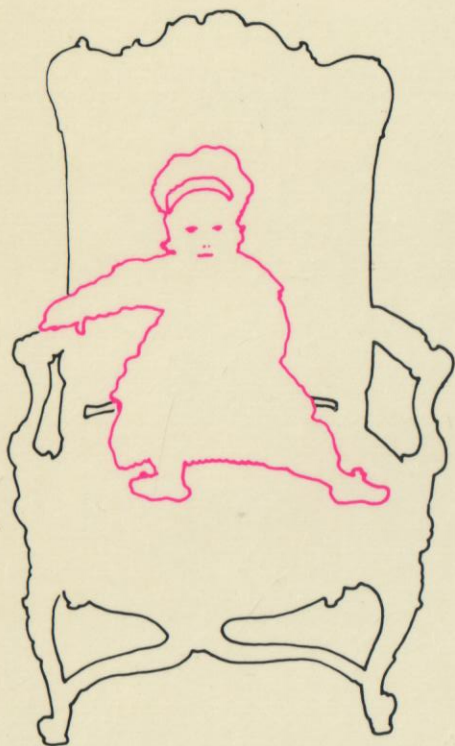


PATIO/10

PSYCHANALYSE

nouvelle série



L'AUTRE SEXE

éditions de l'éclat



Claude Rabant : Anomie et féminité.
Marie-Madeleine Chatel : La lettre féminise en corps.
Pascale Hassoun : Dis-moi que tu me veux *pas toute*.
Chantal Maillet : Phobies.

Entretien avec Hélène Cixous.

Jacques Hassoun : Pour Simone de Beauvoir..
Jadis.

Jacqueline Poulain-Colombier : Le sourire de Mona-Lisa.

Françoise Nielsen : Les années du crépuscule.
Monique Brémond : D'un transfert à l'autre.
Anny Ardain : Claire, de l'intérieur à l'extérieur
d'une scène primitive.

Abdelkebir Khatibi : Dialogue sur l'hostilité
amoureuse.

Carole Naggar : Samara.

Entretien avec Marie Redonnet.

Guy Dana : « Les ailes du désir ».

François Péraldi : La passion de la mort.
Donald Moss : Les érotiques du temps.

Marie Langer, par H. Yankelevich.

Sommaires des précédents numéros de Patio.

Comité de rédaction
Michèle Abbaye - François Baudry
Marcianne Blévis - Olivier Grignon
Jacques Hassoun - Pascale Hassoun
Claude Rabant - Monique Tricot
Hector Yankelevich
Maquette F. Eisenmann

Directeur de la publication : C. Rabant

© Editions de l'Éclat 1988
ISBN 2-905372-22-2
ISSN en cours

L'AUTRE SEXE

Avec trois dessins originaux de Mechtild

Publié avec le concours du Centre National des Lettres

éditions de l'éclat

Sommaire

Préambule à quatre voix 7

Analytiques/1

- Claude Rabant : Anomie et féminité 23
Marie-Madeleine Chatel : La lettre féminise en corps 29
Pascale Hassoun : Dis-moi que tu me veux *pas toute* 38
Chantal Maillet : Phobies 49

Entretien/1

- Entretien avec Hélène Cixous 59

Mémoire

- Jacques Hassoun : Pour Simone de Beauvoir... Jadis. 77

Analytiques/2

- Jacqueline Poulain-Colombier : Le sourire de Mona-Lisa 87
Françoise Nielsen : Les années du crépuscule 99
Monique Brémond : D'un transfert à l'autre 103
Anny Ardain : Claire, de l'intérieur à l'extérieur d'une scène primitive 109

PRÉAMBULE À QUATRE VOIX

Voisinages/1

- Abdelkebir Khatibi : Dialogue sur l'hostilité amoureuse 121
Carole Naggar : Samara 127

Entretien/2

- Entretien avec Marie Redonnet 135

- Guy Dana : « Les ailes du désir » 144

Voisinages/2

- François Péraldi : La passion de la mort 149
Donald Moss : Les érotiques du temps 170

- Marie Langer, par H. Yankelevich 180

- Sommaires des précédents numéros de *Patio* 183

PRÉAMBULE A QUATRE VOIX

I

Chers amis,



J'aimerais avoir votre avis sur le prochain numéro de notre revue *Patio*. Le numéro s'appelle l'« Autre sexe ». Je ne sais pas ce que vous pensez de ce titre ni ce qu'il vous suggère. Nous avons repris de J. Lacan cet énoncé. C'est un choix, qu'à sa suite nous avons fait, alors que notre projet de départ était de faire un numéro sur le féminin. Ce projet se trouvait déjà bien avancé. Nous avons un dizaine de textes écrits par des femmes, ou écrits sur le féminin, aussi bien sous l'angle clinique (la phobie, le recours au maternel au cours de la cure, le rapport mère-fille, l'hystérie, etc.) que sous l'angle de l'écriture. Le résultat nous donna l'impression d'un numéro symptomatique : nous avions devant nos yeux le féminin en tant que symptôme. Vous savez que Lacan dans « La Troisième » écrit que la femme est le symptôme de l'homme. Si besoin était, nous en avions là une manifestation évidente. Or, ce symptôme était amené pour du vrai. Cet appel au vrai de la part des femmes vient du fait que de leur côté tout ne peut pas être pris dans la représentation. Il y a alors une manière subtile de poser l'éprouvé comme plus vrai que le concept.

Dès lors, cela ne mène-t-il pas à mettre le symptôme en place de structure ? Ne serions-nous pas là devant ce qui fait une des impasses du « féminisme » ?

Un des points les plus symptomatiques à la lecture de ces textes était l'idée de devoir tuer la mère pour pouvoir accéder à la féminité. Que veut dire tuer la mère ? Quelle est son articulation avec une position féminine ? De quelle mère s'agit-il ? S'agit-il de tuer

la mère haineuse, intuable ? Que fait-on de l'intuable ? Et c'est sur ce point que les réponses divergent. Soit qu'il s'agisse à tout prix de poursuivre l'idée d'une mère qui serait bonne, soit qu'il s'agisse de reconnaître cet intuable comme un point limite, un point limite du fait du langage — comme si c'était l'existence même du langage qui produisait cet intuable (et non la mère). Dans ce cas, ce que vise l'analyse n'est pas de réduire « l'intuable » mère mais d'intervenir à côté, c'est-à-dire d'introduire « phalliquement » quelque chose qui fasse avec cet intuable.

Pour ma part, je pense que pour articuler ce qui se passe du côté des femmes, pour l'articuler avec l'analyse, il est nécessaire de reprendre les choses en terme de jouissance.

Il y a beaucoup à dire sur « l'accès » à la jouissance féminine. Les divergences semblent se cristalliser autour de son lien avec la jouissance phallique. Est-ce que la jouissance féminine doit être visée contre la jouissance phallique (toutes les thèses qui veulent que le champ phallique soit un obstacle au champ féminin) et dans ce cas, est-ce que la jouissance féminine peut être visée directement ?

Ou au contraire, la cure n'est-elle pas la déprise d'une jouissance créditée au champ de l'Autre pour investir (et par l'investissement de) la jouissance phallique : cette déprise ne prendrait-elle pas nécessairement les voies de la jouissance phallique de laquelle se supplémenterait la jouissance Autre ou féminine ?

A mon avis, la jouissance féminine ne s'appréhende pas directement, elle est supplémentaire à la jouissance phallique, elle est donc produite dans l'analyse en supplément selon la position dans la jouissance phallique (et non dans la jouissance de l'Autre) de l'analyste.

Appeler un numéro sur la femme l'Autre sexe, c'est aussi affirmer le primat du langage.

Alors pourquoi faire un numéro sur la femme si elle est ramenée à l'économie plus générale de l'être parlant ? N'est-on pas ainsi en train de la perdre en route ?

La féminité peut-être, la jouissance féminine non. Car ce qu'on voudrait tenter dans ce numéro, c'est qu'il y ait du dire et des dits :

que des femmes (ou des hommes) disent quelque chose — il y a des dits de femme — pour la dire. Nommer ce numéro l'Autre sexe, c'est articuler ces dits au dire, au sens où le dire c'est l'existence ou le réel (son exclusion).

L'Autre peut évoquer la position mystique. Mais nous avons voulu — après Lacan — le maintenir sexuel.

Le sexe, c'est la pulsion ou l'imagination du trou — trou dont Lacan nous dit qu'à en rester à celui-là, c'est la fascination. Le trou, dit-il dans L'Étourdit, n'est ni le clin d'œil, ni la syncope mnésique, ni le cri, ni le silence mais celui produit par un certain nombre de coupures. Lacan nous ramène donc du côté de la théorie de la cure.

Appeler ce numéro l'Autre sexe, c'est certes vouloir des textes sur le féminin, mais pas n'importe comment, c'est-à-dire déjà orientés dans le cadre très précis du champ phallique, non pas par mesure répressive ou angoissée, mais pour qu'il y ait de l'analyse.

Il me semble que plus le concept de l'Autre sexe peut être posé et développé, plus nous pouvons laisser leur place aux textes analysants et écrivants.

Voilà donc comment j'envisage ce numéro. C'est sans doute un peu surmoïque — en effet il s'agit de la jouissance. Il est possible qu'en mettant l'accent sur la jouissance, on rate le féminin. Il y aurait lieu ici de reprendre tout ce que le féminin doit quand même au maternel.

Il est possible aussi que la liberté que je me donne lorsque j'écris un texte, c'est-à-dire lorsque je suis ma propre écriture, soit plus grande que lorsque j'ai un numéro à penser.

Faire un numéro sur l'Autre sexe est sans doute tout à fait différent (plus conceptuel) que d'être dans la chaîne des femmes.

Pascale Hassoun

II

Vers l'Autre sexe... ?



La philosophie ne s'est jamais occupée de la femme. Kant lui dédie quelques considérations d'« anthropologie pragmatique », mais seulement en ce qui concerne le mariage. Hegel se penche sur elle sous la rubrique de la famille. Bref... Kierkegaard, c'est vrai, occupe une place à part, mais parce qu'il a eu

le courage fou de faire consister son œuvre sur l'exclusion réelle de Régine comme condition de sa possibilité. En quoi il est le premier à avoir pensé théoriquement l'angoisse.

Si la philosophie, donc, l'a laissée carrément de côté, pour « boucher le trou du politique » (Lacan), la psychanalyse, par contre, ne cesserait pas — et en ceci seulement elle garantirait sa survie, de maintenir ouvert le trou de la question que son (in) existence en tant que telle pose.

Pour « toute » femme, l'accès à « la femme » est soumis à condition, qui peut varier historiquement ou culturellement. Accéder à l'homme, ou le refuser, en trouver « un vrai », la maternité, acheminer les enfants dans la vie, et aussi bien, dans la même série, même si un peu à part, tuer sa mère.

Dans Une Flamme dans mon cœur de Myriam Mézières et Alain Tanner, elle se fait dire à elle-même, actrice dans le film et auteur du livret, que représenter Bérénice au théâtre ou se masturber en public avec son chimpanzé en peluche, ça ne fait aucune différence.

Cette mise en abîme douloureuse ne fait que désigner d'une certitude inébranlable la facilité avec laquelle une femme peut s'extraire

elle-même du discours, à la poursuite d'un réel de la jouissance qui ek-sisterait en deçà du signifiant. Point d'aboutissement, certes, d'une recherche particulière, et, aussi bien, héroïque mais qui, en outre, éclaire son point de départ d'un jour différent : l'aise avec laquelle toute femme peut (se) jouer du semblant.

En ce point où la jouissance menace d'ouvrir à la folie, la passion maternelle, la haine de la mère, se ferment comme les enveloppes les plus consistantes pour résister à l'appel de la jouissance d'un corps qui se veut dénudé de tout appareillage phallique.

Mais l'Autre jouissance est ce contre quoi autant les hommes que les femmes se débattent, à certains moments de la cure. Ce supplément, que d'aucuns connaissent par eux-mêmes, et qu'une cure réussie produit comme effet, ouvre à une expérience de l'irréel : comme organe hors-corps (Lacan, Position de l'Inconscient).

Mais nul analyste ne peut prétendre que son patient y séjourne durablement. A lui seul d'en décider à ses risques et périls.

Si cela est vrai, l'Autre sexe est l'Autre autant des hommes que des femmes, qui se partagent différemment le champ phallique.

Si la série des femmes, pour un homme, peut se fonder de la nécessité que pas-une ne soit à l'abri de la castration (entreprise vaine, s'il en fut) la succession des hommes, pour une femme, se situe non seulement de la recherche, et de l'évitement, de l'Un (« Enfin un homme, un vrai ! »), mais de la difficulté à faire qu'ils soient comptés, ce qui veut dire qu'elle (en) soit comptable. Ou bien : si l'homme cherche à compter les femmes, la femme cherche des hommes qui comptent.

La séparation entre l'acte de déflorer et « l'acte sexuel » dont Freud rend compte dans Le Tabou de la Virginité montre, justement, la tentative de représenter un savoir : que ce n'est pas la série indéfinie d'actes dits sexuels qui marquent une femme comme non-vierge. D'où cette tentative proprement insensée fondée sur un incommensurable, où ceux qui représentent le Père forcent l'indécidable pour qu'une représentation sociale subsiste d'une marque qui ne saurait en elle-même être obtenue. Savoir étonnant du peu de trace que le phallus peut laisser (après constitution de structure).

En quelque sorte, on peut dire que la préoccupation morale sur l'éducation des filles, qui apparaît et disparaît dans l'histoire, n'est que le pendant, non pas du tabou de la virginité, tel que Freud le dit, mais du souci de son impossible abolition.

Il est possible que le seul à avoir réfléchi sur cela avant Freud soit Mozart. En effet, dans ses trois grands opéras, et ce serait un fil conducteur, il s'agit de représenter l'incommensurable qui lie en écartant, l'Un et la représentation quelconque qui sert à établir qu'il y a du rapport. Tout consiste à mettre à distance, dans le drame ou dans la farce, les conditions de la représentation et son danger perpétuel : la survenue, non pas de celui qui brise les contrats, comme on l'a écrit, mais de celui qui les fait possibles, d'être mis à l'écart : autant Don Juan, que le comte Almaviva, que les faux ambassadeurs albanais.

« La Flûte Enchantée » ferait là contre-épreuve : le lien indissoluble du mariage, le rapport sexuel enfin trouvé repose sur un autre ordre du monde : là où un père dit de lui-même, sans intermédiaire, que le réel et le symbolique se recoupent l'un l'autre, totalement.

Mozart nous montre que c'est par le biais du plus étranger, de celui qui se fait abhorrer par son attrait, bref, celui qui ne compte pas, et qui ne doit pas compter, qu'une femme rentre dans l'organisation sociale du génital.

Si ce que nous venons d'avancer est vrai, si faire l'amour ne fait pas qu'une femme cesse d'être vierge, alors elle n'a d'autre partenaire que la formule que Lacan écrit : $\exists x \bar{\Phi}x$ ou en le reformulant autrement : cette écriture nous livre, non pas la cause de son désir, mais le chiffre de son vouloir.

Le paradoxe de toute femme, c'est que le fait qu'il n'existe pas quelqu'un qui dise non à la fonction phallique, produit, en elle et par elle, de façon non-nécessaire, du phallus, mais pour l'autre, et dans le champ de l'Autre. Incarner le phallus, c'est ce qui lui empêche la rencontre avec ce qu'elle veut.

Pour l'homme, les rencontres avec une femme, des femmes, sont toujours porteuses de castration, si tant est qu'il ne la réduise pas toute à « a », qu'il reste ouvert à sa dimension Autre, au dire de vérité qu'elle provoque en lui.

Pour une femme, il n'en va pas de même, sa possibilité d'arriver à la jouissance sans forcément désirer fait qu'il subsiste — pour toujours ? — en elle la quête de l'Un qui, par son existence, vienne barrer la négation sur le quanteur où elle se trouve prise : $\bar{\exists} x \rightarrow \exists x$

La résolution d'une analyse d'une femme se trouverait, donc, dans la possibilité de trouver un passage, aléatoire, entre $\bar{\exists} x \bar{\Phi}x$ et $\exists x \bar{\Phi}x$.

Entre la vierge et l'Urvater. (1)

Là, il convient aussi de remarquer que dans cette logique le particulier n'est pas comptable comme une classe : par exemple, « Socrate est mortel ». Il n'y a pas d'individu dont on puisse prédire qu'il dit non à la fonction phallique, qu'il castre du fait d'être hors-castration. D'où le dit qu'il n'existe pas un tel homme ne risque pas de se trouver falsifié dans la réalité.

La vraie rencontre advient donc d'un dire qui seul peut donner existence à la fonction : ergo de pouvoir se compter dans l'universel dénombrable.

Ce passage du Nord-Ouest — s'agit-il de le traverser, de le contourner, de le soulever ? — est sa division de sujet.

Par contre, si l'analyse, de gré ou de force, se borne à pivoter en bas du schéma, entre l'affirmation et la négation de l'universel de la prédication phallique, elle s'enlise dans le mauvais infini, dans l'interminable de la réponse par l'envie du pénis. Elle reste piégée par la logique du possible qui se rit par avance de toute interprétation.

L'Autre sexe est un pays dont l'analyse permet de marquer, dangereusement, certains contours, mais dont le bord ne sera jamais conquis. La jouissance féminine est à situer seulement comme avancée, pas comme territoire, vers ce qui advient de l'Autre quand les positions phalliques sont abandonnées : une angoisse autrement difficile que chez l'homme à border du désir. Mais seul ce silence qui ne tait rien, hors langage, permet de mesurer, à l'aune de l'absolu, que le mot, les mots, jouissent tout seuls.

Le plus-de-jouir (Lustgewinn) que chaque sujet tire de l'objet partiel sert essentiellement à alimenter le fantasme. Tandis que le gain de jouissance qu'on peut arracher à l'Autre en tant que tel, seul peut être utile, éventuellement, pour inventer à tâtons son réel.

Là, la disjonction exclusive (aut... aut... ou l'un ou l'autre, mais pas les deux) entre esthétique et éthique disparaît et l'entreprise périlleuse de vivre dans le semblant sans y croire, devient — il faut le vouloir — possible (2). Seule condition d'existence : que des dire viennent jalonner un parcours imprévu.

(1) Selon les formules de la Sexuation dans *Encore*, reproduites plus loin p. 34.

(2) Il est vrai que p , ou il est vrai que *non* p . Rien ne peut choir hors vérité de cette fonction. Donc ça cesse de s'écrire.

Et si l'Autre sexe, finalement, décide son clinamen du côté de la femme, là, femme n'est pas simplement réductible à une espèce de petit « a », elle est un Nom-du-Père.

Hector Yankelevich

III



Ce qui s'oppose à la représentation, ce n'est pas l'éprouvé brut, l'épreuve brute de l'indicible ou de la sensation. Certes il y a de l'illisible et de l'intraduisible, mais nous n'y accédons pas sans un travail, un travail de pensée qui fait se conjoindre à l'horizon l'analyse avec l'écriture, l'esthétique avec l'éthique. Ce travail s'affronte à la mémoire du corps, en abîme dans la sensation, en toute présence autre. L'Autre jouissance s'y aborde comme chiffres en manque d'un corps-monde, traces ou sillons en souffrance d'une douleur.

Comment tempérer cette rencontre dont nous nous éloignons sans cesse comme de l'insoutenable, hors de laquelle, néanmoins, nous ne vivons pas ?

Tempérer, c'est à dire en un sens arrimer, ancrer, tremper dans le temps ce qui n'en a pas. Ou dessiner, ce qui n'est pas exactement border, ni cerner. L'illimité demeure, autour du trait, à travers lui.

L'intuable certes est notre rapport au langage même, comme l'impossible notre matrice à tous. Sinon nous ne créerions point, nous ne serions point dans cette nécessité où nous sommes d'inventer le réel. L'Autre jouissance, qui ne se sur-chiffre à la fin sans doute qu'en termes phalliques, en éléments de présentation, mais disloqués, bouleversés, renversés, ou, comme le dit Antonin Artaud,

renversés de l'autre côté des choses (1), ne nous surplombe pas seulement comme le barrage de notre cacophonie interne, mais comme l'offre à créer avec de l'impossible du réel encore à naître, qui devient du nouveau dans le symbolique.

L'angle sous lequel s'aborde ce réel est aigu. Il est même sans doute toujours ravin, mais non clivage, là est toute la difficulté. Car un clivage ferait bien, temporairement, notre affaire, en fétichisant dans l'objet le vide que nous avons sur les bras, en évacuant du corps « la souffrance du prénatal », telle qu'Artaud la nomme (cette souffrance du non-né), pour en faire un fantôme, un à-plat de désir, et changer un appel aussi radical dans la croyance qu'il y a enfin des signes de l'amour. Mais ce faisant nous perdons et le réel et l'invention, pour n'y gagner que la mort, au mieux la folie et ses aberrants soleils.

Nommons sexe en effet ce ravin qui nous ravine entre sexualité et langage et, aussi bien, de l'un à l'autre fait foudre. Autre, ici avec un A, jusqu'à quel point peut-il l'être, et à quelles conditions d'inénarrable musique ou de déchirement interne ? Sans doute le féminin, qui en est la grâce, y laissera-t-il des plumes (notamment celles de quelques écrits sans suite). Moins que le masculin toutefois, dont nous pouvons penser que Don Juan amorce historiquement la chute.

En somme, l'appui du père défaillant au clivage ouvre la crise où nous sommes d'avoir à inventer l'Autre sexe, côté homme et côté femme, à partir de cette forclusion plus radicale qu'implique l'orientation du réel : non pas sens à nous satisfaire, mais pure pente vers le bas, l'inerte de l'existence, où bouillonne néanmoins, horresco referens, le chaudron de sorcière du non-né et de la dispersion originare.

Sans doute l'imagination comme acte vient-elle offrir un pont à ce réel naissant. Mais c'est moins l'imagination d'un sujet que celle de la langue même, le pouvoir créateur à même la langue, que nous effleurons à peine, si à corps perdu que nous nous y plongeons. Certes de ces plongées relevons-nous, quel que soit notre « côté » dans le champ phallique, parfois des traits de foudre dont les tracés peuvent faire passages. Ainsi trompons-nous l'exil où nous

(1) A. Artaud, *Les Tarahumaras*, p. 35. Coll. Folios-essais.

sommes du sexe même. Telle concrétion scripturale invente littéralement la nécessité dont se lie à l'Autre ce même, dont assurément nous arrachons alors quelque cri pour soutenir la trace de notre bâton dans l'air.

Cette profération, où nous mêlons notre voix, ne nous enseigne pas la meilleure histoire (ainsi que nous pourrions appeler le bonheur), mais, comme le dit Kierkegaard, le paradoxe absolu, celui de la pensée qui cherche à découvrir quelque chose qu'elle-même ne peut penser — « passion paradoxale de l'intelligence qui cherche à se heurter, et sans bien se comprendre, cherche sa propre perte » (2). Passion non seulement voisine, mais en fin de compte identique, souligne-t-il, à l'amour — comme passion pour cet autre qui manque, l'Inconnu.

L'inconnu du sexe, le dieu athée de la langue, voilà sans doute ce qui nous meut, hors sens, vers le réel à naître. La nécessité est fille de l'invention — proposition wittgensteinienne dont la cruauté ne nous paraît pas si éloignée de celle d'Artaud : loin d'être posé, ce ravin s'avère littéralement notre décision, ou notre acte pur, acte du dire même, qui nous décolle sans cesse de nos dits — dits « hommes » ou dits « femmes », dieux en perte de leur sens, condamnés, de part et d'autre, et en déséquilibre, à ces signes qui certes ne sont pas ceux de l'amour mais ceux, sillonnés du frisson sublime du vide, du désir.

« Il n'y a pas de rapport sexuel... » Se peut-il qu'à partir de là, la rencontre entre un homme et une femme ne soit pas absolument manquée, mais qu'elle crée son propre lieu, qu'elle invente son propre devenir ? Eros naissant à chaque fois de rien... d'une source improbable, de l'écueil même.

« Faire une folie-sophie moins sinistre que le livre de la Sagesse », proposait Lacan. Ce serait peut-être là dessiner, quoique dans le risque (de se tromper notamment), un usage tempéré de la jouissance Autre, tempérée dans son devenir par l'inscription de son incommensurable même, et hissée au vouloir.

Claude Rabant

(2) S. Kierkegaard, *Riens philosophiques*, Idées-Gallimard, p. 89.

IV



Il me plairait, puisque Don Juan apparaît à deux reprises dans les premières pages de ce préambule à quatre, de le terminer avec la figure d'Elvire, telle qu'elle s'est imposée au terme d'une série d'inventions de sa présence (quatre temps également pour une Elvire possible) (1).

Le film de Jacquot, d'une sobriété radicale, joue de l'ombre et de la lumière autour de l'Elvire indécidable et mutiple, passionnément cherchée dans quelques lignes de Molière (Don Juan, Acte IV, Scène VI).

S'il arrive qu'on puisse « réaliser » ce qu'est la sublimation (lorsqu'elle est portée par une œuvre offerte à la collectivité), l'apparition d'Elvire a été un de ces moments de grâce.

Au terme d'une quête sans cesse insatisfaisante, aucune Elvire n'est Elvire, on voit, on sait que l'on voit, se dessiner dans le creux de ces travaux successifs, à cause de la succession de ces travaux, une silhouette de femme, figure hologrammatique, déformable mais insistante dont la voix s'affirme de ses hésitations même. Fulgurance parmi les ombres, que j'accroche pour en faire point d'appui, au dernier jeu de scène de l'actrice. Au décours de la scène d'adieu le sourire doucement, légèrement ironique de M. de Medeiros, son pas à peine suspendu, son regard un instant détourné de Don Juan,

(1) 1665. Don Juan de Molière.

1940. Jouvet, de février à novembre, commence les répétitions de Don Juan, répétitions interrompues à cause de la guerre. La passion inquiète révélée dans le texte de ces scènes de travail : comment une femme dit-elle qu'elle aime ? résonne d'autant plus fortement dans ce contexte.

1986. Brigitte Jacques monte un spectacle à partir du texte de 7 répétitions.

1987. Benoit Jacquot produit pour la télévision un film à partir du spectacle de Brigitte Jacques.

pas encore ailleurs, font signe. Une pensée peut advenir, que je formulerai ainsi : Serait-il possible de vouloir continuer, sans effacer ni détruire (si l'Elvire de Molière retourne au couvent, celle de ce suspens n'y va pas-toute) et d'altérer la répétition ?

Ces questions sont à l'œuvre dans ce numéro et si, pour conclure le préambule, je m'appuie si délibérément sur la quête d'Elvire, c'est que je souhaiterais que la lecture de ce numéro dont aucun des articles, ni leur somme d'ailleurs, ne dira ce qu'est l'Autre Sexe, que la lecture donc soit une manière de situer les questions là où Don Juan les laisse en plan dès l'aube de sa quête. A chercher le féminin il n'a pu savoir qu'une femme ne le sera, peut-être, qu'à le devenir (femme) et ne se demande guère « que veut la femme ? ». Je souhaiterais encore que la lecture terminée, le travail à continuer revienne au lecteur, comme le dernier geste d'Elvire m'a invitée à poursuivre.

Devenir et vouloir, verbes freudiens dont nous ne sommes pas quittes encore, après « Encore ».

Devenir femme : vouloir... aimer... encore — Dernier pas avec Elvire.

— « Je veux vous aimer » (2) et ainsi demeurer aimable à moi-même.

Acte 1 — Scène III — Elvire blessée par le départ de Don Juan voudrait laisser une chance à l'amour, et propose avec ironie un beau rôle à ce joueur.

« Racontez-moi de belles histoires, dignes de moi et je vous attendrai, parée des traits de votre grandeur. Vous n'êtes pas, certes, celui que je croyais, soyez donc, avec vos manquements mêmes, celui auquel je pourrai croire encore, un autre, mais tel que je me le figure. »

Don Juan entre superbement dans le jeu et lui offre la pointe même de son idéal.

« C'est au nom de Dieu que je renonce à vous ». Elvire démasquée ne retient pas son dépit. « Ça n'est pas ça ». Au nom de l'amour narcissique, de sa nécessaire illusion, et parce qu'elle manie avec art la jouissance phallique de la scène (de ménage), Elvire se payait le luxe d'ironiser sur sa demande, sur l'illusion même qui la por-

tait, montrant de ce fait, que l'envie d'aimer un objet valeureux — traitement possible de l'envie de pénis — peut prévaloir sur la blessure d'amour. Déjouée dans sa « noblesse d'âme », elle se retrouve ordinairement hystérique, aux prises avec le « ça n'est pas ça... » — « Je vous ai aimé » (3).

Don Juan n'est pas le mari de la « Belle bouchère » (4). La froideur avec laquelle il lui a présenté l'excès de caviar a dû toucher Elvire. Elle revient, auréolée de grâce divine et parle comme une mystique : « Le ciel... n'a laissé dans mon cœur pour vous... qu'une flamme épurée... un amour détaché de tout... » (3). Elle conjure Don Juan de se sauver... et ce faisant, de la rejoindre dans l'amour de Dieu. Elvire, déplacée de sa position phallique, est aspirée du côté de l'Autre jouissance, et l'amour en Dieu serait l'issue sublime qui rassemblerait — à charger la prière, la langue de prière, de toute flamme — le désir et la jouissance.

La force de persuasion de cette adresse est grande, Don Juan lui-même se défait de son émotion en l'attribuant à Sganarelle. « Tu pleures, je pense » (3).

Passage brusque chez Elvire des illusions de l'amour, à l'amour en Dieu. Elvire est ici sans calcul, ayant dit, elle veut se retirer, sans attendre les effets de son dire. Le « vous » du « je vous aime » porte sans doute l'émergence de l'inconnu, du « Toi » qui fait dire, si difficile à ne pas dénier ou à ne pas masquer de nouveau, comme Elvire le fait ici, de l'obscur éblouissement mystique.

« Se pourrait-il que je veuille... aimer... encore. » Avec cet énoncé, instable, qui serait celui de la trouvaille d'Elvire, nous quitterons la scène de théâtre et regagnerons la scène analytique. « L'amour permet à la jouissance de condescendre au désir », disait Lacan ; de quel amour parlait-il alors ? Le jeu de scène que Maria de Medeiros invente au moment de l'adieu, ce que j'ai appelé un moment de sublimation, m'en autorise une lecture. Don Juan fidèle à lui-même retiendrait volontiers la nouvelle Elvire pour une nuit. Elvire le prie sans naïveté, ni hauteur, courtoisement, de ne pas insister. Elle retarde un instant sa marche et cherche entre ce désir strictement sexuel et l'amour de Dieu, l'espace d'un instant, un lieu possible. Ce qui se laisse penser là, c'est qu'une femme peut

(3) Acte IV, Scène VI.

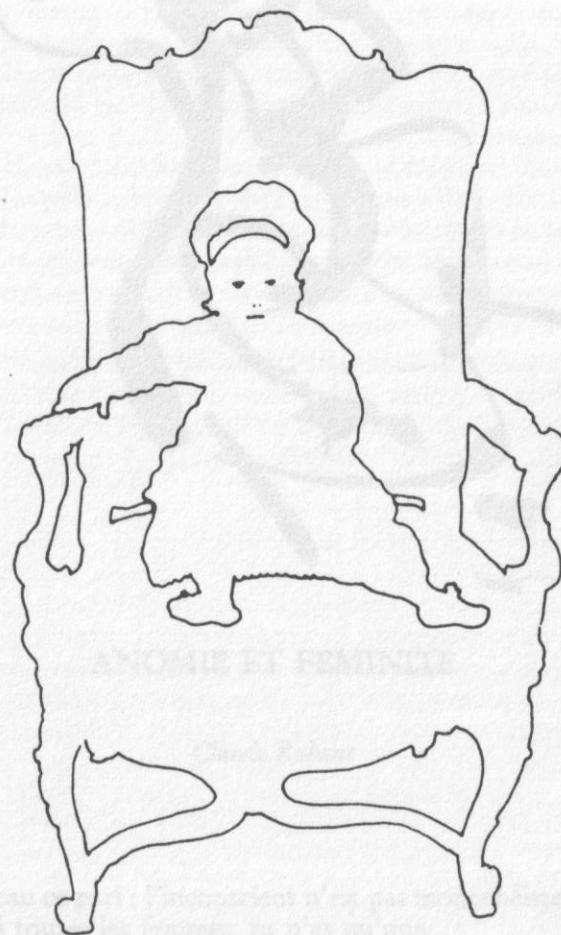
(4) Cf. le rêve de la Belle Bouchère, Freud (S.), Interprétation des Rêves, PUF, p. 133, 136, 157.

(2) Les phrases entre guillemets sont celles que je m'autorise à lire entre les lignes.

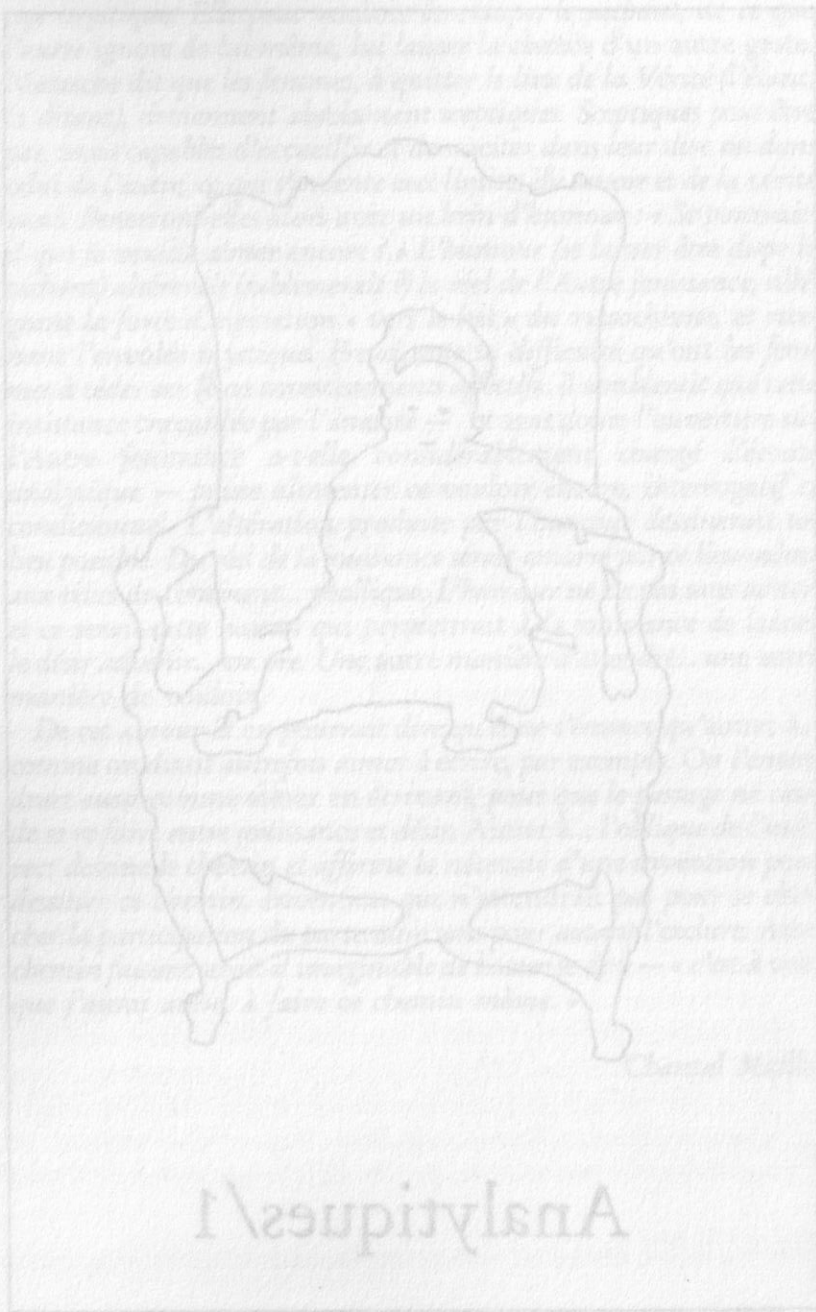
vouloir, défaite des illusions narcissiques, se défaire aussi du vertige mystique. Elle peut vouloir être dupe, le sachant, de ce que l'autre ignore de lui-même, lui laisser la chance d'un autre geste. Nietzsche dit que les femmes, à quitter le lieu de la Vérité (l'étant, la disant), deviennent absolument sceptiques. Sceptiques peut-être pas, mais capables d'accueillir et de susciter dans leur dire ou dans celui de l'autre, ce qui s'invente aux limites du savoir et de la vérité aussi. Penseront-elles alors avec un brin d'humour : « Se pourrait-il que je veuille aimer encore ? » L'humour (se laisser être dupe le sachant) altérerait (sublimerait ?) le réel de l'Autre jouissance, allégeant la force d'aspiration « vers le bas » du masochisme, et retenant l'envolée mystique. Freud note la difficulté qu'ont les femmes à céder sur leurs investissements affectifs. Il semblerait que cette insistance travaillée par l'analyse — et sans doute l'ouverture sur l'Autre jouissance a-t-elle considérablement changé l'écoute analytique — puisse alimenter ce vouloir encore, interrogatif et conditionnel. L'altération produite par l'humour dessinerait un lieu possible. Du réel de la jouissance serait amarré par ce lieu-même aux rives du continent... phallique. L'humour ne va pas sans aimer, et ce serait cette liaison qui permettrait à la jouissance de laisser le désir advenir... encore. Une autre manière d'attendre... une autre manière de vouloir.

De cet amour-là on pourrait dire qu'il ne s'énonce qu'aimer à... comme on disait autrefois aimer à écrire, par exemple. On l'entendrait aussi comme aimer en écrivant, pour que le passage ne cesse de se re-faire entre jouissance et désir. Aimer à... l'oblique de l'indirect dessine le chemin et affirme la nécessité d'une invention pour dessiner ce chemin. Invention qui n'attendrait pas pour se chercher la participation du partenaire sans pour autant l'exclure. Ainsi chemin faisant serait-il imaginable de laisser se dire — « c'est à vous que j'aurai aimé, à faire ce chemin même. »

Chantal Maillet



Analytiques/1



Analysylsna /



ANOMIE ET FEMINITE

Claude Rabant

De nouveau ce pari : l'inconscient n'est pas monothéiste. Et pourtant, parmi toutes les femmes, tu n'es qu'une.
 D'où le paradoxe : c'est la femme qui nous apprend l'athéisme, mais comment le peut-elle si, comme l'écrit Karen Blixen (1), « il n'existe pas même de vraies athées femmes » ?
 Double rebond, dès lors, d'un tel paradoxe : comment la féminité

(1) Karen Blixen, *Nouveaux contes d'hiver*, Folio, p. 83.

dispersée, éparse dans le monde se rassemble-t-elle dans cette une ? Et comment la différence sexuelle s'inscrit-elle en faux contre l'Autre, l'altérant à son tour, produisant l'athéisme comme tâche ?

American Gigolo reprend, à la fin, la phrase finale de *Pick-pocket* : « Comme c'était long d'arriver jusqu'à toi ! » Le chemin n'est pas infini, mais il est long. Un tel chemin est-il le même que celui qui peu à peu nous conquiert l'inconscient ? Le possible a sa mesure, qui n'est pas la ligne droite, mais la tortuosité lente de la quête, et cependant son Graal a la justesse de la trouvaille, qui est aussi bien la modestie de l'instant.

Peut-être la solution de ce paradoxe est-elle dans un abîme, celui-là même que Tausk désigne entre choix objectal et trouvaille de l'objet (2) comme moment *anobjectal*, où le sujet, découvrant la dispersion étrangère du monde à même son propre corps, doit trouver son objet, c'est à dire, souligne-t-il, le créer, avant de pouvoir en faire son choix, c'est à dire l'investir libidinalement. Cette césure radicale, originaire, est, en un sens, une mémoire de quête sans origine. L'impossible est avant, toujours.

C'est pourquoi le possible se construit, comme trouvaille de l'objet, c'est à dire invention et création.

Reprenons. Il y a de la faute parce qu'il y a de l'innocence, c'est à dire de la dispersion originaire et de l'étranger à même le corps. « ... La trouvaille de l'objet se passait encore au niveau du corps propre, celui-ci étant encore considéré alors comme monde extérieur » (3). L'innocence est la naissance à la dispersion du dehors, à l'étrangeté hors de la protection du corps maternel. Exil de la géographie sur le corps. Voici les archipels sans noms, les mers non balisées, et cependant les premiers parcours, les premières expéditions où l'homme est lui-même une partie du monde extérieur. Voici la mémoire antérieure de l'inconnu, sur le fond duquel se font toutes nos trouvailles.

Le noir n'est pas si noir que nous ne puissions y créer ni faire naître des soleils de son envers de lacunes. Le monde n'est pas si monde que nous ne puissions lui arracher ce morceau que nous sommes et que nous devenons.

Derechef, *Pick-pocket* et *American Gigolo* : comment une femme naît-elle de toutes les femmes, comment l'amour, le désir d'une femme sortent-ils du désir de faire jouir toutes les femmes ? Réponse : par la conjonction assumée de l'innocence et de la faute. Par cette descente aux enfers de l'innocence dans laquelle le sujet s'approprie le

(2) Victor Tausk, *De la genèse de « l'appareil à influencer »*, in *La Psychanalyse*, n° 4.

(3) V. Tausk, *ibid.*, p. 249-250.

meurtre comme le plus étranger à lui-même, comme l'étranger même. Par cette virginité de l'image, qui, bien en deçà du miroir et de son clinquant unitaire, redonne au corps sa force d'éclatement et de trouvaille, dans la rencontre révélatrice des envers d'univers.

Nous pouvons considérer *Don Juan* comme le degré zéro de l'athéisme, son stade d'invocation ou de provocation. Certes le Commandeur est bafoué, mieux que tué, et si, au bout des *mille e tre*, l'époux à toutes mains se rend au festin de pierre, c'est moins pour se réconcilier que par une provocation supplémentaire. Mais ce supplément change le sens de la série en lui donnant rétroactivement sa destination. Le temps de l'*une par une* n'a cessé d'être hanté par la pensée du maître qu'il provoque. Tels ces empires qui s'écroulent tout soudain à l'apparition de leurs dieux, Don Juan cède à la lassitude d'une quête sans trouvaille, sinon sans objet, à l'effet-retour d'une oralité archaïquement rebelle à la parole. Le principe de plaisir est sans pitié quand l'inconscient tarde à venir.

Le retour du père où s'emballe la machine du *Requiem*, emballément si admirablement décrit dans le film de Milos Forman, *Amadeus*, prélude ainsi à une émergence mortelle de la pulsion de mort, qui ne trouve que trop à se figurer dans son Autre fantomatique, ou son *alter ego* dérisoire.

Peut-être, si une femme ici peut jouer son rôle, s'agira-t-il de tempérer cet emballement, ou de détourner la provocation de ses effets immédiatement mortifères. L'athéisation par Eros consistera d'abord à ouvrir le temps sur un devenir, dès lors que la provocation meurtrière se donne comme cessation du temps ou accomplissement d'un sens. Ici la féminité consistera à porter le moment *anobjectal* sans que le monde devienne fou ou inhabitable.

Mais si le devenir consiste à reprendre à l'étrangeté du monde la part du sujet — moins à unifier dans un moi ses *membra disjecta*, qu'à arracher au dehors le moment *anobjectal* lui-même qui y avait été projeté, est-ce que la féminité n'est pas justement ce rassemblement paradoxal qui ne fait pas image et qui, si je puis dire, dans le jour n'éteint pas la nuit ? Le temps s'est transmuté de son horreur inconnue, mais sans revenir à l'abri maternel.

Ici nous dirons qu'aucune femme ne peut faire ce don à un homme s'il ne peut, en quelque sorte, de son côté, en créer la trouvaille, en inventer la mesure. C'est en cela qu'il n'existe pas de vraies athées femmes, si cela veut dire qu'elles le seraient d'elles-mêmes et absolument. Mais peut-être peut-on dire que le don de leur féminité les rend athées et donatrices de devenir, ou créatrices d'athéisme dans le monde

— si l'on entend par là cet envers où le moment anobjectal devient soutenable et lui-même créateur.

On a beau jeu d'invoquer la défaillance paternelle ou freudienne dans le suicide de Tausk, s'il s'agit plutôt de ce qu'aucun espace n'a pu recevoir l'abîme de pensée créatrice où il était, ni aucune féminité faire marge à l'étrangeté du monde — d'où surgissait pour lui l'univers du discours.

C'est le discours qui est l'étrangeté où nous projetons nos *membra disjecta*, et d'où nous recevons ces objets dont nous constituons peu à peu l'intégrale. Mais la part de l'anobjectal demeure, si l'on peut dire, inaliénable, laissant ainsi toujours la marge d'un monde virtuellement fou. Les machines célibataires ont là sans cesse leur source et leur fond renouvelé. C'est, en un sens, toujours une machine célibataire qui lie un homme et une femme. Ni le visage ni les objets ne font sens, sinon paradoxalement en s'alliant dans la machine célibataire, laquelle relie au désir la défaite inépuisable de Dieu et les figures explosives et génératrices du monde.

La modestie de l'instant devient alors simplement l'incarnation de cette liaison indécidable et de cette alliance sans témoins.

Faut-il dire alors que c'est le point où la féminité de la femme s'arrache à la maternité et se dérobe au surmoi ? Le soutien du phallus à la féminité, dans la modestie même, sera l'élan donné à cet arrachement, et la faille offerte à ce dérobement, en faveur, dirons-nous, de la part inaliénable du sujet et de ce qui, au-delà du clignotement des objets, fait l'essence imperdable de ce qui n'a pas de nom, ni même peut-être d'être, mais seulement du devenir. « Si seulement tu avais reconnu ce qui est à toi depuis toujours, si tu avais trouvé ce qui n'était jamais perdu », dit *La Lettre d'une femme inconnue*.

Les impasses de la reconnaissance et de la trouvaille, qui font la rencontre manquée, passent par le dédale de l'idéal, et du narcissisme affilié. Lui, dans l'attente de sa venue, oublie sans cesse l'inaliénable, et, inexorablement, va vers l'échec de sa création même. Elle, dans une autre attente, se souvient de l'amour impossible, et va vers sa mort silencieuse.

L'illusion de l'objet perdu chez l'homme fait donc aussi en retour chez la femme la réalisation impossible de sa trouvaille, sinon dans cette mémoire évidée, en attente. Souvent la maternité vient remplir, plus ou moins fictivement, ce vide et cette attente — fictions d'avenir incarnées dans ces êtres qui en deviennent fétiches.

Beauté de lune des visages dans les Mille et une Nuits, dit-elle. Ici la lune fétiche du sexe en sa rencontre manquée, lien des mers éloignées et des archipels, parle en effet de ce qui n'a pas de nom, jusqu'à

ce que le désir puisse rentrer, ne serait-ce que fugacement, en possession de sa part d'inaliénable.

S'il y a un savoir de la féminité, il est là, dans ce qui ne peut être perdu et qui, venant de l'Autre, lui est néanmoins dérobé et repris pour être inscrit en faux contre sa toute-puissance et sa combinatoire. Inscription fragile s'il en est, fugace même le plus souvent, on vient de le dire, mais vitale en ce qu'elle symbolise ce qui fait le recueil des symboles, le vide-source de leurs créations et de leurs genèses.

Cette inscription, voilée par ce qui nous est indispensable de fétiche, en est cependant l'envers et la défaite — comme la reprise de l'idéal par l'étrangeté du monde, et c'est en cela qu'elle constitue le frayage d'une athéisation de la pensée (si tout pouvoir se meut d'un fétiche que défend le cri : *Tron und Altar sind in Gefahr!* — Le trône et l'autel sont en danger !) — une sortie vers l'anobjectal.

Reste à savoir pourquoi c'est de l'anobjectal que naissent nos inventions, et pourquoi c'est la féminité, ainsi entendue, qui peut en être le support et l'éclosion. Sans doute, encore une fois, parce que l'impossible est avant et que la part du sujet ne peut s'arracher que comme devenir à cet « avant ». Le possible se construit, non seulement comme un vouloir, mais comme une trouvaille dans une rencontre qui, de n'être pas absolument manquée, va vers l'inconnu en repoussant de son étrave, tant qu'il se peut, l'échec et la mort.

La féminité apparaît ainsi dans le moment anomique qui sépare le meurtre du père primitif du retour au dieu-père omnipotent du monothéisme — moment si délicat, pointé par Freud, moins du matriarcat que de ce qui, sous couvert du matriarcat détroné, produit l'image des divinités féminines, à la faveur desquelles se produit l'insistance créatrice des fils, avant la restauration du patriarcat. « Il est probable que les divinités maternelles sont apparues lors de la limitation du matriarcat en dédommagement des mères détronées » (4).

Mais si, avant le retour du monothéisme, l'image dédommage les mères de leur chute, et permet aux fils de se glisser dans la représentation, n'est-ce pas que ce moment, encore ou déjà anomique, laisse percer sous la maternité ce dont Freud ici ne délivre pas le mot : une féminité qui surgit, comme moment de l'anobjectal, entre maternité et patriarcat, dans leur entre-deux, à la faveur de leur intervalle vide et sans loi ?

La représentation des mâles comme fils sera ici le nom de cette modestie du phallus qui permet à la féminité de se soutenir dans sa fugacité — la féminité elle-même étant, entre maternité et patriarcat,

(4) S. Freud, *Moïse et le monothéisme*, Gallimard, p. 125.

ce qui supporte, hors folie, le moment anobjectal comme moment créateur pour tout sujet.

Vouloir l'athéisme, c'est donc vouloir cet intervalle comme moment, si l'on ose dire, d'éternel retour. Moment d'anobjectalité fondatrice qui n'est que le retour du devenir à lui-même, à son flux, où, remarquons-le, la culpabilité tend à son aphanisis dans l'étrangère innocence du monde. Ici la différence des sexes s'inscrit moins dans la dépendance du surmoi et de la jouissance qu'il instaure par le double-bind du meurtre et du monothéisme, que dans l'instabilité originaire qui conjoint fugacement le matriarcat défait et le patriarcat pas encore restauré — moment où l'image, sans renoncer totalement à sa fonction de fétichisation, laisse apercevoir un réel qui n'a pas encore de nom et qui, d'aller vers l'inconnu, nous permet au passage de filtrer quelque nouveau.

