le Carré, Pym, peut s'aimer un peu quand il est en détresse, mais il ne peut pas *vraiment* s'aimer. Il se sent capable d'avoir du charme, ce qui le rend aimable, mais ce charme lui est suspect, car lié au mensonge. Il ne peut s'aimer comme fort, car, lorsque ça lui arrive, il en perçoit la dérision. Il a de la complaisance pour ses faiblesses, ses trahisons, ses mensonges, ses à-peu-près, mais cette complaisance lui est, elle aussi, suspecte. Elle est liée à l'absence d'estime, car il ne peut s'estimer que pour ce qu'il fait au service de son pays – qu'il trahit.

Cette complaisance liée à l'absence d'estime ne l'empêche pas d'aimer. Il peut aimer tout homme qui n'est pas vis-à-vis de lui dans la demande pleurnicheuse, ce qui répond à la condition « Pas mon père » ; il peut aimer toute femme qui se donne à lui, ainsi que la vieille

femme qui lui donne asile, sa logeuse, sévère, bonne, enchaînante, en fait pas si bonne que ça. Mais ces amours sont fragiles, toujours trahies – sauf avec cette logeuse à qui il ment sur à peu près tout, et chez laquelle il se suicide – car il ignore où diriger sa haine ; la conséquence tragique de cette carence est que la seule personne envers qui il peut réparer sa trahison, son officier traitant tchèque, il ne peut le faire qu'en trahissant son pays.

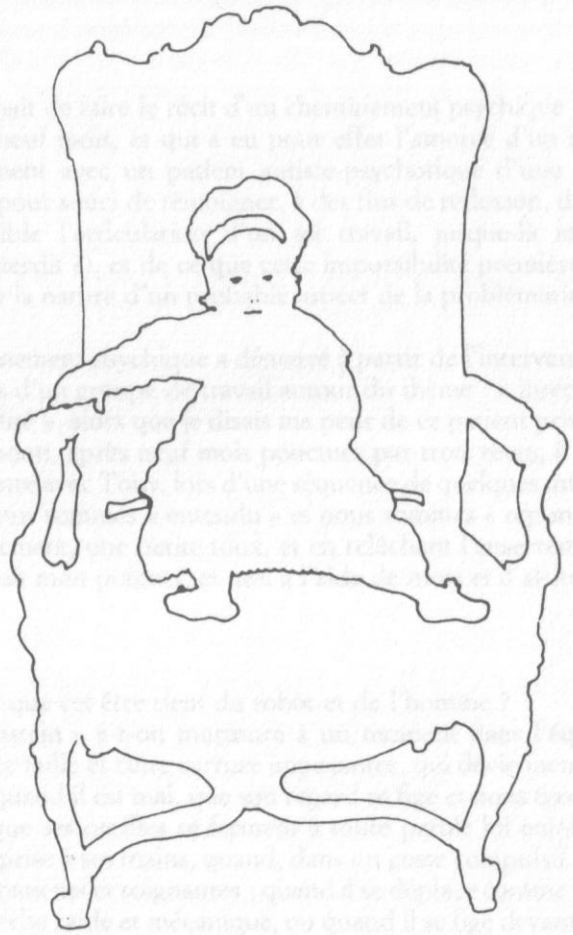
L'incapacité à savoir où diriger sa haine est renforcée dans certaines analyses, soit que le psychanalyste ne supporte pas cette haine dans ce qu'elle peut avoir de déchaîné, donc de dangereux pour lui, soit parce que, en analyse – et c'est une situation qui est malheureusement plus fréquente qu'on ne pourrait le penser – il est défendu d'être fou. Par exemple, une amie à qui je fais remarquer qu'elle ménage son analyste me dit : « Si je ne la ménage pas, elle est capable d'une immense, immédiate férocité ». Cette nécessité de protéger est pathogène.

L'analysant qui s'interrogeait sur ce que c'était qu'aimer, trouve qu'*aimer, c'est soigner.* Il s'agit de soigner celles qu'il aime, comme il a soigné, bébé, sa mère fragile qu'il ressentait à raison comme toute petite. Il s'agissait de la soigner pour qu'elle ne nuise plus.

On ne se trouve pas ici dans le cas de la réparation, qui suppose l'intégration de l'amour et de la haine. Beaucoup d'analysants doivent protéger leurs parents contre la vérité, en cautionnant leurs mensonges et en parlant contre ce qu'ils ressentent. Le faux-self est producteur d'un faux amour qui camoufle le vrai, et contraint à idéaliser un parent fragile et oppresseur pour pouvoir continuer à l'aimer faussement.

*
* *

S'il est possible de retrouver l'amour vrai et de découvrir le chemin de l'amour véritable est la question qui nous amènera à traiter, dans la suite de ce travail, le rapport à la merveille, au secret et à la complicité ; le problème du pouvoir ; et enfin, l'amour brillant et l'amour symbolique.



Témoignage

TEMOIGNAGE

Sylvie Benzaquen

Mon souhait de faire le récit d'un cheminement psychique – le mien – étalé sur neuf mois, et qui a eu pour effet l'amorce d'un travail de questionnement avec un patient autiste-psychotique d'une trentaine d'années, a pour souci de témoigner, à des fins de réflexion, de ce qui a rendu possible l'articulation d'un tel travail, jusque-là impossible (frappé d'interdit ?), et de ce que cette impossibilité première reflétait en miroir de la nature d'un probable aspect de la problématique de ce patient.

Ce cheminement psychique a démarré à partir de l'intervention d'un collègue lors d'un groupe de travail autour du thème : « interprétation et prégénitalité », alors que je disais ma peur de ce patient privé de langage. Il a abouti, après neuf mois ponctués par trois rêves, à une véritable rencontre avec Tony, lors d'une séquence de quelques minutes, où lui et moi nous sommes « entendu » et nous sommes « répondu » : lui par un baillement, une petite toux, et en relâchant l'enserrement dans lequel il tenait mon poignet, et moi à l'aide de mots et d'attitudes posturales.

Tony

Qu'est-ce que cet être tient du robot et de l'homme ?

« Frankenstein » a-t-on murmuré à un moment dans l'équipe soignante. Cette taille et cette carrure imposantes, qui deviennent impressionnantes quand il est mal, que son regard se fige et nous traverse sans nous voir, que ses oreilles se ferment à toute parole lui enjoignant de faire lâcher prise à ses mains, quand, dans un geste compulsif, elles serrent au cou patients et soignantes ; quand il se déplace comme un robot, d'une démarche raide et mécanique, ou quand il se fige devant la porte, debout ou assis sur ses talons, ne sachant plus s'il veut que cette porte d'entrée du pavillon soit ouverte ou fermée. S'il souhaite être à l'intérieur ou à l'extérieur du pavillon.

Fils aîné d'un père ingénieur en physique atomique, qui dit ne croire qu'en la science « véritable » ; réalité première ou dernière qui fait naître « Frankenstein » sur les lèvres de chacun. Peur mais peut-être aussi fascination.

Frankenstein souffrait-il ? Nous n'en savons rien.

Tony, lui, souffre. Pas en permanence ; mais c'est, paradoxalement, dans ses moments de souffrance aiguë, où il devient comme un robot fou, s'en prenant à lui-même, aux autres et aux portes, qu'il nous évoque Frankenstein.

Franki : c'est plutôt ainsi que je le nommais moi-même.

De quelle souffrance s'agit-il ? Tony ne semblerait pouvoir nous le dire ; pas en mots en tout cas. Car il ne parle pas. Il ne dispose, à ma connaissance, que de quelques mots : « bonjour (jour), à boire, au revoir (voir) » qu'il émet, plus qu'il ne prononce, dans une inspiration d'air. Ces quelques mots paraissent alors arriver de très profond en lui, en même temps que du dehors. Des mots aspirés. Des sons troublants.