LA LETTRE FEMINISE EN CORPS

Marie-Madeleine Chatel

Pourquoi écrire la sexuation ?

Pourquoi Lacan a-t-il eu besoin d'en passer par l'écrit pour attraper quelque chose de la fameuse différence des sexes ?

L'écriture chez Lacan a une *fonction de support*, la lettre est un support pour aller au-delà de la parole sans sortir des effets même du langage. La lettre en elle-même ne veut rien dire, dans son dessin elle ne véhicule pas de sens : il faut l'expliquer, elle se transmet telle quelle, elle est rétive à boucler le sens. L'écriture chez Lacan touche à quelque chose de proprement psychanalytique. De par sa rétivité à donner le sens, la lettre doit toucher un point de réel, c'est là que le symbole voisine avec le réel. C'est dans cette direction qu'on peut situer le fait que Lacan se soit servi de l'écriture, de la tentative de l'écriture mathématique, donc des mathèmes pour attraper ce qu'il appelle des « bouts de réel ». C'est selon cette voie que les formules de la sexuation ont été écrites.

Avançons que le séminaire *Encore* prend son assise sur le point clinique suivant : il y a une jouissance du corps, elle est attestée, elle est rencontrée et c'est parce *qu'il y a* une jouissance du corps qu'il y a lieu de la théoriser.

La théorie freudienne de la sexuation

On est obligé de faire, depuis Freud, une distinction entre sexualité et sexuation, c'est le débat des *Trois Essais*. Freud découvre une sexualité infantile qui va s'organiser de façon automatique autour des bords érogènes, zones érogènes dont le principe d'érogénéité tient

Ce texte est la transcription quelque peu transformée d'une intervention qui a eu lieu le 23 juin 1985 dans le cadre des journées sur *Femmes et Formalisme*, organisées par le Séminaire Limites et Frontières. Cette transcription s'est faite en collaboration avec Martine Menes et Héléne Rouch.

à leur structure de bord, c'est-à-dire de lieux troués, de lieux privilégiés d'échange avec l'Autre. Cette structure de la sexualité décrite par Freud est la même pour le garçon et pour la fille, l'auto-érotisme n'est pas différent, qu'on soit biologiquement né garçon ou née fille.

En somme, Freud découvre une sexualité qui est la même chez tous les humains et qui a été qualifiée par lui, et aussi après lui, de « perverse polymorphe », perverse voulant dire qu'on jouit par tous les bouts, en dehors de la dimension de rencontre avec le partenaire.

Freud bute sur cette question : comment se fait-il qu'on devienne garçon ou qu'on devienne fille puisqu'on a le même départ de sexualité pulsionnelle ? Il pense que cela vient tout seul, par l'intimidation, par l'influence de l'autorité parentale. Il ne comprend pas comment s'effectue cette « synthèse des pulsions partielles sous le primat de la zone génitale » qui ferait devenir le garçon, garçon, et la fille, fille.

Plus tard, en 1923, Freud découvre qu'il n'y a pas d'organisation génitale proprement dite selon les deux sexes : il n'y a pas de subjectivation du devenir fille ou du devenir garçon mais une organisation phallique qui se met en place. Ce qui existe, c'est une subjectivation de la fonction phallique. En fait, d'une façon assez difficile et douloureuse, chacun se trouve en relation avec le phallus qui est un symbole, en terme d'angoisse de castration d'un côté, de *penisneid* de l'autre. Voilà formulée de façon concise la théorie freudienne de la sexuation.

Il est important de remarquer que cette théorie établit qu'il n'y a pas de sujet homme et de sujet femme. Il n'y a pas de subjectivation du masculin et du féminin comme tels, mais une autre qui vient y suppléer, c'est la subjectivation phallique : l'avoir ou pas, devient la question. Quand on l'a, avoir peur de le perdre, et quand on ne l'a pas, le vouloir ; positions symétriques, car finalement personne n'a le phallus. Il y a donc deux façons d'avoir rapport à la castration, au manque : l'un croit l'avoir, a quelque chose en trop, il a l'angoisse de le perdre, et l'autre croit ne pas l'avoir et pense qu'il faut l'avoir.

Pour ce qui est de la femme, Freud a dit aussi qu'il en perdait son latin, il a parlé du « continent noir » en disant que la fille ne se séparerait jamais véritablement de sa mère, qu'elle garderait avec elle un lien exclusif et passionnel, inaccessible à l'analyse.

La lecture lacanienne du complexe d'Œdipe

Comment Lacan, sans d'aucune façon nier la théorie freudienne de la sexuation, va-t-il nous permettre de nous repérer dans ce qui

a suscité tellement de malentendus, étant donné que les deux façons de se situer vis-à-vis du phallus viennent conforter l'idéologie ambiante, de sorte qu'on ne sait plus si on est en train de formuler quelque chose au niveau de la structure ou si on est au niveau d'un discours idéologique ?

L'interprétation lacanienne de l'Œdipe s'appuie essentiellement sur l'affirmation théorique de la primauté du signifiant : ça parle et ça désire avant que ça naisse, c'est-à-dire que nous, comme sujet, sommes un effet du désir de l'Autre, du désir de nos parents. Avant qu'il y ait une subjectivité quelconque, le terme tiers fonctionne déjà. Le Père apparaît sous la forme d'un signifiant que Lacan nomme Nom du Père, qui vient se substituer au premier signifiant du désir de la mère en l'élidant. Ainsi, avant toute présentification d'un père dans la réalité, comme homme, fonctionne déjà une opération métaphorique de substitution.

Chez Freud le père apparaît comme tombé du ciel : au moment dit du Complexe d'Œdipe, entre 3 et 5 ans, l'interdit fonctionne, le bridage porté sur la masturbation phallique est référé à une parole de menace qui est attribuée au père, même si elle est énoncée par n'importe qui, une femme, une nounou. Le père est en quelque sorte créé de toutes pièces, il n'existe pas par avance. Il est celui à qui est attribuée la parole de menace portée sur la volupté phallique.

Dans la théorie lacanienne aussi, à un moment, il y a une sorte de crise de la sexuation où d'une certaine façon la métaphore paternelle prend son efficace. L'enfant doit opter, vis-à-vis de la question phallique. Il s'agit, dit Lacan, d'un « choix forcé », d'une prise de position dans la sexuation qui ne sera qu'un effet de la constellation des désirs parentaux. Dans cette crise, le père doit apparaître comme celui qui l'a, le phallus, qui, en fait, n'est qu'un symbole (symbole du manque dans l'Autre). Le phallus prend corps sur le pénis paternel. Le phallus se met à trouver une « réalisation » du fait que le père est porteur du pénis ; d'une certaine façon, ici, Lacan rejoint la théorie œdipienne de Freud.

L'option du sujet dans la sexuation est donc un choix forcé, un choix symptomatique qui résulte d'un certain parcours où l'enfant fait l'épreuve du manque dans l'Autre : d'abord l'épreuve d'être le phallus de la mère, puis l'épreuve d'être délogé de cette place quand il aura saisi qu'il n'est pas tout dans le champ du désir de la mère. Cette deuxième épreuve, décrite par Lacan, c'est non seulement qu'il ne l'est pas, mais qu'il ne l'a pas. Personne ne l'a. Le phallus, c'est le symbole du manque dans l'Autre, c'est aussi le symbole de la jouissance en tant qu'elle est inaccessible.

Être né prématuré, être assujéti à la loi du signifiant, qui est la loi du désir de l'Autre, a pour effet la découpe des pulsions partielles. Une jouissance est radicalement impossible. Le sujet rencontre pourtant la jouissance auto-érotique : c'est le peu-de-jouir qu'autorise le signifiant par le défaut d'une jouissance qu'il interdit, définitivement inaccessible, et qui cependant se profile à l'horizon comme jouissance absolue, jouissance perdue, « objet perdu » dit Freud. Précisons que la dépendance à la loi du signifiant fait qu'on n'a pas tout, mais on n'a pas rien non plus, on a un peu de... la jouissance. C'est une jouissance dérivée par le circuit de la pulsion partielle, éprouvée comme « ça n'est pas ça », mais c'est quand même quelque chose, ça n'est pas rien. Dans le « ça n'est pas ça », il y a une jouissance absolue qu'on n'a pas. Ce peu de jouissance qu'on a, Lacan l'appelle « apéritive » — apéritivante — (a-père-itive) (2). Jouissance des bords qui donne l'appétit de celle-là même qu'elle interdit. Reportons-nous à un passage du Séminaire *Encore* où Lacan dit que cette jouissance est celle qu'il ne faut pas... qui est « faute de l'Autre, de celle qui n'est pas » (3). Cette jouissance qui est obtenue est une jouissance qui ne convient pas, parce que le peu qu'elle est, est déjà en trop, un trop puisqu'elle annonce ce qu'elle ne donne pas. Cette jouissance « fautive », insatisfaisante, c'est la jouissance phallique, celle qu'autorise le langage, barrant la jouissance de l'Autre (« incestueuse »).

La loi du désir c'est l'insatisfaction même, conséquence de la fonction du Père en tant que père-version. Le phallus apprivoise la jouissance impossible en la métaphorisant sous la forme de l'interdiction. Du fait du dit, du fait des signifiants dits, du fait du « mur du langage », une jouissance est éprouvée comme définitivement perdue et on s'apprivoise à cette perte par le phallus. Le phallus est le symbole de la jouissance en tant qu'elle est inaccessible par le dit, qu'elle est interdite. On peut dire alors que la loi du Père est la raison de cet impossible, c'est de sa faute ! Il y a faute à jouir, il y a faute à ne pas jouir de cette jouissance absolue, et cette faute est attribuée. Il y a bien une raison à ça : celui qui est rendu responsable de cette impasse de la jouissance, c'est le Père. Le complexe d'Œdipe est une construction nécessaire pour rendre quelqu'un responsable : ce quelqu'un, c'est le Père par définition, rendu responsable de l'impasse de la jouissance. C'est la fonction du Père, écrite par Lacan $\exists x \bar{\Phi} x$ (4), fonction d'exception, que l'on rencontre dans la clinique de la névrose.

(2) Lacan, Séminaire *R.S.I.*, leçon du 8.4.1975, inédit.

(3) Lacan, *Encore*, Séminaire XX, leçon du 13.2.1973, inédit.

(4) Lacan, *Encore*, Séminaire XX, leçon du 13.3.1973.

Le symptôme névrotique, en effet, tient au point de faille du désir du père à présentifier le phallus pour le sujet. Pour le névrosé, le désir du père n'a pas présentifié la jouissance comme impossible, n'a pas fonctionné comme exception, n'a pas suffisamment transformé la jouissance impossible en jouissance interdite, le désir du père a laissé passer des bouts. Le névrosé se plaint d'être porteur d'une jouissance qui l'encombre, « faute » attribuable à celui dont Freud disait qu'il était dans tous les cas le séducteur, car il aurait partagé de la jouissance avec l'enfant plutôt qu'elle ne se soit éprouvée ailleurs. Ce sont les dits du père qui disent le désir du père, et en font sa version de Père. C'est pourquoi l'enfant traverse une sorte de crise de la sexualité. A un moment donné, en effet, la constellation des désirs parentaux, porteuse de ce signifiant phallique, va s'incarner selon la version par quoi le père donne consistance au phallus, le sexualise, le virilise, ce qui protégera le sujet d'une certaine symptomatologie. Mais cette « protection » s'évalue toujours en termes de plus ou de moins, car il n'y a pas de « bon père œdipien » qui aurait complètement concrétisé sur son corps ce phallus baladeur qui n'est au fond qu'un symbole imaginisé par l'absence.

Pourquoi est-ce le père qui occupe cette place du Père ? En fait ce n'est pas toujours lui, mais il y a intérêt à ce que ce soit lui. A un moment donné quelqu'un est attendu à la place tierce. On observe souvent des enfants dont le père n'est pas là qui attendent un tiers, un ailleurs de la mère, et qui, à un certain âge, mettent quelqu'un à cette place, quelqu'un qu'ils ont sous la main, qui n'est pas forcément un homme. Quelqu'un vient donner consistance à cette place tierce, nécessaire pour faire barre, barre d'interdiction. Pourquoi pousser la normatation au point de dire qu'il s'agit de la virilité du père ? Dans les analyses, on s'aperçoit que le noyau névrotique tient à la faille où le père n'aurait pas soutenu son désir. Insistons pour dire que c'est son désir en tant que désir viril. Ça ne veut pas forcément dire : si le père bandait ou pas, si le père désirait cette mère-là ou pas, mais ça veut dire : s'il donnait ou non signe que sa parole était nouée à son désir sexuel. C'est à ce point-là de faille qu'on peut trouver la matrice de ce que sera le symptôme névrotique dans la sexualité du sujet. La faille du désir du père est faille au point de nodalité entre la parole du père et la façon dont il a géré son désir sexuel.

Prenons par exemple le cas Dora. Ce que Dora pointe comme lâcheté du père, cette plainte l'amène chez Freud : elle aurait été trahie par son père. Il l'utiliserait parce qu'il ne soutiendrait pas son

désir effectivement, il le masquerait, le sujet Dora se pose ainsi. C'est là que s'indique la faille de l'articulation du désir et de la parole. De ce fait il y a pour Dora un trop de jouir qui l'encombre et la met à une place qui, d'une certaine façon, constitue sa névrose. Cette perversité, c'est-à-dire cette jouissance partagée, ce choix forcé, émerge, dans une analyse, comme faille du côté du désir du père. Cette faille-là est un effet de la constellation des désirs parentaux, le désir de la mère y joue bien sûr à plein. Nous avons tous une version de père, chacun la sienne, c'est la façon dont ça a « a-père-itivé ». Lacan dit dans le séminaire R.S.I. (5), que le père protégera l'enfant de la psychose s'il met une femme en position d'objet *a*, cause de son désir, cela veut dire que la condition est qu'il soutienne un désir sexuel. C'est cela la « virilité » dont il s'agit : désirer une femme sexuellement.

Écrire : « Tout » et « Pas-tout »

Écrivons maintenant les formules de la sexualité :

côté homme (6)	côté femme
$\exists x . \bar{\Phi} x$	$\exists x . \bar{\Phi} x$
$\forall x . \Phi x$	$\forall x . \Phi x$

Ce que Lacan désigne à gauche du « côté homme » est ce qui s'inscrit dans un univers, dans un discours où il y a du Tout : Tout peut se dire. On s'appellera homme si on s'inscrit là, donc tous les névrosés, hommes ou femmes, sont à situer côté homme. Cette position subjective du Tout-Homme se soutient d'une exception qui est la fonction du Père.

Ce que Lacan désigne du « côté femme » ne comporte pas d'exception. Il s'agit suivant Lacan d'une « indétermination », puisqu'on se situerait là dans un ensemble infini, sinon les deux formules seraient équivalentes.

La question de Freud « Que veut la femme ? » suppose que quelque chose chez elle n'a pas été tout barré. Quelque chose comme « la civilisation minoé-mycénienne découverte derrière celle des Grecs » (7), une structuration plus ancienne qui se voit encore et qui est celle du rapport archaïque à la mère, ce qui d'ailleurs a été plutôt désigné imaginairement comme une infériorité. Il n'y a aucune raison de penser

(5) Lacan, Séminaire R.S.I., leçon du 21.1.1975, inédit.

(6) Pour lire ces formules, cf. Séminaire *Encore*, Seuil, Paris, 1975, p. 74.

(7) Freud, *La Vie Sexuelle*. La sexualité féminine, P.U.F., Paris, 1970, p. 140.

que l'homme n'aurait pas eu affaire à cette structuration plus ancienne, mais d'une certaine façon il n'en dispose pas. Voilà la différence.

Dans ce séminaire *Encore*, Lacan dit qu'il y a deux effets du langage. Des effets d'amour du côté de l'Un, de l'Être, c'est sous cette rubrique-là qu'il épingle tous les discours de la philosophie, même à l'Un du corps est supposé un être, un être aimé, un être de l'amour. Lacan soutient que dans ce discours sur l'être de l'amour, le discours de la philosophie fait passer à l'as quelque chose qui n'est attrapable que par la logique, il s'agit de la jouissance et de ses impasses. Les seconds effets du langage sont les effets d'écriture. Ce séminaire tente d'attraper les impasses de la jouissance par l'écriture, sachant que l'écriture nous donne plus de chance d'accrocher un bout de réel que le discours. Lacan fait une distinction, il va plus loin que Freud, il dit : il y a de la jouissance phallique qui est celle qu'il ne faudrait pas, la jouissance phallique est la jouissance obtenue, introduite par la dépendance au signifiant, elle est vécue comme foncièrement insatisfaisante, « ça n'est pas ça », avons-nous dit, et elle est manquante de la jouissance attendue, qui n'est pas, Lacan l'appelle jouissance de l'Autre. La jouissance de l'Autre, quand elle existe, elle est ruineuse.

La jouissance du corps est Autre Jouissance

Où situer la jouissance du corps ? Parce qu'elle n'est pas la jouissance de l'Autre, celle qui est attendue désespérément, qui, si elle venait, complèterait celle qui est obtenue. Il y a une façon de l'écrire qui ne complète pas la jouissance phallique. Lacan dit que la « supplémente ». C'est une jouissance qui est « en plus », située au-delà du phallus, en quelque sorte sur la voie du phallus, mais au-delà. Le sujet qui l'éprouve en reconnaît l'existence, mais il ne peut pas la dire toute, ou même ne peut rien en dire, il peut seulement attester le fait que cette jouissance est éprouvée, qu'elle a eu lieu.

Lacan dit que, pour lui, ceux qui attestent le mieux cette jouissance, ce sont les mystiques, les femmes restant là-dessus plutôt discrètes. Les mystiques, dans leurs textes, témoignent du fait qu'ils jouissent d'absence, de cette « jouissance-absence », qui ne peut se dire dans la langue. Lacan parle de cette jouissance comme d'une jouissance folle, énigmatique, il l'appelle « jouissance féminine », ou Autre jouissance.

En admettant que nous soyons d'accord sur le fait que Lacan fait un pas de plus puisqu'il formalise des points impossibles à dire mais qui pourtant existent, pourquoi appeler ça du nom de « femme » ? Ce qu'il y a de plus difficile, c'est de saisir quelque chose qui, dans la jouissance, existe et se refuse au dire. C'est pourtant l'expérience

même que, au fond, il y a du corps, qu'on a affaire à du réel. « L'être de la signifiante » produit une jouissance qui échappe à la signifiante, là est le paradoxe apparent. Lacan l'appelle jouissance féminine. En nommant un côté homme et un côté femme, il nous oblige à prendre en compte quelque chose qui les dit « homme » ou « femme », quelque chose de la différence des sexes, l'organe pénis. Est-ce à dire que d'un côté il y a un forçage phallique et de l'autre des trous dans le Tout ?

Il faut penser, en effet, que ce morceau de corps qu'est l'organe mâle, ce bout de corps réel, de par le fait que c'est un lieu de jouissance et qu'il est saillant, érectile, lieu de la procréation, lieu de la jouissance génitale, ce bout de corps offre dans le registre de l'imaginaire une forme qui donne consistance au symbole, qui se branche sur le symbolique d'une façon quasi grossière. Ce sont ces effets « grossiers » que nous appelons « culturels ». Cet organe, il en fait trop ! Il en remet, et il pousse le symbolique du côté du Tout. Il pousse l'Autre du côté d'un discours sur le Tout. Il suffit qu'un corps soit complet, entier, pour que l'on croit qu'il y a un être derrière ce corps. C'est la pente, et cette pente on peut la mettre en rapport avec le fait que cet organe donne de la consistance au Tout. Le Tout est topologiquement représentable comme un ensemble fermé, cernable, saisissable. On tient alors un discours de la saisie, du concept, de la chose tenue en mains, de la chose qu'on saurait dire, de la maîtrise, on a du mal à soutenir une position qui ne mettrait pas cet organe dans cette place de consistance. C'est-à-dire qu'il est là, sous la main. D'une certaine façon il prive l'homme de sa rencontre avec l'impossible de la jouissance et il le coince dans un rapport avec l'interdit. Si la jouissance est interdite, le risque est de perdre son pénis. Grâce ou à cause de la faveur que l'organe offre à l'imaginaire phallique, l'homme est retenu d'aller vers l'impasse de la jouissance éprouvée comme disparition, il se tient dans un monde d'angoisse de la castration qui comporte une fonction Père qui fait exception et cerne ce monde. Pourquoi avoir appelé homme ce monde du Tout ? Car sont dits « hommes » ceux qui ont un organe qui se prête au phallus en trop, mais certains ont des raisons d'échapper à cette apparente nécessité, raisons d'histoire ou d'expérience ? C'est pourquoi certains sont inscriptibles côté femme, du moins comme sujets désirants.

La Pas-Toute est une éthique

Le côté femme ne comporte pas cette exception qui cerne un monde, c'est indéterminé, le phallus qui fonctionne bel et bien de ce côté aussi,

peut à l'occasion s'évider et laisser place au trou d'une jouissance, d'une expérience qui ne saurait se dire complètement, expérience qui comporte une disparition. Le phallus peut à l'occasion être en défaut. Les femmes ont des chances de rencontrer son défaut surtout parce qu'elles ne disposent pas de cet organe-argument pour tout transformer en angoisse de castration, sauf si leur réponse persiste à être la plainte et la demande, elles sont alors inscriptibles du côté homme, comme sujet désirant.

Comme quoi pour chacun, notre symptôme névrotique est à situer côté homme, par contre notre éthique de la rencontre contingente du phallus en défaut, dans l'impossible à dire, est à inscrire côté femme. Cette éthique peut s'appeler l'hérésie, l'« erre » éthique : une éthique de l'erre, une certaine forme d'errance marquée justement par ces points de réel. Car le phallus, c'est quelque chose qui fixe, qui centre, qui crée une polarité nommée (n'hommer). L'erre éthique, c'est une éthique qui est toujours au bord du point de disparition, ce point de disparition est à inscrire du côté du Pas-Tout, c'est-à-dire là où justement le sujet est aux limites de la subjectivité, il va s'agir d'en faire quelque chose. L'éthique du sujet, qu'on peut dire alors en « position féminine », en position de Pas-Tout, va être de savoir faire avec les trous particuliers, de savoir inventer. Il trouvera des savoir-faire pour ne pas verser dans la fonction phallique mais pour parer aux points de disparition. L'invention est une façon de trouver des trucs qui vont tracer au bord du Réel sans pour autant refaire le cercle. Ce n'est pas parce que vous avez traversé une analyse au point d'y tenir cette position que vous n'allez pas de façon contingente vous situer dans la fonction phallique, au contraire, mais pas-toute. C'est du côté de l'art, mais non pas de l'art au sens de l'idéal du sublime ou du beau mais de l'art au sens du savoir-faire, de l'artisan, que Lacan fait tourner les choses à la fin de son enseignement (8).

Si une voix s'élève qui témoigne de cette position, et s'il y a quelqu'un d'autre qui l'entend, l'effet est alors à situer dans le registre de la contingence, du coup par coup, de quelque chose qui est de l'ordre de la rencontre, de la « tuché », de l'occasion, et non dans l'ordre du partage, de l'imitation ou de la communication.

Si la voix de ceux, pas tous, qui trouvent des biais pour soutenir cette position, portait, ça ferait barre à certains déferlements, il n'y a pas lieu d'en faire quelque espoir.

(8) Cf. Lacan, Séminaire *Le Sinthome*, inédit.

DIS-MOI QUE TU ME VEUX PAS TOUTE

Pascale Hassoun

Pourrait-on, à interroger la sexualité féminine du côté de la répétition, en apprendre un peu plus sur elle ?

Interroger la sexualité féminine du côté de la répétition, c'est interroger ces moments où « de la mère » est produit au cours de la cure, et plus particulièrement ce moment où la mère est présentifiée dans la cure alors que l'analysante dans sa vie soutient une relation sexuelle avec un homme.

L'analysante dirait « mais là-bas, ma mère », justement au moment où ayant déjà laissé père et mère là-bas, elle est livrée à elle-même, confrontée à l'hétérogène. Ce terme d'hétérogène est à prendre au sens que Lacan lui donne : une femme rencontre un homme, non comme sa moitié, mais dans ce que le sexe inscrit entre eux d'infranchissable.

Dans cet hétérogène, et dans le vécu sexuel de son corps féminin où pas même l'organe phallique ne fait bord, l'analysante produit de la mère.

Pourquoi ?

Et pourquoi face à l'hétérogène est-elle aussi confrontée à une autre tentation : celle de la rupture ?

Qu'est-ce qui amène l'analysante à jouer une rupture dont elle ne veut pas ?

C'est par l'examen, d'abord du fonctionnement de la négation dans l'énoncé « *Dis-moi que tu me veux pas toute* », et ensuite par l'examen du destinataire de cet énoncé, que ces questions vont s'éclairer. Sur quoi opère le « pas » et le « ne pas » ? Tout se passe comme si la rupture venait à la place d'une négation qui n'arrivait pas à s'inscrire (à la place, soit pour se défendre de la négation, soit au contraire pour qu'il y en ait d'une manière ou d'une autre).

Tout se passe comme si ce retour, ou cette référence, à la mère introduisait la question de la jouissance.

Dis moi que tu ne me veux pas toute.

Ici le « ne pas » entoure le vouloir. La négation porte sur le « vouloir » : Non, je ne te veux pas toute entière. Il y a la défense « je ne te veux pas » et la totalité. Le « pas » du « pas toute » s'est déplacé sur le « vouloir ». Comme si vouloir et vouloir-tout étaient confondus. Vouloir serait vouloir tout. Je dis donc que je me défends de vouloir tout, je dis que je ne veux pas tout, que je peux me réfréner sur le vouloir, que ce vouloir est maîtrisable. Halte au caprice et à la toute-puissance. Je dis que mon désir n'est pas tout là, qu'il est aussi ailleurs. C'est donc une défense. Et une réponse à l'hystérique, une réponse qui dirait : non, je ne te veux pas toute. C'est une forme de dénégation, de démenti, qui bien sûr affirme ce qu'il dénie.

La négation porte aussi sur le « tu ». De ce fait, la négation cherche à tuer agressivement le « tu ». La défense devient agression de l'autre. C'est une négation qui aurait pour objectif non pas d'affecter l'autre du côté de sa subjectivité mais du côté de son impuissance.

On pourrait s'interroger en se demandant si ça n'a pas été parfois la position de Freud. Cela expliquerait l'acharnement de certaines femmes à son égard, et l'impasse de certaines cures, impasses reconnues de la bouche même de Freud qui dans ces cas-là proposait à ses patientes d'aller voir une femme.

D'autant plus qu'ici se pose un problème : dans la formule « dis-moi que tu ne me veux pas toute », le « dis-moi », du fait qu'il y a ce « ne pas » portant sur le « vouloir », est d'une certaine manière ligoté avec ce vouloir ; la négation sur le vouloir assujettit le dire au vouloir. Et le « dire », devenant assujetti au « vouloir », perd sa fonction de dire.

Serions-nous alors confrontés à la position de l'hystérique : « *tu me veux toute* » ; désir mortifère d'être toute et que l'on mette une limite ? Les deux désirs conjugués : le désir d'être toute et que l'on mette une limite, associés à l'absence du dire. C'est : *tu me veux toute*, avec les conséquences : l'étouffement, les vomissements, les syncopes ; c'est le tableau de la crise d'hystérie. Jusqu'au moment où *tu réagis* : ça suffit. La limite est une réaction. Il n'y a pas de limite en-dehors de l'action/réaction. C'est la problématique de la conjonction de coordination. C'est-à-dire désir mortifère d'être toute et que l'on mette une limite. Problématique de la conjonction de coordination tellement insupportable que l'hystérique rompt ; rupture dans la conjonction de coordination. Comment l'analyste peut-il opérer ? Comment peut-il interioriser, symboliser, la limite de manière à ce que celle-ci soit autre chose qu'un agir ?

Il faudrait que le masochisme diminue. Mais comment est-ce que ça peut diminuer puisque c'est la satisfaction ? La réponse ne peut être que complexe et ne sera pas traitée dans l'immédiat. Notons toutefois deux des dimensions du masochisme : celui-ci est ce qui fait génération de mère en fille, et est l'un des traits de la jouissance de l'Autre.

A l'autre pôle de la défense contre le tout du « je ne te veux pas toute », nous aurions la défense contre le partiel : l'analysante et l'analyste sont hystériquement confrontés au partiel. Si l'analysante réagit hystériquement au partiel — ouvert par la jouissance — elle y réagit en voulant « coordonner » à tout prix. L'analyste peut lui aussi réagir à ce même partiel. Il peut vouloir rechercher « à tout prix » le tout.

Pourquoi l'analyste est-il si réactif au partiel ? Pourquoi recherche-t-il le tout ? C'est qu'il sent bien que l'hystérie est un dire sur l'excès de la jouissance dans un corps féminin ouvert, et c'est parce qu'il sent bien que l'hystérie est une manière de différer le moment de dire non à la mère. Moment affolant, car dire non à la mère peut être mortel pour l'une ou l'autre. Et l'analyste, plutôt que d'aider sa patiente à aller jusqu'au bout de ce qu'elle aborde par l'hystérie, intervient comme pour dire non à l'hystérie elle-même.

Affolement cette fois-ci non pas au dévoilement de l'homme-sexuel, mais au dévoilement des conséquences pour la mère de la sexualité féminine.

L'hystérie serait donc une manière de maintenir du sexuel là où l'enfant ressent sa mère comme la voulant toute, comme voulant exclure le sexuel de sa fille pour l'avoir toute à elle :

— Dans cette forme d'emprise de la mère sur l'enfant, celui-ci ressent la fragilité de sa mère et se laisse prendre à cette emprise pour l'aider dans sa fragilité. Ceci crée une sorte de fausse identité qui maintient le parent au prix du sacrifice de la libido de l'enfant, au prix d'une sorte de mort du corps de l'enfant.

— Cette fausse identité pour une fille prend la forme d'une hystérie.

— « Quand je suis une femme, dit une patiente, il n'y a plus personne. Je me retrouve seule. Mais quand je suis chez mes parents, chez ma mère, il n'y a plus de désir possible, comme si mon corps était mort. Ça me rend malade d'aller contre ce qui conviendrait à ma mère. Je peux même en mourir. »

— Ici, dire non à la mère ne risque pas seulement de faire mourir la mère mais de faire mourir la fille qui mettrait libidinalement ce non en acte. Plutôt que la mort, ce sont les symptômes psychosomatiques qui font leur apparition. Ce qui avait commencé par une

forme d'hystérie dans l'enfance, se prolonge par des symptômes psychosomatiques graves au moment de « traverser », c'est-à-dire de quitter la rive maternelle sans avoir encore atteint la rive pulsionnelle.

Dis-moi que tu me veux « pas toute »

Poser la négation sur le « toute » pose en même temps l'indépendance, les espaces séparés où sont situés le dire, le vouloir et le tout. D'être chacun dans un univers spécifique permet tout le jeu de la mise en relation des troits volets dont se compose la phrase : dis-moi/que tu me veux/pas toute. Ceci permet le jeu des effets de l'un sur l'autre sur le troisième. C'est aussi une phrase à plusieurs éléments — « qu'on dise/reste oublié/derrière ce qui se dit/dans ce qui s'entend » — que Lacan propose comme point de départ à son texte « L'Étourdit ». Et il met au travail chaque élément de la phrase en jouant sur les césures pour faire entendre vraiment ce dont il s'agit ; montrant qu'il existe un double enchevêtrement d'une phrase sur l'autre, enchevêtrement qui pour être lu fait appel à des notions de topologie, en particulier à la bande de Moebius.

Mais surtout, ce qui est remarquable dans cette phrase, c'est la forme affirmative du vouloir : tu me veux. Le « pas toute » est donc ici déterminé par rapport à un vouloir et par rapport à un dire.

— Par rapport à un vouloir : le « pas toute » est la caractéristique de la façon de vouloir. Il y aurait donc plusieurs façons : il y aurait une façon « toute » et une façon « pas toute ».

— Par rapport à un dire : Lacan parle du sujet *dit* femme et du sujet *dit* homme. Qu'est-ce que ce « dit », qu'est-ce que le « dire » ? Le dire, pour Lacan, c'est ce qui supplée au rapport sexuel qu'il n'y a pas. Il n'y a pas de rapport sexuel, certes, mais *le tout c'est de le dire*. On peut en dire quelque chose, non pas du rapport sexuel, mais du rapport sexuel qu'il n'y a pas. Double formule dont une avec la négation : la jouissance qu'il faut et la jouissance qu'il *ne* faut pas. Lacan insiste beaucoup sur cette formule négative, en disant que c'est de cette manière-là que les psychanalystes se distinguent des philosophes, en ne donnant pas de consistance, en ne donnant pas d'être, à ce qui n'en a pas. Donc on peut en dire quelque chose, non pas du rapport sexuel, mais du rapport sexuel qu'il n'y a pas. C'est donc de son absence qu'on peut dire quelque chose ; et aussi grâce à son absence qu'on peut en dire quelque chose. Et de pouvoir en dire quelque chose va situer les humains dans la sexuation. Le côté où ils vont se poser pour en dire quelque chose, va définir le côté de la sexuation dans laquelle ils sont engagés pour le dire. Il y a donc deux côtés, un côté dit homme

et un côté dit femme. Ça peut être un homme ou une femme qui le dise ; ça n'est pas lié forcément à l'anatomie.

Nous poursuivons notre recherche sur les enjeux de la rupture comme relais de la négation et nous interrogeons donc la négation pour chaque côté.

Côté dit homme, la négation et la totalité fonctionnent comme « l'exception qui confirme la règle ». Si on peut dire que tous les hommes sont dans la fonction phallique, c'est parce qu'au moins un ne l'est pas. Il en existe un, l'exception, à faire limite au tout. Et cet un est *un-qui-dit-non*, est un *un* qui pose la castration de la limite. C'est un « un » qui est agent de la fonction paternelle.

La question, le problème de l'hystérique, c'est que quand elle veut opérer une castration qui la barre, un « dire que non », que se passe-t-il ? Elle se retrouve non pas barrée, mais masculine, car elle identifie l'agent de la castration : le père — celui qui dit non — avec la position tout-homme, masculine, de ce père agent. L'hystérique ne se retrouve pas avec une sexualité barrée, une sexualité « pas toute », mais elle se retrouve avec un transfert de ses identifications sur le masculin et avec un dévoilement en elle de « l'homme-sexuel ». D'où affolement.

Ceci amène Lacan à cette réflexion : « Si la libido n'est que masculine, la chère femme, ce n'est que de là où elle est toute, c'est-à-dire là d'où la voit l'homme, rien que de là que la chère femme peut avoir un inconscient. Et à quoi ça lui sert ? Ça lui sert, comme chacun sait, à faire parler l'être parlant ici réduit à l'homme, c'est-à-dire à n'exister que comme mère » (*Encore*, p. 90).

On aurait déjà là une première réponse à ma question de départ, sur la raison du recours à la mère quand la femme vit quelque chose d'intense avec un homme. Le recours à la mère serait le seul moyen de manifester son inconscient. Est-ce que la position dans la jouissance face à l'homme la mettrait hors inconscient ?

Côté dit femme, la négation se triple. Sans développer la logique et les conséquences de ce triplement de la négation nous dirons que ce qu'elle met en évidence c'est la singularité et l'infini.

La question se pose : si la castration s'articule au « dire-que-non » côté dit homme, quelle est-elle du côté dit femme ? L'une des conséquences du triplement de la négation serait que le dire-que-non ne fonctionne pas en totalité. La jouissance ne limitant pas tout le possible, ne survient-elle pas comme un réel ? Réel qui peut prendre les formes de l'abjection, de la haine, du corps incestueux, réel avec lequel chacun essaie de trouver des solutions.

La jouissance

Ces deux positions homme-femme posées à partir du moment où la négation ne porte pas sur le vouloir mais sur le tout sont des positions dans la jouissance. La jouissance phallique côte homme, la jouissance Autre côté femme. Côte homme, la jouissance pourrait se formuler ainsi : « la jouissance qu'il ne faut pas. » Côte femme, la jouissance se formulerait ainsi : « S'il y en avait une autre, il ne faudrait pas que ce soit celle-là. » A noter le mode irréal du raisonnement sur lequel elle fonde son existence et qui amène à dire : « et *il faut bien* qu'elle existe *sinon* l'univers serait vain. »

Les résonances pour la femme d'une jouissance scandée par le « *il faut bien... sinon* » — énoncé qui a pour enjeu la vanité de l'univers — les résonances pour la femme de la gravité de cet enjeu ne vont pas se faire attendre. J'indique déjà la manière dont une femme se le formulerait : « J'aimerais que ma mère puisse ». Premier cri, première formulation. Mais pour soutenir la jouissance Autre, elle est amenée à « *il faut bien* que je me sépare de [*j'aimerais* que ma mère puisse] *sinon...* »

Sexuel-sexe

Lacan pose d'une part la jouissance sexuelle de l'Autre, et d'autre part la jouissance Autre. Il pose la jouissance sexuelle de l'Autre, c'est-à-dire la jouissance phallique. Dans « sexuelle », il pose les caractères sexuels secondaires. Il pose aussi les habits, toute l'apparence, tous les processus d'identification à l'Un, l'amour comme désir d'être un, etc. Et puis, de l'autre côté, il pose la jouissance Autre, mais du corps de l'Autre. Et pour définir ce corps, il dit que c'est un corps a-sexué, en faisant jouer le *a* privatif qui est aussi le corps comme objet *a* non spécularisable et le sexe, le sexe en ce qu'il serait l'hétérogène par excellence, ce qu'il y a d'infranchissable d'un sexe à l'autre. C'est donc une différence entre le sexuel et le sexe, entre les caractères secondaires (les habits, l'apparence qui provoque l'amour, qui provoque le désir d'Un) et le corps. C'est comme ça que je comprends cette phrase de Lacan : « L'homme en tant que phallique, le sexe de la femme ne lui dit rien, si ce n'est par l'intermédiaire de la jouissance du corps ». Je pense que le « sexe » de la femme, ce n'est pas du tout à entendre du côté des caractères sexuels, primaires ou secondaires — c'est-à-dire le vagin, le clitoris, etc... C'est à entendre comme la position femme : le sexe dans ce qu'il soutient d'hétérogène. Ce sexe ne lui dit rien ; ça ne lui dit rien, si ce n'est par l'intermédiaire de la jouissance du corps, du corps non pas sexuel au sens où on l'entend couramment,

mais du corps a-sexué, a-spécularisable, en-dehors du champ de ce que le symbolique doit à l'imaginaire.

Même s'il peut sembler au lecteur que la question de la rupture est maintenant très loin, poursuivons notre route car nous allons la retrouver.

Prenons les choses autrement : comment entendre « dis-moi que tu me veux pas toute », selon le destinataire à qui la femme s'adresse ?

« Dis-moi que tu me veux pas toute » adressé au père

Ceci pourrait s'entendre comme : ne plus être la fille vierge du père. Athéna sera pour nous l'exemple de la fille vierge du père. Zeus veut garder intacte sa fille Athéna, or celle-ci est l'objet du désir d'Héphaïstos. La semence d'Héphaïstos tombe sur la cuisse d'Athéna qui, avec un brin d'herbe, l'envoie à terre. Ce qui féconde la terre. Et de là naît le premier roi d'Athènes. Ce n'est pas la terre qui élève cet enfant, parce que la terre ne se sent pas concernée par cette fécondation. C'est Athéna qui en assure la maternité ; la maternité dont on voit bien dans cet exemple, qu'elle est située du côté de celle qui a fait l'objet du désir.

La virginité de la fille fait donc du père un père-tout : père imaginaire qui les a toutes sans que celles-ci se donnent à aucun.

Être la fille vierge du père, c'est le déploiement de l'imaginaire comme lieu, une forme d'arrière-pays, pays de nulle part. La « vierge-nulle part » (1) redondance de ces deux termes l'un sur l'autre. Ce nulle part implique une sorte de virginité sur laquelle on peut tout inscrire, et la virginité justement interroge la question du lieu. Cette image de la « vierge-nulle part » a pour caricature une autre image, celle de la « vierge partout », telle qu'on la rencontre dans les églises, dans les chaumières, sous toutes les formes. Être la fille vierge du père, c'est être quelque part dans l'imaginaire du père, c'est nouer le père avec l'imaginaire. Par contre, ne plus être la fille vierge du père, du fait de la sexualité, c'est être la fille de son père. C'est-à-dire par le sexuel opérer le passage aux places symboliques. Ce n'est plus nulle part, c'est à une place très précise. C'est un nouage différent, c'est le nouage du symbolique, *sur* l'imaginaire. On connaît l'importance du symbolique : le symbolique — et ceci donne du poids à la sexualité — advient du fait du nouage à l'Autre sexe.

(1) A. Khatibi, in *Dédicace à l'année qui vient*.

« Dis-moi que tu me veux pas toute » adressé à la mère

Quelle question la fille poserait-elle à sa mère ? Elle lui dirait : « pour me situer comme femme, je veux savoir comment toi, ma mère, tu te situes ? » Cela veut dire que la fille se situe dans la castration — ou plutôt dans la sexuaction — pas tellement par rapport à l'organe, au pénis qu'elle n'a pas, et que le père a et pourrait lui donner. Ça c'est une chose tout à fait importante. Elle ne se situe pas non plus par rapport à l'organe sexuel féminin : le vagin ou le clitoris, qui ne lui importent pas s'ils ne sont pas élevés au rang des signifiants primordiaux. La jeune fille continue à demander quelque chose à sa mère, quelles que soient les réponses et les satisfactions qu'elle aura reçues du père. Elle interroge la position femme de sa mère. C'est-à-dire qu'elle interroge comment sa mère se situe, non pas phalliquement mais *Autrement*. On peut ici reprendre le terme d'Autre.

De quelle manière la mère est-elle amenée dans le champ de l'analyse ? Elle est amenée comme la *mère qu'il faut* : soit celle dont on attend qu'elle aime tout de l'enfant, même ses émissions d'urines, de fécès, de vomis, ses maladies, ses colères, « par dessus tout, elle avait aimé que je lui parle des débordements des corps des bébés, de tout ce qui en sort, signe tangible pour la mère que ça marche, que c'est content, que c'est bien, que c'est vivant » (2).

Elle est aussi amenée comme celle qui n'a pas tout compris, et qui, n'ayant pas tout compris, n'a rien compris. Donc, ce à quoi on fait appel, c'est à une mère idéale, presque animale, non barrée par le langage, qui devrait être dans une communication naturellement complète avec son enfant. Mère à qui on fait porter le chapeau, le chapeau de quoi ? « De la jouissance que la féminité dérobe et de la solitude à laquelle une femme reste livrée » (3). En effet, si la jouissance Autre est supposée à la mère, la mère par contre, n'est pas supposée à la jouissance, loin s'en faut. En d'autres termes, la femme est dans la jouissance qu'il ne faudrait pas — s'il y en avait une — uniquement si elle est séparée de sa mère.

Quel est donc ce processus de séparation d'avec la mère ? *Ce processus de séparation est d'abord un processus où la femme ne refuse pas l'envahissement par sa mère.*

On pourrait écrire ce long travail de séparation de la mère en fixant trois temps.

Premier temps : « j'aimerais que ma mère puisse ». Dans cette relation à l'Autre dans sa différence, la femme se sent en danger et elle

(2) Elisabeth Bigras, inédit.

(3) J. Lacan, *L'Étourdit*.

sent sa mère en danger. Le danger lui apparaît du côté du narcissisme. Ce à quoi elle est confrontée épuise sa réserve narcissique. Elle mobilise son narcissisme jusqu'à l'épuisement de celui-ci et de celui de la mère. Il se passe quelque chose qui touche le narcissisme, que celui-ci essaie de maîtriser mais qui le dépasse. La protection *du* narcissisme et *par* le narcissisme n'est plus du tout assurée.

Deuxième temps, celui de la rupture comme tentation, car ainsi la tension serait levée. La tentation dont il s'agit est celle du retour à du connu, alors que maintenir la relation à l'Autre c'est aller au devant de l'inconnu. Étrangement, cet inconnu prend la forme de la mère en tant que présence. Mais c'est une tentation aveugle qui provoque la panique. Panique d'être au bord du passage à l'acte pour échapper à quelque chose sans savoir ce qu'est ce quelque chose. La rupture maintiendrait donc l'ignorance. C'est aussi pour cela qu'elle peut être désirée.

La relation à l'Autre produit tout ce que la femme ne désire pas : la dépendance associée à la culpabilité, c'est-à-dire la culpabilité comme unique indice du sujet dans l'enfant dépendant. Surgissent les représentations d'enfant coupable, coupable par définition, coupable d'être là, coupable de son propre désir.

Troisième temps. C'est dans ce contexte où elle se vit, ou plutôt se revit — car ce qu'elle vit est ressenti par elle comme sans âge et ayant toujours collé à sa peau — comme une tache indélébile, qu'est *trouvé* ce qui était déjà là, là comme présence, là dans le discours et dans les actes : la mère.

La mère bien que déjà là, et *parce que* déjà là, est trouvée : « C'est ma mère à laquelle je suis en train de m'adresser, dit-elle, je me trompe d'interlocuteur. Ce ne sont pas les hommes qui déclenchent ça, c'est moi. »

Et la douleur qui accompagne ce travail authentifie celui-ci comme étant celui d'une séparation d'avec la mère. *La mère présente comme présence réelle, une fois nommée, se détache comme signifiant ou plutôt comme élément structurel.*

L'angoisse est levée. Que l'angoisse soit levée, lorsque « de la mère » est *trouvé* ne veut pas dire que la mère était l'objet du désir mais plutôt que celle-ci comme objet venait occuper la fonction de l'image narcissique du moi, image narcissique qui vient elle-même à la place vide du sujet. Car le sujet ne peut *se* connaître, connaître son désir si ce n'est par les détours des objets du moi. Le sujet ne se saisit pas réflexivement comme désirant, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de retour du sujet sur lui-même pour connaître son désir.

Ce processus est comparable à un travail de deuil. Lorsque l'objet

est perdu, le travail du deuil consiste à l'authentifier trait à trait. C'est ce qui se passe ici lorsque différencier, séparer sa mère de l'Autre apparaît comme trouver le trait *ma mère*.

Trouver que c'est *de la mère* qui est rencontré ou produit lorsque l'Autre insiste dans sa différence, c'est déjà pouvoir penser que la mère est séparable. Mais cela suffit-il ? Suffit-il de cette première identification de la mère pour que le trajet d'une femme dans la jouissance Autre soit épuisé ? Certes pas.

Pour une femme, il se passe quelque chose *entre* le deuil et la mélancolie. Côté deuil, l'objet mère, perdu comme objet, est trouvé comme trait.

Côté mélancolie, l'objet-trait est lui-même perdu : il n'y a pas d'objet qui réponde à la jouissance Autre. « Dans la jouissance l'objet se suicide » (4). La jouissance Autre n'est pas sans analogie avec l'ambivalence inconsciente de la mélancolie qui tue l'objet et ce qui dans le moi était le lien à l'objet. Le moi idéal qui maintenait l'objet vacille, n'est plus le répondant. Le sujet se trouve à la limite de sa sécurité.

Tout se passe comme si la mère séparée apparaissait comme perdue et comme si la mère étant perdue, c'était l'amour lui-même qui était perdu. C'est le « j'aimerais » du « j'aimerais que ma mère puisse » qui ne tient plus.

Pour soutenir cette jouissance Autre, je me déplace de ma mère et du coup, ce que j'ai me quitte. C'est la « relation d'objet » qui est mise à mal, avec ses soubresauts que seraient, faute d'objet, les vécus d'objets mauvais.

Quelles formes dans le discours et même dans le vécu prend ce moment de passage ? Qu'est-ce qui fait chavirer les femmes ? Qu'est-ce qui est pour elles le moment où elles dérapent ? A chaque fois c'est la même chose. C'est lorsque dans cette jouissance toute/pas toute, elles en viennent à être dans une position de demande. Je dirais, plus même, de *demandeuses*.

C'est donc sur la demande que la jouissance bute ; ou plutôt elle se récupère — c'est-à-dire elle s'inscrit dans quelque chose d'à peu près compréhensible — mais en même temps, elle inscrit l'infini de la répétition (qui n'est pas la jouissance infinie).

Ce qui est en question dans la demande, c'est le « ce n'est pas ça » du « je te demande de refuser ce que je t'offre, parce que ce n'est pas ça ». Le « ce n'est pas ça » est à peine soutenable. Le « ce n'est pas ça » serait-il davantage soutenable si la position de demandeuse pou-

(4) J. Lacan, *Séminaire Le Transfert*, inédit.

vait glisser vers la position de l'orant ? L'orant (5) ne demande pas quelque chose pour lui, il intercède pour un autre, mais son intercession est telle que la demande disparaît derrière cet autre qui peu à peu devient l'élément majeur et vivant de la prière. Il ne prie plus pour lui, mais pour cet autre, et ce faisant, il crée la place de cet autre.

C'est sans doute comme cela qu'il faut entendre la place de l'enfant implorée par cette patiente en proie au débordement. Elle parle d'une chanson d'Anne Sylvestre, « L'Enfant dans le puits ». Est-ce que l'on va murer le puits ? L'enfant est-il dans le puits que l'on va murer ? Laisseriez-vous murer le puits ? Telle serait une des formes que prendrait l'expression de la jouissance Autre.

Évoquer la mère durant une analyse, au plus fort d'une relation à l'autre, quelle que soit la demande qui lui est ainsi faite, ne serait-ce pas aussi introduire la position de l'orant ?

Enfin, « dis-moi que tu me veux pas toute », adressé à l'homme. A vrai dire, je ne pense pas que ça se dise jamais, ni même que ça se pense. Ça peut éventuellement se soutenir — encore que ce soit déjà très idéal comme position. Ça peut éventuellement se supporter.

Ce qui se pense et ce qui se dit, mais aussi ce qui se désire, c'est « dis-moi que tu me veux toute. »

(5) J. Lacan, *id.*

PHOBIES

Chantal Maillet

Vous vous rappelez, quelques oiseaux sur une clôture, un paysage banal un peu terne, un couple, des enfants. Vous, dans la salle, spectateur impuissant, *vous voyez* d'autres oiseaux venus du ciel se poser silencieux, plans lents, longs, presque fixes. Sur l'écran la femme se retourne et voit à son tour les oiseaux noirs *la regarder*, le paysage familier fait horreur, le rythme change, s'accélère, vous connaissez la suite...

Qu'Hitchcock ait pensé à la phobie en réalisant son film n'est pas sûr et importe peu, mais que le cinéma et ce film en particulier aient inspiré le titre de ce travail n'est pas indifférent au thème traité. Les oiseaux sont volontiers phobogènes, à déchirer la *visible* — le « fond » imaginaire. Donc « Phobies » — objet volant venu du fond de l'écran, arrivé là comme les objets de la phobie, sans se faire annoncer, pluriel comme les scènes auxquelles leur insistance se prête.

La ou les phobies ? On connaît le catalogue des phobies établi par la psychiatrie du XIX^e siècle. On distingue les phobies infantiles, les névroses phobiques d'adultes et maintenant les phobies venues en cours d'analyse. Y a-t-il *une* structure phobique ? Si les auteurs qui, après Freud, étudient la phobie l'appellent aussi hystérie d'angoisse, chacun s'accorde à reconnaître que des phobies plus ou moins transitoires, plus ou moins fortes, peuvent accompagner des symptomatologies différentes au cours de phases de structuration.

Comment s'y repérer ?

Première constatation, la phobie est un *recours* contre l'angoisse.

Autre proposition. Une phobie *montre* que pour un sujet un *franchissement* fait question. Une phobie traite des seuils. Toute phobie mettrait donc l'espace en cause. A un *moment donné*, l'espace fait problème. Et l'espace physique est utilisé pour traiter de l'espace psychique.

« La psyché est étendue, n'en sait rien » Freud (1938). La phobie « maladie » de l'espace permettrait-elle d'approcher un peu cette proposition énigmatique ?

Avant de développer à partir de ces premières remarques l'hypothèse centrale de ce travail, « De la phobie en cours d'analyse comme passage possible à la subjectivation de la castration pour les femmes », il convient d'en poser les fondements théoriques.

Pour Lacan reprenant l'analyse de Freud, comme pour le dernier Freud, l'angoisse surgit comme signal dans le moi menacé par un « danger extérieur ». Le Moi dont parle Lacan est l'image où s'organisent à partir de signifiants, traits unaires venus de l'Autre, les identifications narcissiques.

Le danger est perçu par l'enfant du mythe œdipien au moment où s'instaure une discordance entre le développement pulsionnel et le repérage dans l'image fondé sur l'attente supposée de l'Autre (en l'occurrence la mère). La discordance fait surgir de l'inconnu — éprouvé comme danger — mais est aussi appel à cet inconnu, pour une autre structuration. L'angoisse vient avec l'inconnu, et s'il tarde à prendre forme, si le père s'absente, lorsque « bouge » le lien à la mère et avec lui le monde, une phobie canaliserait l'angoisse en lui donnant lieu. C'est au moment où, comme le dit Lacan, l'enfant est *décollé* de son existence, qu'il reste en *suspension* entre une image et une autre à venir, que l'angoisse apparaît et que la phobie se constitue, sinon points de suspension, du moins points dans la suspension. Les phobies se développent généralement chez des sujets dont les mères ont favorisé l'identification au phallus imaginaire, bien plus comme métonymie de leur propre manque que comme métaphore de leur amour pour le père, donc peu aptes à supporter la manifestation d'un désir qui leur échappe. Comme Hans (1) les futurs phobiques ont peu de fixations aux stades oral ou anal, c'est donc sans position de repli qu'ils abordent la passe œdipienne. Ils vont se retrouver brutalement déçus de leur place de phallus imaginaire idéal, et sans repères, puisque le père ne se montre guère à *sa place*, pour passer du monde de « l'être ou pas » à celui « de l'avoir ou pas ».

A partir du séminaire sur l'Angoisse on peut situer le passage œdipien en d'autres termes et préciser les modalités d'apparition d'une phobie. C'est autour de la phase phallique que l'angoisse dont il vient d'être question que Lacan décrit l'organisation pulsionnelle. Il définit pour chacune des pulsions le rapport à l'Autre qu'elle instaure. Franchir la phase phallique par l'organisation œdipienne sera passer du registre de la demande à celui du désir sous l'égide de la pulsion scopique. La phobie serait le signe de complications particulières, dans ce passage. L'enfant sans fixations évidentes aux stades antérieurs est *obligé*

(1) Freud (S.), *Cinq Psychanalyses*, PUF.

d'avancer et produit sous ses pas les objets phobiques qui font bornes tout en ralentissant le mouvement.

Autrement dit : c'est dans le registre scopique que la discordance entre le développement pulsionnel et l'image va produire ses effets. Jusqu'à la phase phallique, il s'agit pour l'enfant d'épier, plus que de regarder, il joue à voir et ne pas voir. Lorsqu'un *élément* nouveau apparaît — l'excitation pulsionnelle que, avec Lacan, on appellera le S_i , l'enfant ne peut plus se contenter du jeu voir/ne pas voir. Pour reprendre la très forte expression freudienne, c'est alors le membre sexuel qui regarde l'œil — instaurant le circuit de la pulsion scopique. Le sujet est appelé à *regarder*, à passer du registre de la vision à celui du regard. *Appelé* à regarder car l'excitation signifiante vient de l'Autre, et à regarder notamment le manque dans la mère voilé jusqu'alors par son propre être de phallus imaginaire. De là, où il est affecté sexuellement, il interpelle la mère qui, dans les cas où se produira la phobie, détourne, brutalement, le regard, signifie son désintéret, et... le trajet pulsionnel : sexe — regard de l'enfant — manque dans l'Autre, s'arrête là, ne revient pas (faute d'avoir été accueilli et renvoyé par l'Autre) au point de départ. Pas de S_2 , pas non plus de « nouveau sujet ». Un enfant délogé de là où il voit/ne voit pas (avec l'assentiment de la mère) non attendu là où il pourrait regarder, est emporté par le mouvement. L'image narcissique *vue*, demandée par l'Autre (désir à l'Autre) où il pourrait s'identifier à son « regard » ne s'installe pas. La pulsion scopique amorcée reste en dérive et le réel, auquel elle aurait paré si elle s'était effectuée avec la venue d'un second signifiant, le refoulant, surgit.

L'angoisse puis la phobie se produisent, c'est l'hypothèse avancée ici, dans l'entre-deux-espaces, celui de la vision et celui du regard (2). L'espace de la vision est celui de l'image du miroir. S'y déploient les jeux d'ombre et de lumière qui incitent à voir/ne pas voir, à épier plutôt, et ainsi font voile à la castration. On peut reprendre rapidement la formation de l'image pour expliciter ces jeux d'ombre et de lumière.

L'image i (a) n'est investie de libido qu'en partie. Une part de la libido reste investie dans le corps propre, et, de là, se fixera sur les objets au rythme des mouvements pulsionnels. La part non investie de l'image est appelée — φ dans la théorie et reconnue comme le manque autour duquel l'image se construit. L'image *tient* avec du Φ symbolique et se construit autour du phallus imaginaire négativé.

(2) J.-D. Nasio a démontré la différence entre ces deux espaces, notamment en ce qui concerne les dimensions : vision espace à 3, regard espace à 2.

L'image tient avec l'ensemble des signifiants venus de l'Autre au-delà de la mère. Lorsque l'enfant cherche à voir le manque, il trouve d'abord le voile d'ombres. « L'ombre, dit Lacan, est le champ de l'investissement narcissique, ce que la structure narcissique du monde apporte d'opacité essentielle dans le rapport à l'objet. » (3) Si l'ombre est le champ de l'investissement narcissique, on dira que c'est de la part non investie — φ que jaillira la lumière. Le jeu d'ombre et de lumière, le voile, se maintient, tant qu'un éclat plus vif n'incite pas à regarder. Alors le jeu s'arrête. Si l'enfant n'est pas soutenu par l'ailleurs symbolique — l'au-delà de la mère — qui changeant le jeu restaurerait la fonction du voile, la situation devient dangereuse. Lorsqu'il n'y a plus d'ombre à l'heure d'un midi fixe, Autre chose apparaît. Midi fixe, minuit aussi bien, trou noir au sens astral du terme. L'image se désinvestit brutalement, la libido « libre » occupe l'espace désaccordé entre l'un et l'autre (ici à la différence de ce qui se passe dans l'hystérie de conversion la libido ne se réinvestit pas sur le corps propre) et c'est « a » l'espace intersignifiant qui vient occluser dans l'image la place nécessairement vide de — φ . Si le sujet ne peut saisir le réel de a , il est cependant affecté par le recouvrement de — φ , car l'image narcissique se brise. L'objet a qui aurait, si le trajet pulsionnel s'était effectué, chuté comme regard, a cet objet ici particulièrement évanescent, ce peu de chose insituable mais très précisément lié à la castration, appelle le maximum d'angoisse à envahir la scène.

L'angoisse est l'essence de la phobie, dit Freud, et la phobie une localisation de l'angoisse, une manière de la traiter, mais elle est aussi par les objets qu'elle produit un évitement du signifiant à venir qui effectuerait la castration. Le phobique, à la différence du fétichiste, n'a pas évité la rencontre avec le manque, les objets il les produira non pour maintenir le voile fixe, mais pour retrouver son rythme, dirait-on.

Pour conclure ce premier parcours théorique on dira : Phobie entre vision et regard, entre mère et père, entre demande et désir. De la phobie comme problème du franchissement.

Phobies au féminin

« Qu'y a-t-il entre vous et x » demande l'analyste. Silence... « Rien... peut-être » dit-elle. Quelques séances passent autour de ce bref échange qui a suspendu, dérouté, le récit où l'analysante cherche à situer une relation difficile. Une autre séance plus silencieuse encore... En sortant elle est terrassée par l'angoisse « Rien... peut-être », l'angoisse vire

(3) J. Lacan, Notes du 24 juin 1961. Séminaire sur le Transfert, non publié.

au malaise physique ; trottoirs déformés (mous ?), rues étranglées ou indéfiniment longues, les façades pourraient bien se craqueler, les bruits s'emmêler, elle se sent étrangement vidée, et tire ses jambes comme un marionnettiste ses ficelles. Elle « voit » devant elle ce montage, la séance à venir *la tient* (aux deux sens de tenir). La ficelle annonce aussi une autre cause d'angoisse dont l'abstraction la surprend : pour échapper à l'angoisse de la rue, le métro pourrait être une solution mais la perspective de changer de ligne, et surtout de changer deux fois, la cloue sur place. Dans les semaines suivantes, lorsqu'elle réussira à franchir la porte pour sortir de chez elle, elle devra obéir à l'impératif « ne pas changer deux fois », et ne pas non plus passer deux fois au même endroit.

Les symptômes phobiques, les objets phobogènes montrent les trajets interdits, et dessinent en creux des espaces possibles, d'une façon remarquable (pour l'analyste) ils projettent dans le champ de la réalité quotidienne une question centrale en théorie analytique, celle du dedans et du dehors et leur investissement libidinal. L'image narcissique, spéculaire, ne tient plus et la séparation nécessaire mais fictive que l'enveloppe corporelle établit vacille ; ce qu'indiquent déjà la première séance d'angoisse phobique de cette cure et ses conséquences. La foule deviendra impraticable, car dit-elle, « je perçois autour des corps rencontrés, leurs histoires, leurs pensées qui ruissellent et m'étouffent ». Les autres corps laissent passer les mots qu'ils contiennent, et le sien des images d'elle-même perdues entre elle et eux.

Les choses vues quelle qu'en soit la vivacité, n'ont rien d'une hallucination, l'analysante sait qu'elle voit ce qui n'est pas. Le mot percevoir, dont elle isole bien percevoir et voir, lui paraît convenir pour décrire ces phénomènes, et les formes perdues d'elle-même ne lui reviennent pas d'en face, elle les voit devant... Une autre se verra de haut parcourir la ville comme une carte de géographie.

Ces perceptions de pensées projetées — soit au sens de l'anticipation : cela, la chose d'angoisse pourrait survenir si..., soit au sens mathématique : je vois aussi ailleurs ce qui est là (dans la pensée) — qui ne sont ni des rêves éveillés, ni des hallucinations, ni des fantasmes, m'ont conduite à imaginer la phobie produite en analyse, comme une avant-scène de « l'Autre-scène ». Des pensées sont investies en dehors, pas « encore » soumises au refoulement (ou non refoulables), pour être travaillées, élaborées, mises en question. Le système de réponses anticipées que les objets phobiques ne cessent d'inventer, suscite, lorsque le sujet a trouvé comme le dit Perrier « à qui parler », une activité de pensée fortement imaginarisée mais intense.

C'est par le biais de cette expression « à qui parler », à entendre

aussi bien au sens premier de l'interlocuteur que du maître de la parole, qu'on reviendra plus précisément au féminin. Les moments phobiques appellent l'écoute et la phobie se déploie avec son récit. On pourrait écrire qu'elle se déploie, au féminin, lorsque les sujets ont *enfin* trouvé « à qui parler ».

La phobie survient en effet chez des femmes dont la position de phallus imaginaire a été maintenue dans l'enfance sans qu'elles aient eu le temps, c'est l'hypothèse que je propose, de vivre « l'envie de pénis » dans la déception, le regret et le questionnement qui s'en suit. Petites filles fortement investies en surface et en surface seulement par des mères dont elles reflètent dans le miroir une féminité idéalisée, elles ont été toujours déjà reconnues et aimées par le père dont elles représentent la féminité également idéalisée. A peine le temps de passer du voir/ne pas voir le manque de la mère — et par conséquent le leur — à le regarder, et leur corps tout entier aura reçu du père l'idéal de féminité, masque à la castration... A peine le temps de chercher au-delà de la mère, de demander, de parler qu'un père s'avance... pas très différent de la mère (un père restera donc à venir).

Si elles n'ont pas de pénis, elles sont si bien le phallus dans le regard de l'autre que ça marche... jusqu'à ce que...

Le rapport au symbolique s'est construit à l'intérieur de cette narcissisation extrême, et ces femmes traitent le symbolique comme de l'imaginaire, elles l'aiment comme elles ont aimé la mère et à la suite le père et ne le respectent pas toujours comme ce père qui n'a pas su rester à sa place. Anxieuses de connaître « l'envers du décor », elles se font volontiers ironiques et provocantes pour masquer le doute sur le « ça marche » et ça fait éventuellement marcher les autres.

On conçoit bien à les écouter que la phobie se soit appelée hystérie d'angoisse, car avant même que la phobie ne s'installe l'angoisse n'est pas loin. Sur fond d'insatisfaction — doute (sur le système) et difficulté à assumer cette féminité idéale, commandée par la mère, offerte par le père, l'angoisse informe mais quasi-constante de ce qui pourrait arriver si... de ce qui arrivera quand... insiste. Perte inimaginable de l'image qui satisfait à la demande de l'autre et dont la ruine entraînerait la perte de l'amour. Perte inimaginable, mais toujours prête à s'imaginer si...

On conçoit donc que si l'Autre, ici l'analyste, parle à sa place, et à son heure, ni séduit, ni irrité, sans attente particulière, quelque chose d'autre justement puisse advenir. Que l'Autre parle d'ailleurs, de là où il n'attend rien pour lui sur ce qui touche au féminin non plus comme parure mais comme question, et il deviendra celui « A qui parler », celui qui fera question. Quelque chose venu de l'analyste

ou du lieu analytique (4), fait signe, déroute et plus encore est ressenti comme *effraction* du récit, effraction menaçante « c'est arrivé » mais aussi dynamisante c'est « enfin » arrivé.

Comme dans les phobies infantiles un signifiant venu de l'autre interrompt le jeu voir/ne pas voir et appelle à regarder — « Qu'y a-t-il entre vous et x ? » mais la fonction signifiante reste suspendue, le moment phobique n'est pas celui de l'association. « Entre » peut jouer ici de la préposition ou du verbe, devenir antre (maternelle), percevoir s'ouvrir en perce et voir, le changement de sens ne fait pas métaphore. Changer de sens est pris à la lettre et la lettre prise au corps, les modifications d'entre ou de percevoir participent du déplacement de l'angoisse et en orientent les phénomènes. Les analysantes savent que ces mots-là disent la déchirure de l'image féminine qu'elles connaissent mais c'est *visiblement* et « au-dehors » qu'elles sont entraînées à suivre les inflexions de la chose d'angoisse. Ce n'est qu'après la disparition de la phobie qu'il sera éventuellement possible de retrouver la chaîne des signifiants restés « à venir », inscrits en filigrane, suspendus (non refoulés) dans le champ offert par le regard de l'autre. Il aura fallu *enfin* le temps de dire l'horreur de la chose vue pour que cela « se fasse entendre ». (5)

« Impossible de changer deux fois sur le trajet » disait l'analysante, énoncé à entendre après coup et très strictement comme celui de l'angoisse qu'implique le devenir femme. Devenir femme, soit changer d'objet d'amour et changer de sexe. Dans la problématique évoquée ici, le « pas le temps de »... dont j'ai fait l'hypothèse a fait du changement un glissement. Sans à coups apparents une petite fille aime son père *comme* elle a aimé sa mère, et se glisse dans la peau féminine qu'on lui propose.

Pour chaque femme la subjectivation de ces changements fait problème, entraînant la déstabilisation des identifications narcissiques et imposant un parcours qui croise le « vide » existant entre être le phallus ou l'avoir (reçu) comme don symbolique. Lorsque Freud évoque l'immobilisme féminin il souligne sans doute (au-delà des comportements qu'il désigne) la difficulté d'entreprendre ce parcours, la tendance à « choisir » un pôle contre l'autre et à s'y tenir.

Chaque femme résiste à entrevoir (percevoir) ce réel du féminin. Il y a « rien » entre les deux pôles de l'être et de l'avoir, « rien » qui puisse être refoulé, représenté. « Rien » et cependant devenir femme sera faire lien entre être et avoir à partir de « Rien ». « N'être pas sans

(4) Il arrive que ce soit le récit d'un accident corporel, entorse, cassure, opération qui fasse signe que « ça ne marche plus ».

(5) Au sens où Lacan définit ainsi la pulsion invocante.

l'avoir » écrira Lacan, formule qui par le jeu du négatif entame et l'être et l'avoir et grâce à l'homophonie « passant » indique que c'est le mouvement qui fera jonction.

Chaque femme doit construire, inventer à sa manière une rhétorique de ce passage, et le travail sur la phobie en analyse peut en être l'entrée qui impliquera pour ces femmes la perte de l'image trop vite féminisée et encombrante.

Reprenons : une image tout entière phallicisée craque, la fente, la déchirure et l'horreur qui les accompagne sont projetées « au-dehors », le fond imaginaire accidenté révèle la fissure du moi. Un espace vide apparaît que meublent et désignent les lieux phobiques. Leur caractère composite : un réel (désigné par l'angoisse) déréalisé, fortement imaginarisé pour être symbolisé, montre une certaine affinité avec ce que Freud a pu désigner comme « constructions en analyse ». Ce qui n'aura pas pu être remémoré (faute de refoulement possible à cet endroit) et aura fait trou dans l'histoire pourra être « construit » dans la cure. Les constructions s'élaborent au lieu de la douleur psychique pour en travailler la fascinante paralysie. Les « constructions » phobiques au féminin s'édifient au lieu d'un pas-encore refoulé (l'envie de pénis) mais ce qu'elles comportent d'imaginisation du lieu impossible et de détours obligés peuvent sinon réduire, du moins cerner l'intraitable réel du Pas - Tout (soumis à la fonction phallique) :

— Sous réserve de transfert.

— Il fallait pour que la phobie se déploie, trouver à qui parler, il faudra pour qu'elle ne devienne pas itérative *entendre le silence*.

Sous réserve de transfert. La phobie prend le transfert à la lettre de son étymologie. Dans la cure même, la difficulté sera aussi d'établir des passages *entre*. Entre la crise d'angoisse et son récit, entre un temps et un autre, entre une formation psychique et une autre, pour reconnaître dans la discontinuité même, un Je à l'œuvre, pour reconnaître aussi que de Je à Tu la distance s'élabore entre le collage et la perte. En un mot il y a résistance à la circulation libidinale.

Un des aspects de cette résistance pourrait résider dans la proximité de la pensée analytique et de ce que montre la phobie. Il y a sympathie entre la phobie et l'analyse (6), peut-être parce qu'à stationner à la charnière entre demande et désir, à ce temps de la phase phallique qu'aucune pulsion ne fait accéder à la re-présentation, la phobie autorise une lecture à fleur d'images du fonctionnement psychique. Cela intéresse et parfois trop... Les analysants appellent fortement « à qui parler » mais en même temps ils enverraient volontiers l'analyste penser ailleurs... Ailleurs, c'est-à-dire très précisément là où

(6) On se souvient de Freud, « Brave petit Hans... je n'aurais pas dit mieux. »

ils racontent, et non sans ironie parfois. « Vous savez disait l'une d'elles (qui devait bien avoir perçu mon intérêt) ce que je vous raconte là, ça n'est jamais qu'un brouillon, rentrée chez moi j'en fais des petits récits beaucoup mieux construits ». On peut s'arrêter sur cette phrase et en déplier les occurrences car elle est paradigmatique.

Le contraste est vif dans ces cures entre les effets dévastateurs et inhibants des crises d'angoisse et l'intérêt pris à leur récit. Dans cet intérêt la résistance joue aux deux sens du terme, elle rassemble mais fait aussi obstacle au mouvement.

« C'est à moi » (ou ce n'est pas à moi). Les récits m'appartiennent, je suis aussi celle-là. Il y a une jouissance certaine chez ces femmes à rencontrer fût-ce dans la douleur l'étrangère perdue dans ce monde bizarre, mais neuve, et qui se désaliène du Toi-mon-féminin de l'héritage parental pour découvrir une autre, femme ? Comment devenir femme alors qu'on a cru l'être toujours ?

Irène Roubleff a noté (7) que les objets phobiques pouvaient désigner à l'inverse l'envie de pénis. Dans la ligne de cette remarque j'ai entendu la constitution de ces récits et leur investissement comme une élaboration actuelle, une expérience (une autre disait encore « c'est tellement surprenant que ça soit venu comme ça, on dirait une expérience obligée ») de l'envie de pénis. Les récits font usage de choses à demander : « A qui parler », à garder « c'est à moi » puis à perdre. Le changement de sens implique l'abandon des récits précédents, sauf à ce qu'il y ait tentative voire même tentation de les fétichiser pour y focaliser la jouissance entre l'analyste et l'analysante (je vous prête ce à quoi je tiens). L'accent pervers n'est pas loin.

Comme pour chaque cure le désir de l'analyste est en cause mais c'est ici de manière très radicale, dénudée, que se pose la question de la mise *en place* du désir. On enverrait volontiers l'analyste théoriser, même seulement penser ailleurs, on voudrait se l'attacher par la manipulation du récit, ce n'est pas le temps de l'association signifiante ni de l'interprétation, l'attention doit sérieusement flotter. C'est l'acte d'écouter, j'aimerais ajouter d'écouter « rien », qui constitue la mise essentielle de l'analyste. Il y a résistance à la circulation libidinale, je le répète, et j'imagine l'investissement de l'attention flottante comme ce qui fera lien discret entre les lieux et les temps, alors que sous l'emprise du visuel les analysantes rêveraient de rétablir une belle enveloppe narrative, « petits récits bien mieux construits », et de séparation absolue entre lieux d'angoisse et lieux de sauvegarde. Écouter « rien » prend ici un sens plus précis encore, en même temps que s'élabore l'envie de pénis, il y a dans la jouissance des crises d'angoisse

(7) Article « Phobies » de l'*Encyclopaedia Universalis*.

la fascination pour la « chose au-delà », ne pas y aller mais y rester pour voir, voir ce qui serait le véritable envers du décor, « rien peut-être ». Voir en défaisant la scène. Tomber dans un rien visible — encore une fois arrêter le mouvement. L'envers du décor, le continent noir ! Passer de vouloir voir ça ou surtout ne pas le voir à l'établissement de ce qu'une femme a nommé si fortement dans ce qui était pour elle un lapsus « le lien de séparation » à la mère, peut prendre la forme de la jouissance, non plus prise au récit mais perdue au récit. Dans l'acte de parler, réponse à la perception inconsciente de l'acte d'écouter de l'analyste, s'instaurerait une sorte de rythme de la perte.

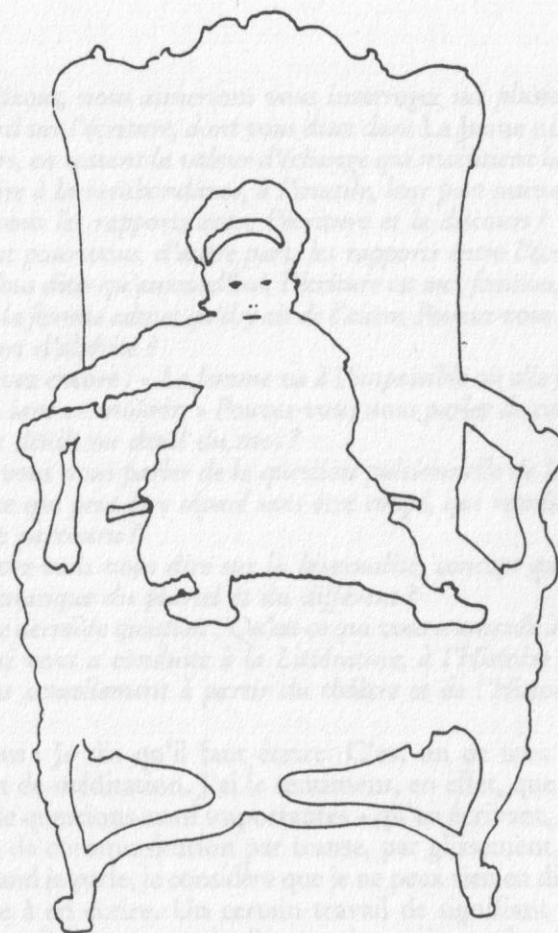
Freud dans « Problème économique du masochisme » propose sans en dire plus, alors qu'il constate la force d'aspiration du noyau masochiste « féminin », de penser au mouvement. Lacan reprendra plus tard « la pulsion ne se règle pas avec le mouvement ». Entre ces deux formulations, peut-on imaginer que ce qui n'appartiendra *pas-tout* au pulsionnel et qui aurait trait au mouvement, se cherche un rythme fût-il aussi éphémère que celui de la pause ou du silence qui fait respirer la parole et sépare « rien » de la fascination du néant. Entendre dans le silence donc pour qu'un regard jusque-là piégé chute et que la pulsion scopique par la grâce de la parole puisse accomplir son trajet, et créer un silence actif dans la jouissance perdue.

C'est le travail de chaque analyse mais le moment phobique le montre pas à pas. Même si cela demeure obscur dans le moment lui-même, en effet la phobie apparaît puis disparaît. Le risque serait qu'elle disparaisse vite pour laisser ce travail en suspens. Et c'est encore une fois dans l'attention flottante de l'analyste que pourra se transformer dans l'absence de hâte, l'appel au « A qui parler », en rapport au Père symbolique supposé « au-delà ». Ainsi ce qui était ironie guerrière pourrait devenir humour et les qualités d'inventivité de ceux que Lacan appellent avec Hans « fabricants de mythes » devenir possibilité d'investir le symbolique à leur manière et à leur rythme, en privilégiant (pourquoi pas ?) des formes imaginaires détachables de l'image narcissique, pour que le féminin devienne un peu moins nécessaire, un peu plus ludique.

Pour conclure, resterait à se poser la question d'une *nécessité* de la sublimation au féminin, au regard de ce que Freud appelait la difficulté de sublimer pour les femmes. Encore faudrait-il prendre la mesure d'une sublimation banale, au quotidien. A deux reprises, m'a-t-il semblé à entendre la phobie au féminin, cette question insiste. Sublimation au sens de passage d'un corps d'un état à un autre dans la transformation de la jouissance prise au récit en jouissance perdue au récit, et sublimation dans l'usage du ludique. Serait-ce possible ?

ENTRETIEN AVEC HELENE CEROUX

Par Daniel Borrero, Christel Marlet, Olivier Assier



Entretien/1

ENTRETIEN AVEC HÉLÈNE CIXOUS

Par Pascale Hassoun, Chantal Maillet, Claude Rabant

Hélène Cixous, nous aimerions vous interroger sur plusieurs points. Tout d'abord sur l'écriture, dont vous dites dans La Jeune née : « Écrire c'est toujours, en cassant la valeur d'échange qui maintient la parole sur son rail, faire à la surabondance, à l'inutile, leur part sauvage. » Quels sont pour vous les rapports entre l'écriture et le discours ?

Quels sont pour vous, d'autre part, les rapports entre l'écriture et les femmes ? Vous dites qu'aujourd'hui, l'écriture est aux femmes, et que cela signifie que la femme admet qu'il y ait de l'autre. Pouvez-vous nous parler de ce rapport d'altérité ?

Vous écrivez encore : « La femme va à l'impossible où elle fait l'autre, par amour, sans en mourir. » Pouvez-vous nous parler de cette position de deuil du deuil, ou deuil du moi ?

Pourriez-vous nous parler de la question pulsionnelle de la mère, qui représente ce qui peut être séparé sans être coupé, qui représente l'écart en tant que parcouru ?

Que pouvez-vous nous dire sur la bisexualité, concept qui introduit à la problématique du pluriel et du différent ?

Enfin une dernière question : Qu'est-ce qui vous a amenée à L'Indiade, qu'est-ce qui vous a conduite à la Littérature, à l'Histoire ? Pourquoi écrivez-vous actuellement à partir du théâtre et de l'Histoire ?

H. Cixous : Je dis qu'il faut écrire. C'est un de mes thèmes de réflexion et de méditation. J'ai le sentiment, en effet, que je n'arrive à parler « de questions aussi importantes » qu'en écrivant, parce qu'il s'agit alors de communication par transe, par glissement, par transfusion. Quand je parle, je considère que je ne peux rien en dire. J'espère que j'arrive à en écrire. Un certain travail de signifiant me porte.

Par ailleurs il y a un monde d'expression qui peut être le porteur, je dirai, de ces étrangetés des sexes. C'est le monde d'une certaine musique chantée. Pour *Etudes Freudiennes*, dans le volume qui s'appelle « Figuration du féminin », j'avais donné un fragment de fiction où j'avais exprimé le point où j'en étais arrivée, dans ce que je ne veux surtout pas théoriser, parce que c'est totalement inthéorisable. J'étais partie d'un mystère ordinaire, mais tout à fait merveilleux, qui est

l'existence, en musique, d'une « non-question ». Je pense aux opéras de Rossini, dans leur rapport avec l'étrangeté sexuelle : *Tancredi*, *Sémiramide*, etc... On ne pose jamais à ces opéras la question de la différence sexuelle. Or, *Tancredi* est chanté par une femme. Dans les opéras de Rossini les rôles de grands héros sont chantés par des femmes. On pourrait dire la même chose de l'*Orphée* de Gluck, bien qu'il soit chanté tantôt par des haute-contre, tantôt par des femmes. Il y a là quelque chose de très important ; ces opéras racontent l'histoire de l'amour que porte un « homme » à une femme dont les traits sont empruntés par exemple à Clorinde de la *Jérusalem délivrée* du Tasse. Ce sont des femmes fortes qui se situent dans un espace fantasmatique tout à fait particulier. Des femmes à la fois extrêmement féminines, et en même temps « apparemment » phalliques. Puisque tout est apparent. Qui donc peut aimer le « guerrier » Clorinde, une femme aussi forte qu'un homme ? L'histoire va nous dire que c'est Tancredi. Pas du tout. L'opéra nous chante autre chose. L'opéra nous chante que justement c'est un homme qui est une femme. Et c'est extraordinaire : parce qu'il n'y a pas de commentaire. Nous le recevons, c'est tout. Nous le recevons comme une sorte d'évidence émouvante, libidinale. On accepte que Tancredi soit *une* Tancredi, sans rien interroger. C'est évidemment la chance du compositeur — du compositeur d'opéra — car la musique sans mots nous dit autre chose. Là, c'est de la musique avec des mots, c'est-à-dire avec des figures. Il y a donc là un mythe, qui donne à entendre un secret : donc c'est un homme qui est une femme qui peut aimer une femme, qui... Ce n'est pas un discours, c'est un ton de voix ; ça se situe dans un registre irrésistible. Si Rossini l'écrit là, c'est parce que c'est là que ça touche au corps. Et nous sommes emportés.

Je trouve que c'est plus fort de se dire que c'est un homme qui est une femme qui est un homme, etc. La chaîne du signifiant sexuel est là, où la définition se perd. Et ce qui est beau, c'est que le public le reçoit comme ça. Un public qui résisterait justement à ce genre de choses, à ce mystère — disons de la bisexualité, mais une bisexualité qui n'est pas si mélangée que ça, car la source reste femme — un public qui résisterait à ça si on l'écrivait, si ça se voyait, n'y résiste pas auditivement, parce qu'effectivement là, on est au niveau du pulsionnel. Je trouve ça tout à fait émouvant comme expérience. Je n'arrive à « parler » de ces choses-là qu'avec du texte — ou du texte musical. Avec quelque chose qui fait passage sans arrêt, sans qu'il y ait un arrêt, sans que jamais l'opposition puisse vraiment se réinstaller. Et en même temps il y a une contiguïté, il y a un lieu où ça se mêle. Je me permets de citer ici ce que l'écriture a écrit mieux que je ne le dis :

Et Tancredi ? Je ne sais pas... J'entends sa voix, sa douceur, sa fureur, j'entends la haute voix mezzo de l'Enigme. L'Enigme ? oui : la réponse : seule Tancredi peut aimer Aménaïde qui vit dans le sein de Clorinde. Seule Tancredi.

Seule ? Oui. C'est que ce Tancredi ne peut être qu'*une* Tancredi, voilà ce que sent Rossini et moi aussi je le sens, mais je ne sais pas en parler. Parce que c'est l'Enigme : elle ne s'explique pas, elle se fait entendre.

Écoutez.

Je dis une Tancredi, je ne dis pas une femme, je pourrais le dire mais rien n'est aussi simple.

Écoutez : Rossini ne dit pas que pour être Tancredi, le héros, il faut qu'une voix de femme le hante. Il l'accomplit.

Il n'y a pas d'explication. Il y a le chant. Il s'impose au corps que pour qu'un homme aime une femme comme Tancredi aime Clorinde ou Aménaïde, il faut que ce soit une femme — je veux dire Tancredi.

Si c'est énigmatique, tant mieux. Parce que si ça ne l'était pas nous n'aurions plus à faire le moindre travail de vie.

...

Encore une remarque et je me perds : Clorinde « sait » qu'elle est une « femme ». (La) Tancredi de Rossini ne le sait pas ; (elle) est un Tancredi, Dieu seul le sait ; et Rossini peut-être un peu, — quant à nous c'est notre corps musical qui le « sait » mais nous pouvons l'ignorer.

...

Je devrais dire aussi que pour mieux le savoir intérieurement je ferme les yeux, j'évite de la regarder en face parce qu'il n'est pas impossible qu'à première apparence elle ait un peu la contenance d'un de ces hommes pas du tout féminin, mais capable de cette sorte de danse lente intérieure, en rapport aimant, élastique avec le sol donc un peu f... donc en somme un peu m..., et donc...

Et alors je la sens si bien et à nouveau je sais sans aucun doute comme elle est puissante légèrement comme un homme puissant avec légèreté comme une femme d'une puissante légèreté comme un homme doucement puissamment puissant comme une femme à la tendresse puissante...

Et tout ce que j'ai voulu essayer de dire c'est qu'elle est si infinie.

(Extraits de *Tancredi continue* in *Études Freudiennes* n° 21-22)

J'en viens à la question sur l'écriture féminine et l'histoire. C'est une question que je me suis posée à moi-même : est-ce que je change de genre ? Effectivement — non que je change, puisque je continue à écrire de la fiction — j'ai ouvert une autre scène dont j'avais besoin depuis toujours, mais que je n'arrivais pas à ouvrir. Mon rapport à l'histoire existe dans ma vie personnelle, il est même fondateur pour moi. J'ai commencé à écrire à partir d'une situation historique de ma petite enfance. Peut-être que je me raconte une histoire, mais ça ne fait rien, puisque je l'écoute cette histoire. Le livre est venu à moi très tôt, dans des situations d'histoire violente. C'était pendant la guerre. Ma scène primitive a été la découverte de l'antisémitisme dans un jardin d'enfants. En même temps, ma famille venant d'Allemagne, je savais qu'il y avait des camps de concentration. Je connaissais

la violence de l'histoire, elle était pour moi un très grand et lointain mystère, cependant je vivais dans un pays où je voyais cette violence dans la rue tous les jours. C'était un pays colonialiste, où les racismes se superposaient, s'entre-mêlaient. Cela m'a beaucoup marquée et en même temps j'ai trouvé le livre. Je souffrais tellement dans le quotidien de la violence environnante que, par bonheur, j'avais trouvé le refuge qu'étaient les livres. Je me disais qu'il existait un univers qui se situait au-delà de l'assassinat, qu'il existait donc un monde où la pensée et le désir, l'Autre, pouvaient être sauvés. Mais, quand j'ai commencé à écrire — et c'était vraiment en rapport avec les lectures de mon enfance — je n'arrivais pas à introduire l'histoire dans mes textes ; sauf comme remords. Dans mes textes, il y a énormément de remords. On pourrait presque faire un travail sur les marges du texte, qui sont des marges de remords, depuis toujours. J'ai toujours écrit que je ne pouvais pas écrire à propos de tous ces pays du monde, de la Grèce, de l'Iran, etc... tous y sont passés, et toujours sur le mode de la théologie négative, parce que je ne savais ni comment faire, ni comment ne pas en parler. Ce que le théâtre m'a apporté, c'est la pensée que si je n'arrivais pas à écrire de l'histoire dans mes textes, c'est que je me trompais de scène d'écriture ; à mon avis on ne peut écrire sur les peuples, que théâtralement. C'est peut-être un parti pris de ma part, je ne sais pas. Mais je crois que c'est plutôt l'état de la littérature qui explique cela. Nous ne pouvons plus écrire en France ce qui peut encore s'écrire en de grands romans, dans des littératures qui n'en sont pas au point de développement d'écriture que nous avons atteint. Avez-vous lu le livre de Vassili Grossmann *Vie et destin* ? C'est un livre écrit dans les années 50 à 60, que j'ai absolument adoré, mais qui ne verrait pas le jour en France parce que sa facture est une facture du 19^e siècle. Personne ne peut se permettre d'écrire comme au 19^e siècle. Or, c'est vrai qu'il y a un certain type de récit, et une certaine obligation de créer des personnages, quand il s'agit de raconter de l'Histoire avec un grand « H », que le texte contemporain ne supporte pas. Il faudrait revenir en arrière dans l'écriture pour pouvoir produire, dans un texte de fiction, ce genre de réflexion. Finalement, l'occasion est venue à moi et je m'en suis réjouie. Cette scène-là s'est ouverte lorsqu'Ariane Mnouchkine m'a ouvert le Théâtre du Soleil ; et la possibilité d'écrire dans un espace nu et vaste qui autrefois aurait été celui de l'épopée. C'est par cette scène nue que j'arrive à parler de choses dont je n'arrivais pas à parler, dont j'aurais voulu parler, qui étaient refoulées dans mes textes de fiction. Mais est-ce que, en parlant de l'Histoire, j'abandonne ce qui pour moi était essentiel et nécessaire, et dont je me suis toujours sentie être la « défen-

seuse » ? Je pense que je fais le même geste, mais qu'il a des figures différentes ; pour moi écrire a toujours été sauver quelque chose. Par exemple, sauver un certain type de rapport soit à l'inconscient, soit à des objets — des objets de pensée ou de vrais objets qui sont devenus à notre époque trop ténus pour qu'on ait le temps et le désir de les remarquer. Cela m'a toujours beaucoup inquiétée, que tombent en désuétude, en France, le poème, la poésie, — il n'y a presque plus de poètes, puisqu'il n'y a plus de lecteurs de poésie. Un certain usage de la langue est en train de disparaître. On va finir par ne plus écrire. C'est un phénomène tout à fait contemporain. Quand j'ai commencé à écrire, il y avait déjà une censure très forte sur tout ce qu'on appelait l'écriture, mais depuis elle s'est dangereusement renforcée.

La mort du texte est en chemin. C'est quelque chose dont je me préoccupe vraiment sans cesse. Et quand j'écris un texte de fiction, c'est un acte double pour moi. D'une part, j'essaie justement de protéger, d'inscrire, de rappeler, de faire un travail de remémoration d'un thème qui est toujours tenu, mais qui, pour moi est essentiel. Et en même temps j'essaie de sauver le moyen de le sauver, c'est-à-dire l'écriture elle-même. J'ai appelé ma préoccupation, la préoccupation du précaire — du précaire, c'est-à-dire de ce qu'il faut prier, qui attire la prière, qui est de l'ordre de la prière et qui est précaire. Et quand j'écris pour le théâtre, je défends les mêmes valeurs. Pour le Cambodge, je me suis souciee d'un peuple précaire, qui tient à presque rien, qui est en passe de disparaître, qui peut disparaître, qui est en train d'être effacé de la terre, réellement.

Je me soucie des espèces qui sont menacées d'extinction : les poètes, certains peuples, les hippopotames, les éléphants, les femmes — et qui sait, les hommes-mères ?

En ce qui concerne mon travail sur le Cambodge, c'était pour moi le même souci qui avait pris une autre figure. Par ailleurs le peuple cambodgien est un peuple très féminin dans son comportement, ce qui ne veut pas dire faible. Peut-être aussi du côté de quelque chose de nourricier. Il se trouve que le Cambodge était un pays riche du point de vue agricole, il y avait de quoi manger. Il y a un enjeu international des grandes puissances sur toute l'Asie du Sud-Est, mais il y a aussi autre chose. Il y a : qui donne à qui ? Qui nourrit qui dans cette péninsule ? C'est le Cambodge qui nourrit et qui fait jouir. C'est le Cambodge qui, d'une certaine manière, est maternel. C'était. Le peuple reste pareil. Il est tout plein de « donner à manger ».

De la même manière j'ai écrit *L'Indiade* dans une perspective bien à moi. J'ai voulu qu'on y raconte un geste et une geste de déphallicisation. Il n'y a pas dans *L'Indiade* de « personnage principal ». Pour

moi c'était essentiel ; c'est ce qui me fait le plus de plaisir : de pouvoir mettre sur la scène 15 ou 20 personnages de force égale. Ce qui a été déjà un rude problème au niveau de l'écriture est devenu un problème au niveau du travail des comédiens. Il y a eu une histoire de ce travail. Un véritable apprentissage moral. Je ne l'ai pas dit. Je ne suis pas arrivée en disant : écoutez, voilà, il n'y aura pas de phallus, mais j'ai volontairement travaillé dans cette direction.

C. Rabant : *Est-ce que ça veut dire pour autant qu'il n'y ait pas de phallus ?*

H. Cixous : Il y en a bien sûr. Je devrais plutôt revenir sur le thème de la capitalisation : sur le rapport qu'établit toujours le phallus avec la tête, le fait qu'il y a un chef. Dans tout ensemble humain, il y a quelque chose qui s'ordonne, il y a quelque chose qui est aimanté, qui est centralisé, qui est capitalisé. Et j'ai voulu décapitaliser. J'ai eu du mal, avec moi-même d'abord, parce que tout le monde est tellement structuré par l'instance phallique, que, en écrivant, je me sentais happée, à la fois par quelque chose qui est en moi et aussi par mes propres positions libidinales. Je me rendais compte qu'en travaillant sur les scènes où il y avait quinze personnages, dont un certain nombre de femmes, je faisais passer les hommes d'abord et les femmes après ; je me prenais à faire attendre les femmes comme je me fais attendre moi-même, c'est-à-dire comme finalement la femme fait toujours la mère-au-fils. C'était flagrant. Et j'avais beau m'y prendre... c'était l'éternelle scène, la protection silencieuse du plus... (fort ? faible ?) par la plus inquiète.

Ce qui s'est passé alors dans notre travail théâtral a été inouï chez ces comédiens qui sont des gens merveilleux, courageux : le secret de leur travail c'est qu'ils ont, pour la plupart, un rapport à la castration qui est extrêmement déplacé sinon, ils mourraient. Pour supporter d'abandonner son moi, « couper » avec soi afin de devenir autre il faut avoir une telle capacité d'accepter une mort symbolique qui se reproduit sans cesse ! Ceux qui résistent à la désappropriation — il y en a, bien sûr, il y a des comédiens qui ont des images, des identités qu'ils ont du mal à déplacer, sont ceux qui souffrent le plus, parce que c'est une expérience redoutable pour un narcissisme trop rigide. Les comédiens, devant le travail qu'il y avait à faire, ont tout d'abord été déboussolés, c'est le cas de le dire, ils ont perdu le cap pendant longtemps. C'est-à-dire qu'ils ne savaient jamais où ils étaient, parce que chacun — bien sûr, c'est là qu'on pourrait dire qu'il y a toujours du phallus — chacun devait être son propre phallus, mais sans per-

sonne pour lui dire : oui, tu l'es ; ou : oui, tu l'as. Puisque chacun l'était également. On s'aperçoit que, quels que soient les rapports entre les êtres, si bons soient-ils, si généreux, si aimants, il y a un ordre. Tout le monde, obscurément, reconnaît qu'il y a un chef, même si le chef est le plus doux, le plus imperceptible possible, on le suit, on a l'habitude de suivre. Et comme personne ne pouvait suivre personne, tout le monde était perdu, et tout le monde s'est perdu ensemble, pendant des semaines, dans l'angoisse. Je ne pouvais rien dire — parce qu'il aurait fallu que je théorise quelque chose, et qu'on ne théorise pas, avec des comédiens, on vit, on cherche dans le noir. Et je me disais : c'est vrai que c'est une épreuve, une épreuve tout à fait nouvelle que je reconnais pour l'avoir traversée. Ils ont fini par traverser et par comprendre. Et ce qui est drôle, maintenant c'est que le public, à son tour est là, cherchant obscurément à qui s'accrocher centralement. Où est le chef ?

P. Hassoun : *J'ai ressenti exactement ce que vous décrivez ; cette impression de désorientation, de multiplicité. J'étais, comme public, à la recherche de l'ordre. Mais où est l'ordre ? L'analyse que j'en ai faite, est qu'il s'agissait d'une confrontation entre l'écriture et l'histoire : l'écriture arrive à soutenir l'écart, à soutenir les différences, et maintient une forme d'ordre ; ce n'est peut-être pas un ordre phallique mais c'est un ordre. Cette écriture était dans L'Indiade confrontée à l'histoire, au rêve de l'histoire et à son échec. J'avais donc relié l'échec à ce non-ordre.*

H. Cixous : En fait, il y en a un, simplement il est beaucoup moins visible. Il n'y a pas un index qui pointe et qui vous donne tout de suite la direction. La pièce est très structurée, mais effectivement, il y a un relais, il y a un déplacement incessant du centre. Les gens qui résistent le plus, sont justement ceux qui ont besoin d'être très centrés. Et puis il y en a qui ne résistent pas du tout, absolument pas, qui se laissent aller, qui nagent sans angoisse.

C. Maillot : *Je voudrais vous poser une question, un peu en amont, qui reprendrait la question de la nécessité du théâtre. Dans un entretien que vous avez donné, vous dites que, lorsque vous êtes allée en Inde collecter toutes vos informations, vous êtes passée par deux voix féminines. C'est ça qui m'intéresse, ce relais double, d'autres voix, deux autres voix qui vous ont orientée.*

H. Cixous : Je vais vous raconter ce qui s'est passé. J'ai reçu un secours indispensable, dans la langue et la traduction. C'est une expé-

rience d'écriture, mais vitale. Pour écrire, je n'ai pas eu de mal à recréer ce qu'eût été le langage de ce mélange d'inconscient et de conscient, qu'est un personnage : le langage de Nehru, de Gandhi, etc., pour la bonne raison qu'ils ont laissé une quantité de textes que je pouvais lire, et je pouvais entendre la langue cachée dans le texte. Non le message politique, mais ce que le discours enfouit, la vraie langue secrète et inentendue de Gandhi, ou de Nehru ou d'autres, la langue inconnue à toi-même et qui te parle. Par contre, en ce qui concernait le peuple, je n'avais aucun repère, pas de lettre, pas de document. Je n'avais pas de relais, pour entendre la parole du peuple, parce que je ne parlais pas les langues. L'anglais, oui : dieu merci, en Inde, l'anglais circule beaucoup ; mais dans de très nombreuses situations, il fallait passer par les langues locales. A un premier voyage, j'ai eu comme traducteur un ami indien, un homme très cultivé, très charmant, très fin, qui a le don des langues, mais pas de l'autre. Il ne pouvait pas s'empêcher de se mettre à la place de l'autre ; il se substituait au villageois et surtout à la femme avec laquelle il parlait. Il me disait : « Elle dit que » — et ce que la femme venait de dire, lui, me le transposait, il me l'offrait sur un plateau, déjà passé par plusieurs métamorphoses — j'entendais tout par virilité indienne interposée. Il était toujours devant. Tout était arrangé. Il n'y avait plus d'elle, il fallait que tout soit peigné. Ce que je voulais, ce n'était pas même le message, bien sûr, c'était le signifiant. Je voulais que quelqu'un me donne le mot à mot exact — non pas la grammaire, je ne voulais pas entendre du bon anglais, je voulais entendre justement le battement de cœur de la langue dans sa forte maladresse originelle. Ce que j'entendrais si j'allais parler avec quelqu'un dans une campagne française, ce travail que fait encore le dialecte sur la langue nationale. Quelque chose qui reste près de la terre, de l'émotion et qui est la poésie même. Je n'arrivais pas à l'obtenir. Et je l'ai obtenu finalement par deux femmes — l'une était une musulmane qui écrit. Je lui ai demandé de me faire une translation, un décalque, de ce qui nous était dit en ourdou par exemple, même si la traduction paraissait barbare ou baroque. « Ce que je veux, c'est cette syntaxe immédiate, qui me permet d'entendre, au plus près de l'énonciation. » Elle a compris, elle me l'a donné. Ensuite j'ai eu la médiation d'une Bengalie polyglotte, jeune femme avec laquelle je suis allée dans des villages au Bengale, et qui a fait aussi ce travail transparent. C'est ainsi que j'ai commencé à entendre comment un villageois avait peur, un villageois bengali. La peur du villageois bengali n'a rien à voir avec notre peur ; elle passe par d'autres fantasmes, par d'autres mouvements du corps ; je dis « la peur », je pourrais dire les émotions, tous les affects traversent d'autres zones

que les nôtres. Sans cette transmission sans détour, je ne pouvais rien faire, j'étais devant la porte. Je suis entrée en Inde intérieure et musicale par le corps transparlant des femmes.