Tony me fait peur. L'absence de parole humaine chez cet homme me remplit d'effroi. Dans ce pavillon pourtant, se trouvent d'autres patients qui eux non plus ne parlent pas et peuvent se livrer à des violences physiques. Mais aucun d'eux ne suscite en moi cette peur si particulière.

Une peur inqualifiable, qui ne trouve en moi aucun support imaginaire et/ou langagier pour se représenter un tant soi peu. Que je n'identifie ni ne reconnais, de quelque façon que j'essaie d'y réfléchir pour y travailler.

Quand Tony est mal, cette peur m'envahit, qu'il soit proche physiquement ou que je ne fasse que percevoir ses mugissements de souffrance. Et voilà que je ne suis plus bonne à rien, ni à penser ni à faire ; je me surprends même à retenir mon souffle. Et quand Tony est mieux je respire à nouveau.

Séquence

Un jour, un groupe de travail. Le thème : « interprétation et prégénitalité ». Pour la première fois, en un autre lieu que ce pavillon psychiatrique, je parle de Tony et de cette peur incompréhensible. Qu'en faire ? Un appel à l'élaboration des autres participants, faute de pouvoir en esquisser une moi-même.

Survient alors cette petite phrase : « Elle a manifestement très peur ». L'intervenant s'adresse à tous et à moi, et dit cela en me regardant. Parole simple et vraie, qui a allure de constat, et qui est immédiatement suivie d'effets : en même temps que libérée de la grande tension physique qui accompagnait mon récit, je me trouve mise dans une impossibilité de continuer à en parler. Je n'avais, tout d'un coup, plus rien à en dire. Comme si cette intervention avait été reçue par une autre en moi, par « elle », et que « je » ne pouvais répondre pour « elle » ; sauf à y plaquer une pseudo-élaboration ; que je n'ai pas souvenir d'avoir faite.

Il n'est peut-être pas inutile de préciser que l'intervenant en question, outre sa qualité d'analyste, occupe la fonction de secrétaire du groupe ;

c'est lui qui reçoit, en une première rencontre, les candidats à ce groupe de travail ; c'est lui qui assure la circulation d'informations entre ce groupe et l'institution analytique à laquelle il (le groupe) est (était) rattaché.

D'intervention de co-participant à ce groupe, à parole de « secret-taire », voilà que surviennent trois rêves.

Rêves

* Le premier, quelque trois mois après cette séquence :

  Tony me suit comme mon ombre, le long d'un couloir sombre. Je sens sa présence. Je me retourne, je le vois. Je n'ai pas peur. Nous entrons tous les deux dans une pièce circulaire sombre, qui tient de la cuisine et de la cave.

* Le deuxième environ un mois après :

  Nous sommes dans une cuisine, la même que celle du premier rêve semble-t-il, et nous mangeons, chacun assis de chaque côté d'un même angle de table, proches à nous en toucher les genoux. Une semi-pénombre. Je lui donne à manger. Je n'ai pas peur. Je lui parle. Il me répond par quelques mots. Aucun souvenir des paroles échangées.

* Le troisième, quelque cinq mois plus tard :

  Nous sommes attablés de la même façon dans cette même cuisine. La lumière crue d'un plafonnier. Tony, fourchette à la main, dans un geste pour la porte à sa bouche – mais il n'y a rien au bout de la fourchette, aucune nourriture –. Tony se met à parler, parler à m'en faire « une grosse tête » et quitter la pièce : « Si elle croit, celle-là, que parce que je ne parlais pas, je n'entendais pas toute sa peur de ma présence ; si elle croit, celle-là, que parce que je ne parlais pas, je n'entendais pas tout cela en elle, et aussi qu'elle s'éloignait dès que je m'approchais d'elle, pour ne pas que je la touche. Si elle croit celle-là... » Il me fait « une grosse tête » et je quitte la pièce.

  C'est après avoir « quitté la pièce » que je m'éveille.

S'est installée en moi en même temps que ce réveil en pleine nuit, la certitude quasi physique, corporelle, que je n'aurai plus peur de cet homme. Ou peut-être plus cette même peur « corps étranger » qui me rendait comme étrangère à moi-même.

Mes associations autour de ce dernier rêve m'ont fait avance l'hypothèse d'une naissance.

Naissance au sens de la séparation enfin possible d'avec « elle » ;

cette « elle » de qui Tony nommait les affects dans mon rêve – paroles qui levaient peut-être le secret à taire ?

La mémoire enfouie d'un autre temps, celui probable de ma préhistoire, en reprenant corps dans ce rêve, a fait jonction de trait d'union entre « elle » et moi.

Hypothèse bien sûr. Mais la certitude de l'envol de ma peur de Tony ressentie à mon réveil, ne témoigne-t-elle pas de ce mouvement de « retrouvailles », préalable à la possibilité de séparation ?

Nouvelle rencontre avec Tony

Peu de temps après ce rêve (10 jours environ), Tony vient me saisir par le poignet pour m'entraîner sur ses pas. Sans trop serrer mais non moins fermement. Et cette fois ce n'est pas la peur qui se manifeste en moi mais une curiosité nouvelle : ou m'amène-t-il ? Que me veut-il ? Pourquoi est-ce moi qu'il a choisie ?

Et je me dis que si cette fois Tony ne me serre pas fort, c'est qu'il doit bien ressentir que je n'ai pas peur de lui, pas non plus de ce qui pourrait m'arriver en le suivant.

Quelque dix mois avant ce jour, il m'avait de la même façon saisie au poignet, mais en serrant très fort. M'avait conduite à l'étage, face au bureau de Monsieur A., mon collègue psychologue, qui l'y reçoit régulièrement. Il m'avait fait signe de lui ouvrir la porte et était entré sans refermer la double porte derrière lui et sans paraître se préoccuper le moins du monde de ma présence. Les chaises étaient retournées sur le bureau. Il n'avait descendu que la sienne, pris la pâte à modeler et roulé mécaniquement deux boules. J'étais dans un grand malaise face à son silence de mécanique et étais allée demander la présence d'un tiers avec moi près de lui. Le Docteur D. qui m'avait accompagnée dans le bureau, lui avait demandé ce qu'il voulait en ce lieu. Sa question n'avait été suivie d'aucune manifestation de la part de Tony.

Les deux boules roulées, Tony s'était levé, avait remis chaise et pâte à modeler à leur place initiale et nous avait fait sortir du bureau.

Le Docteur D. avait refermé la porte à clef et Tony m'avait reprise par le poignet, toujours aussi fermement, pour me ramener à l'endroit exact où il m'avait trouvée, au bas de l'escalier.

La seule réflexion que je m'étais alors formulée après cette séquence avait été que Tony, peu de temps auparavant, avait ouvert la porte de l'un des bureaux du bas. Monsieur A. et moi nous y trouvions parlant ensemble.

Personne d'autre que nous n'était présent à ce moment dans la pièce. Tony paraissait venir chercher Monsieur A. pour sa séance. Ce dernier

lui avait demandé de patienter un instant, et Tony s'en était allé, refermant la porte derrière lui, ainsi que l'en avait prié Monsieur A.

Me revoilà donc conduite par le poignet à monter cet escalier, jusqu'au bureau de Monsieur A.

Mais cette fois je peux soumettre à Tony mon interrogation : « Pourquoi doit-il me tenir ainsi par le poignet lors de mon parcours avec lui ? Je pourrais tout aussi bien l'accompagner là où il veut m'amener sans qu'il me tienne ainsi. Je ne m'en irai pas en chemin. Ne le croit-il pas ? »

Et voilà qu'il relâche un peu l'enserrement de mon poignet.

Et encore : « Pourquoi m'amène-t-il en ce lieu, qui est le bureau où le reçoit Monsieur A., alors qu'il sait bien que je ne suis pas Monsieur A., mais Madame B. ? »

Nous somme arrivés devant la porte et cette fois il me lâche le poignet – ce qu'il n'avait pas fait la première fois – pour me permettre de trouver le passe dans mon sac. Une fois les deux portes ouvertes, il entre, paraît se souvenir de ma présence et revient me chercher par le poignet. A l'intérieur il me lâche et se dirige vers le bureau de Monsieur A. Je laisse les deux portes telles qu'il les a ouvertes. Il revient sur ses pas et les ferme.