C'est toujours le même drame culturel. Ces deux Femmes n'éprouvaient pas le besoin angoissé qu'avait mon ami indien de dire : moi je suis là ; et moi aussi je suis là. Elles étaient transparentes, elles acceptaient cette situation de médiation totalement transparente, qui est difficile à vivre. Elles se sont effacées et ont laissé passer l'autre. Là aussi j'ai retrouvé cette possibilité d'accepter de laisser passer l'autre, trait que je repère souvent comme culturellement et libidinalement féminin. Je ne dis pas que les hommes ne l'ont pas, bien sûr. Mais c'est beaucoup plus difficile.

C. Maillet : *Il me semble que ces femmes-là ont fait, d'une manière plus ou moins spontanée, le travail qu'ensuite vous avez demandé à vos acteurs.*

H. Cixous : *Non, ce n'est pas tout à fait la même chose, parce qu'elles, elles n'avaient qu'à être...*

C. Maillet : *Elles l'ont fait. Pour le dire autrement, il m'a semblé que vous aviez demandé aux acteurs d'acquiescer cette écoute-là.*

H. Cixous : *Oui, ça c'est vrai. Seulement elles étaient passives sans se considérer comme châtées ; mais c'est tout. Je veux dire qu'elles n'étaient pas en état d'activité. Leur activité consistait effectivement à se laisser être passives. Alors que pour les acteurs, il y a quelque chose de beaucoup plus énergique qui est en jeu. Ils font un travail beaucoup plus créateur.*

C. Maillet : *Non, mais il me semblait qu'elles étaient arrivées à cet état...*

H. Cixous : *...de se laisser faire par l'autre. Elles se laissaient faire par l'autre. L'acteur, lui, doit se laisser faire par un autre et doit en même temps réinventer. C'est dix fois plus difficile.*

C. Rabant : *Est-ce que vous diriez qu'il n'y a justement pas d'écriture sans cette espèce de porosité narcissique ?*

H. Cixous : *Oui, je crois. D'ailleurs, j'ai le sentiment d'écrire comme ça. C'est évidemment imaginaire ; j'ai le sentiment, quand j'écris, d'être en position d'écouter quelque chose qui vient... Je tends l'oreille — véritablement...*

C. Rabant : *En fait, l'écriture est quelque chose qui la produit, cette porosité narcissique.*

H. Cixous : Je ne sais pas ce qui est premier. En tout cas c'est ça, c'est se laisser entendre quelque chose qui vient d'ailleurs. Cet ailleurs est en moi, n'empêche que c'est quand même un ailleurs. Alors qu'est-ce que c'est cet ailleurs ? Je me suis souvent posé la question. Quand il est phonique, — pour moi cela compte beaucoup, la musicalité de la langue, — je me dis : c'est ma mère, c'est la voix de la mère ; c'est la voix la plus ancienne. Mais quand ce n'est pas phonique, quand ce n'est pas que phonique, je ne sais pas. C'est comme si j'étais une sorte de peintre aveugle. Je vise quelque chose. Ce que j'ai de conscient au départ, c'est un thème. Par exemple, aujourd'hui, j'ai noté « le deuil des choses insignifiantes ». C'est un titre dans un texte que je suis en train d'écrire ; et je me disais : supposons un deuil. Quand on a perdu quelqu'un, ce qui a la plus grande valeur d'émotion, ce qui fait le plus mal, ce sont tous les souvenirs des choses les plus insignifiantes. Va être le plus précieux, le moment où j'avais versé une tasse de café — chose absolument imperceptible, nulle, etc. — à cette personne. Le café devient le plus grand des trésors. C'est le plus petit qui devient le plus grand à ce moment-là. J'avais cette image, j'avais une image de la douleur d'avoir perdu, et de ce renversement des valeurs qu'elle peut produire. Là-dessus j'ai commencé à écrire. Le titre, je l'avais, ça c'est conscient. Mais ce qui va remplir la page — je ne le sais pas. J'ai besoin d'entendre quelque chose qui vient alors du plus loin, et qui m'arrive, mais qui m'arrive souvent mal entendu. J'ai entendu quelque chose qui était en train de se dire, mais ce que j'en note est inexact. J'ai écrit quelque chose, et c'est inexact ? Pourquoi ? parce que je me suis trahie moi-même en écrivant. J'ai dû maîtriser quelque chose, c'est-à-dire que mon écriture a écrit avant moi. Ma langue qui sait trop bien parler, a rapidement rédigé quelque chose, et je suis tombée dans le piège. Et je le sens très fortement, que c'est presque un mensonge. Ce n'est pas un mensonge conscient. C'est ma langue qui a menti. Je suis obligée de jeter le « menti » et de réécouter la chose, que je n'entends pas, en plus. C'est comme si je devais seulement faire passer. C'est étrange, parce que finalement écrire, c'est cette espèce de double geste : d'une part c'est écrire faux — parce qu'il y a un travail de la langue qui va plus vite que moi ; et puis ensuite un recommencement jusqu'à, finalement, évacuer au maximum — et jamais assez — tout ce qu'il y a eu de déjà-écrit, pour arriver à trouver ce qui n'a pas encore été écrit, qui est la seule chose, évidemment, que je veux voir apparaître.

P. Hassoun : *C'est même sortir des images, essayer d'aller beaucoup plus loin que les images.*

H. Cixous : De toute façon, les images qui viennent tout de suite, on peut être sûr qu'elles nous viennent de cette espèce d'énorme réserve d'images toutes faites dont nous sommes otages accablés. Et quand on écrit très vite, on n'écrit, à mon avis, que comme ça, en clichés rapides. Ce qu'on fait quand on écrit journalistiquement. En tout cas, je ne crois pas à un premier jet honnête. Mais, je n'engage que moi. Peut-être y a-t-il des gens qui ont une puissance d'innovation telle qu'ils écrivent du premier coup quelque chose qui n'est pas impur. Tout cela est métaphore — je l'éprouve comme écrivant avant moi, cette langue dans laquelle je suis, étant toujours là avant moi, de toutes les manières. Quand je laisse une phrase finalement s'installer, c'est qu'elle s'est rapprochée d'un centre invisible, d'une ligne invisible qui serait la moins fautive ; pour ne pas dire la plus vraie... Je dis « comme un peintre aveugle » comme si quelque chose devait se peindre. En plus, je le crois, ce qui est évidemment une folie, je crois qu'il n'y a qu'une seule manière de dire une certaine chose. A un moment je me dis : c'est peut-être celle-là. Et je me persuade que c'est celle-là. Après tout, le plaisir que nous éprouvons à la lecture, quand parfois nous avons des éblouissements, des fulgurations, c'est parce que « c'est ça », parce que c'était l'unique façon de dire cette unique chose. Et c'est ce que nous donnent certains poètes, soit de très grands écrivains, plus que rares. « Une aiguille plantée dans le cœur de l'Éternité, tout simplement » comme dit Tzvetajaeva. L'aiguille trouve le cœur dans le noir.

C. Rabant : *Pour qu'une telle opération d'écriture soit possible, que faut-il, si l'on peut dire, balayer, dans tous les sens du terme, du côté de la sexualité ? Le terme de « sexe » par exemple, je l'entendrais là comme ce qui reste quand on a balayé la sexualité.*

H. Cixous : A ce moment-là peut-être que le mot « sexe » n'est plus adéquat. Je ne sais plus très bien ce que je dirais. Peut-être : du corps, en me disant qu'il est sexué, parce que j'imagine — peut-être à tort — que cette espèce de territoire de souffle et en même temps de matière, qu'est le corps en train de produire de l'écriture, est quand même porteur de son propre secret sexuel. Je suis persuadée qu'un homme n'a pas la même position de corps, la même sensation de corps, le même travail de corps qu'une femme. Mais il faudrait demander à un homme comment il le vit. Moi je pourrais dire où ça se passe dans

mon corps, comment, à quel rythme, etc. Un homme — je me demande, si sexuellement il se met en jeu vraiment, je veux dire si son pénis est en jeu vraiment ou pas ; ou si tout se passe par exemple dans une zone de corps qui est sans aucun rapport avec le sexe. Mais je n'ai pas de réponse.

C. Maillet : *Le rapport à la langue est sans doute différent dès l'enfance. La fracture, la perception de ce qui dans la langue dit, et ne dira jamais tout, me semble liée à ce que les analystes femmes du temps de Freud appelaient pour les petites filles « expérience précoce du vagin » ; c'est-à-dire tout à fait l'intérieur de mon corps. Pour les garçons, ce point d'absence dans la langue, qui fait écrire, ne serait-il pas toujours d'abord perçu dans l'image ? C'est-à-dire « ailleurs ».*

H. Cixous : Je n'ai jamais obtenu réponse des hommes là-dessus ; je ne les ai jamais harcelés pour qu'ils me le disent ; mais si je ne l'ai pas fait, c'est parce qu'il y avait une non-réponse préalable. Là-dessus, je me suis dit que j'avais déjà fort à faire à essayer de comprendre comment c'était une femme. C'est un profond territoire à explorer. Je me souviens avoir commencé à travailler sur ces questions il y a longtemps — en 68-70 — et à ce moment-là, je n'avais que ma propre expérience, qui était tout à fait vive pour moi, mais elle était unique ; je me disais que je n'étais pas universelle. J'ai commencé à poser des questions à toutes les femmes qui m'entouraient, et je rencontrais des refus de répondre, — qui sont datés, c'est une question d'époque. — C'était à la fois de l'interdit et de la méconnaissance. Je n'arrivais pas à franchir la barrière. Je crois que qui écrit est quelqu'un qui n'a jamais été privé justement du passage...

C. Maillet : *Les hommes qui écrivent ne reconnaissent-ils pas volontiers qu'écrire les met dans une position qu'ils peuvent appeler « féminine » ? Mais cela ne dit pas comment le corps est mis en jeu — être traversé par du féminin ne dit pas comment le corps est mis en jeu.*

C. Rabant : *Pour relancer l'idée selon laquelle, pour un homme, ça se passe en-dehors de lui, il me semble que, pour un homme qui écrit (mais c'est à mon tour de dire : je ne sais pas comment c'est pour une femme), c'est une chose tout à fait incontournable que d'aller chercher la source de ce qui le fait écrire chez une femme. C'est dans la mesure où il va chercher chez une femme ce qui le fait écrire, que ça lui revient, éventuellement, comme une certaine position féminine à lui. En tout cas, c'est dans la mesure où il y a ce passage...*

H. Cixous : Il doit y avoir du commun effectivement, entre mère et fils. Je suppose qu'effectivement le fils peut aller chercher dans la mère quelque chose, c'est vrai.

C. Maillet : *Mais dans la mère qui ne serait pas tout à fait mère, parce que sinon cela ferait à nouveau un espace clos.*

H. Cixous : Je ne sais pas, je brode sur ce que vous dites. De toute façon, cette histoire de dedans et dehors me faisait penser que ça doit être bien plus angoissant pour un homme de savoir que c'est dehors que ça se passe, parce qu'à ce moment-là, effectivement...

C. Rabant : *Cela commence par une dépossession.*

H. Cixous : Puisque vous parlez de dépossession, il y a quelque chose de la possession chez la femme — en tout cas, c'est ce que je vis. Un phénomène de possession. Mais j'emploie l'expression dans un double sens, c'est-à-dire qu'à la fois j'ai en moi-même ma mère, et je suis mère, j'ai la mère, j'ai l'autre, beaucoup d'autres. Et en même temps, je suis possédée, possédée — dépossédée. Et je l'éprouve très fortement. Mais être le lieu, c'est vraiment une expérience de femme. Être le lieu de l'acte sexuel, être le lieu de la gestation de l'enfant, être le berceau, la maison et la scène d'autres, et donc de l'écriture.

P. Hassoun : *Je voudrais vous poser une question : Pourquoi, alors que Claude parlait de rapport à la femme, avez-vous répondu sur le rapport à la mère ?*

H. Cixous : Parce que je suis partie du petit garçon : j'ai pensé que, « aller chercher quelque chose chez la femme » — c'est aussi, j'imagine, à condition que la femme accepte d'être le lieu de la recherche et de donner ce qu'elle a. Je crois que quand elle fait ça avec l'homme, elle fait la mère.

C. Rabant : *Vous ne pensez pas qu'il y ait un don de jouissance qui ne soit pas maternel ?*

H. Cixous : Un don de la jouissance de l'homme ? ou bien un don de la jouissance de la femme à l'homme ?

C. Rabant : *En l'occurrence, nous parlions de la jouissance de la femme.*

H. Cixous : Oui, de la jouissance de la femme à l'homme, évidemment. Ce n'est effectivement pas nécessairement maternel.

P. Hassoun : *Si je vous comprends, vous donnez au mot « maternel » la valeur de ce qui peut faire que les séparations soient vivables. Ce n'est pas la mère qui veut englober, c'est la mère qui permet qu'il y ait des écarts.*

H. Cixous : Absolument. Là j'ai honte de ne pas avoir fait mon travail d'attention. C'est vrai que je donnais au maternel une valeur idéale. Je pense la mère à ce moment-là comme acceptant le détachement, ouvrant la porte au fils. Et quand je dis le fils, c'est parce que je parle en termes d'écriture.

J'ai tendance, peut-être à tort, à ne voir que deux figures masculines, c'est père et fils. « Homme » je n'arrive pas à voir.

P. Hassoun : *C'est intéressant.*

H. Cixous : C'est tout à fait subjectif et c'est peut-être un maillon d'expérience qui me manque mais je ne sais pas ce que c'est qu'un homme. Je sais ce que c'est qu'un fils, je sais ce que c'est un père. Et ce n'est évidemment pas là, question d'âge ni de génération — puisqu'il peut y avoir un fils de 90 ans et un grand-père de 20 ans. Ce sont des positions, c'est tout. Ou alors « Homme » pour moi c'est immédiatement animal et aux yeux féminins — le secret. Mais homme-homme je ne sais pas. J'appelle ça monsieur et c'est loin.

C. Maillet : *Le film d'Angelopoulos, l'Apiculteur, nous montre un être masculin devenir « homme » en se détachant. Il part, se détache de sa position de père et va... jusqu'à la mort certes, mais qu'il meure n'est pas l'aboutissement dramatique de ce parcours. Il m'a semblé qu'il était rare de voir un homme si dénué d'artifices.*

C. Rabant : *Il y a un point d'appui sur la mort — même pour les femmes, pour la position femme aussi. C'est ce que j'ai souligné par le terme d'anomie : le fait que la position femme soit une position instable, un entre-deux. Pour un homme aussi, c'est une position instable d'entre-deux. En effet, d'une certaine manière, les seules positions stables sont père et fils. Mais cela n'empêche qu'être homme, ce n'est ni l'un ni l'autre. Quand il y a un écart entre les deux, alors il y a une sorte d'émergence de ce que c'est que d'être un homme. De la même manière que la position femme est une émergence instable entre mère et phallus. Donc on ne peut jamais dire c'est ça. Il y a quelque chose qui se joue dans un événement. C'est*

pourquoi il y a quelque chose de crucial dans le rapport entre le sexe et l'histoire. C'est vrai que l'écriture est vitale pour donner un corps à ce qui au fond n'en a pas vraiment.

H. Cixous : Et surtout une mobilité que nous n'avons jamais, puisque nous ne parlons pas de cette manière mobile, bien au contraire.

C. Rabant : *C'est pourquoi écrire, c'est créer un espace dans la langue.*

H. Cixous : En quoi les naissances d'écriture sont intéressantes. Je le dis pour les comédiens qui sont pour moi le vivant le plus accessible, le moins défendu, parce qu'ils se laissent regarder. Et je vois ceux qui passent à l'écriture tout d'un coup. C'est un moment de maturation, quelque chose leur est devenu possible, sans qu'ils le sachent ; ils écrivent de petites lettres, de belles petites choses. Ils ont avancé dans un espace intérieur qui pour eux n'a absolument pas de mots et pas de figures qui est tout à fait libidinal. Tout d'un coup ils produisent quelque chose d'écrit...

Je vous ai dit qu'il y avait des questions d'époque. Je sais qu'il y a eu une époque où je me suis sentie obligée de parler de certaines questions, d'essayer de dégager des semblants de réflexions... C'est un peu tard que je me suis aperçue par exemple, que mon premier livre *Dedans*, je l'avais écrit, « sans y penser », à partir du corps mort de mon père. C'est quand même étonnant de ne pas avoir vu que mon écriture était née d'abord du père, d'une légitimation par le père (ça c'était vrai), une légitimation de moi enfant, pas de moi écrivain ; et comme reconstitution du corps du père mort. Et pas de mère alors ? J'avais écrit dans l'aveuglement et dans la méconnaissance. Puis il y a eu un moment où je ne voyais pas comment éviter de parler de ces questions ; c'est-à-dire de faire venir dans le discours ce qui pour moi était inscrit dans l'écriture. Et dans cette démarche je me sentais encombrée, car dans le discours j'avais constamment des prothèses. Je mettais de tous les côtés des guillemets, parce que je trouvais faux de dire simplement « homme », « femme », « masculin », « féminin », etc., puisque cette mise en tiroirs n'est que le mauvais tour que nous joue la « mauvaise » langue et non pas le mystère que nous vivons en réalité. Donc je suis passée dans la langue avec mes béquilles, avec mes pincettes, etc. pour essayer de dire quelque chose dont je savais que ça ne pouvait que s'écrire poétiquement.

C. Rabant : *Pour vous, la dimension du discours est disjointe de l'écriture ?*

H. Cixous : Il y a bien sûr toujours un minimum de discours dans l'écriture. Mais il doit, pour moi, rester minime et presque invisible. Un fil, c'est tout. Je me sens beaucoup plus faible parce que moins « vraie », moins proche d'une éventuelle « vérité », dans le discours théorique que j'éprouve comme contraignant, retenant, garde-fou contre la vérité qui ne peut qu'être folle. Surtout quand le discours est écrit et donc, pire encore, privé du secours de la voix. Alors je me sens prise dans mes contraires : la linéarité, le un-mot-devant-l'autre, le droit chemin et l'exigence de but.

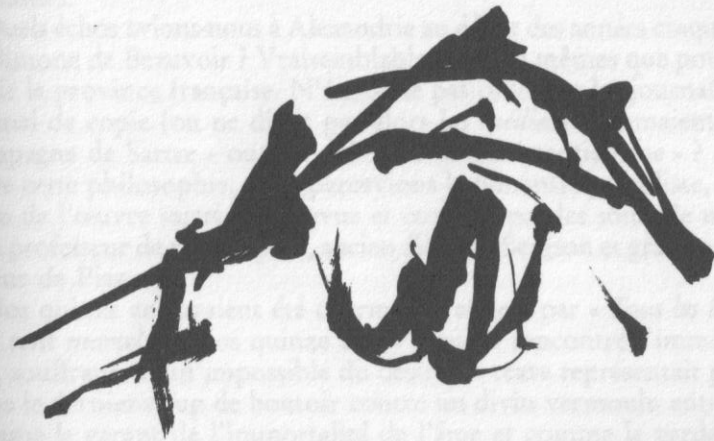
J'ai besoin d'écrire à la source, et non vers le but. D'errer et de rencontrer.

Le discours m'éloigne de moi, et j'ai la pénible impression de trahir tout le monde : moi-même, les autres, la vérité de la vie dont je suis sûre qu'elle est approchable (sinon atteignable), mais dans ce qui est en échappée et débordement. La vérité se sauve.

H. C.



Mémoire



POUR SIMONE DE BEAUVOIR... JADIS...

Jacques Hassoun

Simone de Beauvoir... ce nom résonne pour une génération entière comme l'écho doux-amer de la nostalgie. L'évoquer ici, en usant de quelque ruse stylistique qui me permettrait de m'absenter comme sujet serait trop simple. Il me faut pourtant vaincre de grandes résistances nées d'une pudeur de mauvais aloi pour en parler.

Je lui dois bien ça... me disais-je en commençant à écrire ces pages. Formule étrange, car cela semble situer l'objet de cette évocation en position de *vérité*.

Simone de Beauvoir disait vrai. C'est dire que son œuvre a étonné, surpris comme une interprétation peut surprendre, une génération de jeunes.

Quels échos avions-nous à Alexandrie au début des années cinquante de Simone de Beauvoir ? Vraisemblablement les mêmes que pouvait avoir la province française. N'était-elle pas celle que les journalistes en mal de copie (on ne disait pas alors les *médias*) nommaient « la compagne de Sartre » ou « la prêtresse de l'existentialisme » ?

De cette philosophie, nous percevions la dimension nihiliste, pâle écho de l'œuvre sartrienne, revue et corrigée par les soins de notre bon professeur de philosophie, ancien élève de Bergson et grand admirateur de Piaget.

Nos quinze ans avaient été charmés et effarés par « *Tous les hommes sont mortels* ». Nos quinze ans y avaient rencontré l'immortalité, souffrante d'un impossible du désir. Ce texte représentait pour nous le dernier coup de boutoir contre un divin vermoulu entendu comme la garant de l'immortalité de l'âme et comme le garde-fou dressé contre toute manifestation de vie susceptible d'être perçue comme un débordement sacrilège, l'argument décisif susceptible d'entrer en résonance avec la critique marxiste de la religion — celle de l'Innommable, du Trinitaire ou de l'Inengendable — dont les *fris-*

sous sacrés avaient, depuis plus d'un siècle, été noyés dans les eaux glacées du calcul égoïste.

Sartre et Marx, Simone de Beauvoir et Clara Zetkin furent les figures emblématiques de cette génération de juifs alexandrins révoltés.

« Pour une morale de l'ambiguïté » nous ravissait. Le titre à lui tout seul, le titre encore plus que le texte, représentait une brèche dans le conformisme que l'on nous prêchait. Un parfum de scandale, aussi, contre le stalinisme et la religiosité ambiante. Contre l'hypocrisie parée de courtoisie ou de promesse d'un au-delà paradisiaque.

Cet ouvrage désignait une limite — imaginaire, certes — ainsi qu'un outre-passable. Il donnait à penser la limite, là où une société entière prêchait la non limite : limite comme signifiant étant posée (par l'idéologie ambiante) comme l'objet d'un ukase capricieux et féroce tout à la fois, y perdait ses propriétés ; ne représentant que lui-même, il ne faisait plus que signe.

* * *

C'est sur cette toile de fond que « *Le deuxième sexe* » fit son apparition à Alexandrie. Au printemps 51 très exactement. Introduit semi-clandestinement au même titre que « *La Pensée* », « *Europe* » ou « *Les Temps Modernes* » ; passé de la main à la main comme les œuvres de Marx, Engels, Lénine, Léo Pinsker, Ber Borokhov, Politzer ou Staline, il circulait.

Nous n'y comprenions rien.

Un monde s'entr'ouvrait. Nous qui fréquentions un lycée — juif-marxiste — et — mixte, nous qui baignions dans la double idéologie religieuse et stalinienne (nous ne les distinguions pas alors...), nos camarades de classe devaient être impérativement nos égales. Nos doubles au féminin. Respectées. Infiniment. Mais que connaissions-nous d'elles ? Rien. Elles avaient leur monde secret ; inabordables, elles vivaient dans leur *isolat* tout en nous manifestant la même sacro-sainte et impérative camaraderie.

Simone de Beauvoir venait bousculer tout cela.

Je me souviens de ce séminaire de lecture de textes qui se tenait dans un immeuble branlant de *la Rue de France*. Dans les dépendances d'un oratoire de farouches et misérables dévots : la fille du bedeau étant celle qui avait reçu (par quelle voie ?) l'ouvrage troublant.

Tous les mardis soir, nous lisions ensemble quelques pages du « *Deuxième Sexe* ». Chacun de nous devait ensuite pour la semaine suivante présenter un texte de quelques lignes qui reprenait les ques-

tions évoquées. Les plus âgé(e)s — les dix sept/vingt ans — devaient faire des recherches bibliographiques sur les auteurs cités. C'est ainsi que Virginia Woolf, Georges Bataille, Stekel et Freud sont apparus à l'horizon de mes quinze ans. Comme susceptibles de porter un savoir sur une question qui en relançait d'autres.

* * *

Je me souviens de « *Totem et Tabou* », livre interdit par la censure égyptienne, que j'avais alors acquis clandestinement en me privant pendant deux mois de cinéma et de « gelati ». Il est le seul avec *Jean Christophe* de Romain Rolland et *Carmen* de Prosper Mérimée à avoir survécu à une mise sous séquestre policière, à un voyage sans retour et à une quinzaine de déménagements.

* * *

L'étrange de l'affaire est que Simone de Beauvoir nous ait incités par le truchement du « *Deuxième Sexe* » à lire des auteurs dont nous n'ignorions pas l'existence, mais pour lesquels nous n'éprouvions a priori aucun intérêt.

L'étrange de l'affaire est qu'elle nous ait permis d'accéder à une forme d'injustice méconnue par nous. Quand elle écrit : « *De même qu'en Amérique il n'y a pas de problème noir mais un problème blanc ; de même que l'antisémitisme n'est pas un problème juif : c'est notre problème* » (1) ; ainsi le problème de la femme a toujours été un problème d'hommes... » elle nous donnait à entendre, quel que soit le contestable de cette affirmation, qu'il est un problème auquel nous ne pouvions rester indifférents. Dès lors qu'il est de l'autre, dès lors qu'il n'est pas de phénoménalement différent ou de fabuleusement et narcissiquement semblable, alors la rencontre d'un homme et d'une femme, le rapprochement entre ces deux là, suppose, dit Simone de Beauvoir, un acte.

Entendions-nous alors véritablement cette proposition avec toutes ses implications ? J'en doute fort. Mais ses effets — y compris imaginaires — n'ont pas été sans importance sur cette centaine de jeunes juifs alexandrins et cairotes en quête d'un autre mode de vie...

(1) Les guillemets sont de S. de Beauvoir qui se réfère ici à l'ouvrage de Sartre « *La Question juive* ».

J'ai commis il y a une dizaine d'années un texte intitulé « L'effet-sujet de l'œuvre-Marx » (sic)... je pourrais en dire autant de l'effet du « Deuxième Sexe » : s'y révélait pour nous qu'à l'endroit des femmes, l'Occident n'était pas un modèle, pas plus (ô sacrilège !) que la société communiste. L'Orient — judaïque ou non — était alors (déjà ?) violemment rejeté par nous. Restait l'effet textuel de quelques auteurs ; dire aujourd'hui que celui-ci s'est épuisé reviendrait à démentir dérisoirement leur impact sur nous.

*
* *

Critique de l'horizon conjugal, critique de la *mêmeté*, « *Le Deuxième Sexe* » ouvrait littéralement un chapitre que rien ne devait plus véritablement clore. Le schème de l'|enfant-mort| en fut l'obscur rejeton (2), ainsi que mon attachement à l'hypothèse qui tend à soutenir que ce qui *compte* est cette part de la mère que je nomme *distracte*, part féminine qui l'indexe d'un ailleurs, d'un « *pas tout entier l'objet de mon désir* » adressé à l'enfant.

Mais cette lecture tardive des effets du « *Deuxième Sexe* » nous éloigne de ce qui ne prétend qu'évoquer (et non *lire*) un ouvrage qui peut paraître pour certains, aujourd'hui dépassé... même s'il est admis par tous qu'il a été au point de départ du féminisme militant.

Mais si trente-cinq ans après, grande est ma surprise (« *je sais bien mais quand même !* ») d'entendre un analysant *découvrir* qu'une femme ça peut avoir du plaisir, qu'il n'est pas seul dans le coup... qu'il n'est pas renvoyé à une solitude terrifiante devant une béance dont il ne veut rien savoir, que dire de l'effet sur cette société alexandrine de cette proposition toute empreinte d'une violence affirmative « *un homme ça bande, une femme ça mouille* » littéralement sidérant. Comme peut être sidérée une société pour qui les mères et les sœurs et occasionnellement les épouses — potentiellement mères sous peine de répudiation (des saintes sinon des anges évidemment) — ça ne mouille pas, et pour qui les putes — toutes les autres — tarifient, d'une manière ou d'une autre, de leurs *cris et chuchotements*, un simulacre. Les unes et les autres recelant — nous le rappelait Simone de Beauvoir — un mystère :

« *Le sexe féminin saigne chaque mois, il est parfois souillé d'humours, il a une vie secrète et dangereuse. C'est en grande partie parce que la femme ne se reconnaît pas en lui qu'elle n'en reconnaît pas comme siens*

(2) Cf. *Fragments de langue maternelle*, Payot, 1979 ; (le schème de l'|enfant-mort|) *Correspondances Freudiennes*, n° 14/15, 1986.

les désirs. Ceux-ci s'expriment d'une manière honteuse. Tandis que l'homme « bande » la femme « mouille » ; il y a dans le mot même des souvenirs infantiles de lit mouillé, d'abandon coupable et involontaire au besoin urinaire : l'homme a le même dégoût devant d'inconscientes pollutions nocturnes... »

Nous donner à entendre cela, la honte de notre honte, fut alors un événement.

Le lecteur français, éventuellement psychanalyste, qui lit ces pages en 1988, peut-il en percevoir l'importance ? Je l'ignore. Il reste qu'appliquer notre appareil conceptuel au travail de recherche de Simone de Beauvoir relève de l'anachronisme. Il n'est pas exclu de pouvoir le faire. Mais j'ai voulu dans ces pages, dans le cadre de ce numéro de *Patio* très précisément, évoquer la surprenante ouverture théorique que « *Le Deuxième Sexe* » a pu susciter et les effets *subjectifs* qu'une telle œuvre a impliqués. Ailleurs. Jadis.

Que l'abord du féminin suscite des débats, des recherches — et pourquoi pas ? — de la flamboyance pose une question.

La question de ce qui se distrait autour du signifiant *Autre*. Que l'objet cause du désir ait quelques accointances avec ce signifiant et ce qui le barre, serait un élément possible d'une réponse qui ne saurait être univoque.

Reste Simone de Beauvoir.

Dans une lettre qu'elle m'adressait en décembre 1963, elle écrivait : « *J'ai ramené la vie d'un plan absolu où je l'avais située sur le plan humain, et c'est même mon désenchantement : mais sur ce plan... j'y tiens.* »

Si *les désenchantées* (3) est le nom donné aux femmes du harem, le désenchantement de la femme nommée Simone de Beauvoir était d'une tout autre nature. Il n'était pas de l'ordre de la loi de la moindre tension. Il outrepassait celle-ci dans la violence de ses engagements et la partialité de ses jugements.

Certains, pour cela, la trouvaient irritante, inquiétante. D'autres la déclaraient dépassée faute d'y retrouver la banalité des sophistications rassurantes.

D'autres enfin ne comprenaient pas que l'auteur de « *Pour Djamilia Boupacha* », l'une des premières signataires du « Manifeste des 121 » n'épousât pas la totalité d'une cause, ne fit pas de cette cause le Tout d'une fidélité passionnée excluant l'un au profit de l'autre (4).

(3) C'est ainsi que Pierre Loti nomme le monde des femmes cloîtrées des harems en pays ottoman.

(4) Excluant en l'espèce *tous* les israéliens au profit de *tous* les arabes... et vice-versa.

Il est vrai pourtant qu'il est de bon ton de dire que Simone de Beauvoir ne choque plus.

Il est vrai que « *Le Deuxième Sexe* » est vraisemblablement l'expression tardive et peut-être dépassée d'une *jeune fille rangée*.

Alors...

Alors, l'un des secrets de ces pages qui affirment Simone de Beauvoir admirable, serait peut-être dans ces lignes qu'elle m'adressait en 1964 : « *Je suis heureuse... que vous gardiez intactes vos rages ; les miennes non plus ne se calment pas.* »

Pour cette rage non calmée, je la respecte infiniment.

*
* *

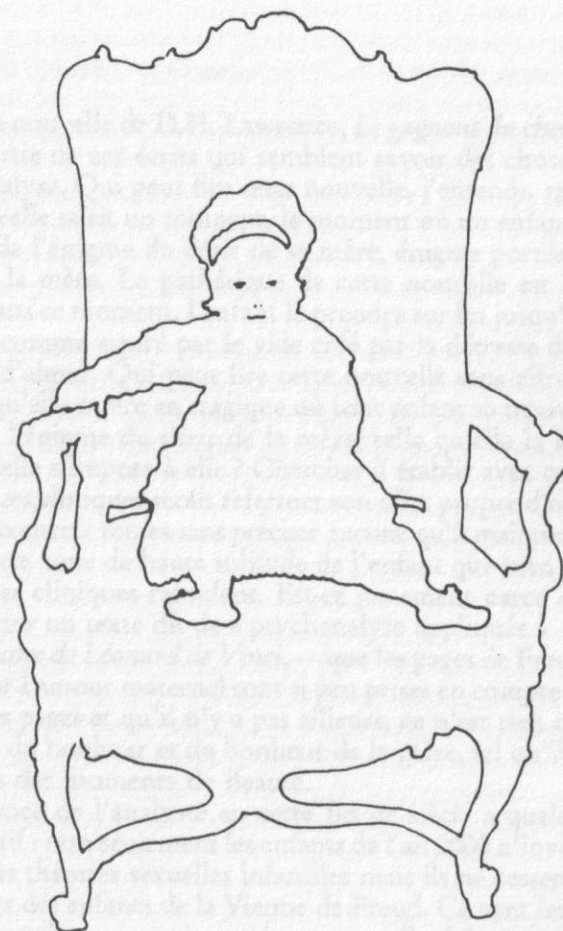
De tous les mouvements que la Révolution Française a suscités, de ceux qui ont compté véritablement, ce ne sont ni les Girondins, ni les Jacobins en leurs différentes tendances qui encore aujourd'hui me ravissent. Dès mon enfance, j'étais passionné par ce groupe qui se dénommait « le Club des Enragés ». Il était le seul à accueillir majoritairement des étrangers — que j'imagine en l'espèce « *des noirs, des juifs et des femmes* » — dont le représentant le plus remarquable fut Junius Frey alias Franz Thomas von Schönfeld alias Moses Dobruska, transfuge de la cour frankiste d'Offenbach (5).

*
* *

La rage serait-elle un des avatars affectifs qui parfois nous font desiner puis écrire, faux myopes inconsolables et désenchantés que nous sommes, la micrographie de la barre portée sur l'Autre ?

Jersey — 14 juillet 1987

(5) Les frankistes étaient ces Juifs qui, à la fin du XVII^e siècle, suivirent le Galicien Jacob Frank dans sa conversion au catholicisme tout en judaïsant en secret. A l'instar de Shabbetaï Çui et de ses adeptes (convertis à l'Islam), les frankistes considéraient que leur *acte*, pour autant qu'il les plongeait dans l'absolue impureté, devait hâter l'avènement messianique (cf. mon article « L'impatience mystique », in Nouvelle Revue de Psychanalyse, n° 22, automne 1980).



Analytiques/2

LE SOURIRE DE MONA-LISA

Jacqueline Poulain-Colombier

Il est une nouvelle de D.H. Lawrence, *Le gagnant du cheval de bois*, qui fait partie de ces écrits qui semblent savoir des choses que sait la psychanalyse. Qui peut lire cette nouvelle, j'entends, sans effroi ? Cette nouvelle saisit un moment, le moment où un enfant s'oriente lui-même de l'énigme du désir de sa mère, énigme portée ici par la plainte de la mère. Le pathétique de cette nouvelle est de révéler qu'entré dans ce moment, l'enfant le prendra sur lui jusqu'à se vouer à la mort, comme aspiré par le vide créé par la détresse de sa mère, empêchée d'aimer. Qui peut lire cette nouvelle sans effroi, à cause de l'accès qu'elle ouvre au tragique où tout enfant se trouve, d'avoir à endosser l'énigme du désir de la mère, telle qu'elle la lui impose et telle qu'elle s'impose à elle ? Chercher à établir avec ce texte des concordances cliniques serait refermer son effet propre d'ouverture : c'est de les contenir toutes sans préciser aucune qu'il maintient, ouvert, l'accès à cette zone de haute solitude de l'enfant que bien des observations dites cliniques refoulent. Est-ce justement parce qu'elles se trouvent dans un texte dit de « psychanalyse appliquée » — *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, — que les pages de Freud les plus avancées sur l'amour maternel sont si peu prises en compte ? Ce qu'il y a dans ces pages et qu'il n'y a pas ailleurs, ce n'est rien moins que la question du bonheur et du bonheur de la mère, tel qu'il se donne à voir dans des moments de Beauté.

L'expérience de l'analyste en cette fin de siècle a quelque chose d'intempestif : non seulement les enfants de l'an 2000 n'inventent pas de nouvelles théories sexuelles infantiles mais ils ne cessent de réinventer celles des enfants de la Vienne de Freud. Ce sont les scientifiques, en revanche, qui ont inventé une nouvelle théorie sexuelle avec l'insémination artificielle des femmes. Dans un contexte où le corps, pour la science contemporaine, est un assemblage de pièces détachées et que l'on détaille, les procréations artificielles réalisent, hors corps, le rapport sexuel. Cette dissociation du biologique et du sexuel a ouvert la voie aux grossesses dites de substitution. Ce qui avait commencé par une recherche médicale sur la stérilité, se continue par une mise

en cause du sentiment maternel, et une inversion de ce qui avait été jusqu'ici au fondement du droit dans la parenté : la certitude pour la mère et « Pater semper incertus », sur lequel Freud a conforté le passage du sensoriel au symbolique. Là où était la certitude liée au corps de la mère, se substitue le père ramené au réel du spermatozoïde, qui l'authentifie. Le débat juridique est ouvert car il y faudra plus que le jugement de Salomon. Le fantasme organisateur du désir au moment du déclin de l'Œdipe d'une fille : demander à la mère, à l'autre femme, de porter l'enfant qu'elle-même ne peut porter et qu'elle est obligée de « retarder », ce fantasme peut désormais se mettre en acte. Il est possible, soit sous la forme de demander à l'autre femme de porter un enfant, soit de s'offrir soi-même à porter l'enfant pour l'autre femme. Il arrive, depuis, que le concours des psychanalystes soit sollicité pour collaborer, dans des dispositifs institutionnels divers, en apportant des éclaircissements sur ce que l'on appelle maintenant « le désir d'enfant ».

Dans les années 1950, le psychanalyste R. Spitz constatait que l'époque de la psychanalyse touchait à sa fin où la mère des patients s'était elle-même occupée d'eux dans leur petite enfance. Il attirait également l'attention sur les conséquences qu'il y avait à accroître la distance entre l'enfant et sa mère par toutes sortes d'objets artificiels. Il voyait se généraliser dans le monde une tentative pour nier l'importance des relations mère-enfant. Trente ans plus tard, ce ne sont plus les objets qui sont artificiels, mais la mère. Le peu d'effet des éclaircissements donnés par Spitz et quelques autres, ferait plutôt douter que des éclaircissements sur la question du « désir d'enfant » aient plus de chance d'être actuellement suivis. Ne devons-nous pas dès lors poser la question de l'idée même d'éclaircissement, question toujours évitée au profit des applications de la psychanalyse ? Mais qu'est-ce que l'application d'un concept de la psychanalyse dans un champ qui lui est extérieur, cette question non plus n'a pas reçu de réelle élaboration. Or s'il est un champ de la médecine auquel la psychanalyse ne peut s'appliquer impunément, c'est bien celui où est prise, avec la maternité dans la vie d'une femme, la fonction du père. Et pourtant, le plus inapplicable peut-être n'est pas celui qui s'étend le moins, à en juger par la masse de littérature qui recouvre toutes sortes de pratiques qui appliquent des bouts de savoir sur l'inconscient sans avoir préalablement posé la question : est-ce que les concepts fondamentaux de la psychanalyse sont également applicables, et notamment celui qui intéresse la maternité, la castration ? Aussi n'est-il pas surprenant que la psychanalyse appliquée à ce champ particulier de la maternité, produise le retour du supposé traumatisme de la naissance.

Il y a pour les psychanalystes un problème nouveau : la contamination de la médecine contemporaine par la science, voire par les « technosciences », oblige à une révision complète de la notion d'application. Freud s'était rendu compte que la division entre psychanalyse médicale et psychanalyse appliquée était une erreur (1) mais il n'a pas pu aller plus loin que les métaphores de « la servante » ou du « lorgnon » pour signifier que les applications de la psychanalyse peuvent en arriver à réellement refouler la psychanalyse. Ces métaphores laissaient en particulier complètement opaques les points de transformation des concepts passant d'un champ à un autre. Ce n'est sûrement pas l'amalgame actuel du pluri- ou de l'inter-disciplinaire qui contribue à dégager cette question, car il a fait faire à la psychanalyse un pas de plus : de « servante de la psychiatrie » elle est devenue la bonne à tout faire de l'Université, où s'est dissoute même la notion d'application à laquelle au moins, jusqu'ici, la psychanalyse, seule, donnait son orientation.

Il y a peut-être plus d'une façon d'élaborer la révision complète de la notion d'application. Dans l'état actuel des choses, la distribution en quatre discours radicaux par Lacan est l'invention théorique la plus audacieuse et la plus consistante depuis Freud, et ce pour deux raisons. D'une part, elle déplace complètement l'ancienne notion d'application et propose un axe nouveau aux rapports de la psychanalyse avec le champ social, et d'autre part c'est le premier outil de travail qui permet de penser les points de passage du concept d'un champ à un autre, ou dans les termes de Lacan, les places, et en particulier la position d'un sujet, qui sont les conditions d'un changement de discours. La question se repose désormais ainsi : l'utilisation de concepts fondamentaux de la psychanalyse hors du discours de l'analyste, peut-elle être autre chose qu'un changement de discours ?

Tels sont les cadres de référence de ce travail interrogeant les théories sexuelles du discours de la science, et ce à partir de quelque chose qui n'appartient à aucun discours, le sourire d'une femme en tant que mère.

1 - Le sourire de Mona-Lisa

D'où vient ce « sourire bienheureux de l'amour maternel » dont parle Freud dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* ? Contrairement au rire, le sourire ne connaît pas de tiers, ni de cycle : il

(1) N'est-il pas temps de publier la traduction intégrale de la grande discussion de 1927 ?

est non langagier. Le visage de la mère a été plusieurs fois l'objet d'une élaboration dans la psychanalyse, mais ni Spitz ni Winnicott ne se réfèrent à ces pages de Freud. S'ils admettent tous deux que la mère se penche sur l'enfant, poussée par des attitudes inconscientes, ni l'un ni l'autre ne posent vraiment la question : d'où la mère pourrait-elle voir l'enfant pour qu'il se sente regardé ? Tandis que Spitz soulignait avec raison l'importance du fait que le visage humain apparaît dans le champ visuel du nouveau-né, l'accent actuel s'est déplacé sur la relation de la mère et du fœtus, sur les empreintes sonores laissées par les sons et les voix entendus pendant la vie intra-utérine. Certains en déduisent des techniques de conditionnement intra-utérin supposé préparer l'après-naissance, et croient, par là, infirmer la thèse de Freud sur la vie autistique du fœtus. Les développements commencés par Lacan sur la pulsion invocante permettent de récuser cet argument et de serrer plus précisément l'enjeu pour le sujet. En effet, l'entendu seul ne peut suffire à déterminer le sujet, c'est avec la nécessité de conjointre la pulsion avec un « se faire entendre » que le sujet se détermine, et c'est dans la dimension scopique que se fait le passage de l'entendu au « se faire entendre ». C'est bien d'ailleurs quand cette liaison ne peut se faire qu'un sujet est saisi de la compulsion à voir le visage de celle qui l'a porté et mis au monde : les sons et les voix entendus pendant la vie intra-utérine constituent un réel non symbolisé s'ils ne sont pas rapportés aux traits du visage de ce premier autre humain qu'est la mère. Le visage de la mère met en jeu autre chose que la voix entendue *in utero*, car c'est par l'autre que l'enfant est vu, et c'est de là qu'il peut se sentir regardé, c'est à dire pris dans la dépendance du désir.

Le sourire de la mère, le bonheur dans son regard, ne sont pas des signes « archaïques » du fait d'être non langagiers, ils sont non langagiers parce qu'ils retiennent la jouissance, celle de la femme en tant que mère. Cette jouissance n'est pas hors le corps bien que pas toute corporelle, et Freud dans sa définition du bonheur maternel ne recule pas : « L'amour de la mère pour le nourrisson qu'elle nourrit et soigne est quelque chose d'autrement profond que son affection pour l'enfant qui a commencé de croître, c'est une relation d'amour comportant la satisfaction plénière et qui comble non seulement tous les désirs psychiques mais assouvit aussi tous les besoins physiques. Et si elle représente une des formes du bonheur accessible aux humains, cela tient en grande partie à la possibilité qu'offre la relation entre mère et enfant de satisfaire en même temps sans reproches des désirs anciens refoulés et qu'on devrait qualifier de pervers ». On est bien obligé de constater qu'une tendance s'est réintroduite dans la psychanalyse

qui recule précisément et qui laisse tomber cet aspect de la relation mère-enfant, la jouissance de la mère. Cette tendance est bien représentée par Winnicott pour qui la mère est « toute mère ». Quand il parle d'une « basic relaxation » de la mère qui doit être aussi « *alive* », « *awake* » avec le nouveau-né (2), cette description des états de la mère renvoie à des intuitions d'avant la psychanalyse et qui n'appellent pas les choses par leur nom. De même, ses notions « pratiques » de psychanalyse appliquée à la psychiatrie infantile, telles que « la mère suffisamment bonne » ou la « préoccupation maternelle primaire » édulcorent et refoulent complètement le fait que c'est la vue de l'enfant réel qui réveille chez une femme qui devient mère les éléments de sa sexualité infantile et qui fait d'elle l'initiatrice des plaisirs sexuels de l'enfant. Si pour Winnicott « la mère sait », il n'interroge pas d'où lui vient ce savoir. L'acquis de la psychanalyse est de ne pas nier que la mère puise son savoir-faire dans le retour du refoulé et dans la jouissance où la place de l'enfant était en attente, marquée. De là surgit « le sourire heureux et sensuellement extasié » de la mère qui accompagne les jouissances vitales de l'enfant et qui se donne à voir dans des instants de Beauté.

On comprend pourquoi c'est dans la dimension esthétique que Freud a pu repérer ce sourire du bonheur maternel, car seuls les arts non langagiers peuvent rendre présente, dans la durée, cette réserve de silence qu'est la Beauté. Arrivée au bord de cette réserve, la psychanalyse devrait être le garant du sujet : qu'il n'évite pas d'aborder à cet indicible du bonheur qui le laisse sans voix. Si les maternités sont des lieux où quelque chose de cette Beauté peut surgir, nulle condition artificielle pourtant, ne pourra en provoquer le surgissement. Ce sont même les lieux les plus pensés, et parfois même par des psychanalystes, qui détournent le plus sûrement une femme de la plus grande expérience intime qu'elle puisse faire. Bien des dispositifs techniques ou institutionnels s'inspirant de la psychanalyse, contribuent en fait à rendre l'inconscient transparent et à refouler cette grande expérience intime. Il est vrai que voir « la béatitude extatique » à cause d'une femme-à-l'enfant vivante est plus bouleversant pour un sujet que voir la même scène dans une œuvre d'art. Freud d'ailleurs ajoutait cette remarque assez étonnante : « Dans les jeunes ménages les plus heureux, le père sent que l'enfant, surtout le fils le plus jeune, est devenu son rival, et une hostilité profondément enracinée dans l'inconscient prend dès lors naissance contre le préféré ». On peut mesurer à quel

(2) Winnicott, *Birth memories, birth trauma and anxiety*, 1949. On ne peut que regretter que cet article ne figure pas dans le choix des textes traduits en français.

point les scènes hospitalières organisant « la présence du père », lui donnant à voir cette scène de la femme-à-l'enfant, peuvent aller à l'encontre du réel pour un sujet. Non seulement ces dispositifs commettent la même erreur que les technosciences sur le père réel, mais elles méconnaissent que le bonheur de l'autre n'est pas quelque chose qui se contemple facilement.

Pour la psychanalyse le bonheur n'est pas un conte de fées. Il n'y a chez Freud ni cynisme ni angélisme face à l'expérience du bonheur. Il en admet l'accessibilité pour un sujet dans une définition qui mérite d'être rappelée : « Le bonheur est la réalisation retardée d'un désir préhistorique. C'est la raison pour laquelle la richesse y contribue aussi peu. L'argent n'a pas fait l'objet d'un désir infantile » (3). Cette question du bonheur telle que Freud l'avait engagée s'est perdue après lui. C'est dans l'enseignement de Lacan qu'elle a été reprise avec le plus de courage. Mais si Lacan était fondé à resituer « les buts normaux de l'analyse » comme il l'a fait en 1960 dans son séminaire sur *L'Éthique de la psychanalyse*, une certaine dérision a par la suite accompagné son enseignement, enseignement qui inscrit le manque au cœur du sujet. Il a pu donner à penser que la question du bonheur pouvait se régler d'une formule lapidaire telle que celle qu'il énonce le 11 février 1970 : « le bonheur c'est le phallus ». Or ce qu'il y a de remarquable dans la définition de Freud, c'est qu'il peut y avoir réalisation de désir, et non hallucinatoire comme dans le rêve, parce qu'issue de l'inconscient : le sentiment du bonheur est accessible, réel, pour cette raison même, à savoir qu'il est issu de l'inconscient. Dans la formule de Lacan, le sujet est laissé à une contemplation mélancolique du manque, éternellement manquant et notons-le bien, le même pour tous. Mais un désir averti, celui d'un sujet passé par la psychanalyse, ne me paraît pouvoir être ni cynique ni indifférent, il a d'autant plus à faire avec le bonheur. Lacan d'ailleurs n'avait pas méconnu ces moments de « plénitude subjective » comme la joie qui, disait-il (4) « va fort loin et dépasse la catégorie de la jouissance ». Cette catégorie de la jouissance, essentielle au bonheur dont il est question ici, en fait l'expérience la plus intime du sujet, intime en ce sens que chacun doit affronter la relation à la castration avec sa propre personne. Or c'est bien ce point que les technosciences de la maternité permettent d'éviter, en comptant sur le corps de l'autre.

On ne comprend pas bien cette question des femmes-porteuses si l'on ne prend la mesure de ce qui les soutient et les poussent à l'acte :

(3) S. Freud, *Naissance de la psychanalyse*, P.U.F., p. 216.

(4) J. Lacan, *Écrits techniques*, Seuil, p. 229.

faire le bien de l'autre. Ce sont des énoncés de type moral qui viennent servir les nouvelles techniques, au nom de l'altruisme. Or c'est là un argument redoutable, beaucoup plus séducteur pour le sujet que l'argent, car il l'oblige à faire face à sa culpabilité. Comment jouir et se réjouir de ce dont l'autre est privé, ne pas faire le bonheur de l'autre, n'est-ce pas vouloir son malheur ? L'altruisme comme l'a bien montré Lacan, est toujours accroché à l'image de l'autre : il suffit que pour un sujet l'image de l'autre décomplétée de l'enfant lui soit insupportable comme la sienne, pourqu'il soit poussé à faire son bien, en l'occurrence ici, à le combler de l'enfant. Les témoignages concordent sur ce point : si l'abandon de l'enfant qu'elle est obligée de faire ne met pas une femme porteuse au bord de la dépression, c'est parce que ce bord est atteint autrement. C'est d'être lâchée par l'autre femme ou par le couple, c'est de ne plus voir dans leur regard cet éclat du bonheur auquel elle a contribué par procuration et par lequel l'image de l'autre s'était refaite, qui sont les points de bord de la dépression. On se trompe en ne voyant là qu'une question de « désir d'enfant » à éclaircir. La vraie question est celle du désir lui-même, des conditions du désir qui sont perdues dans cette alliance des technosciences et du bien. L'enjeu, et il fait rupture pour la psychanalyse, est de savoir au nom de quoi une femme pourrait résister à cet altruisme-là, quand bien même il se présenterait sous la forme technique et juridique d'un droit à tout ce qui peut être fait. Le discours de la science tel que la médecine en est venue à s'en servir, permet de contribuer au bien de l'autre à ce prix que, quelque chose passe avant ce qu'il en est du Nom-du-Père. C'est le deuxième point de ce travail.

2 - Ce qui découlerait du fait que la fille, aussi, aurait tué le père

Ce deuxième point est placé sous un titre qui réutilise en le modifiant celui donné par Lou Salomé dans un texte de 1928. C'est un acquis de la psychanalyse qu'il y a une différence entre l'entrée et le déclin de l'Œdipe pour le garçon et pour la fille. Il est vrai aussi que l'Œdipe féminin n'a pas pris dans la psychanalyse une dimension tragique en une référence comparable à Hamlet. Nulle autre pièce mieux que *le Roi Lear* pourrait, pourtant, représenter le drame du désir qui lie le père à la fille, sa dimension tragique ne le cédant en rien à celle d'Hamlet. En 1913 Freud fait un commentaire du *Roi Lear* dans le texte des *Trois coffrets*, mais c'est seulement en 1934 qu'il a pu admettre que « la dernière petite partie du livre révèle la signification secrète de la tragédie, les prétentions incestueuses refoulées à

l'amour de la fille » (5). Il est étrange que les rares travaux d'analystes portant sur cette pièce aient malgré tout continué à vouloir ramener le roi Lear à une figure de la mère, comme par exemple E. Sharp. Pourtant il est indéniable qu'avec Cordélia se représente l'ingratitude d'une fille, et que la douleur du père se fait entendre. Le nœud tragique se fait autour du refus de Cordélia de répondre à la demande du père d'être le préféré et ce au moment où le mariage de Cordélia va être célébré. Dire non à la père-version, telle est l'ingratitude de Cordélia. Le non d'une fille à la père-version est le moment où se fait l'écart entre le lien d'amour au père et le Nom-du-père qui restent confondus au temps de l'Œdipe, dans l'enfance. Le décalage introduit par Lacan entre métaphore paternelle et complexe d'Œdipe ne doit pas faire sous-estimer, cependant, que le père est objet de désir et qu'il est lui aussi pris dans le désir à l'égard de l'enfant. Pour qu'un sujet devienne femme, il faut qu'il y mette du désir, le sien, en même temps qu'il tient du Nom-du-père d'accorder la sexualité à la Loi. Il n'y a pas pour la psychanalyse d'égalité des sexes devant le père et c'est pourquoi vouloir réécrire, comme l'a fait par exemple Ph. Julien, le mythe de Freud ainsi : « Meutre du père par les fils et — pourquoi pas ? — par les filles donnant un petit coup de main à leur frangins » (6) aboutit à un contre-sens. Il n'y a pas à réécrire ce mythe « scientifique » construit par Freud à partir de « points de contact » entre l'ethnologie et la psychanalyse, car il n'est pas plus ethnographique que la version de Lacan. L'intérêt de la version, purement logique, construite par Lacan est de faire apparaître plus clairement que le symbolique ne recouvre ni l'historique ni le social, ce que Freud voulait faire entendre avec son mythe scientifique propre à la psychanalyse. Cette question de la référence à l'ethnologie ne cesse de faire retour : on ne peut qu'être surpris que dans un livre récent, *La potière jalouse*, Claude Lévi-Strauss reprenne la question des rapports entre l'ethnologie et la psychanalyse avec des notions aussi massives que « le code psycho-organique » ou l'affectivité. Or c'est l'ethnologie qui est actuellement choisie pour soutenir « les nouvelles parentés » issues du discours de la science et pour rendre la psychanalyse apte à les faire tenir.

Il y a dans beaucoup d'élaborations actuelles un détournement de la notion de symbolique lorsqu'elles posent que le « désir enfant » est imaginaire s'il n'est pas symbolique et s'il est symbolique, alors l'enfant n'est pas « pour soi ». De là à penser comme le fait par exemple G. Delaisi de Perceval que « les enfants se font dans la tête », qu'il

(5) S. Freud, *Lettre à T.S.H. Branson*, citées dans E. Jones, tome 3, p. 514.

(6) in *Littoral*, 11/12, p. 160-164.

n'y a pas d'enfants « plus vrais que d'autres », et qu'il y a seulement « des donneurs et des preneurs d'enfants »... On passe ainsi d'une notion détachée, apparemment psychanalytique, le symbolique, au symbolique de l'ethnologie, ce qui permet de justifier au nom de la solidarité, de la générosité « la circulation des enfants » dans une société. Il est dommage pour cet auteur qui conseille à la psychanalyse « de chasser les lunettes de l'ethnologie pour se déniaiser un peu » (7) que les plus ethnologues des psychanalystes, G. Roheim, G. Devereux, aient continuellement œuvré pour dénoncer l'historisme et la reculturation de la psychanalyse par le biais de données socio-culturelles. On voit en tout cas jusqu'à quelles dérives on peut aller dans une adaptation à tout prix de la psychanalyse et dans un amalgame dit pluridisciplinaire. Ce « tout symbolique » quand il atteint la mère est le rejet le plus décisif de la féminité. Pour la psychanalyse, le désir d'une femme d'avoir un enfant tient au corps en même temps qu'il tient aux effets du signifiant. Le moment de réalisation de ce désir est un moment où s'équivalent réel, imaginaire, symbolique et c'est cette équivalence qui peut rendre compte du sentiment de bonheur d'une femme en tant que mère. On s'étonnera peut être de ces propos sur le bonheur à une époque qui s'est voulue sous le signe de la libération de la sexualité et particulièrement celle des femmes. Comment comprendre que cette époque soit en même temps celle où cette grande expérience intime du bonheur d'une femme soit toujours plus refoulée, toujours plus poussée vers un symbolique désintéressé ? Comment comprendre que développer, comme on le voit de plus en plus, une systématisation de la fonction parentale, un « savoir être parent », échoue à inscrire le Nom-du-père ? Il y a une indication dans les dernières années d'enseignement de Lacan qui aide à penser un des éléments de ce paradoxe. Je cite largement le texte de Lacan, car c'est la première fois qu'émerge une telle formulation : « A ce Nom-du-père se substitue une fonction qui n'est autre que celle du nommer-à. Être nommé à quelque chose, voilà ce qui point dans un ordre qui se trouve effectivement se substituer au Nom-du-père, à ceci près qu'ici la mère suffit à elle toute seule à en désigner le projet, à en faire la trace, à en faire le chemin... Être nommé à quelque chose, voilà ce qui pour nous, à ce point d'histoire où nous sommes, se trouve préféré, je veux dire effectivement préféré, passer avant ce qu'il en est du Nom-du-père... Il est tout à fait étrange que là le social prenne une prévalence de nœud et qui littéralement fait la trame de tant d'existences... Est-ce que nommer-à n'est pas le signe d'une dégé-

(7) *L'enfant à tout prix*, Coll. Points—Actuels.

nérescence catastrophique ? » (8). On ne peut pas ne pas évoquer ici le féminisme dont on peut dire que ses effets dans le symbolique se situent du côté de cette substitution. Il est significatif que ce vœu de libération des femmes par rapport au Nom-du-père, trouve à s'allier avec les pouvoirs de la science qui lui offrent une occasion de voir où mène ce vœu : à la plus grande sujétion, celle à l'autre femme. Ce vœu de libération est en quelque sorte l'équivalent du meurtre du père par les fils, mais ce qui en découle pour les filles est autre chose : ce qui en découle, c'est avec l'impossibilité de représenter la différence, l'abolition des conditions du désir et une voie d'entrée dans ce nommer-à. Une idéologie sociale peut prendre ce que Lacan appelle une prévalence de nœud, c'est-à-dire faire tenir un certain nombre d'éléments pour un sujet, mais comme la clinique psychanalytique le montre tous les jours, ça ne tient pas dès que la question phallique revient sous les traits d'un enfant.

Il y a en somme deux bornes impossibles à reculer pour la psychanalyse et, à cet égard, la psychanalyse ne cherche pas à être de son temps : en deça de la mère comme c'est le cas dans l'insémination artificielle des femmes porteuses où l'on dénoue ce qui est noué par la fonction phallique, avoir un enfant et être mère, au-delà du père, comme l'écrit P. Legendre dans *l'Empire de la vérité*, « l'objet-père doit être identifiable pour un sujet au titre d'un objet enlacé dans le désir de la mère », autrement dit, le désir du père est causé, il n'est pas célibataire ou occulte, et il est causé par une femme. Dans sa deuxième lecture du *Roi Lear*, Freud n'élabore pas jusqu'au bout ce que représente Cordélia si elle ne représente pas la mort pour Lear. A la fin de la pièce, Cordélia émue par la douleur du « père victime de l'enfant » cède à l'amour. Y-a-t-il pour autant reculé sur l'acte d'ingratitude ? A la fin de cette pièce, l'ensemble du monde symbolique a été désintégré et une haine sauvage s'est donné libre cours. Et puis vient l'amour, l'effet pacifiant de l'amour qui, pour Cordélia, n'est pas séparé des « droits de notre vieux père » : elle veut réparer ce que ses sœurs ont fait. C'est parce qu'il y a « du père » qu'elle a pour sœurs ces deux filles déchaînées dans une mise à mort du symbolique, ce qui est bien autre chose que l'ingratitude de Cordélia. Si Cordélia se retrouve dans la position de celle qui sauve, ce n'est pas tant le père qu'elle sauve, que l'ordre symbolique dont les atteintes rendent toutes choses insituables. Quant à Lear, il cède maintenant à son réel amour pour cette fille dont « la voix fut toujours si douce et si ten-

(8) Le 19 Mars 1974 ; Séminaire inédit.

dre, un peu basse, excellente chose pour une femme ». Ainsi apparaît ce qui cause le désir du père, et sa dépendance à un objet supporté par une femme, ce qui est très différent de l'interprétation symboliste d'E. Sharp par exemple (9). C'est en ce point où elle est exposée aux marques du désir du père qu'une fille doit être capable d'ingratitude, pour le franchir, sans céder à l'amour ou à la haine.

Faire renoncer au bonheur, n'est-ce pas ainsi que l'on pourrait énoncer les programmes du discours de la science dès lors que ses progrès sont des progrès dans le refoulement ou la forclusion des conditions du désir ? Qu'il fasse appel à une « bioéthique » n'en changera pas la logique, mais aménagera son déploiement. Il peut parier sur l'angoisse du sujet face au désir quand il ne se soutient que du désir, où il s'avance seul et fait, en personne, aussi bien l'expérience du bonheur que celle, en personne, sans recours, de la douleur. A quelles conditions pourrait-il y avoir revirement de cette substitution au Nom-du-père ? Pour la psychanalyse il ne peut s'agir de l'application de son savoir, d'éclaircissement : là où le sujet est intéressé au Nom-du-père comme c'est le cas dans la parenté, est-il possible de mettre le savoir en position dominante sans faire virer le sujet à un *nommé-à* ? J'ai écrit que la psychanalyse ne cherchait pas, à tout prix, à être de son temps, mais le discours de l'analyste ne se tient pas hors du monde, il se tient dans le monde, tel qu'il est. Les occasions contemporaines ne manquent pas, auxquelles l'analyste a à résister s'il ne veut pas changer de discours. On répète, et un peu trop maintenant, que l'analyste est celui qui tente de supporter le réel du champ de la jouissance, de supporter les détresses subjectives, séance après séance. Il est réel que la persistance du discours de l'analyste tienne à ce que les psychanalystes n'y répondent pas par des idéaux. Mais il y a dans cette accentuation, une fascination non dite pour la souffrance, tellement « heimlich » où le sujet trouve toujours à se complaire. Supporter la Beauté est autre chose. Là le sujet ne s'y reconnaît pas. Si l'on sort complètement de ce clivage de la psychanalyse appliquée, sans le réintroduire sous un autre clivage comme celui d'intension-extension, l'expérience de la Beauté n'intéresse pas moins le sujet que celle de l'angoisse, elle n'est pas, si je puis dire, hors sujet de l'analyse. C'est secondairement qu'elle peut se rattacher à un champ délimité « artistique ». La prime de plaisir, s'il y en a une, ne peut épargner

(9) Sur le travail d'E. Sharpe, je ne referai pas les critiques déjà faites par Lacan. Par contre, on peut reconnaître sa pertinence dans l'attention qu'elle porte à ce « *howl* » de Lear (à la fois hurlement et rugissement), au tonnerre sans lequel Lacan a dit qu'il n'y a pas de Nom-du-père qui tienne, et au son de la corne, qu'elle manque à relier aux travaux de Th. Reik sur le Shofar.

au sujet d'être saisi de la présence d'un objet qu'il reperd aussitôt, et du travail qu'il lui faudra pour surmonter cette effraction.

Supporter de regarder en face le sourire d'une femme en tant que mère, est une tâche également dominante pour un sujet pris dans le discours de l'analyste. Ce sourire, hors code, le discours de l'analyste peut le reconnaître, pas sans savoir d'où il vient, mais sans moyens pour y parler comme sans demande d'éternité.

LES ANNÉES DU CRÉPUSCULE

Françoise Nielsen

Dans un mouvement général d'allongement de la vie où les femmes comme autrefois ne meurent plus en couches, leur organisme rude et fragile les fait survivre en moyenne sept à huit ans aux hommes.

Ce temps, qu'on dit gagné sur la mort, les fait plus fréquemment que les hommes sombrer dans la démence ou la mélancolie d'involution. Et si le corps, lui, résiste, le psychisme s'effrite inexorablement.

Elle est seule depuis longtemps déjà. Lui est parti ou bien il est mort. Les enfants sont à leurs affaires.

Elle frappait dans les murs, des voix lui disaient des saletés. Elle ne mangeait plus, n'ouvrait jamais sa porte ou vagabondait dans les rues ne connaissant plus son nom.

Elle est placée dans un hospice, un hôpital, un long séjour — pour son bien.

Elle ne sait pas où elle est. Dans les couloirs elle ne sait plus retourner d'où elle vient, ni aller où elle va, elle ne sait plus ni le jour du jour, ni l'année de l'année : « désorientation temporo-spatiale ».

Les souvenirs se détruisent, « amnésie rétrograde », altération du temps vécu ; sans passé sauf le très ancien, elle vit un présent infini où, faute de souvenir, l'antécédent est immédiat.

Interminablement, elle attend ses enfants, Gaston, Antoinette. Quand — parfois — ils arrivent, elle dit : « Ça n'est pas eux, ceux-là ont au moins soixante ans ».

Elle les a portés autrefois. Elle était la vie qui n'est pas tout à fait encore, elle est la vie qui n'est presque plus.

Gaston, Antoinette la regardent et tournent les yeux, « la voir dans cet état-là, ça ne m'est pas possible : elle qui était si... (propre, coquette, réservée, ordonnée, convenable) elle ne me reconnaît même pas, d'ailleurs elle ne m'a jamais aimé. J'enverrai du linge, des vêtements, puisqu'elle se salit. La prendre le dimanche ? Ma femme, mon mari ne voudrait pas, je prendrai des nouvelles par téléphone. Si ça va plus mal, avertissez-moi ».

Le vœu de mort est prononcé. Déjà elle est entrée dans l'invisible.

La femme dispensatrice de soins est maintenant en place d'en recevoir. Ce renversement est intolérable.

Dès sa naissance, inscrit dans son corps, une fille est l'espace vituel pour l'émergence d'un autre.

Parfois, avant sa mort, elle devra traverser un long espace de temps déshabité des traces de sa vie.

S'appelait-elle Romaine — « Mélo » Alain Resnais — surnommée « ma niche » par son mari, mari si nécessaire au désir jaloux de l'amant, Romaine qui se noiera de ne pouvoir tuer son mari ?

Fut-elle la gracile chasseuse de — « Rayon Vert » Éric Rohmer — sans consistance si elle n'est vectorisée par personne ?

Ou bien a-t-elle été — « Thérèse » Alain Cavalier — jouissant de sa souffrance joyeusement offerte à l'Autre, l'exigeant Bien-Aimé ?

Elle ne sait plus son nom.

Objet, elle l'a été de sa mère, d'un homme, de ses enfants. Elle a connu l'étrange volupté de sa propre diffluence, d'être « Toute à ».

Jamais tout à fait séparable de sa propre mère guettée et aux aguets, dans l'engloutissement elle a fait des ravages peut-être : hommes effrayés, enfants agglutinés.

« Elle souhaitait un fils ; il serait fort et brun ; elle l'appellerait Georges ; et cette idée d'avoir pour enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées. Un homme, au moins, est libre ; il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains. Mais une femme est empêchée continuellement. Inerte et flexible à la fois, elle a contre elle les molleses de la chair avec les dépendances de la loi. Sa volonté, comme le voile de son chapeau retenu par un cordon, palpite à tous les vents, il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelque convenance qui retient.

Elle accoucha un dimanche, vers six heures, au soleil levant.

— C'est une fille ! dit Charles.

Elle tourna la tête et s'évanouit. »

Madame Bovary — Gustave Flaubert

N'y a-t-il pas souvent « évanouissement » de la mère quand naît une fille, dans la déception qu'apporte cette enfant/même espoir phallique déchu ? Elle est du déjà-connu sans différence, elle n'est pas autre. Elle naît et elle n'est pas.

A cet évanouissement initial du premier environnement, à ce désert instantané, pourrait être liée la difficulté propre aux femmes à se chercher, à se reconnaître sujet de leur histoire, leur faculté à se constituer en objet devant cet Autre absolu — la chose hors signifié — absent/présent auquel s'adresserait le Toi d'appriovissement de la vaine liaison auquel le moi s'articule (Lacan, Le Séminaire, Livre VII).

Un aspect du féminin serait peut-être cet effroi continué jamais appri-

voisé, toujours sauvage avec ses incertitudes, ses mouvances, comme s'il y avait de l'insymbolisable où vie et mort se confondent.

Akiko (1), japonaise contemporaine, seule dans la famille, accompagnera jusqu'à la mort la démence de Shigezo, le père de son mari.

Passant de la révolte et du dégoût à la tendresse, elle s'engage à le faire vivre dans la maison, malgré l'indifférence agacée de son mari et de leur fils. Shigezo n'a de regard et de sourire que pour elle, la seule personne qu'il ne peut se permettre d'oublier. Sa dépendance oblige Akiko à dormir auprès de lui, son incontinence à une grande proximité avec ce corps immense et lourd. Elle va renouer cette vie végétative à ses souvenirs : les pieds de Shigezo lui rappellent le seau de son enfance, le sourire du vieillard, celui de son fils, juste après sa naissance. Elle sait lui montrer la beauté des animaux et des fleurs à laquelle il est encore sensible.

Franchissant le temps et les catégories (le symbolique ?) elle soutiendra cette vie dé-culturée, rejoignant elle-même la nature. *« Cela faisait au moins dix ans qu'elle n'avait pas jardiné... la saison était un peu trop avancée pour les tournesols, mais l'un d'entre eux se mit à pousser comme un enfant en pleine croissance. Lorsque le premier bouton apparut, la tige arrivait déjà aux épaules d'Akiko... Elle s'aperçut que le tournesol avait poussé à l'endroit exact où Shigezo était venu se soulager chaque nuit pendant plusieurs mois. »*

Sans trivialité, dans cette tardive fleur solaire, Akiko, en magicienne des orées, saisit le passage du vieil homme dans l'ordre végétal vivant.

Elle avance dans le couloir, traversant la transparence du temps de l'oubli où rien n'arrête ni ne relance.

Ici on l'appelle Mamie ; toutes sont appelées Mamie : le nom d'une fonction sans usage. C'est elle maintenant l'enfant mais qu'on ne regarde pas, qu'on ne touche pas, sauf pour la toilette. Longtemps elle a refusé de céder devant l'âge. La façade apprêtée était un voile tendu sur son absence. Aujourd'hui devant ce corps mou et ralenti où s'égarer quelques signes d'une élégance étrange (nœuds dans les cheveux, soquettes juvéniles, bijoux de fête foraine), les hommes s'interrogent sur leur appétit d'une femme, les femmes sur l'avenir de leur jeunesse.

Elle n'est pas malade d'un accident — apparence souvent donnée à la maladie — mais usée, imprécise comme le négatif flou d'une photographie ratée.

(1) « Les Années du Crépuscule » de Sawako Ariyoshi, traduit du japonais chez Stock (nouveau cabinet cosmopolite).

Elle a été belle ; elle l'est encore avec ce même regard perdu que des hommes ont tant aimé comme appel à le remplir, ce regard vers l'infini qu'ils prenaient pour la promesse de devenir des dieux. Sa beauté était leur parure emblématique.

Mieux qu'eux, elle connaissait le modifiable du corps. Le sien, après l'ingratitude androgyne, dans l'amour devenait aquatique, dans la maternité lourd comme la terre. La beauté qu'elle recherchait voulait brouiller sa connaissance du destructible en elle.

Peu soucieuse de laisser des traces, un infini d'immédiats était sa durée, qu'elle a passée sans affronter son désir suspendu à celui des autres. Elle voulait combler ; comme si, à combler, elle prenait pour elle-même une approximative réalité régulièrement fuyante, malgré l'acharnement qu'elle mettait à la poursuivre.

Ailleurs, sur le trajet quitté de sa vie, elle est effilochée dans des mémoires lointaines qu'elle ignore. Elle, avançant dans le couloir, retourne à ce point désert d'où elle était venue, accomplissant l'ultime passage que d'autres atteindront par de brefs chemins de traverse.

D'UN TRANSFERT A L'AUTRE

Monique Brémond

La dictée

Dans une petite école de campagne, à grandes enjambées, la maîtresse dicte : « Le promeneur solitaire marche depuis longtemps, lorsqu'au détour du sentier, étroit et escarpé, il découvre, loin, tout en bas, les toits rapprochés et rouges d'un petit village cerné de près par la forêt. On aurait dit une rose faisant craquer son corset vert. »

Des enfants de neuf ans écrivent sous la voix un peu sèche qui détache les mots. Gabrielle, une très bonne élève, trace, sans doute machinalement, les sons entendus, quand sous sa plume un « corps sévère » s'écrit au lieu du corset vert.

Quelques rires accompagneront les commentaires sur le devoir corrigé. Elle en sera blessée et puis elle oubliera.

Beaucoup plus tard dans la salle d'attente d'un analyste, une analyste attend. Un contrôle commencé il y a longtemps s'arrête ce jour-là. Gabrielle se laisse aller à ses rêveries, elle songe au plaisir qu'elle a eu à travailler avec ce contrôleur-là, à la difficulté parfois, et... qu'il est temps pour elle de marcher un peu seule.

C'est alors que surgit, précisément, la rose faisant craquer son corset vert.

Dans sa marche solitaire Gabrielle découvre le tableau enfoui du promeneur de l'enfance, lié à la voix autant qu'au corps en mouvement de la femme qui ne sut pas lui faire entendre le lieu de la coupure.

Invitation à reprendre la promenade qui va du corps sévère, lapsus initial, au corset vert du dénouement.

A l'entrée du chemin une métaphore « corset vert », n'est pas entendue, c'est une autre métaphore, un lapsus « corps sévère » qui vient à sa place, émergence d'un signifiant aussitôt refoulé. Des relais ont jalonné le parcours qui a amené Gabrielle à découvrir, avec un tableau en toile de fond, un signifiant manquant.

Le corset de la phobie

Comme elle décide de toute chose, tout entière jetée dans un acte dès lors qu'elle en ressent la nécessité, Gabrielle commence un jour une analyse. Pendant longtemps elle parle peu de son histoire et surtout pas de sa mère. A l'entendre on pourrait la croire, telle la déesse Athéna, sortie toute armée du cerveau de son père. L'analyste qui l'écoute, l'entend d'ailleurs, et dit « sur le pied de guerre ». Sur le pied de guerre, oui, mais avec la peur, une peur qu'elle ne reconnaît pas.

A travers la relation transférentielle, et dans l'amour de transfert, s'ouvre peu à peu, pas à pas, un nouvel espace qu'envahit le maternel. La mère, il n'est question que d'elle ; elle la mère réelle d'avant l'analyse, sans parole, muette, murée ; elle, celle qui naît sous les mots, se construit, s'enfle, se déforme, mère fantasmatique produite dans l'analyse.

Entre l'une, si peu satisfaisante, et l'autre qui le serait toute, l'écart se creuse et conduit Gabrielle au bord d'un gouffre. Pour la première fois elle s'entend demander, d'une demande effrénée, intolérable, en proie à l'angoisse. Et c'est dans ce temps-là qu'elle rencontre, quittant le bureau de son analyste, une femme brune, sombre et qui porte un chapeau.

L'image de la mère sans faille cède devant l'image de l'autre qui apparaît dans son statut de la même/pas la même. La même, un trait identique: brune et sombre. Pas la même dans ce qu'elle montre de faille : elle est en analyse.

Les bords du gouffre sur lequel se penche Gabrielle seraient « sans faille » pour l'un et « faille » pour l'autre, et le surgissement de l'angoisse impose dès lors l'image phobique qui va la loger, la cerner, comme « les toits rouges cernés de près par la forêt ».

A ce moment-là le symbolique cède, l'imaginaire se bloque : corps serré, corps sévère. Sur le trajet pulsionnel l'image phobique vient à la place de — φ , l'objet menacé dans la castration. Depuis le premier lapsus, le signifiant, ce signifiant-là, S1 corps sévère, court souterrain. A la place du S2 attendu, c'est l'image phobique qui se présente, celle des espaces clos. Le symptôme vient occuper la place du signifiant non advenu dans la chaîne.

Cette phobie n'apprit presque rien à Gabrielle, rien que de très banal, et rien, sur le lapsus tellement éloquent de la petite fille.

Ne disait-il pas, ce lapsus, que la fonction de l'image n'était pas en place ? L'image, lieu de la distance et de la médiation, cette image-là était contrainte jusqu'à n'être plus qu'enserrée, à un certain moment et pour un certain moment, dans le corset de la phobie.

Espaces clos, enserrés, qui barrent le chemin, où rien ne circule plus, ni ne s'ouvre, ni ne craque. Ça craquera un peu plus tard dans le réel du corps : une fracture, comme un second relais sur le parcours, viendra là encore à la place d'un autre signifiant. Gabrielle n'en entendra rien sauf un bruit sec tel le craquement du bois mort — ce n'est pas vert, ce n'est plus vert — bruit qui persistera longtemps, véritable hallucination.

Les mots manquent à Gabrielle, c'est avec la phobie qu'elle tente de parer au « tout est possible », d'instituer une limite nouvelle. Si l'image phobique vient sur le circuit pulsionnel à la place du manque chez l'Autre, elle est aussi et en même temps, dans sa fonction de limite = Φ et pose l'horizon de la métaphore.

De la phobie, François Perrier dans « Phobie et hystérie d'angoisse » a écrit « Elle est toujours le témoin, à l'intérieur d'une névrose, d'une phase évolutive où se pose dans l'angoisse la question d'une identification structurante dont la phobie est à la fois la promesse et l'échec. »

Promesse... échec... Gabrielle devint analyste.

Le tableau

Une patiente la conduisit à commencer un contrôle. Ce n'était pas le premier, elle avait parlé d'autres patients avec d'autres analystes mais elle avait depuis longtemps, en arrière plan, gardé la perspective d'un travail jusque-là toujours différé, avec cet analyste-là.

Aurait-on demandé à Gabrielle ce qui se passait dans ces séances dites de contrôle, qu'elle aurait parlé de la mise au jour, mise à l'épreuve aussi, des théories implicites qui sous-tendent son écoute. Elle aurait parlé des effets, dans la cure de sa patiente, de la parole qu'elle adresse à un autre, de l'écho d'un mot entendu soudain autrement, juste parce qu'on se l'entend dire.

Elle aurait dit tout cela, d'autres choses tout aussi claires et raisonnées sans savoir, qu'à son insu, se déroulait une toute autre histoire.

Cette patiente s'appelle Marguerite, c'est une très jeune femme, immobile et silencieuse le plus souvent. Si elle parle, c'est de sa haine pour sa mère ou de sa peur d'être prisonnière de l'analyste. Elle ne pourra jamais lui échapper, dit-elle.

Elle dit aussi que, dans le silence de l'analyste qui fait écho au sien, elle entend une demande insistante : « Parlez », demande qui la cloue dans un silence plus grand encore.

Tandis qu'elle l'écoute, Gabrielle devient peu à peu incapable de

se laisser aller à des associations, à des émotions, ni d'ailleurs à des constructions. En elle tout se tait, elle est réduite au silence.

Le contrôleur n'est pas bavard, ses interventions sont mesurées, interrogatives, elles ouvrent plus qu'elles ne ponctuent. L'oreille de Gabrielle s'ouvre et, à son insu, son œil aussi.

En toile de fond, juste en face d'elle, une peinture peu à peu la fascine. C'est un tableau fin du XV^{ème}, œuvre d'un peintre hollandais installé en Italie. Il n'est pas encadré, il n'est pas très grand, assez sombre, bleu/vert, bleu plus que vert, gris bleu de la couleur des bois. C'est un paysage de campagne, une campagne accidentée, vallonnée, profonde avec un petit village aux toits rapprochés. Un arbre vert fait tache dans l'ensemble. Au fond du vallon une rivière enjambe un pont et, sur le pont, un homme très petit, à peine visible, fait halte.

Lentement le tableau s'installe dans l'espace des séances ; avant de commencer à parler, Gabrielle le regarde ; il y a un temps pour lui, temps de silence, de contemplation, de fascination.

Gabrielle ne sait rien de tout cela, elle déroule elle, un autre tableau dont Marguerite occupe le centre. Elle n'entend pas sa patiente, elle la voit, elle en trace le portrait. Marguerite est là, son corps presque asexué, raide, immobile sur le divan... et le silence envahit l'espace.

Gabrielle parle de Marguerite qui se dit boulimique, elle parle de cette bouche qui s'ouvre pour engloutir mais se ferme pour qu'aucun mot ne sorte, de ces yeux qui dévorent les lignes et les images mais pour ne rien en dire jamais et, tandis qu'elle parle, elle regarde sans le voir le tableau placé derrière l'analyste-contrôleur, pas juste derrière, un peu décalé.

*

* *

Un jour le tableau manque, enlevé pour être restauré. Elle regarde la place vide.

Regarder ce tableau, c'était reposant, dit-elle.

Puis Gabrielle revenue dans son fauteuil écoute Marguerite, qui, elle, ne la laisse pas en repos. Dans les signifiants qui reviennent et que Gabrielle maintenant repère, il en est un qui insiste « à craquer ». Marguerite dit qu'elle remplit son corps « à craquer » ou bien qu'un jour tout ceci finira mal, ça craquera, ou encore elle se plaît à imaginer le jour où, lasse de la voir si inerte, son analyste craquera.

A craquer ? interroge Gabrielle ouvrant chez Marguerite une brèche où s'engouffrent d'autres signifiants.

Ainsi se déroulent au fil des séances de Marguerite, entremêlés au fil déroulé chez le contrôleur, les signifiants de l'une et de l'autre.

Restauré, le tableau reprit sa place. Regardons-le d'un peu plus près.

C'est ce tableau qui vient figurer le contexte dans lequel le signifiant apparaîtra sous la forme phonématique sonore (K ɔ RSeVeR) qui s'est cristallisée au niveau de la phobie. L'irruption de ce signifiant est lié à la fonction du tableau telle que la décrit Lacan dans le séminaire XI, « Il donne quelque chose en pâture à l'œil, mais il invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard comme on dépose les armes ».

Déposer les armes c'est ne plus être sur le pied de guerre, c'est sans doute aussi, ne plus s'imaginer sortie toute armée d'un cerveau tout puissant mais bien plutôt d'un corps blessé. Effet pacifiant du tableau dont on peut penser que la fonction a été une fonction de séparation.

Jusqu'à ce jour S1 n'a pas de successeur, le sujet est aliéné
↓
corps sévère

au S1 comme on a pu le voir dans ces diverses occurrences (corps sévère, corps vert, la phobie, la cassure) il revient sous le S1 où il reste appendu.

Si S2 vient en succession de S1 si la polysémie
↓ ↓
corset vert corps sévère

signifiante est rendue possible, le sujet n'est plus aliéné à S1 et l'apparition du S2 rend possible l'aphanisis du sujet.

On pourrait dire aussi du tableau qu'il a été le signifiant qui a succédé au S1, qu'il s'y est substitué. Il a été l'Autre du cadre transférentiel. Choisi par l'analyste-contrôleur il est le représentant du désir de l'Autre, les signifiants contenus dans le tableau renvoient, par le chemin de Marguerite, aux signifiants de Gabrielle inscrits dans la dictée.

Pour qu'il accomplisse cette fonction de figurer le contexte du surgissement du signifiant, il a fallu, ce tableau, qu'il soit regardé *in absentia*. C'est en son absence et dans l'interpellation silencieuse mais désirante de l'analyste-contrôleur qu'intervient le Nom du Père ou la métaphore paternelle et que se mêlent pour Gabrielle les fils de la voix et du regard.

« Le regarder c'était reposant ». Devant la place vide, Gabrielle a regardé pour la première fois le promeneur. Celui de la dictée, elle

ne l'avait jamais vu, jamais entendu, c'était seulement un village, des toits/toi enserrés par la forêt.

Gabrielle au cours de son analyse a vu, disait-elle, une phobie éclore, elle a su d'expérience combien les mots lui ont manqué, respiration coupée sur le serrement de l'angoisse.

Si la rose ne s'ouvre pas, contrainte dans le corps sévère/corset vert, quand tout bouge alentour, de quoi est donc tissée la limite qui l'encercle sinon d'un temps, et d'un espace immobilisés, sans pulsation, jusqu'à ce qu'un espace nouveau, ouvert par le transfert, vienne briser l'enchantement. Enchantement qui fixe Marguerite dans l'inhibition, lézardée peu à peu par l'écoute de Gabrielle ouverte aussi, à son insu, par la place vide sur le mur.

Dans le tableau un promeneur regarde, il regarde ce qu'elle voit. Un tiers jusque-là exclu vient inscrire une nouvelle limite.

La promenade s'achève. Du corps sévère au corset vert, l'espace est étroit. Le corset dit le Robert est « une gaine baleinée et lacée, en tissu résistant qui serre la taille et le ventre des femmes ».

Un espace étroit... mais une respiration possible, des signifiants qui bougent et se déplacent : « On aurait dit une rose faisant craquer son corset vert ».

Assise maintenant dans le bureau de l'analyste-contrôleur qu'elle va quitter, pour une fois sans un regard au tableau qui lui fait face, Gabrielle parle du fragment de dictée tiré de l'oubli, de la voix scandant les mots, de la rose en bouton serré.

Elle parle et découvre, en même temps qu'elle les nomme, les trois tableaux qui ont tissé ce morceau d'histoire.

CLAIRE, DE L'INTÉRIEUR A L'EXTERIEUR D'UNE SCÈNE PRIMITIVE

Anny Ardain

Aux mines de sel de Salzbourg, on jette, dans les profondeurs abandonnées de la mine, un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver ; deux ou trois mois après on le retrouve couvert de cristallisations brillantes : les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'une mésange, sont garnies d'une infinité de diamants, mobiles et éblouissants ; on ne peut plus reconnaître le rameau primitif.

Stendhal « De l'Amour »

Je me propose de suivre quelques fils de la septième année d'un travail clinique.

Il s'agit de la cure d'une femme de trente cinq ans, Claire. Il me semble possible d'avancer l'hypothèse, que ce travail nous entraîne au plus proche de l'objet *a* ; son élaboration, ponctuée par différentes représentations de la scène primitive, laisse percevoir la constitution d'une enveloppe vide. Je suis amenée à poser la question d'un éventuel lien, concernant la représentation évolutive de la scène originelle et la saisie de l'objet *a*.

La première représentation se rapportant à la scène primitive, se dit dans un rêve, rêve qui clôture une longue histoire de bébé. En effet, dans les premiers temps de son travail avec moi, Claire soulève le problème d'une hystérectomie, elle n'en veut pas, elle est dans une détresse profonde, elle n'en veut pas, car elle veut absolument garder la possibilité d'avoir un bébé. Peu à peu le bébé apparaît. Claire a peur que personne ne puisse le supporter. C'est un bébé tombé du ventre de sa mère, et qui est venu dans sa tête, elle lui dit : « Tu n'as pas de mère tu sais ». Différents éléments de notre travail me conduisent à me proposer comme mère, et je fais ce jour-là un modelage,

de ce que Claire me dit être dans sa tête. Quelques mois plus tard, nous sommes en avril de la 6ème année, Claire a l'impression de grossir, de grossir, comme si elle était enceinte. En décembre elle fait un rêve.

« C'est un rêve très long, dans des paysages démesurés : Tout était en surfaces plates, il n'y avait pas du tout de relief, tout était dans les surfaces. Il y avait des gens, et je ne les voyais pas, il y avait des maisons et je ne les voyais pas, pourtant je savais qu'elles étaient là, et je savais comment elles étaient. »

Au début dans un grand champ, surface verte, plate (...) et je cherchais des plantes, des champs de plantes, et des gens en cherchaient aussi, et moi, je cherchais des plantes toutes petites, aux feuilles très découpées, je me les représentais très bien, et que personne d'autres ne cherchait, les plantes n'étaient pas mélangées, et je savais que si je les trouvais, il n'y aurait personne d'autre, et c'était comme une sorte de travail, tout le monde était là pour chercher des plantes (...).

Je me retrouve dans un train très long, immense... comme le TGV... sur cette grande étendue verte... je voyais le train vide, il n'y avait que des sièges, et pourtant il y avait des gens... Après je me réveille à G... au pays de mon père, quelqu'un est venu me chercher à la gare, moi je m'étais endormie, et j'étais devenue une boule au fond d'un sac, mais la femme qui était venue me chercher, elle avait pris mes affaires et le sac, mais je n'y étais pas, mais c'est parce qu'elle ne m'avait pas laissé le temps de me réveiller... Après, je me suis demandé pourquoi mon père et ma mère jouaient à la balle avec moi ».

A la séance suivante, s'appuyant sur un sourire qu'elle a perçu, lors de mon écoute du rêve, Claire furieuse et douloureuse dit : *« Pour m'en remettre, je suis obligée de me fabriquer un nouveau personnage, une enveloppe vide, à ce moment là je ne sens plus rien, mais c'est comme si je gardais la douleur à l'intérieur de moi, moins forte, mais si je ne le faisais pas, je pourrais détruire tout ce qui se trouve en face de moi, comme si je pouvais sortir la douleur ; je me sens très méchante. »*

Dans le rêve, les paysages démesurés et plats, les maisons et les gens présents et invisibles, les petites plantes, visibles elles dans leurs moindres détails, et qui ne sont pas mélangées, concourent à créer une ambiance inhabituelle, inhabituelle mais paisible, comme pour un voyage sans danger. Si on y reconnaît la scène primitive, c'est, bien sûr, à ce que le TGV dépose à la gare, au pays du père, une boule au fond d'un sac, et qu'une femme s'en charge. C'est, et ce n'est pas Claire, cette boule au fond d'un sac, et celle-ci s'interroge sur cet étrange jeu de balle. A cette mise en scène d'un intérieur du jeu de balle, un sourire, dans la cure, accroche un extérieur. Ce sourire agresse

Claire ; elle a le choix entre : sortir la souffrance provoquée par cette agression, en détruisant tout ce qui se trouve en face d'elle, et fabriquer un nouveau personnage, une enveloppe vide. Elle préfère l'enveloppe vide.

Dans le réel, l'extérieur fait premier contact à la naissance. Claire a rêvé d'une naissance deux mois auparavant. C'était dans une grande maison où il y avait beaucoup de disputes et de guerres entre différentes familles, Claire accouchait d'une petite fille, elle nettoyait soigneusement sa peau, et elle l'habillait. Claire était très inquiète car elle n'avait pas perdu le placenta, elle voulait aller voir le médecin, mais les gens qui étaient là ne lui en laissaient pas le temps, ils étaient tellement heureux qu'elle ait ce bébé ; maintenant elle resterait à la maison, ferait la cuisine et la vaisselle, et il n'y aurait plus ni disputes, ni guerres.

Dans un des rêves, les gens ne laissent pas le temps à Claire de perdre le placenta. Ce placenta, on peut le penser comme un sac, sac de sang, en rapport métaphorique avec les guerres et les disputes. Dans l'autre rêve, la femme ne laisse pas le temps à Claire d'être, réveillée, dans le sac qu'elle emporte. Les deux sacs sont-ils superposables ? Contenir ou non un sac, être ou non contenue par lui, avoir du temps interviendrait-il dans cette question ? Quel en est le rapport avec l'enveloppe vide, que Claire annonce ?

Il est à noter que les guerres et les disputes qui, dans le rêve s'arrêtent de ce que Claire ne perde pas le placenta, Claire les reconstitue, extérieures bien sûre ; et c'est même pour cela qu'il y a plus de six ans, un médecin lui a conseillé de faire une psychothérapie, à cause de toutes ces guerres et ces disputes qu'elle entend, à côté d'elle, et qui la terrorisent. Claire les hallucine.

Claire qui se sent en même temps très vieille, et très jeune, se vit comme immortelle, immortelle et indestructible. Mais l'immortelle a rêvé qu'on ne lui avait pas laissé le temps, pas le temps de perdre le placenta, pas le temps de se réveiller. Au début du mois de mai de la 7ème année, Claire rêve d'un homme et de son ombre.

« Il est tout seul, habillé en noir, dans un espace d'espace vide (...) il est le chef de la police, et après on le voit avec sa petite amie... c'est ça quelqu'un qui représente tous les rôles, comme une statue ou un dessin, c'est comme s'il était devant moi, mais en hauteur, ça fait une espèce de forme de triangle, comme s'il y avait de la lumière derrière lui, et moi je suis dans son ombre, et c'est la seule personne, il n'y a rien autour... »

« Seul dans un espace vide, comme s'il y avait de la lumière derrière lui, et moi je suis dans son ombre », dit Claire la bien nommée.

Est-ce que cet espace vide aurait un rapport avec l'enveloppe vide qu'annonçait Claire ? On peut le supposer. Et l'ombre ? Ne renvoie-t-elle pas à ce dont Michèle Montrelay parle : « Cette Ombre, qu'est-ce, sinon, en deçà de toute ombre détachée, par conséquent visible, l'Ombre absolue : cette substance féminine de jouissance qui fait étoffe à l'Autre, l'enveloppe et le développe à l'infini ? Double qui, loin de figurer le placenta, au contraire donne consistance à sa perte. » Enfin, le rêve de cette femme-lumière, assise à l'ombre d'un homme, dans un espace vide, ne fait-il pas une place à la fonction phallique ?

Du sang va venir à la fin du mois de mai ; c'est d'abord comme un goût dans la bouche, puis il s'étale sur le visage de Claire. « *C'était partout où je touchais sur le visage (...) comme si tous les vaisseaux venaient finir là, comme si les structures n'étaient pas respectées, comme si j'avais du sang qui se balladait comme ça, comme si la peau ne servait plus à rien, et que tout se mélangeait... et comme si la chair pouvait partir, la chair s'en aller, cela me fait cette impression-là...* » Comme si la chair pouvait s'en aller... Claire entrevoit maintenant, quelque chose qu'elle ne pouvait se représenter ; l'occasion lui en est donnée par un pigeon mort sur le bord de sa fenêtre.

« *Je crois que j'ai toujours eu peur d'une espèce de phénomène de décomposition comme ça, que les morceaux s'en vont... et ça, ça n'a rien à voir avec la mort je crois (...) en fait, c'est comme s'il y avait des choses que je pouvais perdre sans m'en apercevoir, et aussi, comme si quelque chose pouvait se transformer en moi, sans que je m'en aperçoive.* »

Le cadavre réel du pigeon évoque pour Claire une possible transformation, transformation par décomposition, par morceaux qui s'en vont, par perte. Envisagerait-elle, à sa manière, un accès à la mortabilité, et à la castration primaire ?

L'oiseau mort se lie aux mots, aux mots qui sonnent, qui font du bruit, à l'impact « subliminal » des mots ; ils amènent un autre pigeon, imaginaire celui là.

« *J'ai horreur des mots que je ne comprends pas, c'est un oiseau qui passe et qui repasse, c'est exactement comme l'histoire du pigeon mort dans Beethoven street, ce sont des mots qui sonnent bien, ça fait du bruit, et je ne sais pas ce que ça veut dire.*

« *En fait si, ça a un sens pour moi, je lui donne le sens d'intérioriser (il s'agit du mot sublimer sur lequel Claire s'interroge). Ce mot là, c'est un oiseau qui tourne autour de moi, et ça ne va pas avec le sens que je lui donne, et il arrive comme ça, tout d'un coup, et ça me coupe tout le reste. (...) J'ai réalisé, il n'y a pas longtemps, que je n'aime pas les oiseaux.* »

Le pigeon mort dans Beethoven street, c'est une représentation d'un pigeon mort, image et titre, de film et de roman policier. Cette représentation est angoissante, car justement sur « cette petite chose de pigeon mort », Claire ne voit pas les détails. Et pour Claire, justement, certains détails ont une importance extrême. Par exemple, avec les hommes, il faut faire très attention aux « détails », remettre leur gomme ou leur crayon, là où ils en ont l'habitude. Les détails, dans la cure se précisent de plus en plus, comme désignant l'objet phallique. Leur absence caractérisant ce pigeon imaginaire, nous conduirait à une absence d'objet phallique ; absence qui serait à préciser comme une défaillance d'investissement libidinale de l'objet phallique.

Voilà que le pigeon mort, la petite chose, se ravive, l'oiseau revient un mois plus tard (nous sommes fin juin), et il n'est pas seul ; plusieurs oiseaux suivent de quelques jours un rêve auquel ils s'allient :

« *Je voyais la mer avec de petites vagues pointues... et ces pointes on aurait dit des pointes de seins, et ça m'a réveillée (...) comme si c'était dangereux les vagues pointues, comme si elles pouvaient faire mal, comme des lames de scie un peu... et c'était tout à fait incongru.* »

« *Et aussi il y a quelque chose avec les oiseaux ; plusieurs fois, j'ai eu l'impression dans la rue, qu'il y avait des oiseaux qui passaient tout près de moi, comme si c'était une lame qui passait tout prêt de moi, comme une menace, qui voulait me couper la tête, je ne sais pas pourquoi, mais les pigeons j'ai l'impression qu'ils font exprès avec moi... et en même temps cette lame ça me fait penser à ce rêve avec la mer et les lames, et les seins, et maintenant l'image s'est transformée en dents de scie, et, au-dessus des têtes qui flottent comme ça, et ça, ça me fait peur, car j'ai l'impression que j'attends la mort d'une certaine façon (...) pourquoi j'ai peur de l'autre mort et pas de celle là... comme si d'un côté je mourais toute seule, et de l'autre côté c'est quelqu'un qui m'enlevait la vie, et en plus je n'ai pas l'impression de savoir qui c'est, quelqu'un qui va venir derrière moi, et qui va venir très vite... comme ces oiseaux qui passent... »*

Entre intérieur et extérieur, les lames, tantôt seins, tantôt oiseaux, se constituant en symptôme quasi phobique, ne suggèrent-elles pas des emportements qui peuvent être ceux d'une scène originaire ? On peut en faire l'hypothèse, d'autant plus facilement qu'un rêve intervient, exactement à ce moment-là : Claire marche dans un tunnel. Tout est sombre et menaçant. Son père et sa mère sont partout par côté. Les vagues de la mer (e) et les ailes des pigeons (phalliques) pulsent et battent ensemble, vibrant comme des lames..., le père et la mère sont partout. Nous sommes au plus aigu de la représentation d'une scène primitive.

Le 25 juin, Claire pose la question de la forme. Elle évoque ensuite

une machine, qui se mettrait en marche et l'aspirerait. Elle ne pourrait jamais plus revenir en arrière. Le 29 juin, les battements sont à nouveau-là, mais cette fois à l'intérieur. « C'est comme si je pouvais modifier mon aspect physique, et aussi je ne sais pas par rapport à quoi je dois choisir, je n'ai pas de critères (...). J'ai croisé une fille mongolienne, énorme, difforme, et j'ai eu l'impression que je pouvais être comme ça... que c'est une chose qui n'est pas décidée encore, et c'est une évidence, et je ne peux pas dire pourquoi je pense ça... »

« Ces espèces de battements à l'intérieur de moi, comme si il y avait quelque chose qui s'agitait, et je ne sais pas ce que c'est (...) je sens vraiment comme un tremblement très fort, moi je le sens mais ce n'est pas comme si c'était quelque chose de réel, c'est comme si ça restait à l'intérieur (...) avant j'avais l'impression que c'était l'extérieur qui bougeait, maintenant j'ai l'impression que ça vient de l'intérieur (...) un mot qui me vient, c'est comme si c'était des espèces de pulsions, des espèces de trucs comme ça, mais c'est très désordonné, ce n'est pas dirigé... c'est vraiment comme un mouvement de pulsion, sauf que ça ne sert à rien (...) et il y a quelque chose de bizarre, ça me rappelle vraiment les hallucinations que j'avais, vraiment comme si je sentais le même mouvement, sauf qu'avant c'était autour de moi ; c'est la même chose sans les images ; je crois que c'était moins difficile à supporter avec les images, c'étaient les images qui bougeaient autour de moi et ça me gênait moins.