Puis se reproduit la même séquence que la première fois ; il prend la pâte à modeler, mais cette fois en façonne deux bâtonnets.

Je ne me place pas en face de lui, où se trouve le siège inoccupé de Monsieur L. mais sur le côté, dans la même position que dans mes rêves, mais inversée. Ce n'est que dans l'après-coup de cette séquence que je m'en suis rendu compte. Je lui parle : « Il fallait qu'il ait bien eu besoin de cette séquence en ce lieu pour qu'il m'y ait amenée, en l'absence de Monsieur A. »

Il bâille une fois, bruyamment. Cela m'évoque le baillement d'un nourrisson repu, prêt à l'endormissement après une tétée.

Je continue à lui livrer mon interrogation : « Pourquoi est-ce moi qu'il a choisie de conduire en ce lieu, en l'absence de Monsieur A. ? Serait-ce parce qu'il lui est arrivé de nous voir parler ensemble ? »

En réponse, semble-t-il, Tony quitte de yeux ses mains qui continuent à manipuler mécaniquement la pâte à modeler, regarde bien en face de lui, en direction du siège vide de Monsieur A., et émet une petite toux sèche.

Je lui dis : « Oui, vous toussez ».

Il met alors fin à cette séquence en se levant pour remettre à sa place la pâte à modeler. Puis ouvre les deux portes et sort le premier ; sur le seuil, son grand corps campé entre les deux portes, il tient d'une main la poignée de la porte intérieure et de l'autre maintient ouverte la porte extérieure, le corps un peu penché en avant. Ainsi campé, il paraît m'ouvrir tout grand ses bras. Je sors du bureau, il referme lui-même les

deux portes et marque un temps d'arrêt pour me permettre de donner un tour de clef. Il me reprend alors le poignet, mais de façon très lâche cette fois ; me redescend ainsi et me laisse au bas de l'escalier.

Une seconde d'hésitation et le voilà qui me prend et me reconduit dans le bureau où il était venu me chercher. Je lui dis : « Vous aviez oublié un instant qu'aujourd'hui c'est dans le bureau que vous m'avez trouvée, et non au bas de l'escalier ». Et c'est alors que je remarque l'expression détendue de son visage ; une lueur de contentement dans l'œil ; une esquisse de regard vers moi ; de vrai regard. Pas celui qui traverse les murailles sans les voir. Je me dis en moi-même que Tony est bien beau ce matin.

La toux de Tony m'est revenue à l'oreille après, et m'a remis en mémoire le temps qui a précédé sa conception et le tout début de sa vie.

Avant la naissance de Tony, sa mère travaillait en sanatorium. C'est en ce lieu qu'elle a rencontré le père de Tony de qui elle était l'infirmière.

Rien n'est su, à ma connaissance du moins, des « conditions » de conception de cet enfant. Etait-elle toujours l'infirmière du père de Tony ? Avaient-ils désiré avoir cet enfant ? Avaient-ils déjà fait des projets de vie commune ?

Ce que l'on sait, c'est que le père de Tony n'était pas présent lors de la naissance de son premier fils. Il était en déplacement professionnel.

Tony et sa mère auraient été « planqués » dans la cave aménagée des parents maternels. Il semblerait que dépression profonde et honte aient seules accompagné cette réclusion de Tony et sa mère en ce lieu.

A quatre mois Tony est placé chez une nourrice... tuberculeuse. Nul ne s'en serait douté avant que ne se déclenchent chez Tony les signes d'une tuberculose méningée.

Commence alors pour Tony un parcours médical et psychiatrique. Jusqu'à ce pavillon psychiatrique où je l'ai rencontré.

Cauchemar

Après cette séquence avec Tony est arrivé en moi le besoin d'écrire le récit de cette rencontre nouvelle avec lui, dans la suite de ce cheminement psychique personnel.

La première rédaction de ce texte, terminée tard dans la nuit, a été suivie d'un cauchemar : j'étais soudain atteinte d'un cancer du sein gauche ; et je voyais en rêve ce sein gauche tout griffonné d'écritures en tous sens.

Cette « écriture » rappelait les premières arabesque que fait un jeune enfant avant de savoir former des lettres distinctes les unes des autres. Un embrouillamini à l'encre noire, qui tranchait sur la peau blanche.

Comme un message indéchiffrable. Vision à peine entrevue, immédiatement « recouverte » par la séquence suivante qui me voyait questionnant anxieusement mon entourage sur la nature de ce mal soudain.

L'horreur dans ce rêve tenait moins à ce cancer du sein qu'au silence opaque qui accueillait mes demandes répétées d'y mettre des mots. Nul ne pouvait me nommer mon mal.

Mais peut-on nommer ce qui ne peut plus se soutenir d'aucune représentation ? Cancer du silence bien plutôt que cancer du sein, ai-je pensé en me réveillant.

Le jour suivant je reçois cette information troublante : la mère de Tony est atteinte d'un cancer du sein gauche depuis bon nombre d'années.

En fait de sein gauche, elle n'en a plus. Une intervention chirurgicale l'en a séparée.

C'est alors que m'est revenue la mémoire de cet élément de l'histoire de cette femme. Je l'avais complètement oublié.

La mémoire m'en est revenue par un autre chemin : celui en rêve, de l'atteinte cancéreuse de mon propre sein gauche.

Porter un cancer en son sein.

Après je ne sais plus. Mes associations s'interrompent.

C'est le silence.

Réflexions

Il se trouve que peu de temps après la restitution de ces manifestations de mon inconscient, sous forme de récit-témoignage écrit de ma main, Tony a cessé d'étrangler – de sa main.

Restitution adressée à qui ? Pas à Tony directement. Probablement d'abord adressée à moi-même, en tant que remise en circulation par le mouvement de l'écriture, de traces inconscientes non encore articulées entre elles.

Il pourrait, à juste titre, être objecté qu'énoncer ainsi que Tony n'a plus étranglé après l'écriture de ce récit, a déjà valeur d'interprétation. Et peut-être même d'interprétation abusive. S'il est bien connu par tous ceux qui travaillent « de près » avec de grands psychotiques, que forte est la tentation d'infuser du sens à nombre de leurs manifestations, il n'en reste pas moins vrai, sauf à poser sa parole en oracle, que créditer l'avènement d'une interprétation, bonne ou mauvaise, n'est jamais qu'une façon d'engager l'autre de qui l'on a reçu le texte inconscient à se risquer à sa propre lecture.

A noter également que du personnel dit soignant de ce pavillon psy-

chiatrique, je demeure encore celle de qui le nom ne peut être retenu par la mère de Tony.

Je me trouve être celle qui lui a certainement fait répétitivement violence, en affirmant et en maintenant que lorsque son fils répond « non », c'est bien « non » qu'il dit, et pas autre chose ou le contraire, ainsi qu'elle aimerait se l'entendre confirmer (1). Et qu'il y a donc lieu de recevoir ce non comme tel. Nulle réponse de sa part n'a été obtenue à ma question saugrenue sur sa façon à elle de dire non.

N'y a-t-il pas lieu d'entendre, dans ce blanc de réponse, l'irrecevable pour elle de la violence meurtrière du « non » qui l'habite et la détruit dans son corps, faute de n'avoir pu ou voulu, jusqu'à ce jour, un tant soit peu la reconnaître et la nommer ? Afin que puisse advenir un espace dans l'étau asphyxiant qui la lie, – à la vie à la mort –, à son fils ; pour que ce fils aîné devienne un fils est né et que lui soit reconnu le droit de dire non en son nom.

C'est alors seulement qu'elle pourrait retenir mon nom.

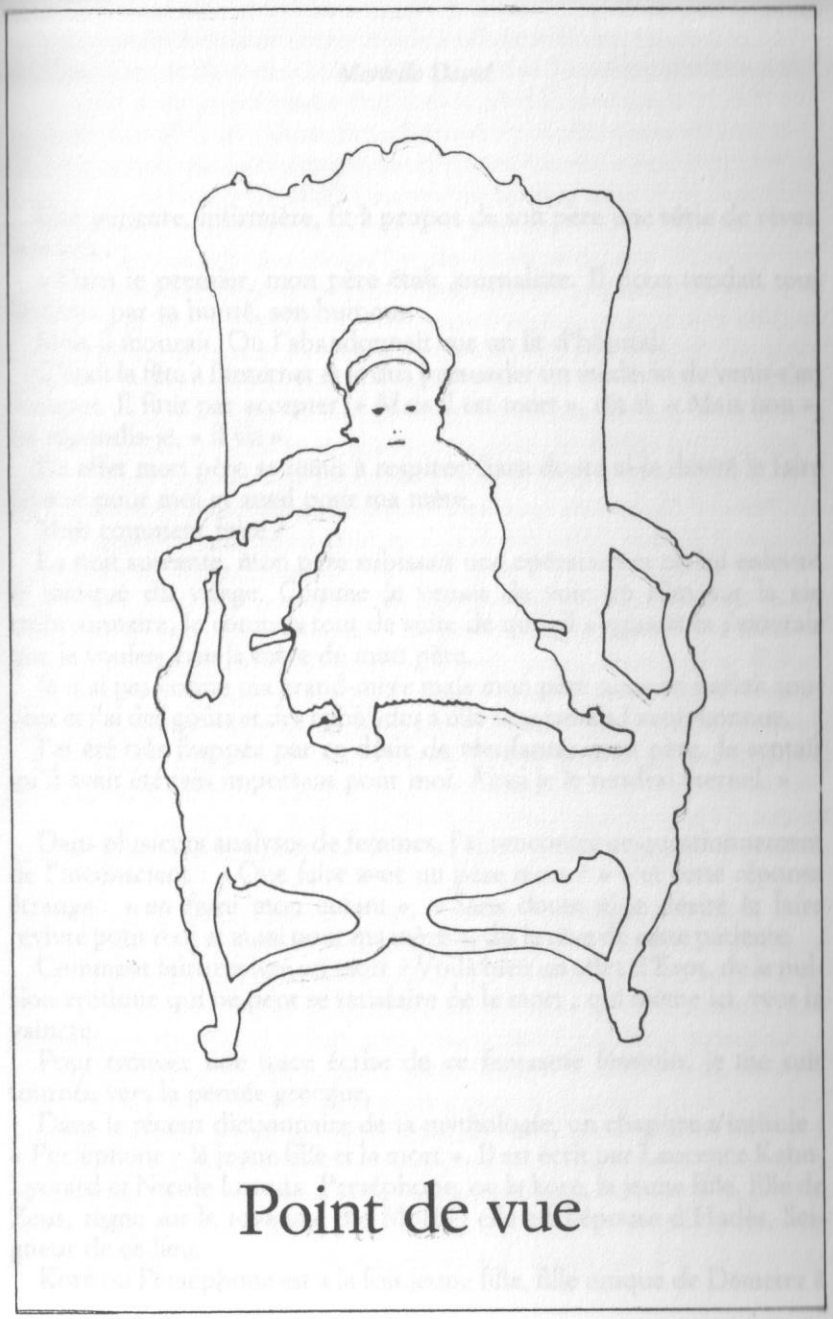
Dans ce cheminement à plusieurs, non pour autant identifés et séparés au départ, l'écriture a fait essentiellement fonction de tiers.

Elle a surgi comme tentative de réarticulation et de réunification des clivages en chacun, et en cela pourrait avoir été constitutive d'une ébauche de l'histoire inconsciente de Tony.

Qu'il ait cessé d'étrangler en a peut-être été sa première lecture.

L'écriture pour ne rien démontrer mais seulement pour dire. L'écriture comme déprise de soi, celle qui met en dette et ouvre un espace tiers pour qu'adviennent deux sujets.

(1) Le « non » est apparu chez Tony peu après qu'il ait cessé d'étrangler.



Point de vue

L'AMOUR DE PERSÉPHONE

Marielle David

Une patiente, infirmière, fit à propos de son père une série de rêves, que voici :

« Dans le premier, mon père était journaliste. Il nous rendait tous heureux par sa bonté, son humour.

Mais il mourait. On l'abandonnait sur un lit d'hôpital.

C'était la fête à l'internat et je dus persuader un médecin de venir s'en occuper. Il finit par accepter. « Mais il est mort », dit-il. « Mais non », lui répondis-je, « il vit ».

En effet mon père se remit à respirer. Sans doute ai-je désiré le faire revivre pour moi et aussi pour ma mère.

Mais comment faire ?

La nuit suivante, mon père subissait une opération et on lui enlevait le masque du visage. Comme je venais de voir un film sur la vie embryonnaire, je compris tout de suite de quoi il s'agissait et j'ajoutais que je voulais être la mère de mon père.

Je n'ai pas connu ma grand-mère mais mon père nous en parlait souvent et j'ai des goûts et des habitudes à elle sans jamais l'avoir connue.

J'ai été très frappée par ce désir de réenfanter mon père. Je sentais qu'il avait été très important pour moi. Ainsi je le rendrai éternel. »

Dans plusieurs analyses de femmes, j'ai rencontré ce questionnement de l'inconscient : « Que faire avec un père mort ? » – et cette réponse étrange : « en faire mon enfant ». « Sans doute ai-je désiré le faire revivre pour moi et aussi pour ma mère », dis le rêve de cette patiente.

Comment faire revivre un mort ? Voilà bien un effet d'Eros, de la pulsion érotique qui ne peut se satisfaire de la mort ; qui même ici, veut la vaincre.

Pour trouver une trace écrite de ce fantasme féminin, je me suis tournée vers la pensée grecque.

Dans le récent dictionnaire de la mythologie, un chapitre s'intitule : « Perséphone : la jeune fille et la mort ». Il est écrit par Laurence Kahn-Lyotard et Nicole Loroux. Perséphone, ou la koré, la jeune fille, fille de Zeus, règne sur le royaume des Morts : elle est l'épouse d'Hadès, Seigneur de ce lieu.

Koré ou Perséphone est à la fois jeune fille, fille unique de Démeter à

qui elle est enlevée un tiers de l'année pour entrer en ce « continent noir » de l'Hadès, pour devenir l'épouse d'Hadès.

« Toute Koré qu'elle soit, Perséphone reste l'épouse d'Hadès... Tel est pour nous le paradoxe de Koré : qu'elle reste la jeune fille au plus profond des Enfers. Comme si elle n'accomplissait jamais le passage » (1).

A l'intersection du rêve et du mythe, nous voici donc face à ce fameux « continent noir » dont Freud s'est servi pour caractériser la sexualité féminine. Il est organisé autour de cette réalité : le père est mort pour l'inconscient ; et ceci, je pense, par un fait de structure : parce qu'il est en dehors de la relation de vie entre l'enfant nourrisson et sa mère.

Aussi, lorsque la petite fille opère la fameuse rotation de son désir de la mère vers le père, son désir rencontre cet obstacle : comment trouver de la vie, et donc de l'érotique du côté du père, s'il n'est que prince des ténèbres ?

Bien sûr, il y a la solution « père-verse » de disjoindre le désir de sa cause et d'en déplacer la boucle du côté du phallus. Cette solution est bien sûr possible, ainsi que la solution hystérique de faire du désir, désir de l'Autre. Ce ne sont pas les solutions que notre patiente à choisies dans ses rêves, ni celles que Freud a décrites comme féminines.

A plusieurs reprises, Freud indique qu'une femme pour être heureuse avec un homme, doit en faire son enfant.