(...) J'ai l'impression que c'est quelque chose que j'alimente avec la nourriture... comme si je me remplissais d'énergie, que cette énergie se mettait à partir dans tous les sens, et en même temps je ne peux plus l'arrêter, il faut l'alimenter (...) comme si j'étais poussée à quelque chose, je ne sais pas... Pour moi c'est comme une espèce de mouvement perpétuel, qui n'a pas d'origine et pas de fin, et j'ai l'impression que ça ne peut pas s'arrêter, que c'est un truc qui est mis en route, et que ça ne s'arrêtera plus... j'aimerais bien pouvoir mettre une image nette, un contour précis, pouvoir représenter quelque chose. J'ai essayé de mettre des espèces de personnage de science-fiction, mais ça ne peut pas entrer dans une forme. C'est vraiment comme si c'était quelque chose qui m'échappait totalement, et si j'essaie de penser à une forme, à une texture, à une matière, je sais tout de suite que ce n'est pas ça... ça n'est jamais ça, ça ne me donne pas plus d'indications, c'est comme si c'était quelque chose que je ne connais pas ; je ne peux pas dire qui n'existe pas, mais quelque chose d'inconnu... de... »

Dans ce travail Claire tente, et il lui apparaît que c'est en vain, de mettre en forme, en matière, en idée, l'objet pulsionnel, l'objet « a » dont parle Lacan, et dont il dit : « Cet objet comment ne pas lui donner ce que j'appellerai parodiquement sa propriété réflexive, si je puis

dire, puisque c'est de lui qu'elle part, que c'est pour autant que le sujet est d'abord et uniquement essentiellement coupure de cet objet que quelque chose peut naître qui est cet intervalle entre cuir et chair... » (Séminaire sur *L'identification*).

En effet, un mois plus tard, le 3 août exactement, il semble qu'il soit question pour Claire de constituer cet intervalle là.

« J'ai l'impression parfois, tout d'un coup, que le dessus de ma tête, le dessus de mon corps, des parties de mon corps... comme si ça se cristallisait et que ça se mettait à flotter autour de moi, comme une espèce d'armure qui vient autour de moi... des parties de moi qui s'arrachent, ça se détache de l'intérieur, et ça se met autour, et c'est quelque chose de très désagréable, comme s'il y avait une croûte qui se formait.

Et ça me donne l'impression de créer une forme, comme un moule peut-être (...) ça me fait penser à ces espèces de croûtes que l'on met en cuisine, comme du gros sel, croûtes qui sont dures et qui... ça me fait peur, quand ça arrive j'ai l'impression qu'il y a une partie de moi qui va se détacher, et ça me donne aussi une sensation physique très désagréable, comme si je sentais un étirement, un décollement, comme si je sentais mon corps de l'extérieur qui se durcissait.

Entre les deux... entre l'extérieur et l'intérieur, un frisson froid, quelque chose de...

Là je l'ai senti sur ma tête, des fois c'est sur les pieds, ou sur les mains, sur les épaules, sur le dos... C'est local, heureusement. Mais j'ai l'impression que si je ne l'arrêtais pas, ça pourrait gagner partout, et j'ai l'impression que si je laissais faire ça, je ne deviendrais peut-être que la croûte, et qu'à l'intérieur il n'y aurait plus rien. Le résultat, cela pourrait être comme un espèce de pot en terre, et si on le fait tomber, il se casse et il reste les morceaux, et ça ne serait peut-être que tout ce qui resterait de moi... et en même temps j'aimerais bien que ce soit ça. Ah ! si je pouvais me transformer en cruche cassée cela ne serait pas mal. (...) Ce qui me gêne, c'est que c'est une forme en creux, comme si je voyais en creux... et c'est ça qui me fait penser à un moule, je ne sens pas l'extérieur, je sens l'intérieur, ça fait comme si je ne sentais pas ma peau de l'extérieur, comme si je sentais à l'envers... »

Il était question pour Claire de fabriquer un nouveau personnage, une enveloppe vide, ce pot en terre, cassable, ne figurerait-il pas cet objet mortel que nous sommes, et qu'elle souhaite être ? En juillet, Claire avait fait un rêve dans lequel elle était allongée au bord d'un chemin, c'était son cadavre qui était là, les gens se penchaient sur elle et disaient : « Oui, elle est morte ». Peut-on dire que Claire connaît enfin la mortabilité et l'ordre symbolique ?

Jusqu'où le travail analytique peut-il conduire la régression topi-

que ? Est-il possible d'aller jusqu'à rattacher à la méiose, la question que Claire se pose, sur son aspect physique et sur son être ou non mongolienne, dans la mesure où, pour les cellules germinales féminines, la méiose commence lorsque la mère est encore fœtus, in utero grand-maternel, et se termine (lorsqu'elle se poursuit), au moment de la pénétration du spermatozoïde, c'est-à-dire de quelques heures à deux jours après la scène primitive.

La scène primitive se représente quelques mois plus tard. C'est d'abord un rêve. Dans une eau très plate, très lisse, Claire marche, des éclairs tombent dans l'eau comme de la pluie, Claire marche pour voir si c'est dangereux ; et ça ne l'est pas. Et l'orage reparait, réel cette fois : *« C'était le mélange de la foudre des éclairs et de la pluie qui faisait du bruit, comme s'ils avaient été mis là pour moi, rouleaux d'eau et de feu mélangés (...). C'était vraiment une menace, et c'était aussi comme si le feu restait feu, et l'eau restait eau, ils ne se mélangeaient pas, et c'était ça qui faisait l'orage ; je me sens extérieure à ça, sinon que la menace est dirigée contre moi (...). En fait ça m'inquiète beaucoup, et je ne sais pas pourquoi... J'ai peur de voir les sexes aussi séparés, je veux dire les hommes et les femmes »*.

De tout ce travail Claire ne sort pas indemne. Dans le jeu social, il lui est devenu beaucoup plus facile de se manifester, elle se sent mieux acceptée : elle peut se mélanger, sans être mélangée. Il y a de la séparation.

Ce que je suppose, c'est la liaison de ce changement et de la transformation de la représentation de la scène originaire, transformation, elle-même en relation avec l'objet *a*.

D'un intérieur d'une scène primitive non menaçante, Claire se trouve répercutée dans un extérieur de la même scène, mais cette fois menaçante. Parallèlement, ce qui, de l'extérieur, faisait agression, hallucinations de disputes et rapports sociaux menaçants, disparaissent, en relation sans doute, avec ce que de la douleur puisse être gardée à l'intérieur, contenue. On peut penser que le croisement de ce double mouvement, s'organise à partir de la propriété réflexive de l'objet *a*. Après la traversée d'une phase quasi phobique, nous parvenons à la création d'un espace entre extérieur et intérieur, espace où circule un frisson froid.

Qu'est-ce que cet espace ? Est-il fait de vide qui rendrait possible un mélange sans mélange ? Mais ne crée-t-il pas, à partir de morceaux qui s'arrachent, une croûte de cristallisations ? S'agit-il de cette enveloppe vide qu'annonçait Claire ? Est-elle ce dont parle François Baudry : « Un objet vide, ça ne veut pas dire non plus le vide comme objet. D'abord parce que le vide n'est pas la même chose que un vide.

Ensuite, parce qu'il s'agit, et d'un vide, et de ce qui lui fait enveloppe. »

Il semble, en tout cas, que la vie refuse impérieusement le magma, et que lorsqu'une enveloppe fait défaut, l'hallucination la remplace.

BIBLIOGRAPHIE

François Baudry :

- Sur l'interprétation et son objet. Patio N° 4, éditions de l'éclat.
- Objet de l'analyse, objet de sublimation. Patio N° 6, éditions de l'éclat.

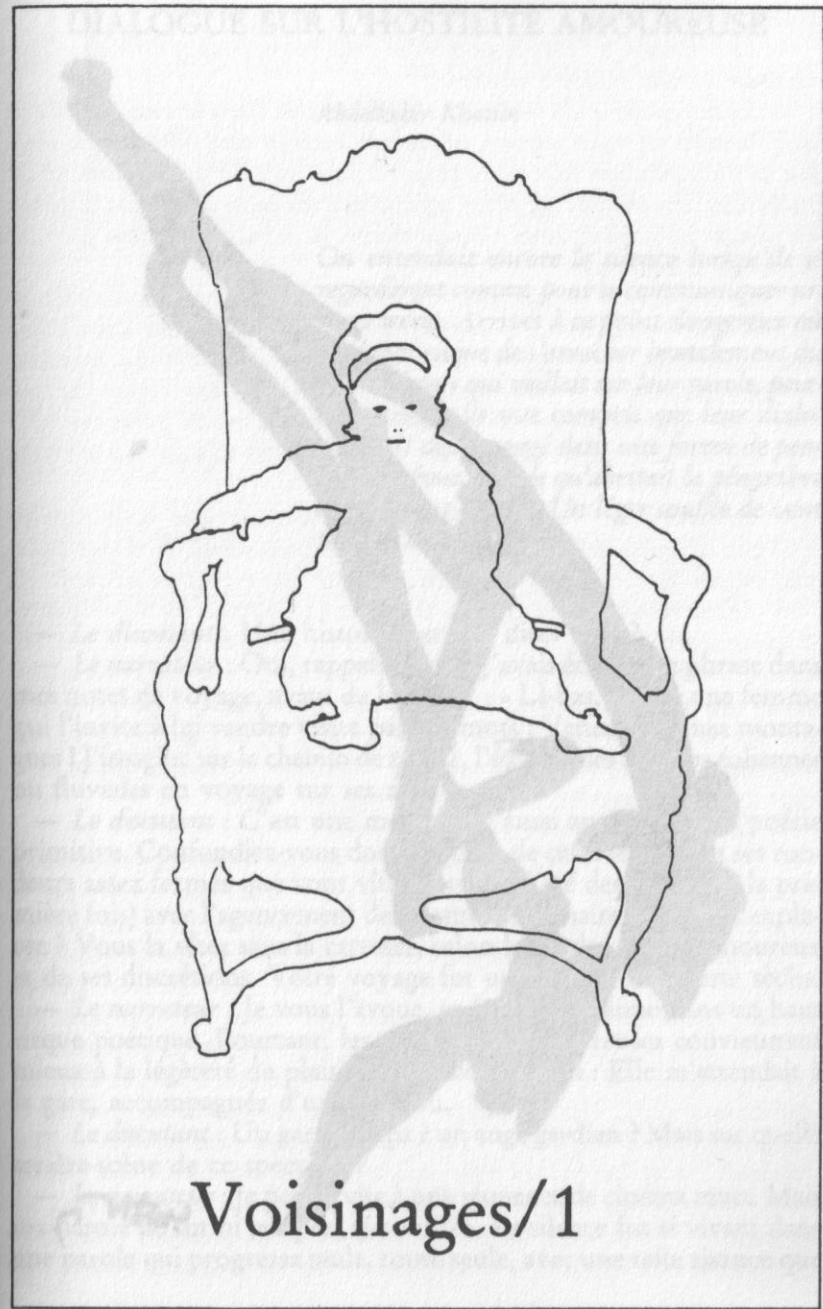
Jacques Lacan :

- Écrits. Position de l'inconscient. Editions du Seuil.
- Séminaire : L'identification.

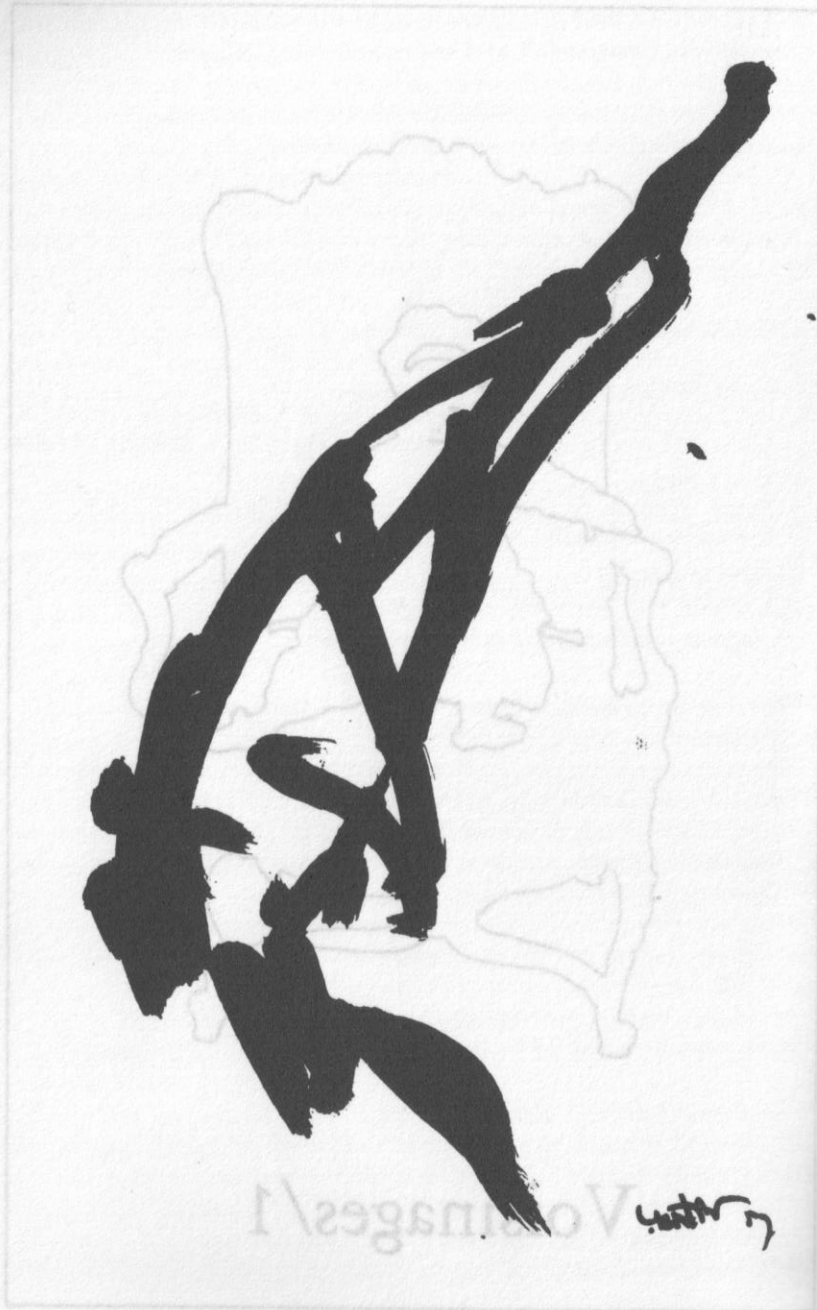
Michèle Montrelay :

- L'ombre et le nom. Editions de minuit.

J. Langman : Embryologie médicale. Masson.



Voisinages/1



DIALOGUE SUR L'HOSTILITE AMOUREUSE

Abdelkebir Khatibi

On entendait encore le silence lorsqu'ils se regardèrent comme pour se communiquer un signe secret. Arrivés à ce point dangereux où le silence risque de s'arracher brutalement du « bon génie » qui veillait sur leur parole, peut-être avaient-ils vite compris que leur dialogue était déjà engagé dans une forme de pensée imprévue. Pensée qu'abritait la pénombre de l'été tout proche. Un léger souffle de vent passait sur leur visage.

— *Le discutant* : Une histoire perdue, dites-vous ?

— *Le narrateur* : Oui, rappelez-vous. J'avais écrit cette phrase dans mes notes de voyage, avant de la revoir : « Là-bas, habite une femme qui l'invite à lui rendre visite par ces mots : Venez voir mes montagnes ! J'imagine sur le chemin de retour, l'énigme des femmes éoliennes ou fluviales en voyage sur ses ailes ».

— *Le discutant* : C'est une métaphore aussi antique que la poésie primitive. Confondiez-vous donc le corps de cette femme (et ses rondeurs assez fermes que vous vîtes pendant l'été dernier pour la première fois) avec l'agencement des formes imaginaires que vous explorez ? Vous la vîtes sans la caresser, selon les règles du jeu amoureux et de ses discrétions. Votre voyage fut une erreur, une perte sèche.

— *Le narrateur* : Je vous l'avoue, ce fut ainsi. J'aime dans un haut risque poétique. Pourtant, les « bricoles » amoureuses conviennent mieux à la légèreté du plaisir. Mais écoutez ceci : Elle m'attendait à la gare, accompagnée d'un inconnu.

— *Le discutant* : Un garde-corps ? un ange gardien ? Mais sur quelle arrière-scène de ce spectacle ?

— *Le narrateur* : Je pensai vite à une séquence de cinéma muet. Mais ma parole ne fut ni coupée, ni soufflée. Le silence fut si vivant dans une parole qui progressa seule, toute seule, avec une telle aisance que

le vertige me donna cette idée : repartir aussitôt arrivé, derrière de belles paroles.

— *Le discutant* : Vous étiez tombé dans ses bras sans douceur. Qui croirait à cette histoire perdue ?

— *Le narrateur* : Un second vertige, un saut dans le vide. Le calme était revenu en vous parlant. Imaginez ensuite une voiture qui roulait la nuit pendant que nous faisons semblant de nous parler et de nous distraire : le voyage et ses agréments, dis-je, et sa rêverie d'image en image. La voiture filait à toute allure. Je me laissai bercer par une nostalgie dangereuse.

— *Le discutant* : Il conduisait vers les « montagnes » qui s'estompaient dans votre pensée si rapide. Et vous, vous entriez dans votre nuit intérieure, enveloppant la scène en un incroyable malentendu.

— *Le narrateur* : A saisir le timbre de sa voix, je fus frappé par une morosité panique. Je pensai brusquement à ces beaux paravents chinois que les peintres dessinent selon le rythme des saisons. Cette image me transporta.

— *Le discutant* : Mal parti, mal revenu dans ce que vous appelez « ce peu de mélancolie ». La bricole amoureuse exige de la vigilance, une pensée de désir, fût-elle aussi anodine que « votre » métaphore.

— *Le narrateur* : Je crois que ma volonté fut captée par l'événement d'une histoire perdue. Aller jusqu'au terme de cette perte fut ma tentation. Peut-être, déjà installé dans le rôle du narrateur, étais-je persuadé que je serai le seul témoin de ce récit silencieux à trois : je témoigne sur le mot le plus exact, entre la perte et le gain d'une phrase d'amour. Chacun joua bien son rôle comme si aucune hostilité martiale n'était à l'œuvre dans chaque regard.

— *Le discutant* : Vous avez payé cher.

— *Le narrateur* : Oui, je vous l'avoue encore. L'aveu, croyez-vous, est cette parole qui reste d'un cauchemar. Mauvaise rêverie fut ce voyage. A l'horizon, les « montagnes » s'éloignaient. A un certain moment, tout s'embrouilla dans mon esprit. Je vis des dragons, des lacs suspendus dans le ciel. J'ouvris le premier voile du ciel : aucune pensée lumineuse ne vint à mon aide. Ma vision fut plus ailée par la suite. Des couleurs violettes, mauves, déchirées et tremblantes. Je vis le feu se dévorer lui-même, brûler ses cendres. Tout fut dispersé par un seul geste. Plus je montais, plus je remarquais que mon esprit était réceptif, si réceptif à l'illusion de l'ange. Insaisissable à mon étreinte, l'ange qui fut un mot puis une métaphore puis une femme rêvée apparaissant dans la nudité de ses parures, cet ange calma la consommation et la douleur de ma jouissance. C'est pendant cette crise que je crus voir apparaître le fantôme de ma mère dans le métro. Elle

est morte il n'y a pas longtemps. J'étais assis. En relevant la tête, je fus saisi par le visage d'une vieille dame et par sa station. Elle ressemblait de loin à ma mère. Je la vis de profil, dans cette attitude si paisible qu'elle prenait. Mais la paix, ici, était funèbre. Scène fantastique. Je m'étais dit : Voici une revenante. Je pris peur. Peur qui me fit penser naturellement à Freud, qui, vous le savez, écrivit un beau roman familial. Je voulus analyser sur le vif cette vision hallucinante. Pendant un moment, ce fut le trouble dans mon esprit, comme si ce moment était *habité* par l'ange de la mort. Un cauchemar. Je fermais les yeux, et sans prier pour que ce fantôme montât réellement au septième ciel, je me retirai en mon âme. La vieille dame partit pendant que je faisais semblant de lire. Une fausse lecture est aussi inquiétante que le retour des fantômes.

— *Le discutant* : Écoutez : calmez votre peur archaïque des anges et des revenants, et qui est, vous le savez bien, un conte de fées. Votre enfance ne fut pas que magique. Mais revenons plutôt à votre histoire perdue. Elle est bien étrange.

— *Le narrateur* : Je pris une femme, puis une autre pour m'accompagner à la frontière, hors de ses montagnes. Chute libre sur les pavés d'une ville plate. La géométrie des rues conduisait le labyrinthe de mes pas, planant légèrement sur ce « peu de mélancolie ». Je vécus alors une semaine presque heureuse, dans l'insouciance.

— *Le discutant* : Pas de jalousie, dites-vous ? Rien que le poids d'un secret — de vous à vous.

— *Le narrateur* : Je partis, fidèle à moi-même.

— *Le discutant* : Blessé, ulcéré.

Le silence fut plus léger. Il accompagnait la marche du narrateur dans sa mémoire et ses chemins de traverse. Entre le soleil et la pluie, son regard pictural cherchait un point de cristallisation imaginaire, qui fût favorable à l'événement d'une nouvelle pensée. Un jour, tout s'assombrit. Les femmes furent affolées, elles tournaient de la tête et de la fesse, tantôt avec rage, tantôt avec une faiblesse si dépressive. Dans quel pays d'amour ce voyageur avait-il accosté ? Comment penser lorsque le corps des amoureuses était si infernal ? Il prit de la distance, travailla dans le silence. Ce qu'il appelait « ce peu de mélancolie » était dit sans être épilé ou écrit de sa main : un ensau-

vagement sans forme de pensée claire.
Il regarda le visage des femmes dans l'exercice
du sous-regard. Il entra dans les détails de la
vie privée, le jour la nuit. Il fut presque désen-
chanté, réduit à séduire pour rien.

— *Le discutant* : Séduire pour rien, dites-vous ? Vous commencez une histoire d'amour avec une femme et vous la continuez avec une autre. Vous groupez les femmes selon la loi du récit que vous construisez et qui vous demeure illisible. Normal qu'elles se sentent exclues de votre vie, comme des fragments inutiles. Donneriez-vous votre ligne de force aimante à une « seule », comme on dit ?

— *Le narrateur* : Peut-être l'ai-je fait sans le savoir. Mais, voyez-vous, cette seconde étape de mon voyage fut un retour à une autre histoire, qui est maintenant du passé. Cette femme voulut négocier une soirée de plaisir, dieu sait, avec quelle partie réelle de ma vie que j'aurais à lui donner.

— *Le discutant* : A lui donner contre une fausse promesse ; pour quoi pas ? Il suffit de lui dire quelques mots d'amour. C'est une illusion, mais nous vivons dans l'art des illusions et leur parure corporelle. La parole aimante supplée le désir qui peut manquer. Votre profession de scribe oriental ne vous aide-t-elle pas à explorer le secret féminin dans sa rêverie et son sommeil ?

— *Le narrateur* : Je la retrouvai chez elle. Elle se refusa à moi et négocia mon plaisir contrarié de la voir contre une incroyable alliance, si perdue pour moi dans le temps que seule une écoute fervente permet d'exorciser. Or, je claquai la porte.

— *Le discutant* : Ce ne fut pas la première fois.

— *Le narrateur* : Ce fut la dernière. Ce dialogue entre nous en signera le bruit de fond. Il faut, n'est-ce pas, savoir disparaître à temps de la vie d'une personne.

— *Le discutant* : Croyez-vous être un professionnel des séparations et des douces souffrances ?

— *Le narrateur* : J'avais compris, depuis longtemps, que la séparation de moi à moi est plus dangereuse, parce qu'elle est une naissance à l'amour. Je la tiens à vue. Ainsi, je disparaîtrai de la vie, presque réconcilié avec le temps qui m'a été donné...

— *Le discutant* : Mais revenons un peu sur ce que vous voulez oublier. Vous vous racontez des histoires pour oublier quelque chose d'intolérable.

— *Le narrateur* : Oui. Lorsque je remonte le temps de ce récit, je trouve ceci : je lui avais proposé, il y a treize ans (mauvais chiffre)

de l'emmenner avec moi dans un pays lointain, aussi mythique que l'Égypte pharaonique. Plus qu'un voyage d'agrément, c'était, de ma part, l'engagement symbolique d'un partage. La veille du départ, elle changea d'avis.

— *Le discutant* : Vous avez avalé votre rage et vous êtes parti seul.

— *Le narrateur* : Pas longtemps seul. Une femme mariée de ce pays m'aima avec toute sa force, à tel point qu'un ami écrivit un roman sur cette étape de mon voyage initiatique à l'amour.

— *Le discutant* : Vous qui écrivez, vous voici personnage de roman. Qu'en dites-vous ?

— *Le narrateur* : J'en suis ravi. Vous-même, qu'êtes-vous, sinon un personnage d'un dialogue ! Cette forme littéraire et philosophique si ancienne m'a montré la voie de sortie. Je claquai la porte : quelle belle expression ! J'entends encore le bruit de mes pas descendant l'escalier. L'escalier descendait. Et ma joie de rompre cette relation fut comme libérée par un pas de danse.

— *Le discutant* : Vous mentez.

— *Le narrateur* : Oui, je mens.

— *Le narrateur* : Vous l'avouez.

— *Le narrateur* : Non non, je dis autre chose. En descendant l'escalier de ma mémoire, la « montagne » dégringola. Dans ma rage même, je fus saisi par un calme silencieux qui veillait sur la vibration de mon corps, sur ma jouissance. Je tournai la page et j'écrivis un livre en trois chapitres. Le premier s'adresse au public des femmes, le dernier à celui des hommes.

— *Le discutant* : Et le second ?

— *Le narrateur* : Eh bien... à la psychanalyse.

— *Le discutant* : Nous y voici.

— *Le narrateur* : Oui, l'auteur envoyait un signe affectueux à chaque femme en détresse pour qu'elle entrât en analyse. Celle de *la porte qui claque* ne l'avait pas compris ; faut-il que j'écrive ceci maintenant et sans discrétion pour que je me fasse entendre ? Celle du *déhanchement* n'avait rien compris non plus à la mélancolie ; celle de *nulle-part* non plus ; toujours partante, toujours restante dans l'attente de moi qui ne lui reviendrai jamais.

— *Le discutant* : Après tout, elles sont libres d'aimer leur figure de Narcisse, de s'y admirer et de s'y dissoudre. Elles sont libres et vous êtes libre aussi de vous regarder dans d'autres miroirs. Quelque chose d'inaltéré alimente votre pensée aimante. Je vous soupçonne d'aller vite dans vos histoires d'amour.

— *Le narrateur* : J'avoue et je me justifie. Telle est l'aporie de mon histoire perdue.

Sur ces mots, tout rentra dans un ordre incroyable. Le silence perdit son vertige. Il devint limpide, prévenant, accompagnant chaque parcelle de pensée lumineuse au cœur d'un chant intérieur. L'horizon de son voyage se dégaga sur une pensée sereine, sans doute venue d'une liaison imperceptible entre les différentes étapes d'une initiation. Il regarda autour de lui, il écouta. Puis il s'était dit en regardant sa compagne de deux semaines : Ai-je la force de vivre à ses côtés, dans une situation si absurde ? De nouveau, il interrogea son errance. Il prit le temps de s'éloigner, sans rupture fracassante. Il s'éveilla à un autre principe de discernement : capter le risque d'une implosion mélancolique par une forme littéraire. Capter aussi les filets, le labyrinthe des souffrances, des tortures et des impasses amoureuses. Il comprit que cette femme qui s'inventait chaque jour des scènes de ménage imaginaires ne voulait pas d'une scène de rupture non moins imaginaire. Dès qu'il comprit cette imbrication entre les scènes, il esquissa un pas de pensée dansante vers les contraintes les plus humbles de l'Aimance. La crise cessa. Son calme l'intrigua lui-même. Il continua son voyage, adouci par l'affection de ses complices (hommes et femmes) qui, sans nier la nécessité de l'hostilité intérieure à toute forme de désir, la libère toutefois de sa fureur infernale. Mais personne ne connaîtra les autres versions de cette histoire perdue.

A ce moment précis, la femme qui l'écoutait lui demanda : — Est-ce un fragment d'auto-analyse que vous avez consigné ? — Un simple exorcisme d'écriture sur « les larmes retenues », répondit-il en l'embrassant. Leur rire éclata alors que ce face à face joyeux libéra le corps dans l'étreinte. L'été était déjà entré dans leur regard mutuel, il illumina cette étreinte. Le vent, qui venait du centre de la terre, les souleva avec la souplesse d'une idée naissante.

SAMARA

Carole Naggar

Il y a deux ans, une semaine avant le Ramadan, j'échouais à Assouan. Je fuyais le Caire. C'est cette fuite qui a précipité la rencontre avec Samara. Je le crois et je continue, aujourd'hui encore, à l'affirmer sans preuves.

J'avais passé le début de l'année à l'Hôtel des Roses, rue Salah el Din. Il a connu son heure de gloire pendant la dernière guerre, avec une clientèle de soldats anglais et australiens en garnison au Caire. Il paraît que l'on dansait sur la terrasse tous les soirs.

Aujourd'hui, la façade encrassée s'encastre entre un cinéma de Kung-Fu et un marchand de chaussures en skai. Le mot *Roses* du néon ne clignote plus. L'ascenseur est en panne, la terrasse déborde de balais chauves, de matelas crevés.

Énumérer le reste de ses beautés ? Le propriétaire possède un œil et une dent. Il s'exprime exclusivement en glapissant. Le téléphone à manette recrache les jetons au visage de l'usager. La sono du muezzin est sûrement collée contre la cloison des chambres.

Quand je passe, la nuit, devant la nymphe de pierre aux épaules chargées d'une guirlande de roses, aux fesses et aux seins noircis par des milliers d'attouchements, je répète inutilement le geste d'appuyer sur le bouton d'un ascenseur toujours en panne. Ce faisant, je trébuche sur le cousin du portier, le cousin de Haute Égypte, qui dort par terre sur des cartons. Il se réveille toujours à temps pour me demander dix piastres.

Ce jour d'avril, je me souviens, la porte de l'armoire est tombée. Je n'ai pas bronché. Juste une minute après, l'ampoule a explosé sèchement au-dessus de mon livre ouvert.

Sans elle, aurais-je quitté l'Hôtel des Roses ?

Car si j'aime les lieux, c'est d'abord pour leur nom.

A Assouan aussi, tous les bouges ont des noms merveilleux : Cleopatra Hotel, Palais Bleu, Asswan Palace, Princesse Pension, Hôtel

Suisse. Près de la gare, des gosses haillonneux glissent aux touristes des cartes de visite roses, vertes, jaunes, en bristol nacré. On y lit souvent :

« *Hot and Cold Shower, Roof Garden* » : mention, bien sûr, purement décorative.

Les gosses ont l'air louche, le sourire complice et le geste rapide de qui vend des photos pornographiques.

Tous les bons hôtels d'Assouan sont complets. Les bouges aussi, assiégés par des routards qui ont dans leur sac à dos *l'Égypte Pas Cher* ou par des couples égyptiens illégitimes à qui l'on ne demandera pas comme ailleurs leur certificat de mariage.

Au fond d'une impasse, quelques poulets plus découragés que moi grattent la poussière. En levant la tête je découvre l'enseigne de l'Hôtel Marwa.

— Complet. Mais, ajoute le patron, essayez la 10 : il y a là une femme qui a payé quatre lits pour être seule.

Enveloppée dans un déshabillé de mousseline à ruchés couleur meringue, la femme en question trône sous un ventilateur qui fait voler autour de sa tête une couronne de cheveux défrisés. Elle doit bien peser cent kilos et elle est du plus beau noir.

— *Hi, I'm Karen.*

Elle a étalé ses orteils vernis d'écarlate sur le lit. Entre chaque orteil, une boule de coton.

— *Shit.* Celui-là est écaillé.

— On m'a dit en bas que c'est toi la patronne. Tu es d'accord pour me louer un lit ?

Karen repose le flacon de vernis ; elle m'examine très attentivement avant de répondre.

— OK. C'est deux livres la nuit. Tu me paies d'avance. Je lui tends les billets et elle ajoute :

— Tu as les mains abîmées.

Le ventilateur est à cinq. Pourtant il fait déjà très chaud quand je m'éveille. La première chose que je vois, ce sont les deux autres lits, recouverts de bagages en cuir qui sentent le neuf. Un odeur légère de dissolvant flotte dans la chambre.

Comme en alerte, Karen ouvre immédiatement les yeux.

— Je devais faire une croisière sur le Nil. L'agence de voyages a surbooké, ils m'ont laissé en plan à Assouan, sans hôtel. Moi qui rêvais de voir l'Égypte et les temples. *Shit.* Quelle piaule pourrie.

— Mais pourquoi toutes ces valises, Karen ?

— Écoute, on m'a dit qu'en bateau on s'habille pour dîner. J'ai pris

avec moi sept robes et sept paires de chaussures et les ceintures assorties, en vernis.

Américaine, Karen, cela va de soi. Mais d'où ?

— Ma famille vient de Trinidad. Mon père est mort quand j'avais onze ans. Je vis à Brooklyn avec ma mère.

Nous avons le même âge, c'est ce que je vois sur sa carte professionnelle qui porte sa photo en uniforme. Elle me montre aussi l'insigne de cuivre à numéro dont elle est si fière : car Karen est flic à Brooklyn.

Par la suite, elle a montré cet insigne à presque toute la population d'Assouan : au directeur de l'agence de tourisme, aux clients des cafés, aux boutiquiers, aux touristes danois, à tous les hommes qui l'abordent d'un

— *Welcome to Assouan*

ou, s'ils sont en verve

— *Welcome to Alaska.*

La réplique suivante est généralement mimée, les deux poignets croisés :

— Fais-moi prisonnier !

Se promener avec elle est reposant : elle attire tous les regards, toutes les attentions.

Assouan. Déjà l'Afrique. Les étoffes ont des couleurs différentes, plus intenses, comestibles. Au souk l'on négocie des tortues et de petits crocodiles empaillés, des bourses brodées de perles bleues et blanches à motifs géométriques, des vanneries vert vif et rose tyrien. Karen s'occupe à dépenser très vite une importante quantité de dollars. Un Nubien lui vend des boucles d'oreilles, de grands croissants de lune en or martelé, marqués de piqûres fines.

Comme les autres Nubiens d'Assouan, il vient d'un des villages noyés par le Haut-Barrage, le Saad-Ali. Le gouvernement les a relogés ici, sur l'île d'Eléphantine, ou plus haut, dans les plaines désertiques autour de Kom-Ômbo.

— Pour ma mère, dit Karen. Si je les lui apporte dans une boîte, elle dira, non, pas mon genre. Mais si je les porte, elle les voudra immédiatement.

Elle suspend tout de suite les boucles à ses lobes.

C'est du jour où Karen a porté les lunes d'or que les Nubiens se sont mis à l'aborder dans la rue.

— *Nubian ?*

— *American Nubian*, réplique Karen en riant.

Les femmes aussi viennent lui parler. Elles portent la *melaya* noire et le double voile noir, d'une étoffe plus fine. Les joues, le menton.

la racine du nez, sont marqués d'un tatouage bleu. Aux oreilles, des boucles d'or, aux poignets et aux chevilles, des bracelets qui tintent quand elles marchent, droites, les paniers du marché posés sur une couronne de trèfle, dans les allées empoussiérées, au plein soleil de midi.

Mais c'est étrange : parfois elles s'approchent pour lui parler, puis s'immobilisent à trois pas et détalent comme si elles avaient vu un fantôme ; d'autres fois, elles lui posent la main sur le bras :

— Samara ?

Comme Karen ne répond pas, les femmes s'éloignent en chuchotant, l'air incrédule, effrayé et déçu.

Karen est inquiète : elle n'aime pas ce qu'elle ne comprend pas. Alors qu'elle peut envoyer deux hommes au tapis, qu'elle ne craint pas d'arpenter les couloirs du métro, même à la 100^{ème} Rue Est, ni les rues désertes de la nuit où bondissent les taxis jaunes sur l'asphalte, au-dessus des bouches fumantes, elle devient nerveuse.

— Ces sorcières, on dirait mes tantes de Trinidad.

Elle reparle de Brooklyn ces jours-ci, se plaint de l'Égypte à tout propos. Le soir, dans la chambre 10, elle sort son billet d'avion et revérifie la date du départ. Sans lui en parler, je me renseigne. En arabe, *samara* veut dire « sombre ». Mais dans la langue des Nubiens, le *kinsi*, ce mot est inconnu.

Quand elle n'est pas inquiète, Karen s'ennuie. Nous avons visité les tombes des nobles, le temple de Philae, léché des glaces à la mangue, bu du carcadé. Nous nous sommes promenées au jardin de Lord Kitchener, sous les arbres qui embaument le gingembre et le chèvrefeuille.

— Ecoute Karen, on m'a dit que certains pêcheurs nubiens prennent des passagers payants sur leur felouque jusqu'à Louqsor. Ça te dit ?

— OK.

La felouque d'Abdu Toda est amarrée sur la corniche, près des bateaux Isis et Osiris.

Le Nubien fixe bizarrement Karen.

— Ah, non, encore !

Karen va tourner les talons quand Abdu lui met la main sur le bras.

— Je peux, dit-il, vous mener sur l'île pour rencontrer mon cousin Abd el Harès Abbas. Je pense que sa felouque est libre. Il ajoute :

— C'est fou ce que vous ressemblez à ma sœur. Elle s'appelle : Samara.

Ce qui s'est passé ce soir-là garde, encore aujourd'hui, une saveur de rêve, un noyau d'incompréhensible obscurité. Quand Abdu a mis la voile, la nuit allait tomber. En quelques minutes, une petite brise

nous portait aux rives d'Éléphantine. Des gamins nous ont aidés à amarrer la felouque. D'en bas, on voyait les maisons du village.

Les grenouilles coassaient très fort, presque un grondement. L'autre bruit, c'étaient les pêcheurs qui battaient le Nii : leurs perches résonnaient alternativement sur la coque et dans l'eau, en longues éclaboussures suivies de remous. Les poissons surpris plongeaient brusquement, venant se prendre aux nasses. Des oiseaux minuscules, aux ailes orange vif, suivaient les barques, viraient au-dessus d'une eau qui de minute en minute s'assombrissait. Les lumières se sont allumées sur la Corniche.

Le soleil était déjà couché lorsque nous sommes arrivés au village nubien. Abdu ne parlait plus depuis un moment ; il devait méditer quelque chose. Sur l'île, il n'y avait pas d'électricité. Mais aux portes des maisons basses, chaulées de blanc ou de bleu, se balançaient des lampes à pétrole dont la clarté sourde et floue donnait aux murs une épaisseur irréaliste.

Aux voûtes bleu pâle de la maison d'Abd el Harès étaient pendues les assiettes de son récent mariage. On attendait le maître de maison d'un instant à l'autre. Abdu a expliqué quelque chose à la femme de Harès, qui a entraîné Karen dans l'autre pièce.

Quand elle est revenue, Karen portait des vêtements nubiens. La *melaya* noire rebrodée de fleurs noires évoquait comme en négatif son déshabillé de mousseline de l'Hôtel Marwa. Mais la robe drapait sa forte poitrine sans la mouler. Le voile serré depuis le front couvrait aussi le menton, faisant saillir une lèvre inférieure aux rebords bleutés. Les lunes d'or dansaient contre ses joues, sur le noir du voile, comme sur un bout de ciel assombri.

Abdu était satisfait :

— Venez : nous allons voir Samara.

Elle était assise sur une banquette à fleurs, à côté de sa mère. Lorsque Karen est entrée, elles se sont regardées longtemps.

Je m'étais attendue à une vague ressemblance. Mais pas à cette absolue similitude de tous les traits, pas à cette façon pareille de se mouvoir, de regarder, de sourire, de parler, même, sur de jumelles lignes mélodiques, mais en des langues parallèles, chacune incompréhensible à l'autre. Face à face elles se sont touchées, chacune effleurant le visage de l'autre de ses paumes. Pleines de peur et de sourires, elles se sont avancées, muettes, vers la glace ronde, en même temps. Les robes noires frôlaient la terre battue.

Karen s'est retournée, me prenant à témoin de leur reflet :

— Puis-je croire ce que je vois ?

J'ai fait signe que oui.

Samara a déroulé le voile de Karen et rectifié son arrangement. Elles ont échangé leurs boucles toutes semblables : lune contre lune.

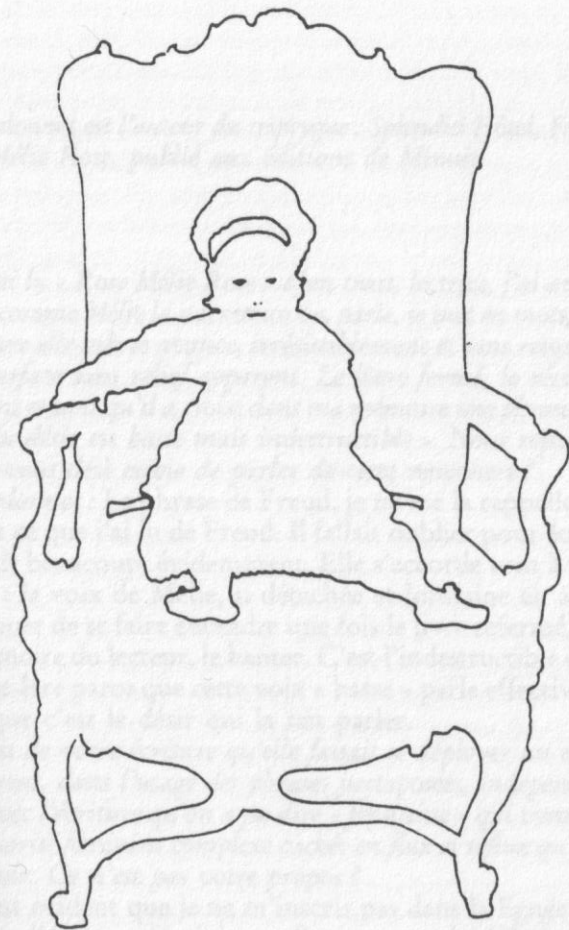
Karen m'a tendu son appareil photo. L'éclair du flash a fait briller leur sombre visage.

Puis elle a demandé à Abdu de traduire à Samara son message :
— Si un jour j'ai une fille, je l'appellerai : Samara.

Nous sommes ressorties dans la nuit. Quelques jours plus tard, Karen interrompait brutalement la remontée du Nil en felouque. Elle voulait rentrer, tout de suite. Elle allait rater son avion. Quand elle a pris congé, elle ne m'a pas regardée dans les yeux.

Au retour d'Égypte, j'ai écrit à Karen pour lui demander la photographie où Samara et elle sont assises, la mère de Samara entre elles deux. Jamais elle n'a répondu.

L'automne dernier, j'habitais Brooklyn, à deux rues de chez elle. Si je n'ai pas téléphoné, c'est que j'ai pensé : elle ne serait pas heureuse de me voir. Elle ne désire pas se souvenir de Samara.



Entretien/2

Entretien avec Marie Redonnet

recueilli par :
Pascale Hassoun et Chantal Maillet

Marie Redonnet est l'auteur du triptyque : Splendid Hôtel, Forever Valley, Rose Mélie Rose, publié aux éditions de Minuit.

Patio : J'ai lu « Rose Mélie Rose » d'un trait, lectrice, j'ai avancé dans votre livre comme Mélie la narratrice va, parle, se met en mots, et comme votre écriture elle-même avance, irrésistiblement et sans retour, produisant une surface sans relief apparent. Le livre fermé, le récit de Mélie a insisté, tant et tant qu'il a croisé dans ma mémoire une phrase de Freud : « la voix du désir est basse mais indestructible ». Nous reparlerons du désir, avez-vous déjà envie de parler de cette rencontre ?

Marie Redonnet : La phrase de Freud, je ne me la rappelle plus. J'ai oublié tout ce que j'ai lu de Freud. Il fallait oublier pour écrire. Mais elle me plaît beaucoup, évidemment. Elle s'accorde tout à fait à Rose Mélie Rose : la voix de Mélie, si détachée et lointaine en apparence, doit continuer de se faire entendre une fois le livre refermé, résonner dans la mémoire du lecteur, le hanter. C'est l'indestructible dont parle Freud, peut-être parce que cette voix « basse » parle effectivement du désir, ou que c'est le désir qui la fait parler.

P : J'ai dit de votre écriture qu'elle faisait se déployer un espace sans relief apparent, dans l'usage des phrases juxtaposées, indépendantes, en contraste avec l'écriture qu'on a pu dire « féminine » qui travaille l'idée d'une intériorité féminine complexe cachée en flux et reflux qu'il y aurait à faire valoir. Ce n'est pas votre propos ?

MR : C'est évident que je ne m'inscris pas dans la lignée de ce qui s'est dit être l'écriture féminine, telle que vous la définissez. J'écris même à partir d'une très grande différence avec ces écritures-là. Au moment où elles se faisaient, ce n'était pas pour moi le bon moment d'écrire, d'ailleurs je n'écrivais pas. Mon écriture s'est élaborée à partir de deux données paradoxales : d'une part j'ai toujours eu l'impression de ne pas être dans la langue, d'y boîter, de ne la manier qu'avec désaccord et maladresse ; et d'autre part, une des premières phrases



Entretien 2

que j'ai écrites quand je me suis mise à écrire, c'était : « J'ai du vide à boire lentement ». Et j'ai vraiment eu à faire ce vide pour retrouver dans mon écriture la langue devenue alors pour un temps ma langue. Alors c'est normal que mon écriture soit d'une certaine façon imprévisible, inattendue, c'est aussi le propre d'une écriture. Ce noyau de vide dont je parle a eu un pouvoir d'attraction très fort, il m'a permis de déployer mon imaginaire dans des architectures très rigoureuses, une sorte d'algèbre onirique qui donne du mouvement, rejoue la répétition, la déplace, permet de toucher des points de réel, de faire rebond ailleurs. Mon problème d'écrivain a vraiment été de pouvoir dire le plus avec le moins, le moins étant cette syntaxe élémentaire d'une certaine façon. Mais « l'absence apparente de relief » dont vous parlez est un trompe-l'œil. Le relief du texte est souterrain, il affleure seulement. Il y a toute une géologie du texte, comme dans *Forever Valley* quand la jeune fille pour « chercher les morts » creuse quatre fosses aux quatre points cardinaux, dévoilant ainsi la géologie du site.

P : En fait, on a l'impression que cette singularité prend une forme de racine, d'ancrage dans un fond où il y a des questions graves qui se posent, sans savoir que ce sont des questions graves qui sont en train de se poser.

MR : C'est tout à fait juste. Mon écriture, de par sa singularité même, rencontre un fond, ou même parfois un sans-fond, où se jouent « ces questions graves » dont vous parlez. Je les retrouve, métamorphosées, telles qu'elles ont pu hanter les mythologies, les légendes, les contes, etc. Et c'est par le moyen de ces voix apparemment démunies de tout savoir : la jeune fille de *Forever Valley* ne sait ni lire ni écrire, et *Mélie* ne sait lire que son livre de légendes en alphabet ancien que plus personne ne sait lire. C'est d'être en dehors du savoir culturel qu'elles ont accès à un autre savoir, plus vivant, plus profond, celui de ces choses graves. Pour devenir écrivain, j'ai dû moi aussi perdre mon savoir intellectuel, le laisser tomber, pour qu'advienne ces voix, à la rencontre de l'autre savoir.

P : Dans chacun des trois romans, il y a un décor fondamental. Oui, les changements de lieu déterminent des changements dans la vie, ou même le passage de la vie à la mort. On retrouve dans chacun des trois livres de votre triptyque des espaces comparables : celui où les narratrices vivent et luttent, espace à défendre de l'envahissement ou de la décomposition, et l'espace au-delà, le col, ou bien la passe maritime. Or les hommes et les femmes n'occupent pas ces lieux de la même manière, les narratrices demeurent, les hommes passent. Les hommes qu'elles aiment, eux, passent, puis s'en vont au-delà... mourir. Si bien qu'on pourrait dire que dans vos livres les narratrices se coltinent le quotidien, et les hommes

aimés rêvent et meurent. Elles les font rêver, ils partent, reviennent prendre la force d'aller plus loin, et repartent vers le lieu idéal où ils meurent.

MR : Le décor joue un rôle capital dans ces trois romans : chacune des trois narratrices naît du site, c'est lui qui donne sa voix, son histoire, elle forme avec lui une sorte de couple qui évolue parallèlement d'une certaine façon. Dans *Splendid Hôtel* c'est ce marais au bord duquel est construit l'hôtel : c'est une force terriblement destructrice, qui ne cesse d'attaquer l'hôtel et de lui envoyer tous les fléaux, et en même temps pour la narratrice — la seule à avoir un savoir sur le marais — c'est en même temps sa chance. Grâce à sa lutte, elle sauve le *Splendid Hôtel*, il ne s'engloutit pas comme la logique le voudrait, il est comme transfiguré à la fin dans une misère à la fois radicale et glorieuse. Dans *Forever Valley*, c'est un site montagnard minéral, l'opposé du marais, où un hameau se ruine. La jeune narratrice de seize ans — qui ne sait pas lire et qui n'est pas formée — a un savoir de ce site, puisqu'en y creusant des fosses pour y chercher les morts, elle en dévoile la géologie : un banc de vase que croise une arête rocheuse, et ça forme une croix, sa propre croix d'une certaine façon, qu'elle aura à porter. Dans *Rose Mélie Rose*, le site est à la fois un, l'île, et pluriel, plusieurs sites en un : la montagne de l'Ermitage et la plage aux Mouettes, la ville d'Oat coupée en deux : le quartier des Charmes et le boulevard du port, la lagune et la mer, etc., et *Mélie* passe d'un lieu à l'autre à chaque étape de sa quête. Du premier au troisième roman, le rapport de la narratrice au site se fait plus complexe à l'image même de l'expérience qui se joue.