Or cette possibilité pour une femme naît de cette butée de son désir, qu'elle a rencontré petite fille, sur cette réalité inconsciente du père mort. En faisant du père son enfant, dans son fantasme, elle lui redonne la vie, elle lui « passe » de l'objet cause du désir et par là même cet objet peut dans un temps second faire retour, devenir la cause de son désir à elle. C'est ainsi que la petite fille entre comme mère dans le défilé du désir.

Voilà la ruse de l'inconscient féminin pour sortir du continent noir de l'Hadès.

Je propose d'appeler complexe de Perséphone cette étape préliminaire au complexe d'Œdipe chez la fille qui correspond à la rencontre de l'inconscient féminin avec la réalité inconsciente du père mort et aux différentes solutions pour résoudre cette difficulté.

Le mythe grec décrit l'absence d'issue de ce complexe. A propos du « paradoxe » de Koré « qu'elle reste la jeune fille au plus profond des enfers », le dictionnaire de mythologie écrit :

« Fait de langue ou fait de pensée, cette permanence doit être interrogée pour elle-même. Il est vrai que dans l'hymne à Démeter le mouvement qui de la terre mène dans l'Hadès, se renverse périodiquement en son contraire, va et vient qui chaque année renvoie Perséphone à sa mère et Koré à son époux. Or à s'immobiliser aux côtés de son époux,

elle n'accède pas pour autant en plein statut de Guné. Epouse florissante d'Hadès, elle l'est par sa beauté de fleur, mais non par la fécondité qui caractérise la Guné et aux confins du monde des morts, les saules aux fruits morts du bois de Perséphone symbolisent sa stérilité » (2).

Le mythe décrit là une des possibilités d'évolution négative du complexe de Perséphone : de se faire l'épouse de ce père mort en acceptant l'effondrement du désir. Ce qui, psychiquement rend une femme inapte à transmettre la vie. Car il n'existe pas de circuit fermé dans le système pulsionnel.

Si le jeune enfant doit trouver du côté de sa mère l'objet cause de son désir, celle-ci ne peut le transmettre que si elle l'a reçu et qu'elle le reçoit encore du côté du père de l'enfant.

Le désir ici continue de s'adresser à sa cause. Il ne se rabat pas sur le désir de l'Autre, comme dans l'hystérie.

L'épanouissement d'une femme a partie liée avec le désir, avec la vie.

Pour la petite fille, sortir du royaume de la Mort c'est entrer dans la circulation du désir en tant que Mère. En tant que mère du Père mort. C'est se sentir responsable de la vie du Père. Cette solidarité organise non seulement la libido de la petite fille, elle est la base d'un certain mode d'organisation sociale.

Que pour pouvoir continuer à désirer, la petite fille doive faire le travail préliminaire de réenfanter le père mort, marque pour sa vie future toute sa notion du temps et modifie la boucle du désir. Celui-ci devient l'acheminement d'une longue patience.

Le désir ne renonce donc pas à sa cause, mais il se modifie.

Surtout il est très tôt, pour la petite fille, articulé à la mort en tant que réalité à surmonter.

Il n'est pas étonnant que les Grecs qui s'intéressaient tant à la Cité, à son organisation sociale aient tant de mythes pour expliquer ce que leur inconscient leur laissait entrevoir des femmes.

Car ce que la psychanalyse décrit comme « Œdipe féminin » n'est que le terme d'un cheminement complexe à qui les Grecs ont donné de si beaux noms : Koré, Perséphone, Pénélope qui ne se contente pas du travail d'enfanter, mais aiguise inlassablement sa patience en filant et défilant sa toile, Guné l'épanouie et Antigone la célèbre.

Aux antipodes de cette petite, jeune fille qui travaille à l'épanouissement de son désir, Antigone se dresse pour choisir la mort.

– Et c'est une tragédie – Dans « Mythe et Tragédie en Grèce ancienne », J.P. Vernant et P. Vidal Naquet écrivent : « Pour Antigone... la fidélité à la philia familiale passe par la fidélité au culte des morts... Que cette attitude la condamne à mort ne fait que renforcer la résolution de la jeune fille...

Ne pas renier la philia signifie donc pour Antigone, suivant la formule de Créon, ne vouloir honorer aucun autre Dieu qu'Hadès. C'est pourquoi, au terme de la tragédie, la jeune fille apparaît elle aussi comme condamnée. Non seulement en raison de ce que son caractère comporte d'entier, d'intraitable, de « non cuit ». Mais encore parce qu'enfermée dans la philia et dans la mort, elle méconnaît tout ce qui dans l'univers déborde ces domaines, en particulier ce qui relève de la vie et de l'amour...

Antigone n'a pas voulu entendre l'appel à se détacher des siens et de la philia pour s'ouvrir à l'autre, reconnaître Eros et dans l'union avec un étranger transmettre à son tour la vie » (3).

Antigone donc choisit la mort. Mais pourquoi ? N'y a-t-il pas de glissement possible entre la solution de réunir Eros et Père mort et le drame du père mort ?

Ce drame d'Antigone me fait penser à une patiente qui fit une dépression grave à la suite du suicide – réussi – d'un de ses frères. Cette dépression mélancolique était liée au fait qu'elle voulait ignorer un vœu de mort infantile qu'elle avait eu autrefois à l'égard de son frère. Elle retournait contre elle sa propre haine qu'elle ne pouvait pas reconnaître. Elle se voulait telle Antigone « faite pour partager l'amour et non la haine. »

Par cette phrase superbe, elle voulait rester, tel un patient de Mario Cifali qui dénie la mort d'un frère « un sublime enfant, sujet d'une exigence impossible » (4).

Il est tout à fait intéressant de savoir que pour les Grecs le renoncement au désir découle de la prévalence donnée à la philia, au choix de la famille comme lieu de vie et de mort.

Mais l'Antigone de Sophocle nous en dit plus, je pense. Car « les Grecs » c'est aussi le peuple de Thèbes qui s'exprime grâce à Hémon auprès de Créon : « J'ai compris combien la ville plaint cette jeune femme : aucune femme n'a moins mérité une mort infamante après une si belle action ; son frère tué à la guerre était privé de sépulture, elle n'a pas voulu abandonner son corps aux chiens et aux oiseaux carnassiers. Cela mériterait plutôt une couronne d'or... Allons cède en ton cœur, reviens sur ton arrêt... » (5).

Mais Créon persévère (père-sévère nous a-t-on écrit un jour) et Antigone meurt, suivie d'Hémon.

Ce qu'Antigone par conséquent nous précise, c'est qu'il y a chez une jeune femme une force qui la pousse vers la mort.

Mais il y en a aussi une qui la pousse vers la vie, vers Eros. Antigone n'était elle pas fiancée à Hémon avant le drame familial ? Le rôle de la loi du père symbolique qu'incarne Créon a pour tâche de permettre au désir de pouvoir s'exprimer.

Pour ce faire, il faut qu'il renonce à persévérer dans la rigidité, c'est-à-dire comme le génie Grec le précise, qu'il renonce à la crainte et au refus de « faire cause commune avec la femme ».

Résumons-nous : pour une femme le désir passe par ce fantasme de redonner vie au père et par là même, parfois, au frère. Mais toute femme a aussi connu des vœux de mort, parfois sur la personne du frère ou du père.