Et c'est vrai qu'il y a par rapport au site une différence entre les hommes et les femmes. Les trois narratrices appartiennent au site, elles y vivent leur projet personnel. Pour les hommes, c'est différent. Dans *Splendid Hôtel*, ils (géologues, prospecteurs, hommes du chantier) sont chassés du site, impuissants à y trouver leur place ; il n'y en a qu'un qui reste, le dernier pensionnaire, mais il est vraiment là en otage châtré-hébété. Dans *Forever Valley*, les douaniers et les bergers montent de la vallée d'en bas et en repartent quand le dancing ferme. Là encore, ils sont exclus du site, sauf Bob, le douanier stagiaire qui a la lésion au cœur, mais lui montera au col, à la limite mortelle du site, là où la narratrice ne veut pas aller. Et dans *Rose Mélie Rose* tous les hommes quittent Oat. Mais je ne suis pas d'accord pour dire que les narratrices se coltinent le quotidien et que les hommes rêvent et meurent. Chacune joue au quotidien autre chose que le quotidien, c'est le moyen concret (déboucher les sanitaires et colmater les tuyaux qui fuient, creuser les fosses, faire les douze photos avec le polaroid) d'accomplir leur quête — qui est bien au-delà d'un simple quotidien

de femme, qui le renverse même complètement. Toutes les trois vont au-delà de leur féminité, hantées par un destin à accomplir et frôlées par la mort. Simplement, elles ne le font pas abruptement tel Bob ou Yem, elles y accèdent par la médiation de ce quotidien dont vous parlez, ça n'empêche pas que deux ou trois d'entre elles meurent de leur quête, la jeune fille de *Forever Valley* d'anémie dans la vallée d'en bas, et Mélie dans la Buick sur la plage aux Mouettes.

P : Vous dites que les narratrices ont « un projet personnel ». Est-ce rêver ou chercher un idéal ? Plus radicalement on reviendrait au désir.

MR : Ce n'est pas un idéal, puisque ce qu'elles doivent accomplir à leur insu est plutôt de l'ordre d'une désidérialisation. Il y a une nécessité très forte à laquelle elles ne peuvent échapper pour rester vivantes, quitte à en mourir. Ce n'est pas non plus de l'ordre d'un rêve — ce n'est pas ce dont elles rêvent. Non, ça a plutôt à voir avec le désir, leur seule façon à elles d'être le plus vivantes possible, d'accomplir une œuvre de vie alors que la mort rôde partout autour d'elles. De *Splendid Hôtel* à *Rose Mélie Rose*, il s'agit vraiment de sauver le désir, de le transmettre.

P : « La tâche à accomplir » implique la solitude radicale ?

MR : Oui et non. Non, parce que chacune des narratrices a des liens très forts : celle du *Splendid* avec Ada et Adel ses sœurs, celle de *Forever* avec le Père qui l'a élevée, avec Massi la patronne du dancing, et surtout avec Bob le douanier stagiaire ; et Mélie avec tous ceux qu'elle rencontre et encore plus avec Yem qu'elle épouse. Ces liens sont toujours nécessaires pour accomplir la tâche, ils jouent le rôle précis sans lequel ça ne pourrait pas avoir lieu. Mais à un moment donné, il faut perdre les liens, et donc effectivement rencontrer la solitude radicale. C'est une expérience dangereuse. La seule narratrice qui ne meurt pas, celle du *Splendid*, est celle qui l'esquive, avec son pensionnaire. Cette solitude radicale, c'est vraiment un risque de mort, que l'écrivain maîtrise peut-être en lui sacrifiant ses personnages — une partie vivante de lui — pour pouvoir continuer encore.

P : On dirait qu'elles ne mesurent pas le sacrifice. Elles donnent le sentiment que certaines femmes ont accès aux hommes et d'autres non. Leur place est là... c'est presque plus radical que le sacrifice.

MR : C'est vrai qu'elles ne le vivent pas exactement comme un sacrifice, puisque c'est de l'ordre d'une nécessité intérieure, il faut en passer par cette absence ou cette perte. Mais il y a quand même la douleur de la perte, et le lien perdue avec ce qui est perdu, la jeune fille de *Forever Valley* dit : « Bob, il avait une lésion. Je peux bien avoir de l'anémie » ; et dans la Buick avant de mourir, Mélie dit : « Yem,

où est-ce qu'il est avec la Reine des Fées ? Est-ce qu'il est arrivé au bout du chenal ? J'aurais tant aimé lui parler de Rose. »

P : Yem intéresse Mélie parce qu'il est lui-même passionné par quelque chose. Il est lui-même habité par une idée forte. Va-t-elle vers lui en sachant que ce sera impossible ? Mais il est différent des autres, parce qu'il cherche vraiment quelque chose.

MR : Comme elle aussi. Si Mélie est attirée par Yem — et pas par le chauffeur du camion ni par Pim — c'est parce que Yem porte en lui une idée forte, ce rêve fou, chimérique, que son bateau est le seul bateau fait pour le chenal. Ce rêve le rend absolument différent des autres, et rencontre sa propre différence à elle. Elle, son seul bagage, c'est un livre de légendes en alphabet ancien et sa légende préférée, c'est La Reine des Fées. Lui, son bateau s'appelle La Reine des Fées, écrit en alphabet nouveau. Ils se rencontrent donc autour de cette énigme, La Reine des Fées, qui les unit et les sépare en même temps, puisque chacun a sa voie pour la chercher. Mélie dit : « Yem est né dans un bateau et moi dans une grotte », d'emblée elle pointe la différence. Dans leur rencontre il y a déjà la perte, comme si l'excès de différence qui les rapproche les sépare aussi en même temps.

P : Ce n'est pas vivable leur rencontre ?

MR : Vivable non, mais fécond, créateur, porteur du désir, oui. Il fallait la rencontre avec Yem, boire le vin mousseux dans la Buick, pour que Mélie puisse aller au bout d'elle-même, engendrer Rose et lui transmettre son œuvre de vie.

P : Il n'y a pas de coexistence possible de deux désirants ensemble. Mélie commence sa vie au moment où la première Rose meurt, Mélie fait sa vie et meurt au moment où elle pense qu'il y aurait une petite Rose à qui elle donne ses chances, à qui elle transmet quelque chose. Entre-temps, elle croise mademoiselle Marthe, et au moment où Mélie commence elle à s'épanouir, mademoiselle Marthe s'étiolle. Cela se retrouve dans vos autres livres. Vous montrez aussi que le désir sexuel tue les femmes.

MR : C'est vrai dans ce triptyque, à chaque surgissement de désir, de la mort naît la vie qui engendre la mort, etc. La rencontre avec Mélie marque pour mademoiselle Marthe son déclin, comme si une femme vivante mettait en danger de mort l'autre femme, c'est étrange, oui. C'est vrai aussi que les femmes qui sont en plein dans le désir sexuel, Adel, Massi, mademoiselle Marthe, ce désir-là les tue, il est porteur d'une maladie mortelle dont la mort honteuse de mademoiselle Marthe au Bastringue est un peu l'image. Il y a deux excès contraires et mortels dans le triptyque : l'excès de désir sexuel qui tue, et l'impasse du désir sexuel pour les narratrices avec l'homme aimé.

P : Et encore, ce n'est pas possible une mère et une fille ensemble ?

MR : Dans le triptyque, il n'y a pas de mère. La narratrice de *Splendid Hôtel* s'affilie à Grand-mère, la fondatrice de l'hôtel, celle qui le lui a légué ; celle de *Forever Valley* est sans père ni mère ; et Mélie est trouvée dans la grotte par Rose qui l'élève dans le magasin de souvenirs de l'Ermitage. Cette absence de la mère rend peut-être possible pour elles cette passe au-delà du féminin, tout comme il est cause des impasses de leur féminité. Ce qui est curieux, c'est que dans mon histoire, c'est tout le contraire, il y a eu un excès de mère. J'ai même dû prendre le nom de jeune fille de ma mère pour écrire, évacuant ainsi le nom du père, pour devenir écrivain. Mais en même temps, en reprenant le nom de la mère, je l'évacuais de mes livres, quitte à ce qu'elle revienne autrement, dans ce qui les hante, mais alors c'est une perte féconde : telle Rose au centre du livre, trace qui se dérobe, point de fuite, et en même temps qui se retrouve partout : la Place des Gardes repeinte en rose par le brocanteur, la chambre de Mélie toute rose au soleil couchant, l'arbre en fleurs roses que contemple Nem, etc. : l'absence de la mère devient dynamique, engendre des métamorphoses, des images.

P : Vous parlez du nom propre, ceci me conduit à la place de ces enseignes au néon qui brillent dans vos livres, ou plus longuement à la place de la chose écrite ou montrée (je pense à l'usage des polaroids de Mélie) à l'intérieur de votre écriture.

MR : Les enseignes jouent un grand rôle dans *Splendid Hôtel* : les deux enseignes lumineuses attirent le voyageur ; à la fin, le mot hôtel s'éteint, il reste « Splendid », comme le triomphe de la lettre-lumière sur le chaos noir du marais. Il y a aussi dans *Rose Mélie* Rose l'enseigne miniature en alphabet ancien du magasin de souvenirs de l'Ermitage que Mélie emporte avec elle dans son sac quand elle va à Oat, et elle ne s'en sépare jamais. A la fin, quand elle retourne à l'Ermitage, elle raccroche l'enseigne sur le magasin fermé. Cette enseigne pour Mélie, c'est le nom qu'elle n'a pas (à la place, à la mairie, on lui donnera un matricule, et elle s'appellera Mélie 3715), comme une inscription magique qu'elle transporte avec elle, le chiffre secret de son nom manquant. Ces enseignes, c'est donc comme le pouvoir de l'écrit et la trace insistante du symbolique qui fait que ces mondes menacés de ruines et d'effondrements contrairement à la logique ne meurent pas, mais continuent d'exister, par le pouvoir de ces enseignes. Il n'y a que dans le deuxième volet du triptyque, le volet central de *Forever Valley*, qu'il n'y a pas d'enseigne, ou une enseigne effacée : mairie-école. A la place, Massi a mis un petit panneau : dancing. Quand elle ferme le dancing, elle enlève le panneau ; et quand le barrage est construit et engloutit le site, il y a un deuxième panneau :

barrage. *Forever Valley* est le volet du vide, du manque, du néant, mais c'est aussi contredit par le nom du livre et du site : « *Forever Valley* » qui dit l'éternité du nom quand tout a disparu. De même le livre de légendes en alphabet ancien de Mélie, c'est vraiment son trésor, ce qui d'emblée la fait différente des autres, détentrice d'un savoir autre qui lui permettra d'accomplir son œuvre : les douze photos avec au dos écrit leur légende qu'elle glissera dans le livre de légendes, transmettant ainsi à Rose un double livre, comme un ancien et nouveau testament.

P : Il n'y a pas de « nous » (même sur la photo de mariage Mélie est seule) pas de coexistence des désirs, ni peut-être de nœud. Mais vous insistez sur la transmission.

MR : Ça passe plutôt que ça ne se noue, c'est vrai. Mélie passe d'un lieu à un autre, d'une rencontre à une autre. C'est pareil pour la syntaxe de juxtaposition. Mais en même temps ça passe à chaque fois différemment, il y a comme une accumulation invisible de tout ce qui est passé, qui ne fait pas nœud, mais qui permet une plus grande circulation et des rencontres qui n'auraient pas eu lieu. Il y a l'œuvre qui s'accomplit avec les nœuds qui ne se font pas, et l'œuvre c'est comme un nœud, pas vraiment complètement noué. L'absence de nœud n'est pas un défaut, au contraire, c'est la possibilité de renouvellement, de rebond. Quant au nous, c'est vrai, il n'y en a pas ; ou alors quand ça existe, c'est seulement un moment et toujours devant un trou : la jeune fille de *Forever Valley* une nuit avec Bob devant la fosse vide du jardin, et la photo de Yem et Mélie le jour de leurs fiançailles devant les fondations de leur future maison, c'est encore devant un trou. Il doit falloir ce trou pour écrire, ce trou dans le nous. Pour moi, la transmission est primordiale, rejoindre la communauté par le biais de ma plus grande différence avec elle qui la réveille à sa propre différence à elle-même. Le lecteur fait vivre le livre, et donc l'écrivain ne peut pas se vouloir séparé, au contraire, il est lié, paradoxalement.

P : *Rose Mélie* Rose, le titre même transmet. Ça passe de l'une Rose à l'autre Rose, avec une extraordinaire jubilation. La mort de Mélie n'est pas triste : il y aura Rose.

MR : Oui, la fin est au-delà de la tristesse. Mélie a vraiment accompli toute son œuvre de vie, elle a transmis à Rose tout ce qu'elle a fait avec ce qu'on lui a donné, et après, elle s'en va mourir à la plage aux Mouettes. Sur le chemin, elle perd son sang, et dans la Buick elle meurt légère, comme vide et blanche, traversée par des images. C'est une sublimation de la mort, comme toutes les morts de ce livre, sauf celle de mademoiselle Marthe. Je n'y ressens pas exactement de la

jubilation, mais une émotion bouleversante parce qu'énigmatique d'une certaine façon. Le couple, dont vous parlez, signale bien que Rose de toute façon sera sauvée.

P : Comment ce travail se poursuit-il pour vous ?

MR : Il faut le temps pour que ça se poursuive autrement tout en se reliant à ce qui s'est déjà écrit. Je repasse toujours par le blanc, plusieurs heures de blanc chaque jour devant la page blanche. C'est le moment le plus tendu, le plus aride, mais c'est pour moi la condition nécessaire pour qu'à un moment le blanc se noircisse. Après ce triptyque, je veux changer de voix, alors il y a beaucoup de blanc à traverser. Pour déjouer le blanc et la répétition, je joue aussi avec les genres. J'ai commencé par des haïkus, j'ai écrit des contes, j'écris des pièces de théâtre.

P : Les pièces de théâtre sont-elles écrites de façon semblable ?

MR : J'ai écrit deux pièces de théâtre : *Tir et Lir*, et *Mobie-Diq*, qui seront jouées au Festival d'Avignon cet été et reprises à Paris en automne prochain. C'est semblable et pas semblable du tout parce que ça travaille le dialogue, et dans les deux pièces c'est un couple qui dialogue, à sa façon. Le théâtre me permet d'écrire ce que je ne pourrais pas écrire dans un roman, il permet un autre jeu. Et j'éprouve aussi un très grand plaisir à écrire pour que des acteurs incarnent mes voix, que des metteurs en scène mettent en espace mes images. Il y a là une autre transmission, des relais dans la création que je trouve très stimulants : passer du lisible au visible, du verbe au corps.

P : Que pouvez-vous nous dire sur le travail du même et du différent dans ce que vous appelez votre « phrase pauvre » si neuve pour le lecteur ?

MR : Ça me fait très plaisir que ce soit quelque chose que vous n'ayez jamais rencontré, c'est le propre d'une écriture je crois, cette surprise-là. Un écrivain a toujours la même écriture et pourtant d'un livre à l'autre c'est la même et une autre, l'autre dans la même. Le même qui persiste, je ne sais pas très bien, il m'échappe, ce doit être comme un fond irréductible de l'imaginaire qui donne sa forme à la langue ; et ce qui change, c'est quand il y a des points de contact avec le réel, tout d'un coup ça produit un déplacement, un écart, une métamorphose. Enfin, c'est une hypothèse.

P : La question de la musique est tout à fait importante dans votre écriture. Est-elle liée à la place de la danse dans vos romans ?

MR : Mon écriture doit se reconnaître à sa musique, qui varie d'ailleurs d'un roman à l'autre. L'importance de la danse en est sans doute un peu la métaphore. Je ne sais pas, ça doit avoir un rapport avec ce qui dans la musique de mes livres est si singulier, quand j'étais petite, je ne savais ni chanter ni danser, et ce désaccord me désespérait.

P : La musique dans « Rose Mèlie Rose » est comme le passage du singulier au poétique.

MR : Tout le triptyque est l'histoire d'une traversée qui doit mener à la fin aux sources du poétique. D'où l'émotion qui se dégage de la fin, d'avoir remonté jusqu'à la source.

P : Pour terminer, nous accordons-nous à dire que l'écriture n'est pas sexuée ?

MR : Je ne pourrais pas dire ça, il y a toute une traversée du sexuel dans l'écriture, et sans doute une femme, comme un homme, l'accomplit-elle dans sa propre différence sexuelle. Ce que je crois, c'est que l'écriture doit aller au-delà de cette traversée, dans le hors sexe, d'où ça écrit aussi. Et là, écrivains, homme et femme, se rejoignent.

Par contre, je serais assez tentée de dire que mes livres n'auraient pas pu être écrits par un homme. Non pas à cause des questions qu'ils posent, mais à cause de l'écriture. Ce que j'ai dit au début, avec le moins essayer de faire le plus, ça je ne suis pas sûre qu'un homme pourrait, tellement il arrive avec un bagage lourd, lourd. Peut-être fallait-il être une femme pour oser faire ce vide dans la littérature, comme une sorte de ménage, de coup de balai, et d'y rentrer par un petit trou de souris, qu'un homme n'aurait pas vu ou dédaigné ; mais le petit trou de souris ouvrait peut-être sur des pièces encore inexplorées. C'est ce que je dis à cette étape de mon travail, qu'à ce moment de l'histoire de la littérature, il fallait peut-être une femme pour aller la ressourcer sans la trahir.

« Les ailes du désir »

ou

L'envie d'aimer

Guy Dana

(So long Wenders...)

Entre terre et ciel
Bascule son corps
Et tandis que le trapèze l'anime d'une splendeur fragile,
L'Autre balance,
 Cherche l'équilibre
 de ce qu'elle est
 de ce qu'elle a ;
La où vertige croise mélancolie
Elle veut dire non à l'étreinte futile
Partie infime où ils s'éprennent
Rideau rouge
 Sur le mur
 sur le nombre

Voilà longtemps qu'elle tangué,
Cette fois c'est de jour qu'elle a envie d'aimer

..... Or, pendant ce temps
l'homme cherche à s'incarner,
à faire le pas du saut,
le saut du point de l'ange où il ne risque rien
au lieu réel
là où UNE l'attend.
Reste à savoir s'il sera capable d'aimer,
Capable (vraiment) de basculer
Bref, capable de chasser le Malin (ange ou démon)
..... Voire !
Passe encore qu'au trapèze
le hasard ne reçoive pas de mise
En amour il faut plus
Il faut, dit-elle, forcer le destin

« Les ailes du ciel »
ou
L'envie d'aimer

Gay Lussac

Cette fois c'est de jour qu'elle a envie d'aimer
Voilà doucement de la langue

..... Or, pendant ce temps

L'homme cherche à s'incarner,
à faire le pas du saut,
le saut du point de vue, il ne peut pas
au lieu réel.

Il n'y a qu'une l'œuvre.

Reste à savoir s'il sera capable d'aimer, elle ne se

Capable (vivement) de passer

l'acte, capable de chasser le Malin (sans ou de son) ou à la

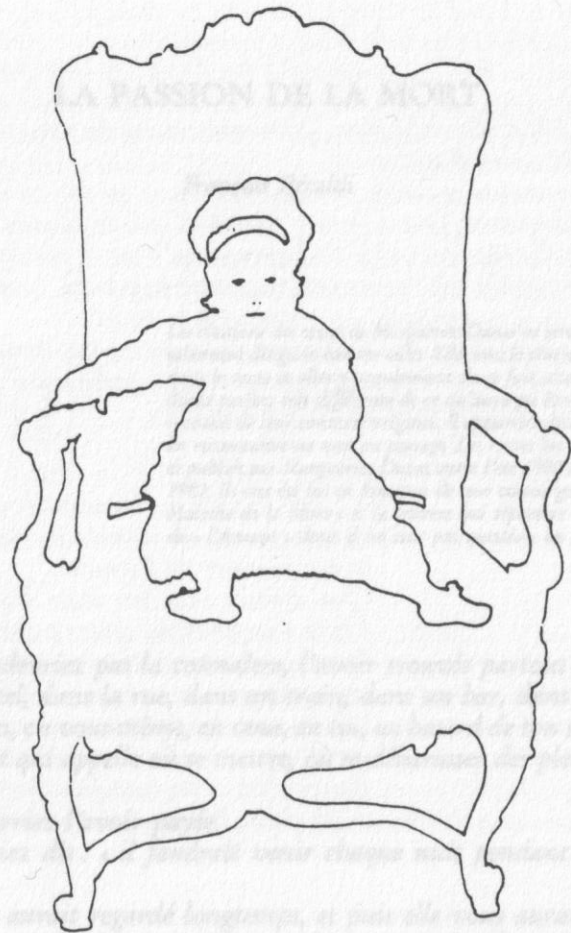
Voire l'acte, l'acte à son tour elle

Passer encore qu'au tapage

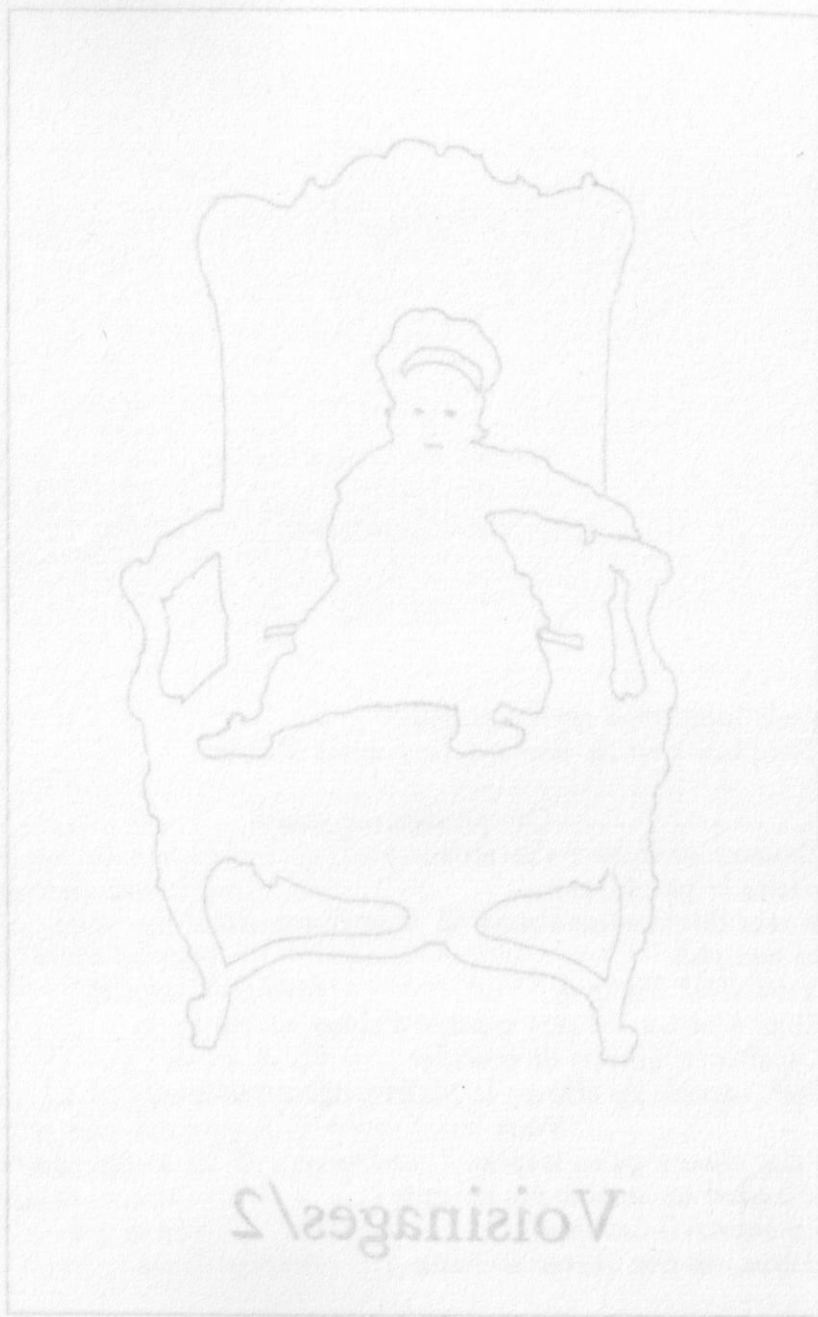
le hasard ne recevoir pas de mise

En amour il faut plus

Il faut, dit-elle, forcer le destin



Voisinages/2



Voisins / 2

LA PASSION DE LA MORT

François Péraldi

Les citations des textes de Marguerite Duras ne seront pas nécessairement désignées comme telles. Elles sont le plus souvent tissées dans le texte et elles y acquèreront de ce fait une valeur sans doute parfois très différente de ce qu'aura pu être celle qu'elle recevait de leur contexte originel. Il appartiendra à chacun de les reconnaître ou non au passage. Les textes lus ont été écrits et publiés par Marguerite Duras entre l'été 1980 et l'automne 1982. Ils ont été lus en fonction de leur convergence vers « la Maladie de la Mort » et la cassure qui sépare ce texte ultime de « l'Amant » dont il ne sera pas question ici.

Vous ne devriez pas la connaître, l'avoir trouvée partout à la fois, dans un hôtel, dans la rue, dans un train, dans un bar, dans un livre, dans un film, en vous-même, en vous, en toi, au hasard de ton sexe dressé dans la nuit qui appelle où se mettre, où se débarasser des pleurs qui le remplisse.

Vous pourriez l'avoir payée.

Vous auriez dit : « il faudrait venir chaque nuit pendant plusieurs jours. »

Elle vous aurait regardé longtemps, et puis elle vous aurait dit que dans ce cas c'était cher.

Et puis elle demande : « Vous voulez quoi ? »

Vous dites que vous voulez essayer, tenter la chose, tenter, connaître ça, vous habituer à ça, à ce corps, à ces seins, à ce parfum, à la beauté, à ce danger de mise au monde d'enfants que représente ce corps, à cette forme imberbe sans accidents musculaires ni de force, à ce visage, à cette peau nue, à cette coïncidence ente cette peau et la vie qui la recouvre.

*Vous lui dites que vous voulez essayer, essayer plusieurs jours peut-être.
Peut-être plusieurs semaines.
Peut-être même pendant toute votre vie.
Elle demande : « Essayer quoi ? »
Vous dites : « D'aimer »*

*
* *

Mais *La Maladie de la Mort*, dont vous venez de lire le début, n'est pas une histoire d'amour.

D'une certaine manière, d'ailleurs, et bien qu'elle en aime les histoires, Marguerite Duras ignore tout de l'amour, disons de l'amour en tant qu'il naîtrait un jour d'un regard, qu'il serait partagé — puisque comme chacun le sait l'amour est toujours réciproque — et qu'il aurait une fin, qu'il connaîtrait un autre jour la mort.

Marguerite Duras, à la différence de ce qu'on fait dans le discours psychanalytique où l'on ne ferait que ça, ne parle pas d'amour. Elle n'écrit pas de l'amour non plus d'ailleurs :

« Je me suis dit qu'on écrivait toujours sur le corps mort du monde et, de même, sur le corps mort de l'amour. Que c'était dans les états d'absence que l'écrit s'engouffrait pour ne remplacer rien de ce qui avait été vécu ou supposé l'avoir été, mais pour en consigner le désert par lui laissé »... et elle ajoute ceci comme exemple que je trouve séduisant mais hors de propos : « c'est pour continuer à vivre après la mort de la Boétie que Montaigne a commencé à écrire. »

Marguerite Duras ne parle pas non plus de ce qu'on a pu appeler dans toute une littérature : les amours impossibles, celles dont s'est nourri tout le romantisme... et après !

Peut-être, par contre, pourrait-on avancer qu'elle part de l'impossibilité de l'amour. Mais « impossibilité » dans un sens tout à fait particulier. Impossibilité dans le sens où l'amour ne peut-être reconnu comme tel qu'au moment où il disparaît.

Nommer l'Amour, c'est le tuer ou, ce qui revient au même, le faire absent. C'est de cette déchirure que s'origine le texte d'*Agatha*. L'impossibilité de l'Amour ne tient pas à ce qu'un amour entre un frère et une sœur serait interdit par une quelconque loi du père, inopérante chez Marguerite Duras parce que non soutenue par une mère tout entière repliée dans un rêve inaccessible et fou. Il y a dans *Agatha* — le texte — un passage tout à fait étonnant où l'obligation faite à Agatha de jouer du piano est levée par la mère à la demande du frère, où la mère cède, à la demande du frère, au désir de la sœur. Elle ira même plus loin — cette mère étrange — elle désignera au frère, peu après, la beauté désirable — sinon désirante — de sa sœur :

« Lui : Tout à coup cette nouvelle : ma sœur est grande. Ma sœur Agatha a dix huit ans... Notre mère me l'annonce, elle m'écrit : Tu devrais venir la voir, elle est belle tout à coup à n'en pas croire ses yeux et on dirait qu'elle ne le sait pas. On dirait, tu vois qu'il y a en elle un retard à vouloir le savoir. Comme elle s'écartait de nous, parfois, lorsqu'elle était petite, tu te souviens, elle le fait maintenant d'elle-même. »

Le frère viendra. Il prendra sa sœur, il la possédera, une fois, à l'heure de la sieste. Mais ce n'est pas cet Amour qui est écrit dans *Agatha*. *Agatha*, c'est l'écriture de ce moment où la sœur ayant décidé de façon irrémédiable de partir, elle peut nommer son amour à et pour son frère et rester en quelque sorte suspendue dans la nomination de cet amour par son départ. Ne pas cesser de partir pour ne pas cesser d'aimer, d'un amour que pourtant elle tue en le nommant :

« Je pars pour aimer toujours dans cette douleur adorable de ne jamais te tenir, de ne jamais pouvoir faire que cet amour nous laisse pour morts. »

Mais pour ce faire, le livre, le livre d'Agatha, ne sera jamais terminé, pour maintenir l'illusion de l'Amour il restera en suspens, *suspens*.

Lors de *L'été 80*, Marguerite Duras contemple la mer : la mer est basse,

« loin, on devine l'étendue mate des sables, on entend à peine le halètement de la retombée des vagues, dans le silence de loin en loin, son souffle. Je regarde. Et tandis que je regarde voici que la plage me porte vers la lecture brûlante d'un livre passé. Cette lecture se referme, c'est une plaie douloureuse encore presque insupportable... Je vois qu'ils sont frère et sœur, que leur marche, leurs yeux sont pareils, leurs corps, qu'ils font attention dans la ville pour qu'on ne devine pas, et je vois que rien ne se passera, jamais, rien, pour faire que cet amour puisse enfin mourir. Le livre n'est pas terminé. La fin n'a pas été écrite, elle n'a jamais été trouvée. Elle n'aurait jamais été trouvée. La fin mortelle de ce livre n'existait pas, n'existe pas. Le supplice est sans fin. La fin est à toutes les pages du livre. L'auteur est mort. Le livre est là tout à coup, dans son isolement effrayant, éternisé dans la brutalité de son arrêt. »

Tenter, par un artifice, de suspendre pour l'éternité le moment du meurtre de l'amour par sa nomination pour ne pas affronter l'au-delà de ce meurtre, c'est aussi — me semble-t-il — ce que fait Lol V. Stein lorsque son amour pour Michael Richardson lui est révélé dans le même temps qu'au bal de S. Thala, il lui est ravi, arraché par Anne-Marie Stretter.

Elle restera suspendue à ce vide, que ce soit dans le champ de seigle derrière l'hôtel d'où, les yeux fermés, elle observera par la fenêtre où se profilent les silhouettes de Tatiana Karl et de Jacques Hold jouant pour elle le ravissement réciproque de deux corps, ou dans *L'Amour* où même les noms se sont en quelque sorte évanouis dans l'explosion des signifiants, dans l'explosion — peut-être — des signifiants du nom-du-père sous les coups de boutoir de la Chose, de la Chose folle qui l'a submergée et qu'imaginarisent, peut-être pour elle,

les incendies qu'allume, pour elle sans doute, cet homme qui marche, cet homme fou auquel seule sa folie permet de rester au plus près de cette femme abolie dans et par sa jouissance et dont il prend soin.

« Lol, remarquait Michèle Montrelay à la fin de sa lecture du Ravissement, n'a jamais été détachée de l'infini de la douleur. Personne n'a jamais pu trancher, la séparer d'aucun objet. C'est pourquoi elle est suspendue à jamais à ce détachement qu'opère Anne-Marie Stretter. Elle y est suspendue sans pouvoir « jamais le mener à son terme ». Le fractionnement initial de l'être ou *Bejahung* n'a pas eu lieu. Dans sa misère Lol ne perd rien. Horreur d'être Lol V. Stein, intacte et toute sans répit. Toute ange ou toute bête. Tout entière ravie dans l'amour, tout entière déchue comme chose. Toute Lol répandue ou toute Stein pétrifiée. »

Elle ne perd rien, certes, car elle n'a jamais rien eu que son nom. Elle n'a jamais eu accès à la dialectique de l'avoir, elle aura été condamnée à la jouissance n'ayant jamais eu accès à l'objet partiel. Elle ne perd rien en fin de compte sauf son nom qui — dans *L'Amour*, titre ironique s'il en fut — disparaît ainsi que tous les noms propres. Ce point est important.

Lol n'est pas toute jouissance, elle s'y perd toute, elle y est en quelque sorte tout entière prise, tout entière expulsée du peu d'accès à la réalité qui aurait été le sien. Je distingue ici, quant à moi, ce vide où elle reste suspendue de la jouissance même qui me semble être incarnée, portée par cette figure remarquable et impossible — par impossible j'entends attenante au Réel — qu'est Anne-Marie Stretter. Anne-Marie Stretter est la femme en tant qu'elle jouit et que sa jouissance expulse ou ravit selon la place occupée par celui ou celle dont elle traverse la morne existence. Anne-Marie Stretter est un nom — qui n'est pas d'ailleurs n'importe lequel — que Marguerite Duras semble avoir utilisé pour désigner la Chose et ses effets dans le cycle de textes qui naissent de la rupture qui suit l'écriture de *L'Après-midi*

de Mr Andesmas (où le nom du père est mis en suspens) et qui irait du *Ravissement de Lol V. Stein* à *La Femme du Gange*.

Non que je fasse de la Chose une femme, mais il me semble que la Chose peut-être pensée par rapport à la femme en tant qu'elle jouit de cette jouissance qui est (ou serait) la sienne. J'ai trouvé d'ailleurs une curieuse remarque de Lacan à ce sujet dans le séminaire sur le Transfert :

« La nature de la Chose n'est pas si loin de celle de la femme, s'il n'était vrai qu'à toute façon que nous avons de nous approcher de cette chose, la femme s'avère être encore bien autre chose ».

Certes, et je ne disputerais assurément pas là-dessus.

Rares sont ceux qui, hormis Lacan et Michèle Montrelay, ont parlé de la notion freudienne de Chose et il m'a paru tout à fait surprenant que dans *Encore* où Lacan déploie son questionnement autour de la question de l'Autre jouissance, sur le fond d'une référence au séminaire sur l'Éthique, il ne fasse qu'une vague allusion à la Chose. On pourrait — entre autres points — peut-être voir dans la mise au rancart de la Chose au moment où Lacan interroge la possibilité d'une jouissance Autre, d'une jouissance féminine, le point de divergence avec ce que Michèle Montrelay, quant à elle, a développé sur cette question *en y incluant* la Chose. Je dirai même plus tout de suite, quitte à y revenir ensuite, que la mise au rancart de la Chose, si elle a permis à Lacan d'énoncer dans un premier temps de manière fort élégante — c'est-à-dire pseudo scientifique — les formules de la sexualité telles que nous les trouvons dans *Encore* et sur lesquelles nous reviendrons tout à l'heure, lui ont fait se prendre les pieds, dans un second temps, dans le sac de nœuds qu'on connaît.

Il me semble voir dans ce séminaire de l'année 1972 — pourtant très beau à plus d'un titre — un détournement radical de Lacan vis-à-vis des ressources inépuisables du mythe, dont il avait pourtant su reconnaître la fonction primordiale de symbolisation dans son séminaire sur la Relation d'Objet, et, par conséquent, des effets de transmission, d'invention de l'écriture poétique, au profit d'un mode de formalisation qui me semble ne pouvoir se fonder que de l'exclusion

de la Chose. Ceci est, bien sûr, sujet à discussion voire à caution. J'entends le mot « invention » que je viens d'utiliser dans son double sens, tel que le rappelle Michèle Montrelay dans son travail sur le *double statut, flottant et fragmentaire de l'inconscient*, de : « retrouver, trouver un objet perdu, un lien caché dans le passé », sens originaire, et de « créer, créer un objet qui auparavant n'existait pas », sens actuel. Dans ce sens la Chose est par essence ce qui reste à inventer.

J'ai proposé quant à moi — tout en sachant à quel point une telle fomentation est périlleuse — une version de la Chose à partir du texte freudien que je voudrais révoquer ici, car elle fonde ce qui suit.

Dans le paragraphe de la première partie de *Esquisse*, intitulé « Mémoire et jugement », Freud examine ce moment de la déchirure où, pour la première fois, l'*infans* est confronté, « dans un état d'appétition, à une perception qui ne s'accorde d'aucune manière avec l'image mnémonique désirée »... mais cet objet perçu est un objet de même ordre que celui désiré, il le nomme le *Nebenmensch*. Compte tenu du contexte qui précède, ce *Nebenmensch*, qu'on a traduit en français par « prochain », peut désigner la mère mais la mère vue sous un angle nouveau ou dans une situation inhabituelle. « Lorsque le *Nebenmensch* crie, écrit Freud, le sujet se souvient de ses propres cris et revit ses propres expériences douloureuses... Ce complexe du *Nebenmensch*, se divise alors en deux parties dont l'une, *als Ding beisammenbleibt* (c'est-à-dire se rassemble, se ramasse en une chose inconnaissable), tandis que l'autre peut être comprise grâce à une activité mnémonique ».

J'ai avancé ici la supposition que la mère crie parce qu'elle est en train de jouir, non loin de l'*infans*, et que le temps d'un orgasme, elle se perd dans sa jouissance. Car il me semble qu'il n'y a rien qui soit moins maternel à l'*infans*, qui lui soit plus étranger que la jouissance de la femme au-delà de sa mère, il n'y a rien qui puisse davantage l'expulser de l'indifférencié où ils se tiennent en ces temps originaires, tous morceaux de corps mélangés remplissant tout l'espace. D'autant plus étranger d'ailleurs que ces cris de jouissance de la femme au-delà de la mère, de la femme dont la jouissance fait la mère s'effacer, éveillerait chez l'*infans* le souvenir de la douleur, pour lui attachée à ses propres cris de souffrance. Dans *La jouissance de Kali*, j'avais illustré, imaginarié à l'aide du mythe de Kali cette dimension possible de la chose qui jouit dans le Réel en criant. (cf. le numéro sur l'Inde de la revue *Confrontation*).

Pour en revenir aux textes sur la lecture desquels j'ai appuyé les propos que je tiens ici, il me semble qu'après avoir désigné les effets

de la Chose dans son rapport à la femme et à sa jouissance du nom d'Anne-Marie Stretter, Marguerite Duras fera, après l'immersion d'Anne-Marie Stretter dans l'Océan Indien, appel à la mer elle-même pour signifier la présence battante, innommable mais qualifiable de la Chose. Car, pour en revenir une dernière fois aux textes freudiens où la Chose nous est présentée, je rappellerai ce que seule la lecture du texte allemand de *La Dénégation* montre parfaitement, à savoir que ce qui constitue l'objet du jugement dans les deux temps d'acquisition du jugement, c'est-à-dire de constitution de la pensée et de structuration du parlêtre, c'est d'abord, pour le jugement d'attribution, la Chose qui sera expulsée avant d'être ingérée selon qu'elle sera qualifiée, verbalement dit Freud, mauvaise ou bonne, avant qu'elle ne devienne, pour le jugement d'existence, l'objet : en l'occurrence le *Befriedigungsobjekt*, l'objet de satisfaction, objet toujours perdu d'être nommé : l'objet *a*, dont on peut voir esquissé ici en quoi la Chose en constitue la condition préalable, nécessaire mais, bien sûr, non suffisante.

*
* *

Déjà dans *L'été 80*, tout au long de cet été que Marguerite Duras ponctuera de ces écrits d'actualité pour *Libération*, la mer est là et pas seulement comme « toit tranquille où marchent des colombes », mais comme Chose, dans son impénétrable densité de Chose, en tant qu'elle ouvre par ses cris à la jouissance de l'Autre.

« Nous sommes enfermés dans l'espace de la mer, avec sa folie. Elle ne veut pas franchir cette ligne des équinoxes, cette égalité entre jour et nuit. Cet angle astral, elle ne veut pas, cette règle du ciel, cette loi, elle ne veut pas, ce soleil équilibreur, chaque fois elle se déchaîne emportée par les happements de sa propre jouissance, le soulèvement de ses eaux vers les origines du monde, elle crie ».

*
* *

Lacan, vous le savez, s'est toujours opposé à ce qu'on imagine la Chose. Ce refus va de pair — me semble-t-il — avec le non-savoir

qu'il attribue à Marguerite Duras lorsqu'elle écrivait de la jouissance ou le non-dire de la femme quant à ce qu'elle peut savoir de sa jouissance, comme si les femmes oscillaient entre le non-savoir de ce qu'elles disent ou le non-dire de ce qu'elles pensent. Marguerite Duras n'a nullement été dupe de l'hommage que Lacan lui rendit du Ravissement, dans la mesure où il ne lui rendait hommage que de son savoir à lui, dût-il lui concéder d'une main de l'avoir précédé sur le chemin et de lui avoir frayé la voie, mais ce qu'il lui reprenait de l'autre en constatant que, ce faisant, elle ne savait pas ce qu'elle disait.

Une citation de Lacan parmi mille :

« La femme ne peut aimer en l'homme, ai-je dit, que la façon dont il âme — [Je passe ici sur sa critique de l'âme, nous y reviendrons peut-être dans la discussion]. Mais pour le savoir dont il est, la question se pose à partir de ceci qu'il y a quelque chose, la jouissance, dont il n'est pas possible de dire si la femme peut en dire quelque chose — si elle peut en dire ce qu'elle en sait »

D'une certaine manière — et de façon aussi admirable qu'un peu sournoise — Marguerite Duras lui renvoie la balle lorsqu'elle dit à l'Homme Atlantique, cet homme — supposé :

« C'est à votre incompréhension que je m'adresse toujours. Sans cela, vous voyez, ce ne serait pas la peine »

Pourquoi ne serait-ce pas la peine ? Peut-être justement parce que l'intelligence de l'homme-supposé ne se prête pas, n'est pas prête à s'affronter à la Chose non plus qu'à ses effets de jouissance ; en tout cas pas

« l'intelligence actuellement en cours, la seule qui nourrisse son sujet, celle de la bêtise positive, fiable, non dotée de pensée

mais d'irrépressible logique et qui exclut de son trajet de plus en plus rétréci tout ce qui ne concerne pas sa propre causalité ».

Sans doute n'est-ce pas dire qu'il n'y a pas de savoir en ce qui concerne la jouissance féminine et le rapport de la femme à la Chose, d'ailleurs ni Lacan, ni Duras ne la disent, mais la question se pose de la transmission de ce savoir qui échappe à la nomination. Lacan : « La question est

en effet de savoir, dans ce qui constitue la jouissance féminine pour autant qu'elle n'est pas toute occupée de l'homme et même, dirais-je, que comme telle elle ne l'est pas du tout, la question est de savoir ce qu'il en est de son souvenir.

Si l'inconscient nous a appris quelque chose, c'est d'abord ceci, que quelque part dans l'Autre, ça sait. Ça sait parce que ça se supporte justement de ces signifiants dont se constitue le sujet. »

Il me semble que Duras joue avec cette difficulté dans la manière même dont le discours de la *Maladie de la Mort* est tenu, voire dont le texte a été écrit. Ce n'est pas une parole moïque, miroir de l'auteur. Yann Andrea décrivant Marguerite Duras démoisée par les effets de l'alcool nous la montre, dans M.D., dictant le texte de la *Maladie de la Mort* :

« Aujourd'hui vous abandonnez tout, aujourd'hui vous écrivez. C'est toujours brutal. Quand cela arrive, je le sais : l'écriture se produit devant moi. Vous dites à haute voix les mots. Immédiatement je tape. Quelques secondes séparent les mots entre eux. C'est écrit.

...
J'attends le mot, j'entends votre voix et puis ça s'inscrit sur la feuille... Vous oubliez aus-

sitôt ce que vous venez de dicter, vous êtes toujours dans ce qui suit.

Vous êtes absente. Je vous connais depuis toujours, je reconnais ce regard qui ne regarde rien en apparence, cette fixité et le mouvement qui fait apparaître le mot. Plus rien n'existe que la phrase qui se fait et celle qui va venir... »

Si le mot n'avait pas été aussi galvaudé, ne dirait-on pas qu'à ce moment là : ça parle ?

L'autre biais par lequel Marguerite Duras contourne cette difficulté de dire le savoir de la jouissance de l'Autre est — peut-être — de laisser parler l'Autre.

En effet, qui parle la *Maladie de la Mort* ? Il y a trois voix : celle de l'homme, celle de la femme qui sont toutes les deux subsumées par une troisième voix. Cette voix, dans les indications scéniques données à la fin du livre, serait en fait celle de l'Autre de l'homme. Car si la femme des nuits payées disait son rôle de mémoire, l'homme sur la scène ne serait pas celui dont il est question dans l'histoire qui, lui, ne serait jamais représenté. « Même lorsqu'il s'adresserait à la jeune femme, ce serait par l'intercession de l'homme qui lit son histoire ». Ici, remarque Marguerite Duras, « le jeu serait remplacé par la lecture. Je crois toujours que rien ne remplace la lecture d'un texte, que rien ne remplace le manque de mémoire d'un texte, rien, aucun jeu », et l'on pourrait ici aisément entendre aucun « je ».

Cette voix tierce qui semble mettre en scène, Maurice Blanchot l'a comprise, dans la *Communauté inavouable*, comme celle d'un metteur en scène suprême, son « Vous » comme un « Vous biblique qui vient d'en haut et fixe prophétiquement les grands traits de l'intrigue dans laquelle nous avançons dans l'ignorance de ce qui nous est prescrit... A elle, jamais le « Vous » ne s'adresse, il est sans pouvoir sur elle » (p. 59-60).

Il me semble qu'on pourrait supposer qu'en écrivant ainsi, Marguerite Duras laisse parler l'Autre et que l'Autre énonce son savoir de la jouissance dans ce qu'il met en scène entre cet homme qui désire découvrir une jouissance autre que la sienne (la jouissance phallique) et cette femme « indéterminée, inconnue, irréelle, en cela imprenable dans sa passivité, absente dans sa présence endormie et éternellement passagère » (Maurice Blanchot).

Et je verrais dans l'impératif de ce discours l'injonction surmoïque

par excellence faite à l'homme, et peut-être à l'homme seul, du lieu de l'Autre : jouis ! —

On peut peut-être trouver quelque perversion de la part de Marguerite Duras à avoir inventé cette mise en scène, à vrai dire — sur ce sujet — je n'ai pas d'opinion. Stratagème ou ruse inévitable avec les pièges de la parole savante, je ne sais. Non plus d'ailleurs que je ne sais si la voix dit la Vérité de la jouissance Autre, de la jouissance féminine ; ce que je sais, c'est que ce qui de ce texte m'a profondément interpellé est la réintroduction massive de la Chose dans la quête de la jouissance féminine sur laquelle s'ouvre le texte, posée dans la différence des sexes :

« Vous dites : pour dormir sur le sexe étalé, là où vous ne connaissez pas. Vous dites que vous voulez essayer, pleurer là, à cet endroit-là du monde. Elle sourit, elle demande : Vous voudriez aussi de moi ? Vous dites : Oui. Je ne connais pas encore, je voudrais pénétrer là aussi. Et aussi mollement que j'ai l'habitude. On dit que ça résiste plus encore, que c'est un velours qui résiste plus encore que le vide. Elle dit qu'elle n'a pas d'avis, qu'elle ne peut pas savoir ».

Sans doute sa quête est-elle voilée autant que guidée par ses fantasmes d'homme, par ce qui le lie à cet objet *a*, toujours fuyant, mais dont il espère bien se saisir dans l'Autre pour ne l'avoir pas trouvé dans le même :

« Vous dites qu'elle devrait se taire comme les femmes de ses ancêtres, se plier complètement à vous, à votre vouloir, vous être soumise entièrement comme les paysannes dans les granges après les moissons lorsque éreintées elles laissent venir à elles les hommes, en dormant ».

Je dois à Michèle Montrelay de m'avoir indiqué un autre texte, tout à fait extraordinaire, où, justement, un homme vieillissant vient s'allonger près de jeunes femmes endormies, et si profondément endormies que, quoi qu'il fasse dans le temps qu'il reste près d'elles, rien ne pourra les réveiller. Il s'agit des *Belles Endormies* de Yasunari Kawabata. Mais quelle différence entre ces deux textes ! Différence culturelle certes, mais aussi peut-être de sexe. Car si le vieillard retrouve auprès des belles endormies les signifiants peut-être phalliques de son enfance, ceux-là mêmes de sa sexualité de sujet au masculin, le jeune homme quant à lui au lieu de ses objets *a*, rencontrera la Chose. Ils n'ont de commun que ceci qui met l'amour à sa place, c'est-à-dire au rancart : ils payent, ils payent mais pourtant ni les belles endormies qui sont vierges, ni la femme de *la Maladie de la Mort* ne sont des prostituées.

« Elle dit le chiffre du paiement. Vous acceptez. Chaque jour elle viendrait. Chaque jour elle vient. Le premier jour elle se met nue et elle s'allonge à la place que vous lui désignez dans le lit ».