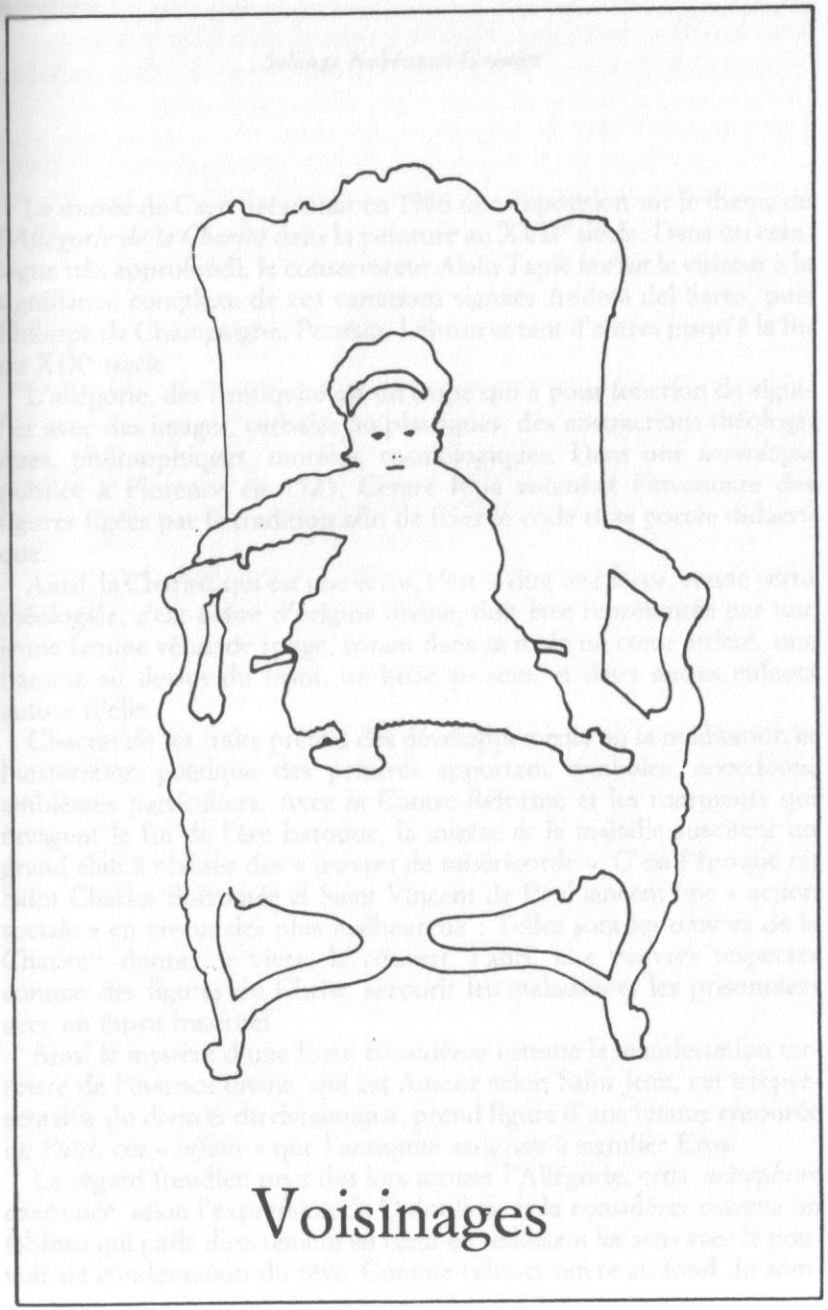
Pour que ces deux fantasmes ne se rencontrent pas en un seul qui entraîne le sujet dans la culpabilité et la dépression – voire la mort –, il faut que la figure paternelle soutienne le désir ; c'est-à-dire entende la culpabilité qui s'exprime, l'accepte et supporte le fantasme de devoir la vie à une femme sans crainte de devenir une femme.

Or nous savons depuis Freud que cette crainte de la féminité est chez l'homme une butée de la cure analytique elle-même.

L'amour du côté des femmes grecques nous a conduits du côté du père. Au fantasme féminin de redonner vie au père s'ajoute inévitablement la vertu de patience qui tient compte du père, de sa réalité subjective.

L'amour d'une femme se révèle ainsi non dans une opposition à la haine, mais dans une construction qui la traverse et tisse le lit d'Eros.

(1) *Dictionnaire de la Mythologie*, Flammarion. *Mort les mythes grecs*, pp. 121, 122.
(2) Idem, p. 123.
(3) J.P. Vernant et Vidal Naquet : *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*, Editions Maspéro, p. 90.
(4) Mario Cifali : *L'Enfant de l'oubli*. Editions de l'Aire, p. 78.
(5) Sophocle : *Antigone*, Editions Flammarion, p. 85.



Voisinages



L'ALLÉGORIE DE LA CHARITÉ

Solange Nobécourt-Granier

Le musée de Caen présentait en 1986 une exposition sur le thème de *l'Allégorie de la Charité* dans la peinture au XVII[e] siècle. Dans un catalogue très approfondi, le conservateur Alain Tapié initiait le visiteur à la signifiance complexe de ces variations signées Andrea del Sarto, puis Philippe de Champaigne, Poussin, Lebrun et tant d'autres jusqu'à la fin du XIX[e] siècle.

L'allégorie, dès l'antiquité est un trope qui a pour fonction de signifier avec des images, verbales ou plastiques, des abstractions théologiques, philosophiques, morales, cosmologiques. Dans une *iconologia* publiée à Florence en 1523, Cesare Ripa recensait l'inventaire des figures figées par la tradition afin de fixer le code et sa portée didactique.

Ainsi, la Charité, qui est une vertu, c'est-à-dire une force, et une vertu théologale, c'est-à-dire d'origine divine, doit être représentée par une jeune femme vêtue de rouge, tenant dans sa main un cœur ardent, une flamme au dessus du front, un bébé au sein, et deux autres enfants autour d'elle.

Chacun de ses traits prête à des développements où la méditation et l'inspiration poétique des peintres apportent symboles, anecdotes, emblêmes particuliers. Avec la Contre-Réforme et les tourments qui ravagent la fin de l'ère baroque, la misère et la maladie suscitent un grand élan à réaliser des « œuvres de miséricorde ». C'est l'époque où Saint Charles Borromée et Saint Vincent de Paul lancent une « action sociale » en faveur des plus malheureux : Telles sont les œuvres de la Charité : donner le vivre, le couvert, l'abri, aux pauvres respectés comme des figures du Christ, secourir les maladies et les prisonniers avec un esprit fraternel.

Ainsi le mystère d'une force considérée comme la manifestation terrestre de l'essence divine, qui est Amour selon Saint Jean, cet irreprésentable du divin et du dynamique, prend figure d'une femme entourée de *Putti,* ces *« infans »* que l'antiquité assignait à signifier Eros.

Le regard freudien peut dès lors scruter l'Allégorie, cette *métaphore continuée,* selon l'expression de Quintilien, et la considérer comme un tableau qui parle directement au cœur en séduisant les sens avec le pouvoir de condensation du rêve. Comme celui-ci ouvre au fond du som-

meil une scène aux représentants du désir inconscient, ainsi l'allégorie greffe dans l'Imaginaire une scène qui offre aux sens, à leur mémoire, à leurs appétits, une énigme, filtre équivoque d'une vérité, miroir invitant à la ressemblance par l'identification à la chose contemplée.

Les blancs ruisseaux de Canaan

La lecture de ces peintures doit nous permettre de reconstruire le discours moral et théologique dont elles donnent la synthèse... Quelles que soient les variantes dans la composition du groupe, le corps de la mère, l'opulence de sa gorge, l'éclat lumineux du sein, centrent la structure ou en constituent l'un des pôles.

Dans cette construction plurielle le corps nourricier noue la communion des *Putti* et apaise en eux la soif toute charnelle de Cupidon : le sein, le visage qui répond, le giron qui porte et rassure, les bras qui enlacent, la sexualité diffuse dans toute la vie sensorielle, donnent en surabondance les objets primordiaux de l'amour. Non pas un par un, dans le morcellement et la discontinuité, mais tous à la fois, transfigurée par la touche et le regard de l'artiste ; non pas dans la dispersion du partiel mais dans un ensemble ordonné par les emblêmes du sens. Cette vision, évoquant une certitude d'être aimé, bien incluse dans un partage de présence, réveille une motion de confiance, ranime au plus profond des souvenirs endormis, les traces d'un moment d'essor vital où les yeux de la mère furent un miroir, son lait le don substantiel de son corps au corps de l'infans. Freud questionnant Léonard a bien discerné l'empreinte de ce visage au tréfond d'un narcissisme naissant, antérieur à la saisie d'une image autonome et distincte, dans la maitrise de l'espace, de l'absence et du langage.

La perte de cette relation et l'oubli qui nous en sépare sont le prix à payer pour avancer dans le devenir subjectif, dans l'appropriation d'un moi et d'un Je. Les pulsions, détournées des satisfactions antérieures vont pousser la course du désir dans sa métonymie...

Mais dans bien des œuvres un enfant pleure au premier plan ; quelqu'un lui tend la main... La peine et la révolte peuvent fixer l'exclusion comme échec de la « castration primaire », du sevrage en somme...

L'allégorie aurait alors pour intention de restituer une figure structurée à ces traces libidinales qui, de connoter une chose perdue et déliée, seraient devenues irreprésentables. Mais cette perte et l'amnésie ne sont-elles pas la garantie d'une identification sexuée dont l'assomption protège l'intégrité imaginaire du garçon et lui fournit les plus puissants moteurs de refoulement, voire de défenses telles que le clivage et le déni, au prix d'une misogynie archaïque et d'un rejet de l'oralité qui exclut toute sublimation ? Aussi l'institution façonnée par les hommes fonc-

tionne-t-elle sur les valeurs du faire et de l'avoir beaucoup plus que dans la référence à l'être, toujours accompagnée par la peur de disparaître et de régresser à la passivité et à l'anonymat du matriciel...

L'Antiquité païenne possèdait aussi une représentation de la Charité romaine, les peintres du XVII[e] siècle l'ont abondamment traitée, non sans complaisance. En effet Valère Maxime raconte l'histoire d'une jeune femme grecque, nommée Pero qui sauva son père, Mico, condamné à mourir de faim en prison, en l'allaitant secrètement lorsqu'elle allait le visiter dans sa geôle. Cette ruse de la piété filiale émerveilla les Anciens et obtint la grâce du condamné. Le schéma iconographique veut montrer la jeune femme allaitant le vieillard ; son garçonnet s'accroche à sa robe, plutôt interloqué ; un gardien, dans l'arrière plan, pourrait les surprendre ; la jeune Pero détourne le regard de son acte. Cette charité romaine offre donc un message encore plus troublant.

Nourri, au même titre que son petit-fils, par celle qu'il engendra, ce père transgresse le tabou de l'inceste. Il reçoit de sa fille le sein de la mère qui le fit vivre. Y a-t-il dépassement d'un interdit, réduit à sa Lettre, en vertu de l'esprit d'un principe ? Ce père humilié et châtré par la captivité ne doit-il pas être sauvé pour préserver à la lignée son chef et sa puissance ? A quel prix ? Qu'importe aussi puisque les femmes ont pour fonction de soutenir la permanence de la cité.

Un rite d'allaitement existait dans la période archaïque, comme aussi dans mainte autre culture en d'autres parties du monde : c'est un symbole d'adoption et de régénération, où la croyance au pouvoir du lait de femme hausse celle-ci à personnifier la nature, et à transmettre la vie universelle dans l'anhistoricité de la lignée femelle et de la fonction substantielle de la maternité... Une jouvence résidait en ce lait donné aux vieillards ainsi repris dans le cycle des commencements. Une relation au cosmos toute tissée de symboles impliquait cette interférence entre le féminin et la vie.

Voie lactée... (O sœur lumineuse...)

La fonction imaginaire de l'objet oral dans les deux allégories reste cependant intriquée à une mission symbolique toute dédiée à la sauvegarde de la fonction phallique dans la version romaine, tandis que les *putti* de la charité chrétienne, tous mâles avec évidence, témoignent eux aussi de la « face du père » et annoncent sa descendance. Les deux visions associent le moment du partage sensuel avec le dépassement d'une jouissance égoïste et le maintien des liens avec les familiers dans le rapport au personnage de femme rassemblant en elle le trésor des objets du désir, enraciné dans le besoin originaire, mais signifiant symboliquement son intérêt pour une cause supérieure, indiquée par les

signes de l'ordre symbolique. L'objet invisible dans tous ces tableaux demeure avant tout *la vie,* la force du devenir puisée aux gestes de l'amour et dans le partage qui désamorce la rivalité en faveur de la communion dans la diversité des places.

Aussi cet état d'abandon confiant à l'Autre, de communication immédiate par le toucher, le goût, le regard, inspire aux mystiques universelles des analogies pour décrire la voie d'union à Dieu. Toutes les ascèses tendent à assouplir les structures réflexives de la conscience conquérante, à dessaisir le moi de ses leurres identificatoires pour retrouver la réceptivité et la connaissance intuitive de la prime enfance. Freud admettait dans les *Nouvelles conférences* que « certaines pratiques mystiques sont capables de renverser les relations normales entre les différentes circonscriptions psychiques, de sorte que par exemple la perception peut saisir, dans le ça et dans le moi profond, des rapports qui lui étaient autrement inaccessibles ».

Les anciens maîtres possédaient une connaissance de la psyché ; eux aussi selon leur temps, la connotaient de leurs théories. Ainsi Saint Augustin, dans le *de Trinitate* oppose l'amour divin à toutes les autres amours. Tout le reste est *cupiditas.* Seul, le premier est *« vera dilectio »,* à savoir : *« que cherchant la vérité, nous vivions justement ».* Saint Thomas d'Aquin et Saint Bonaventure établissent le lien entre l'élan naturel d'aimer et la grâce qui donne la *caritas* divine. L'amour profane ou amour de concupiscence constitue le passage obligé vers l'amour de Dieu : le premier veut s'approprier le Bien parfait, le second transforme le premier dans l'adhésion à l'excellence de son être par la Foi. Le thomisme repère les signes de cette dilection à ses fruits intérieurs, la joie, la paix et la miséricorde et à ses fruits extérieurs, la bienfaisance, l'aumône et la correction fraternelle. Toutes supposent la reconnaissance de la parole qui désigne en l'autre un frère, adopté dans la filiation divine par le Christ, verbe rédempteur. (En ce sens la « correction fraternelle » correspond à une verbalisation du reproche qui permet la résolution du conflit entre semblables).

Ainsi l'allégorie désigne la source naturelle, charnelle de la Charité. Enoncée dans l'Ecriture sainte, elle est ici figurée comme un miroir identificatoire. Elle stimule plusieurs vecteurs de relations dont elle peut rétablir soit la trajectoire, soit la source, soit le but, soumis à l'une ou l'autre forme de destruction inhérentes à l'affrontement aux premières pertes et aux premières rivalités.

Premier de ces liens, le rapport à mon frère et à moi-même, si je me vois dans ces enfants confiants et pleins de convivialité, reliés entre eux dans leur diversité par le lien à la mère.

La radieuse figure féminine qui noue dans sa présence la référence au

feu spirituel restitue le premier miroir maternel souche d'une intériorisation d'érotisation et de confiance – garant de cette « ombre » dont parlait M. Montrelay, d'où surgirait toute fécondité...

Mais alors l'allégorie ouvre une autre connaissance anagogique qui relie l'amour divin à ce qui en serait la révélation terrestre dans l'expérience du don inconditionnel éprouvé par le nourrisson. Lou Andréas-Salomé y voyait l'exemple de l'abandon amoureux. L'allégorie révèle l'essence féminine et maternelle de l'amour divin.

La Bible en chantant la *Sagesse* qui précède le commencement du monde annonce la féminité de l'Esprit créateur. La *Shekinah,* invisible présence vivifiante, en est une autre métaphore dans le judaïsme. André Chouraqui, dans sa transcription française de la Bible d'après l'hébreu contemporain, utilise le mot *« matriciel »* pour rendre l'idée de Miséricorde.

Dans le christianisme, l'insondable mystère trinitaire incite parfois à imaginer l'activité de l'Esprit Saint comme un pouvoir maternel : il préside à la naissance dans les âmes du Verbe ressuscité, il y infuse cette vie divine, qui est pure relation du Principe à sa manifestation dans le Fils incarné.

Saint François de Sales, Saint Jean de la Croix, maîtres de la mystique florissante au début du XVII[e] siècle, utilisent les métaphores d'allaitement pour décrire les relations de l'âme avec Dieu. Affine à l'essence divine, celle-ci serait en sa fine pointe comme l'enfant au « tétin » de sa mère. Mais aussi comme la femme qui accueille passivement en son intériorité la Grâce. Ici la doctrine allégorique embrasse le champ de la contemplation, elle indique une voie spirituelle qui passe par l'attitude féminine et par l'abandon enfantin : ce qui est redouté, rejeté, exclus de l'apparence d'homme et de la prestance phallique de la pensée. Le contemplatif devra s'y ouvrir et s'y perdre dans un jeu de miroirs *en abyme* où l'âme se fond à la *caritas* et le sujet se confond à l'enfant, comme en série, dans une perspective où le dialogue intérieur rebondit et rejaillit dans la relation extérieur à autrui. La sollicitude de Dieu pour l'âme, dit encore Jean de la Croix, est celle d'une mère qui guide son apprentissage, la nourrit d'abord au lait de la langue maternelle. Puis il la sèvre et la conduit au désert de l'absence, du silence et de la Foi pure... De fait la double tension de la « régression » imaginaire dans le pulsionnel sublimé et de la référence symbolique fortement structurée conduisent le Saint à rebours : l'image allégorique s'efface sur la béance d'un retour aux « agonies primitives » que les Anglo-saxons ont si bien repérées dans la clinique comme réminiscence d'une détresse inaugurale, impensable. L'audace des grands mystiques dans leur quête des sources de la Vie divine s'enracine dans l'empreinte d'un péril de l'être

menaçant leur narcissisme primaire d'où ressublimer les pulsions dans leur jaillissement primitif symboligène.

Avoir, comme disent les kleiniens, intériorisé un « bon sein » permet, pour eux, de poser l'hypothèse d'un amour primaire comme souche libidinale à réinvestir par delà les destructions liées aux traumas. La notion *d'espace transitionnel* repose aussi sur l'extension de l'aptitude à sublimer et intriquer la vie pulsionnelle de *l'infans*. Mais cet espace de la culture répond rarement à l'imaginaire d'une continuité de l'harmonie perdue : le *sein* intériorisé pour colmater un manque est le plus souvent un bon sein idéalisé, démon de la bienfaisance ou un mauvais sein théorisé, démon du mépris et de la haine. La question de la *force* – de travail, de construction, de création ou d'analyse – puise à la logique de l'accumulation, de l'appropriation et de la domination. Aussi les kleiniens ont-ils mieux que d'autres affiné l'étude de *l'envie* et des pulsions de mort, en leurs effets dévastateurs de déliaison et de clivage. Mais leur clinique ne renonce pas à travailler la peur laissée par le trauma pour retrouver l'inscription et les sources de l'amour « primaire ». En cela, ils rejoignent les intuitions du Moyen-Age qui associait à l'allégorie de la Charité, celle de *l'Envie* figurée par un serpent : le double probablement du Tentateur de la Genèse, le démon invisible dans le cœur de Caïn. Ainsi le mythe donne une forme à la force de disjonction et de destruction qui agit, dès avant l'aube de chaque vie humaine, et y induit la répétition des accusations et des Dettes qui ont tourmenté les générations antérieures. Dans l'allégorie de la Charité, la vision détruite par la déliaison traumatique ou par la rage envieuse et auto-ravageante s'éclaire de nouveau, irradiée du pouvoir structurant articulé par le message religieux...

Il est vrai, la passion du bien menace constamment ce lien dans son exquise qualité d'ouverture à l'altérité, annoblie par la filiation divine. La stase dans la captation de l'autre en tant qu'objet et la fabrique de masochisme primordial à quoi s'applique l'institution donne prise au pessimisme freudien qui déniait toute réalisation possible au commandement d'amour du prochain, pourtant prêché par les Prophètes.

Lacan a renchéri sur ce versant sadien, dans sa formalisation du désir. Tout en admettant dans la stabilité du lien amoureux la rencontre des signifiants inconscients selon une logique secrète de satisfaction narcissique et de compatibilité des désirs. Mais la rémanence chez lui d'un jansénisme tragique favorisait sans doute la tendance à fonder la structure sur une perte de l'objet primordial si radicalement irréversible que nulle empreinte, nulle trace psychique ne subsisterait. La marâtre nature sadienne, complice d'un discours scientifique ennemi du « leurre anagogique » maintiendrait forclos le trésor de connaissance,

de désir, d'appel et de véracité égaré aux limbes de notre existence. Et l'homme resterait foncièrement une proie pour l'homme.

L'allégorie de la Charité au contraire rétablit dans la métonymie et dans l'universel, l'économie du lien libidinal au semblable en l'enracinant dans la quête infantile de soi-même régie par la relation narcissique à l'objet. Elle promet comme fruit de ce rapport de paix, la joie et la compassion, toutes notions étrangement absentes du discours psychanalytique. Cette élision reflète peut-être l'horreur, la honte et la culpabilité déchaînées en ce siècle par la haine raciale et les idéologies totalitaires. Mais elle trahit peut-être aussi la jouissance d'une fascination.

Au lendemain des guerres de religion et de la grande peste noire, la très humaine charité de la Contre-Réforme s'adressait à des individus. Elle invitait à l'intériorité, à l'ouverture, à l'avenir incarné dans les *Putti*. Elle opposait l'humilité des images sans valeur sociale de l'enfant et de la femme à la puissance des guerriers et des docteurs.

Cette exposition, en 1986, au Musée de Caen, correspond peut-être aujourd'hui, à une découverte renouvelée, dans d'autres domaines, du trésor déposé entre nos mains, avec chaque enfant qui vient au monde. En effet, les progrès accomplis dans l'accueil des nourrissons et l'attention sans précédent accordée à leur fonction prophétique, nous amènent à redécouvrir leur besoin vital de justice, de vérité, de reconnaissance de leur existence, de vraie *dilection* en somme, en vue de leur devenir...

Ainsi, paradoxalement, la psychanalyse sceptique et parfois fascinée par l'essence diabolique du déterminisme inconscient peut aussi s'incliner devant la métamorphose toujours laborieuse de l'appétit cupide en ce mode de rapport à l'autre et à soi-même dont la possibilité existe en l'homme de toute culture, mais nécessite un travail de dépossession imaginaire et de sublimation de l'objet narcissique en référence à un ordre symbolique.

une nouvelle collection

« LE FAUTEUIL DE PATIO »

(hors abonnement)

Jacques Hassoun

les
INDES OCCIDENTALES

à propos de
la théorie des pulsions
et de
« au-delà du principe de plaisir »



éditions de l'éclat

VIENT DE PARAÎTRE

68 F

PATIO/psychanalyse

Directeur de la publication : Claude Rabant

Éditeur : Les Éditions de l'Éclat
4, rue du Chapeau-Rouge
34000 Montpellier

Nom : .....
Prénom : .....
Adresse : .....

Désire m'abonner à Patio (3 n^{os}) à partir du n° ..... (inclus)

- ☐ France 250 F
- ☐ Étranger 300 F
- ☐ Soutien 500 F

Je désire recevoir :

- ☐ Collection complète (1 à 8) au prix de 600 F
- ☐ Numéro 1 - 75 F
- ☐ Numéro 2 - 93 F
- ☐ Numéro 3 - 93 F
- ☐ Numéro 4 - 93 F
- ☐ Numéro 5 - 79 F
- ☐ Numéro 6 - 93 F
- ☐ Numéro 7 - 110 F
- ☐ Numéro 8 - 89 F

Ci-joint un chèque à l'ordre des éditions de l'Éclat de ..... F