J'ai pensé qu'ici un schéma s'imposait. Celui d'un lit, de ce lit-ci, mais aussi bien du lit à partir duquel Lacan a tenu son séminaire *Encore*, un lit de plein emploi, à deux — Le voici :

Les deux carrés du haut sont les oreillers et la ligne au milieu symbolise, si l'on veut, ce qui sépare les deux — non pas l'espace de Tristan — mais, disons, la ligne de la différence des sexes.

Vous remarquerez qu'en bas, je ne noue pas les trois lignes. C'est exprès. Sans doute parce que j'ai des goûts de luxe, je pense qu'on pourrait broder quelque chose sur chacun des oreillers, d'autant que — comme la voix de l'Autre l'indique dans le texte, chacun a sa place dans le lit : « Elle s'allonge à la place que vous lui indiquez ». Sur mon dessin, ce sera à droite et, pour marquer que c'est là sa place, je vais broder ce signe :

$\overline{\exists x} \cdot \overline{\Phi x}$
 $\overline{\forall x} \cdot \Phi x$

Vous le reconnaissez, c'est, dans les termes de celui qui l'a inventé :

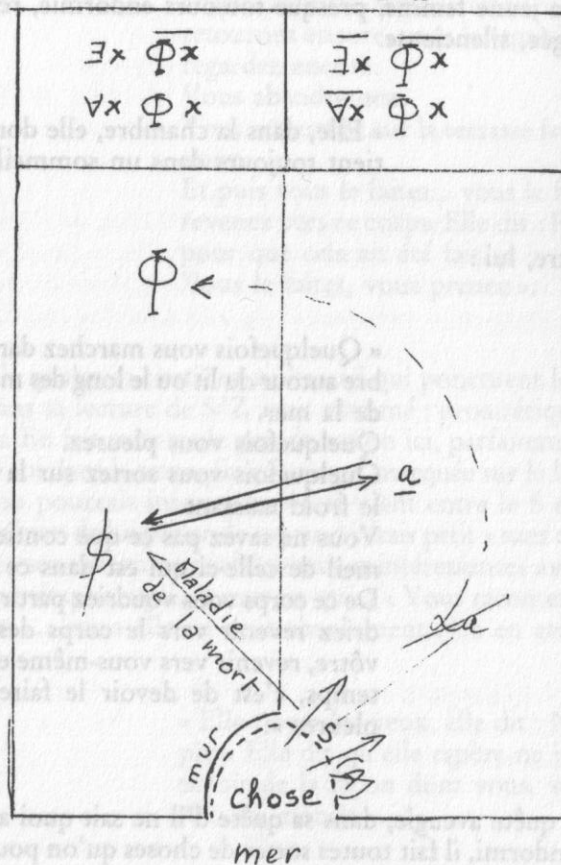
« l'inscription de la part femme des êtres parlants. A tout être parlant, comme il se formule expressément dans la théorie freudienne, il est permis, quel qu'il soit, qu'il soit ou non pourvu des attributs de la masculinité — attributs qui restent à déterminer — de s'inscrire dans cette partie. S'il s'y inscrit, il ne permettra aucune universalité, il sera ce pas-tout, en tant qu'il a la chance de se poser dans ce Φx au lieu de n'en pas être ».

A gauche, je broderai ceci :

$\exists x \cdot \overline{\Phi x}$
 $\forall x \cdot \Phi x$

« où la ligne inférieure $\forall x \Phi x$, indique que c'est par la fonction phallique que l'homme comme tout prend son inscription, à ceci près que cette fonction trouve sa limite dans l'existence d'un x par quoi la fonction Φx est niée. C'est là ce qu'on appelle la fonction du père — d'où procède par la négation la proposition Φx ce qui fonde l'exercice de ce qui supplée au rapport sexuel — en tant que celui-ci n'est d'aucune façon inscriptible ».

Lui Elle



Je complète maintenant mon dessin en brodant les draps et sans plus m'amuser, ni commenter ces lettres que vous connaissez et dont vous connaissez, j'en suis sûr, la fonction beaucoup mieux que moi. Mais pour des raisons afférentes à l'appel de la Chose qui ne réapparaîtront qu'un peu plus tard, je les changerai de place par rapport au schéma de Lacan. A gauche (place de l'homme) je mettrai en haut ce Φ signifiant du phallus élusif qui supporte le signifiant du sujet : $\$$, que j'inscrirai en bas, et, d'une flèche, j'indiquerai ce à la recherche de quoi il se livrera sur le corps presque toujours endormi de la jeune femme, ici, au milieu de la partie droite du lit : les objets a . En fait, vous le verrez si vous lisez *la Maladie de la Mort*, l'homme

manifeste une agitation incessante d'autant plus caricaturale, qu'à l'opposé, la jeune femme, presque toujours endormie, reste immobile, allongée, silencieuse.

« Elle, dans la chambre, elle dort... Elle se tient toujours dans un sommeil égal ».

Par contre, lui :

« Quelquefois vous marchez dans la chambre autour du lit ou le long des murs du côté de la mer.

Quelquefois vous pleurez.

Quelquefois vous sortez sur la terrasse et le froid naissant.

Vous ne savez pas ce que contient le sommeil de celle-ci qui est dans ce lit.

De ce corps vous voudriez partir, vous voudriez revenir vers le corps des autres, le vôtre, revenir vers vous-même et en même temps, c'est de devoir le faire que vous pleurez ».

Dans sa quête aveugle, dans sa quête d'il ne sait quoi au creux de ce corps endormi, il fait toutes sortes de choses qu'on pourrait prendre pour des activités sexuelles.

« Vous la regardez...

Vous dormez le visage dans le haut de ses jambes écartées, contre son sexe, déjà dans l'humidité de son corps, là où elle s'ouvre...

Un autre soir, par distraction, vous lui donnez de la jouissance et elle crie. Vous lui dites de ne pas crier.

Nuit après nuit vous vous introduisez dans l'obscurité de son sexe, vous prenez sans presque le savoir cette route aveugle.

Vous prenez le corps, vous regardez ses différents espaces, vous le retournez, vous le retournez encore, vous le regardez, vous le regardez encore.

Vous abandonnez.

Vous retournez sur la terrasse face à la mer noire.

Et puis vous le faites... vous le faites, vous revenez vers ce corps. Elle dit : Prenez moi pour que cela ait été fait.

Vous le faites, vous prenez ».

J'ai pris là quelques citations au hasard qui ponctuent le code que Barthes, dans sa lecture de S/Z avait nommé : proairétique, le code des actions. En fait, une seule grande action ici, parfaitement inintéressante en soi dans le texte, *faire l'amour*, marquée sur le lit par cette flèche qu'on pourrait inscrire en va et vient entre le S et le a.

Il essaiera bien de lui parler de « quand j'étais petit » sans doute pour lui raconter ses aventures parfaitement inintéressantes avec le phallus, le papa métaphorique, la maman qui... « Vous racontez l'histoire d'un enfant »... mais elle ne veut absolument rien en entendre.

« Elle ouvre les yeux, elle dit : Ne mentez plus. Elle dit qu'elle espère ne jamais rien savoir de la façon dont vous, vous savez, rien au monde ».

Peut-être peut-on aussi bien entendre qu'elle ne veut rien savoir non plus de la façon dont lui — avec le support de ce phallus dont il ne sait rien — il jouit.

*
* *

Ne parlons pas d'elle tout de suite, mais de cette tierce présence que je vous ai déjà indiquée dans les citations dont j'ai ponctué les agissements de l'homme : celle de la mer. Elle est là, avec sa puissance formidable, sa poussée. Juste de l'autre côté du mur. Au début elle n'est là que comme une présence festive pourrait-on dire, ou géographique.

« Qu'est-ce qu'on entend demande-t-elle la première nuit.

Vous dites : la mer.

Elle demande : où est-elle ?

Vous dites : Là, derrière le mur de la chambre ».

Mais cette présence, même si, pour lui, elle reste de l'autre côté du mur et que pendant presque toute la durée du texte, il va et vient entre elle et le corps endormi qu'il ne cesse de regarder que pour retourner voir la mer, cette présence de la mer s'infiltré du côté du lit.

« Vous quittez la chambre, vous retournez sur la terrasse face à la mer... Il fait une pluie fine, la mer est encore noire sous le ciel décoloré de lumière. Vous entendez son bruit d'eau noire continue de monter. Elle se rapproche. Elle bouge. Elle n'arrête pas de bouger »

C'est alors qu'il se rend compte qu'elle n'est plus tout à fait de l'autre côté du mur :

« L'idée nous vient que la mer noire bouge à la place d'autre chose, de vous et de cette forme sombre dans le lit ».

C'est alors que l'idée lui traverse l'esprit de la tuer et de la jeter dans l'eau noire, dans la Chose, la pensée de l'expulser dans la proximité de la mer noire et déserte. Et, retournant vers elle, elle devient alors à ses yeux la Chose même qu'il semble ne pouvoir affronter que soutenu par la certitude que c'est lui qui pourrait la tuer elle, dans cette chambre vide, vidée de lui parce que vidée de son semblable tandis que

« seule l'occupe cette coulée souple et longue de la forme étrangère sur le lit ».

Il revient dans la chambre et aux longues lames blanches qui traversaient la mer vue de la terrasse, se substitue la flaque blanche des draps.

« Si je devais filmer le texte, écrit Duras, je voudrais qu'il y ait une relation entre la blancheur des draps et celle de la mer. Que les draps soient déjà une image de la mer ».

De cette mer noire et d'autant plus menaçante quelle s'immisce davantage dans la chambre, noire pour lui, mais blanche pour elle coulée dans la blancheur des draps, son sommeil bercé par la respiration de la houle.

*
* *

Elle, enfin, elle est là à droite dans le lit. Elle est ce « la » que Lacan a barré parce qu'elle n'est pas toute là en tant que sujet parlant. D'autant plus « pas-toute » d'ailleurs qu'elle parle moins, qu'elle refuse de le suivre dans le bavardage où parfois — nous l'avons vu — il tente de l'entraîner. Elle se tait, elle dort et elle ne répond pas à ses questions. Elle se tait, elle dort et parfois elle jouit, d'une jouissance qui n'est qu'à elle, dont il ne sait rien, dont il ne comprend rien :

« Tout d'un coup dans une plainte, vous voyez la jouissance arriver sur elle, la prendre tout entière, la faire se soulever du lit. Vous regardez très fort ce que vous venez d'accomplir sur le corps. Vous le voyez ensuite retomber inerte sur la blancheur du lit. Il respire vite dans des soulèvements de plus en plus espacés. Et puis les yeux se ferment encore plus, et puis ils se scellent plus encore au visage. Et puis ils s'ouvrent et puis ils se ferment.

Vous avez tout regardé...

Et puis vous écoutez ce bruit qui se rapproche vous écoutez la mer ».

Cette jouissance dont il voit ce corps de femme être envahi, rien ne permet de penser qu'elle soit phallique. Ce pourquoi, je l'indiquerai ici d'un pointillé de LA à Φ sur mon lit. Par contre de cette jouissance qui lui est étrangère et dont il est exclu, comme il l'est de la Chose de la façon la plus radicale, elle ne lui dira rien d'autre que ceci qu'elle ne saurait être pour lui que « la maladie de la mort » et que cette maladie de la mort est mortelle de ce que celui qui en est atteint ne sait pas qu'il est porteur d'elle, de la mort. Et en ceci aussi qu'il serait mort sans vie au préalable à laquelle mourir, sans connaissance aucune de mourir à aucune vie.

Il ne saura rien d'autre que ceci qui nous permet de dire que sa jouissance à elle est sa maladie mortelle à lui, tout comme dans notre lecture du texte de Freud, les cris de jouissance de la mère étaient pour l'*infans* le souvenir de ses cris de souffrance à lui, des souffrances de l'abandon, de l'absence, de l'expulsion, de la première mort.

« Vous découvrez que c'est là, en elle, que se fomentent la maladie de la mort, que c'est cette forme devant nous déployée qui décrète la maladie de la mort ».

Mais il ne saura rien de plus, jamais, rien, et lorsqu'il l'aura enfin prise et qu'elle aura joui une dernière fois... après qu'elle aura une ultime fois ouvert ses jambes et que dans le creux de ses jambes écartées il aura enfin vu la nuit noire... un jour, elle ne sera plus là.

« De toute cette histoire vous ne retenez que certains mots qu'elle a dit dans son sommeil, ces mots qui diront ce dont vous êtes atteint : Maladie de la mort ».

Maladie de la mort dont il me semble que ce seront pour lui les signifiants de sa jouissance à elle que j'inscrirai ici même, à la surface de la Chose. Là où elle ne saurait être rejointe par un sujet au masculin qui aura pu vivre — du fait de la présence de la Chose — cet amour de la seule façon qui puisse se faire pour lui, « en le perdant avant qu'il soit advenu ».

Je m'arrêterai ici — avant la fin — en laissant en suspens la ques-

tion de ce que peut être S(A) dans son rapport aux noms du père comme l'a avancé Michèle Montrelay avec qui je discutai de cette lecture, et en tant qu'à la surface de la Chose ils en maintiendraient le pouvoir d'envahissement tout en laissant filtrer quelque chose de la Chose dans le corps de la femme ; en laissant aussi en suspens ce qu'il en est du pouvoir et des possibilités de dispersion du signifiant propres à la Chose et par rapport à ce que Michèle Montrelay a pu nommer : « le champ flottant », tout autant que ce qui la contient dans le rapport de jouissance de la femme à l'homme ; en laissant en suspens également ce qu'il en est pour Duras elle-même de son rapport à la Chose et de cette protection ultime contre son débordement, son envahissement radical, que peut constituer son écriture tant livresque que filmique tout à la fois fragmentée et rigoureuse, fermement amarrée à certains signifiants que je n'ai pas relevés, mais qui ponctuent, capitonnet si j'ose dire, le mouvement d'une pensée toujours plus proche de, plus tendue vers l'appel de la Chose, et dont le champ me semble avoir été réorganisé plusieurs fois à la suite d'une série de condensations, de culmination de certains agencements signifiants et de coupures — c'est-à-dire d'effondrements dans le cycle intoxication alcoolique/désintoxication, puis de reprise dans un agencement différent, certains signifiants ayant disparu (comme celui d'Anne-Marie Stretter venu du passé réel de Duras et qui disparaît du texte après *La Femme du Gange*) d'autres y apparaissent soudainement ou sous une forme beaucoup plus insistante. Par exemple tous les signifiants qui constituent la constellation signifiante de la mer dans *L'été 80*. S'il y a des noms du père chez Duras, fussent-ils déniés, il n'y a pas de métaphore paternelle ; en laissant en suspens enfin ce qu'il en est du mur qui le sépare, lui, l'homme, de la Chose et ce, de façon radicale sans que pour autant il soit absolument sourd à son appel.

« Vous retournez sur la terrasse face à la mer noire.

Il y a en vous des sanglots dont vous ne savez pas le pourquoi. Ils sont retenus au bord de vous, comme extérieurs à vous, ils ne peuvent pas vous rejoindre ».

Et Duras de préciser dans les indications filmiques : « Si je devais filmer le texte je voudrais que les pleurs sur la mer soient montés de telle sorte qu'on voie le fracas de la blancheur de la mer et le visage de l'homme presque en même temps ».

LES ÉROTIQUES DU TEMPS

Donald Moss

Traduction : Monique Novodorsqui

Dans *Le Moi et le Ça* Freud souligne que l'objet œdipien est organisé comme une sorte de molécule, une condensation synthétisante des éléments atomiques, masculin et féminin. Cet objet est couplé à son sujet œdipien par le biais d'une relation formelle de réciprocité inversée : « Il » et « Elle » sont liés par le désir à leurs compléments « la » et « le ». La structure en quatre éléments qui en résulte est le noyau de l'héritage œdipien. Cette structure est liée à un cinquième élément : le surmoi. Le surmoi, dans le même temps, commémore en un temps maintenant dépassé et permet l'accès à un vaste déploiement de futurs possibles. Chacun de ces futurs est une variante imaginaire d'une version de ce passé. Les objets abandonnés et qui vous abandonnent feront retour. Récompense et punition sont les agents imaginaires de ce retour, règlent l'agent imaginaire.

Le temps de l'Œdipe accélère la suite du processus général imaginaire : l'objet érotisé était présent jadis, il est maintenant perdu et réapparaîtra plus tard. Les détails de ce récit du retour constitueront un mythe personnel que Lacan a appelé le « mythe individuel du névrosé ». Dans ce mythe, le temps lui-même fait fonction d'objet érotique : « C'est dans l'objet de la pulsion ou grâce à lui que la pulsion peut atteindre son but » (*Les pulsions et leurs destins*). Le temps de l'Œdipe érotise donc la durée. Elle devient le véritable objet qui permettra l'accès aux objets qui sont maintenant perdus. La durée est donc le héros silencieux et non célébré de l'histoire œdipienne.

Le mode de retour de l'objet dans le temps sera un mélange de hasard et de nécessité, de Loi et de fantaisie et, plus largement, d'inéluctable et de contingent. En fonction du récit, les proportions de ce mélange vont varier. Mais ce qui ne change pas c'est le mélange lui-même. La durée subjective mise en mots et érotisée est le produit d'un couplage : la contingence d'une part et l'inéluctable d'autre part.

Le caractère inéluctable implicite dans toute histoire œdipienne lie un objet originel sinon imaginaire à sa réapparition littérale dans un avenir assuré. La contingence implicite dans tout récit associe la disparition imprévisible et originelle de l'objet à un avenir dans lequel ce retour de l'objet est simplement possible, sans garantie et peut même exister par procuration. Le tressage de la contingence et de l'inéluctable en une narration de plaisir réfère doublement les deux à l'objet perdu initial et à l'agent objet à travers lequel cet objet originel semble disparaître. Cette double référence de deux objets est au cœur de la formule centrale et énigmatique de Freud : « La découverte d'un objet est en fait une redécouverte de cet objet » (1905, *Trois Essais sur la théorie de la sexualité*).

Ce qui suit est peut-être une remarque clinique exemplaire. Un objet apparaît, disparaît et revient. Ce mouvement paraît à un moment plus contingent, à un autre plus inéluctable. Le caractère inéluctable ouvre sur la présence, la contingence ouvre sur l'absence. Appelons féminin l'objet trouvé dans l'inéluctable, appelons masculin l'objet ouvrant sur l'absence.

*
* *

B. est une femme de 35 ans en analyse depuis deux ans :

« Je ne sais pas si je peux parler de mes fantasmes de masturbation. J'aimerais en parler seulement si je pensais que c'est vous qui le voulez. J'ai toujours pensé qu'ils étaient terribles. Ça ne change rien que les autres femmes aient les mêmes... (silence).

La nuit dernière, j'ai rêvé que mon chat ne se sentait pas bien. Je lui ai demandé pourquoi et il me l'a dit. Pendant qu'il parlait, je me suis sentie coupable de le traiter comme un chat muet pendant toutes ces années. Une autre fois, j'ai rêvé que mon chat avait une femme et des enfants. Je me suis sentie coupable également. Je pensais que je l'avais dominé au point qu'il était terrorisé à l'idée de me parler de sa vie familiale. »

(A ce moment, l'analyste remarque un cafard qui court sur le coussin de la patiente. « Excusez-moi », dit-il, « il y a un cafard sur votre coussin ». B. bondit du divan et l'analyste étend la main et pousse le cafard sur le sol. Le patient et l'analyste regardent l'animal disparaître dans une fissure du mur. B. reprend ensuite là où elle en était sur le divan).

Quand B. se remet à parler, elle ne mentionne pas le cafard. Elle continue :

« Je viens de me souvenir d'un autre rêve que j'ai fait la nuit dernière. Je gardais les deux jumeaux d'une amie. Mais au lieu de rester avec eux, je sortais avec Frank, un homosexuel extravagant que je connais et j'oubliais les bébés. Je restais loin d'eux deux ou trois jours. Les bébés peuvent être morts... »

Les bébés me font penser à ma mère. Quand elle était en colère après mon petit cousin, elle le battait et elle nous battait tous après, ce qui est bon pour l'un est bon pour les autres, disait-elle.

(Cinq minutes de silence). Je crois qu'il faut que je vous parle maintenant de mes fantasmes de masturbation. Je suis penchée et je suis battue par un homme. C'est extrêmement excitant. J'ai fait quelque chose de mal et la fessée est ma punition. Quand mes parents me battaient, ils perdaient toujours leur sang-froid. Dans mon fantasme, pourtant, les coups sont seulement une fessée. Tout est précis. Rien n'est laissé au hasard. J'adore être soumise, que les événements se produisent indépendamment de ce que je dis ou de ce que je veux. J'aime qu'on me dise ce qu'il faut faire. Le fantasme me donne automatiquement un orgasme. Je sais que je n'aurai pas besoin de le faire. Tout ce que je dois faire c'est d'y penser. C'est ma seule manière d'avoir des orgasmes. Aucun détail n'a d'importance. C'est maléfique. Mais je n'ai rien à donner en échange. La rêverie est mon seul besoin sexuel. Je peux l'obtenir quand je veux. C'est la seule pensée qui est toujours présente. Je n'ai aucun besoin d'homme. »

La séance prend fin avec B. qui termine ce qu'elle appelle sa « confession ». Ensuite, elle manque la séance du lendemain. A la séance suivante, elle commence :

« J'étais trop malade pour venir ici hier. J'étais en train de vomir. J'avais l'habitude de vomir quand mes parents m'avaient battue. L'autre nuit, j'ai rêvé que vous vous leviez de votre chaise pour me frapper au visage avec le poing. Du coin de l'œil, je voyais votre poing arriver. Je remuai la tête au bon moment. Votre poing a heurté le divan et ensuite vous avez dit : « Excusez-moi, il y a un cafard sur votre coussin ». Quand je me suis réveillée, il m'a fallu beaucoup de temps pour me convaincre que c'était vraiment après le cafard que vous en aviez, l'autre jour.

Dieu merci, j'ai vu le cafard de mes propres yeux. Dans mon rêve le cafard n'apparaît pas vraiment. Je me sentais tendue et j'avais la nausée en me réveillant. Comme s'ils venaient de me frapper. A 16 ans, j'ai décidé de ne jamais les laisser recommencer. S'il avait fallu, j'aurais utilisé un couteau pour me protéger. Un jour, mon père menaçait

de jeter ma sœur contre le mur. Mais il savait que j'avais un couteau et il n'osa pas le faire. J'aurais préféré lui donner un coup de couteau plutôt que le traiter en malade mental qu'il est réellement.

J'ai entendu votre main contre le divan quand vous avez poursuivi le cafard. Je pensais que je devais vous croire. Vous n'auriez pas envie de me frapper. Vous êtes gentil. Si j'avais été en train de parler de quelque chose de sexuel quand le cafard est apparu, j'aurais eu un rêve sexuel. »

Séance suivante :

« J'ai rêvé de vous la nuit dernière. C'était à propos du divan où se trouvait le cafard. C'était un vendredi après-midi et ma séance était essentiellement silencieuse. Tous deux nous étions endormis jusqu'à ce qu'il y ait un coup de sonnette et qu'un nouveau patient entre. J'aplatissais les faux plis du divan comme si c'était un lit. Vous me donniez un long travail à faire mais, avant que je l'aie terminé, je revenais ici. Vous dormiez sur le divan avec une femme. Je me demandais pourquoi j'étais punie alors que c'est vous qui faisiez quelque chose de mal, vous qui étiez coupable.

Je ne devrais pas me sentir coupable. Je n'ai rien fait qui mérite une punition. »

Séance suivante :

« J'ai asticoté de nombreux hommes récemment. Je ne sais pas pourquoi. Je veux qu'ils soient excités. Je veux qu'ils souffrent. Je ne sais pas ce que je veux. Ça ne me dérange pas d'être réincarnée en homme. Je regarde mon corps et je n'y vois rien d'important. Mes seins sont juste collés de chaque côté. Il ne font partie de rien. Le pénis est important ; vous en avez besoin pour faire les enfants. Je n'ai pas besoin de mon utérus. Je ne peux pas imaginer avoir un enfant. La grossesse est une maladie. Qu'une autre soit enceinte à ma place.

Ma petite cousine qui a trois ans sait déjà ce que c'est que d'être une fille. Elle flirtait avec tous les hommes dans la pièce hier. C'était scandaleux. Elle était penchée sur un tabouret et mettait son derrière sur la figure d'un homme. Elle voulait simplement qu'il le touche, qu'il lui fasse quelque chose. Elle voulait que quelqu'un la frappe, je pense... Récemment, j'ai eu des rêves sexuels. Ils me donnent la nausée. Dans les rêves, je suis penchée. L'homme vient en moi par derrière. Je ne peux pas le regarder, même dans mes rêves.

Des amis sont venus hier. L'homme parlait avec dégoût d'un examen médical qu'il avait subi récemment et où une femme médecin « l'avait mis avec un gant de caoutchouc ». Ça m'a fait rire. J'étais excitée, je voulais le lui faire. « Mettre quelqu'un avec un gant de caoutchouc », donner une correction, c'est tellement excitant d'y penser.

Les femmes normales ne sont pas comme ça. »

Et la séance suivante :

« Je ne sais pas si vous êtes juif. D'ailleurs ça m'est égal. J'en ai assez d'entendre parler de l'Holocauste. J'aurais voulu être persécutée moi aussi. Je n'aime pas les gens qui me culpabilisent. Les Juifs ne vous laissent pas pénétrer dans leur douleur. Ils vous laissent à l'extérieur. J'ai souffert moi aussi. Quelqu'un devrait connaître ma souffrance. »

*
* *

Dans cette séance, il faut traiter le cafard comme une représentation représentante d'un objet. La patiente ne mentionne pas sa première apparition. Il arrive « par » l'analyste. Ce n'est que quand il réapparaît — « trouvé » dans le rêve — que B. en parle elle-même. Une fois nommé, il disparaît, pour ré-apparaître d'une manière répétée, chaque ré-apparition portant un marqueur révélateur. Ici le marqueur est une « correction » : l'objet originel revient à la fois comme sujet et objet de nombreuses « corrections » : la petite cousine battue, B. battue par ses parents, B. malade la nuit après l'apparition du cafard, B. objet de l'intention du poing rêvé, la sœur de B. qui allait être envoyée contre un mur, B. avec un couteau, B. témoin de ce que l'analyste dormait avec une autre femme, B. punie, B. excitant les hommes, la cousine de B. mettant son derrière sur le visage d'un homme, les Juifs, le désir de B. de la persécution des juifs. L'objet revient dans chacune de ces représentations.

L'apparition initiale et contingente de l'objet a été perturbante. Il apparaissait d'une manière traumatisante. Mais à la fin de cette séance, les représentations de cet objet traumatisant redonnent courage. La contingence traumatique a été transformée en une inéluctabilité érotique. À travers ce mouvement par l'inéluctabilité, l'objet, d'un troisième terme perturbant, a été transformé en un second terme totalisant. B. vit la relation de la correction comme une relation d'aptitude à l'érotisme, en même temps qu'une certaine aisance dans ce domaine.

Ce changement de la contingence à l'inéluctable modifie essentiellement le « genre » de l'objet. L'inéluctable permet d'accéder à la présence mythique de l'originel féminin. La contingence, par contre, permet d'accéder à la scène de l'absence perturbante, au « masculin ».

Par le biais de l'inéluctable et de la contingence, les vicissitudes du

phénomène qui se répète, de l'apparition-disparition et retour de l'objet produisent un modèle formel dont le schéma peut servir d'empreinte identificatoire. L'objet soumet le sujet à la subjectivité. Mais le sujet et l'objet ne sont couplés dans un récit érotique qu'en ce qui touche la re-présentation de l'objet. Sa première apparition traumatisante appuie sur la détente du langage, la seconde le déclenche. Dans le cas de B., la seconde apparition se produit dans un rêve et le rêve transforme l'objet représenté en une simple illusion, une tromperie. L'objet est ici rêvé comme une absence ; il est trouvé par le biais de la négation : « Vous tendiez la main... pour me frapper moi... ». Le désir du rêve, ici, est : « Je suis le seul objet... » À partir de « Un enfant est battu », nous pouvons dire que la configuration perturbante à l'origine, même traumatique — « un cafard est battu » — a été transformée en quelque chose d'érotique, qui se répète et finalement d'inéluctable, « je suis battue ». L'objet a été « trouvé » mais pas sous sa forme originelle, perturbante, contingente et concurrente mais sous un mode différent : comme quelque chose qui ressemble à un miroir inéluctable. À travers l'objet perturbant elle re-découvre l'objet perdu. Grâce à la contingence, par la négation, elle redécouvre l'inéluctable.

La transformation effectuée par B. va dans le sens opposé de celle mise en évidence dans le « Fort/Da » freudien. Dans l'exemple de Freud, l'absence contingente est transformée en une présence inéluctable. L'enfant trouve son objet manquant attaché à l'extrémité d'une ficelle. Là, l'enfant re-trouve une assurance ; seul l'inéluctable permet un retour de l'originel féminin manquant. Avec B. par ailleurs, le problème est l'apparition d'un objet perturbant, non pas la disparition d'un objet désiré. Pour résoudre ce problème, elle retourne cette apparition en une tromperie et, grâce à cette tromperie, soutient sa relation au premier objet « réel », inéluctable. En s'identifiant au contingent, elle se substitue à lui ; « il » devient « moi ». En tant qu'objet battu, B. soutient sa relation à l'objet mythique originel féminin. Tant que le fait de frapper est inéluctable, l'objet est inéluctable et le seul objet inéluctable est ce premier objet, le féminin.

Mais le seul objet absolu dans tout ce déploiement érotique est le premier, c'est-à-dire que le seul objet qui soit sûr est celui qui manque avec certitude, celui dont l'absence a produit tout un réseau de représentations dérivées. Tous les objets dont la valeur érotique découle de leur promesse de faire réapparaître cet originel absent peuvent se conceptualiser comme des objets « féminins », toute une série « matrilinéaire ». Cette série fait accéder à un objet dont le désir imaginaire ce qui *doit* avoir été (l'objet *a* de Lacan). En s'appuyant sur cette série, le temps comme inéluctable ouvre l'accès au retour de cet objet absolu.

Ce retour est toujours relaté comme un retour du féminin. Le féminin n'implique pas de référence particulière au désir charnel. Il se rapporte plutôt à un zone structurelle nécessaire. Cette zone consiste en un agglomérat de représentations érotiques qui permettent d'imaginer « à travers chacune d'elles » que l'absence originaire déclenchante n'a pas eu lieu. Le temps comme inéluctable permet la restauration de l'objet absolu à sa place d'origine. Le temps, le lieu et l'objet sont tous des égaux. Chaque élément est une notion virtuelle, un point par lequel le récit peut continuer. Chacun est une promesse des deux autres. Le mouvement qui y accède est un tourbillon ; peu importe ce qui est présent, quelque chose continue à manquer. Ce point vide soutient le féminin, et soutient la valence érotique de l'inéluctable.

L'objet trouvé comme féminin est ainsi invariablement lié au spectre d'un absolu absent. Et en même temps, cet objet féminin est une promesse d'accès à une simple présence. L'inéluctable n'est rien d'autre que du temps érotisé par le biais de la délivrance, hors de cette absence et dans cette présence. L'inéluctable commémore les deux. C'est pourquoi l'objet inéluctable est invariablement un objet mystérieux : incarnant la référence à la fois au trauma originaire et au dépassement final de ce trauma.

En permettant d'accéder à cette présence-féminine-comme-absolu, l'inéluctable permet un retour à une certitude hallucinatoire. L'inéluctable situe le féminin comme un énorme signal de sortie au néon au-dessus de tout le champ érotique. Ce champ dont chacun des termes est touché par la contingence consiste en figures, en représentations. L'inéluctable, en dépassant l'érotique indique la figure unique et irreprésentable. En tant que telles, les constructions érotiques de l'inéluctable sont toutes nécessairement « intégristes ». Chacune présente un contrat originel œdipien sacré. Dans ce contrat, chaque personne réapparaîtra. Chacun est singulier, irremplaçable et absolu. Résistant à la substitution toutes les constructions « intégristes » privilègient le signifié sur le signifiant. Promettant un retour littéral du féminin perdu, le déterminisme intégriste postule une relation de stricte identité entre le trouvé et le re-trouvé. La construction intégriste transforme la métaphore et la métonymie, la condensation et le déplacement en blasphèmes. Pour l'intégriste, que sa construction — à lui ou à elle — ne concerne que des poèmes érotiques subjectifs ou qu'elle s'inscrive largement dans l'Histoire, l'arbitraire du signifiant représente non seulement une erreur, mais un péché.

La construction intégriste, fondée sur l'inéluctable érotique et/ou historique est la construction générique de la psychose. Le temps ayant été érotisé en un agent de l'inéluctable, la signification étant inter-

dite en tant que falsification d'une promesse sacrée, le sujet peut seulement occuper une position de non-subjectivité radicale. Pas d'objets à re-trouver par la signification, il n'y a aucun lieu à partir duquel soutenir un projet érotique.

La barre saussurienne qui sépare le signifié du signifiant est un monument élevé à la contingence érotique. Elle délimite et situe en-dessous de la barre l'objet reproducteur féminin dépassé et que l'on ne peut pas retrouver. Les constructions intégristes font disparaître cette barre. En promettant l'accès au signifié elles promettent un moment où le temps lui-même, comme tous les objets, sera superflu.

« Je vous salue, Marie » de Godard est un exemple qui va à l'encontre de l'intégrisme érotique/sémiotique et historique. Il capte la fantaisie avec laquelle un objet érotique passera du substantif au médiateur au moment même de la possession apparente. Ce tournant destabilisant vers la médiation est la bête noire des constructions intégristes.

Dans ce film, Marie, qui est vierge évidemment, enseigne l'amour physique à Joseph. Elle est nue en face de lui. Il veut la toucher, mais chaque fois qu'il tend la main vers son corps, elle lui repousse la main et dit : non. Il est désolé et troublé. Mais il finit par apprendre. Pour éviter son geste de rejet il arrête sa main juste avant de la toucher et ensuite il la retire. Comme il ne la touche pas, il précède l'illusion de l'accès et l'institue comme une simple figure de médiation signifiante. La leçon est la suivante : par elle, on accède à l'érotique. Ce n'est que lorsque Joseph retire sa main que Marie finit par dire oui. L'objet érotique ne peut être approché que sur le mode asymptotique.

En parlant du film, Godard explique :

« C'était une image très difficile. Avant, je pouvais approcher la caméra, ou l'éloigner. Ici avec Marie, c'était différent. A chaque plan, il y avait une bonne distance à prendre. C'était une question de millimètre — mauvais, mauvais, et tout d'un coup bon. C'est l'image qui choisissait, pas nous. Là, dans ce pouvoir de choisir, nous pouvions ressentir la majesté de Marie. C'est elle seule qui pouvait insister sur l'endroit précis d'où la caméra serait autorisée à travailler. Je voulais des gros plans mais chaque fois que je m'approchais d'elle, je devais m'éloigner. Ceci me rappelait ce que j'avais appris avant même de commencer le film : aucun peintre de la Renaissance n'avait jamais fait d'image de Marie en gros plan. Avec elle, nous essayions toujours d'avoir la bonne image — mais quoi que nous fassions, il y avait un sentiment d'accomplir quelque chose d'interdit. Ce que nous faisons nous paraissait toujours partiel et fragmentaire. C'est ainsi que cela doit se passer. L'image — toutes les images de Marie — ne seront

complètes que le jour de la Résurrection. Jusqu'alors, l'image doit co-exister avec le Verbe et la Loi. Comme le dit Saint Paul. »

L'image sera pleine, affirme Godard qui a réfléchi (et qui est désillusionné ?). Le « sera » situe ici le temps comme un objet érotique non moins que l'image pleine de Marie à qui il permettra d'accéder. Pour Godard, la séquence de médiation est claire ; à travers le temps vers l'objet ; le temps est le médiateur le plus proche, Marie le plus éloigné.

A l'extérieur du cinéma, il y avait un groupe qui manifestait contre le film. Pour eux, la séquence de la médiation érotique était inversée, l'image était immédiate, le temps était éloigné. Leur porte-parole me montra un pamphlet dans lequel lui et son groupe revendiquaient une vision de la Sainte Vierge à Brooklyn remontant à trois années auparavant. Pour lui, la véritable image de Marie a déjà fait son apparition ; le temps promis est dans l'attente. Il traite le film de Godard comme B. traitait le cafard de son rêve. La réapparition de l'objet pour tous deux ne sert qu'à confirmer le statut unique, absolu de l'apparition « originelle ».

Le manifestant accuse Godard de « blasphème ».

« Le film n'est que pur blasphème. Il outrage la sainteté de la Sainte Vierge. Elle seule n'a pas de péché. Et ce film la tourne en dérision. On me dit qu'on la voit nue. Elle exhibe son corps à un homme. Son langage est ordurier. Ce type (Godard) a consacré toute sa carrière à attaquer l'Église. C'est un échec complet de A à Z. »

Quand B. rêve que je lui mens pour trouver une excuse à mon désir de la frapper, en fait elle m'accuse d'un blasphème semblable : de me servir d'un objet faux et profane pour profaner un objet sacré. Dans mon cas, l'objet sacré et inéluctable est contenu dans « moi ». Pour B. et pour le manifestant, l'objet trouvé (le cafard, la Sainte Vierge) est le garant d'une autre découverte originelle. Le seul outil nécessaire qui fasse respecter cette garantie est un signe actif qui peut se changer en négatif.

Le temps érotique s'accouple avec lui-même. Le temps, comme contingence, est une construction érotique conforme à la construction de la contingence phallique, du faux semblant masculin. Mimer la possession phallique c'est exposer la possibilité de perte phallique. De même, l'inéluctabilité temporelle est conforme à l'inéluctable phallique. Le faux semblant féminin qui consiste à être le phallus ne laisse aucune place pour un moment de perte. Le faux semblant qui consiste à être le phallus incarne la construction de son retour inéluctable et absolu. Le faux semblant qui consiste à l'avoir incarne la construction non seulement de son retour possible mais de sa perte possible.

ble. Le temps contingent est en accord avec la possession contingente, chacune soutenant une construction érotique « masculine ». Le temps inéluctable, en accord avec l'être « inéluctable » soutient la construction féminine érotique.

Dans son *Saint Genet*, Sartre rend merveilleusement bien cet entrelacement du contingent et de l'inéluctable. En voici un moment exemplaire :

« Surpris en train d'agir. Quelqu'un est entré et le regarde. Sous ce long regard, l'enfant vient à lui. Lui qui n'était encore personne devient soudain Jean Genet... Soudain

... un mot vertigineux
Des profondeurs du monde abolit
l'ordre magnifique...

Une voix déclare publiquement : « tu es un voleur ». C'est le moment de se réveiller. » (*Saint Genet*, p. 17).

Ce que Sartre appelle ici un « réveil », nous pouvons l'appeler une érotisation, la découverte soudaine d'un objet. Jusqu'alors (dans le récit de Sartre, bien sûr), pour Genet, l'accès à tout objet du désir n'a pu se réaliser que par l'intermédiaire d'une contingence presque uniquement temporelle. Sa place n'a pas été garantie, fondée sur un point d'origine, un point féminin. Son besoin n'a donc pas eu de vecteur directionnel. Pour employer une métaphore freudienne, rien n'a « soudé » le but à l'objet. Mais soudain, à ce moment, la contingence est irrévocablement plongée dans l'ombre. Genet devient ce qu'il devait « inéluctablement » devenir : il devient un voleur.

Comme pour B. et pour le manifestant, l'objet trouvé ici (« une voix ») institue la place de son prédécesseur retrouvé. L'état latent non dit de cet objet « antérieur » est compris ici par l'intermédiaire du plus récent. Cette « voix » procure à Genet un objet féminin originel, une « mère ». Il la retrouvera en volant. L'emblème de son objet sera qu'il appartient à un autre.

Enfin, et c'était inéluctable, dénommé « voleur » Genet peut maintenant revendiquer un lieu de naissance, c'est-à-dire un endroit d'où il peut déclencher un projet érotique. Il peut se situer face à la Loi. Cette place, cette Loi arrivent avec la certitude incontestable d'une délivrance. Seul le moment de leur arrivée est inéluctable. Tous leurs agents et ceux qui font appliquer la loi ne sont que des représentations contingentes qui possèdent momentanément une autorité qui émane de la fiction d'un point d'origine absolu — féminin —.

MARIE LANGER (1910-1987)

par Hector Yankelevich

Née à Vienne en 1910, dans une famille juive d'industriels et de négociants, elle y fait ses études de médecine et sa spécialisation en psychiatrie. Elle fait son analyse didactique avec Richard Sterba ; Heinz Hartmann, dont elle ne conserve pas un souvenir impérissable, est son patron à l'hôpital et Jeanne Lampl de Groot son contrôleur. Ses entretiens d'entrée à la *Wiener Vereinigung* (Association Psychanalytique de Vienne), le sort veut qu'elle les passe avec Freud. Elle est admise. Pendant ses études de médecine et son analyse, poussée par la situation politique, elle adhère au Parti Communiste et mène une double vie, militante clandestine, chargée de l'Agit-Prop, d'une part, étudiante, médecin et candidate analyste de l'autre. Pionnière du féminisme, elle aide en tant qu'anesthésiste à pratiquer des avortements clandestins.

En 1934, elle a déjà été arrêtée deux fois, elle ne peut plus continuer sa double vie. En outre, la *Wiener Vereinigung*, sur proposition de Federn, éconduit ceux de ses membres qui ont une activité politique (de gauche). Marie Langer décide de partir en Espagne. Elle est affectée à une unité sanitaire des Brigades Internationales. La défaite en Espagne et l'Anschluss l'obligent à émigrer, en Uruguay d'abord, puis en Argentine.

A la fin de la guerre, elle fonde, avec Angel Garma, membre de l'Association de Berlin, Celes Carcamo, membre de l'Association de Paris, Enrique Pichon-Rivière, Arnaldo Rascovski et Ferrari Hardoy, l'*Association Psychanalytique Argentine*, dont elle sera une figure éminente jusqu'en 1970. Ces 25 ans d'appartenance active à la cause analytique vont faire d'elle une des figures les plus reconnues, aimées et respectées parmi les analystes « fondateurs », non seulement en Argentine, mais dans toute l'Amérique Latine. Dans les années 1960, elle refuse un poste de Vice-Présidente de l'IPA. Figure de proue du courant kleinien dominant au sein de l'APA, elle maintient une relation de travail avec Mélanie Klein et correspond assiduellement avec Hanna Segal et les autres membres du groupe kleinien de Londres. Comme

analyste, elle s'occupe de ce qui la préoccupait, jeune, à Vienne : la maternité, la féminité, les groupes, les symptômes psychosomatiques, et fait partie des Associations de Médecine Psychosomatique, de Psychothérapie de groupes, etc.

En 1970, elle prend la tête, avec Emilio Rodrigué, ancien Président de l'APA et ancien Vice-Président de l'IPA, d'un mouvement, *Plataforma*, qui scissionnera de l'Association officielle, avec un autre groupe, *Documento*, et un grand nombre d'analystes qui le font à titre individuel. Ainsi, quarante ans après, une nouvelle « gauche freudienne » voyait le jour, dans un pays secoué par les luttes politiques et meurtri par les dictatures militaires. Ce qui fut refoulé à Berlin et à Vienne, mis de côté par la « diaspora » d'Amérique au nom des normes d'adaptation et d'un « moi-sans-conflit », connaît en Argentine un retour d'une force inégalée. Laissant de côté le carcan de l'institution officielle, des dizaines, des centaines d'analystes chercheront à *unifier* leur pratique analytique et leur engagement militant.

En 1974, Marie Langer doit abandonner l'Argentine, menacée de mort par les services secrets de la police et de l'armée. Elle s'installe au Mexique, où elle poursuit son activité politique, son activité de militante féministe et sa pratique thérapeutique. Elle séjourne plusieurs fois au Nicaragua, prenant en charge, avant la victoire sandiniste, des thérapies de combattants en exil, et aussi à Cuba où, en 1985, Fidel Castro lui-même la charge d'introduire la psychanalyse.

Actrice et témoin incomparable d'un demi-siècle d'histoire du mouvement psychanalytique, Marie Langer aura tenté l'impossible pour créer une autre articulation entre les relations sociales et l'inconscient, pensant que *faire désirer* pouvait résoudre l'opposition entre l'impossible à guérir et l'impossible des rapports de domination, et venir à bout du malaise dans la civilisation.

Il nous sera difficile d'oublier la lueur à la fois ironique et toujours accueillante de son regard, la richesse des timbres de sa voix. Elle aura été le trait d'union de plusieurs générations d'analystes qui auront vécu l'épopée psychanalytique dans l'esprit des premiers kominterniens.

PATIO

PSYCHANALYSE



SOMMAIRES DES NUMEROS 1 à 10

éditions de l'éclat

1. DÉPLACEMENT

(Septembre 1983)

Analytiques :

Jacques Hassoun : *Le truchement.*
Olivier Grignon : *Déplacement ?*
Jean-Jacques Blévis : *A l'impossible chacun est tenu.*
François Baudry : *L'oiseau des ruines.*
Monique Schneider : *Transfert immobile.*
Julien Bigras : *Les figures de la mère.*
Sigmund Freud : *Lettre à Breuer.*
Monique Tricot : *Déplacement dans l'œuvre freudienne.*
Béatrice Ithier : *D'un déplacement l'autre.*
Claude Rabant : *Marcher.*

Voisinages :

Daniel Dobbels : *A la pointe de la lance.*
Sabina Spielrein : *Vents.*
(Présentation de Mireille Cifali).

Textes bruts :

Christophe Nollier : *Transports de textes.*
G. Th. Fechner : *L'espace a quatre dimensions.*
(Présentation de Claude Rabant).

Récits :

Josiane Gonthier : *Victoire.*
François Péraldi : *Mine Shaft.*
Claude Spielmann : *Lettre.*
Mahmoud El Alem : *Dix modestes déplacements.*

Altérités :

Jean Chrysostome : *Lettre d'exil.*
(Présentation de Jacques Hassoun).
Abdelwahab Meddeb : *Stations de Niffari.*

2. DIRECTIONS DE LA CURE

(Avril 1984)

Analytiques 1 :

Marcianne Blévis-Gluck : *Le double du rêve.*
Olivier Grignon : *Entendre.*
Juliette Planckaert : *Présence.*
Béatrice Ithier : *L'analyse du transfert.*

Interviews sur le contrôle :

Françoise Dolto
Jean Clavreul
Joyce Mac Dougall
Herbert Rosenfeld
Michèle Montrelay

Analytiques 2 :

Radmila Zygouris : *Se non è vero, è ben trovato.*
Marc Nacht : *D'un trait.*
Lucien Mélése : *Voie royale ou forêt vierge ?*
Gérôme Taillandier : *La lame...*

Analytiques 3 :

Claude Rabant : *S'PER.*
Jacques Hassoun : *Bâtons rompus.*

Textes à l'appui :

Imre Hermann : *Quelques aspects de la régression psychotique. Une étude du cas Schreber.*
Jacques Nassif : *Préface à la traduction italienne de Zur Auffassung der Aphasien.*
G. Th. Fechner : *Histoire de la maladie. (Récit autobiographique).*

Voisinages :

Dominique Maugendre : *La clé de verre.*
Rolando Yankelevich : *Ville dorée.*
Abdelkebir Khatibi : *Possession d'Iblis.*

3. L'INCONSCIENT A L'OEUVRE

(Décembre 1984)

Analytiques 1 :

François Baudry : *Ligne*.
Pascale Hassoun-Lestienne : *Pas encore*.
Monique Tricot : *Tout passe, et pourtant*.
Joël Sipos : *Le souffle et l'encre*.
Béatrice Ithier : *L'activité psychanalytique*.

Entretiens :

Didier Dumas et Patrick Valas : *Fantôme à l'œuvre*.
Droit de réponse : Maud Mannoni.
Entretien avec Serge Leclaire.

Analytiques 2 :

Alain Didier-Weill : *La honte et la pudeur : les deux voiles*.
Francis Hofstein : *Entre sexe et inceste, les psychanalystes*.
Varenka Marc, Olivier Marc : *De la créativité*.
Hervé Petit : *Créer : exténuier l'invention*.
Martine Broda : *Poème*.

Textes à l'appui :

Françès Tustin : *Développement de la compréhension*.
Itinéraire personnel.

Récits :

Jacqueline Moulin : *Le dit-voir*.
Françoise Toret : *Imaginaire et création de vêtements*.
Françoise Vinerbet : *Trajectoire orale*.

Voisinages :

Françoise Davoine et Jean-Max Gaudillière : *L'idiotie*.
Martine Broda : *Pierre-Jean Jouve*.
Margherita Leoni : *Quand la voix se colore*.
Elise Guidoni : *Lord Jim : le trauma et la destinée*.

4. CONSTRUCTIONS DANS L'ANALYSE ET CRISE DE LA LANGUE

(Octobre 1985)

Analytiques/1 :

J.-M Pré-Laverrière : *Sur le chapitre III de « Constructions en analyse »*.
C. Rabant : *Constructions, interprétations*.
J. Hassoun : *Délester la mémoire*.
O. Grignon : ... *Demeure la question générale du récit*.

Entretien/1 :

avec Danielle Dubroux par J. Hassoun.

Analytiques/2 :

C. Spielmann : *Construire avec un psychotique ?*
C. Maillet : *Jeux de constructions*.
P. Hassoun : *Construire à partir de « l'acting out »*.
G. Dana : *F/S Construire avec l'imaginaire*.
M. Levy : *Attention, chute d'anges*.
M. Nielsen : *Construction, mise en œuvre du vide*.

Analytiques/3 :

G. Taillandier : *MA*.
F. Baudry : *Sur l'interprétation et son objet*.
H. Yankelevich : *Entre le rêve et l'éveil*.

Crise de la langue ?

J. Sipos : « *Witz* »-Genstein.
D. Tassel : *La lettre du renoncement*.
I. Shein : *Cheminelements et errances à travers deux langues*.

Entretiens/2 :

avec Nicolas Rand par M. Blévis.

J. D. Nasio : *Exil*.

Voisinages :

M. A. et S. D. Kipman : *Présentation de Bion*.
D. Dumas : *Le généalogique dans l'histoire et la pensée freudiennes*.

5.
IMRE HERMANN
PSYCHOLOGIE DE L'ANTISEMITISME

(traduit par G. Kassai, G. Gachochi-Tattay, G. Gachochi)

suivi de

**LA PRÉFÉRENCE POUR LES MARGES
EN TANT QUE PROCESSUS PRIMAIRE**

(traduit par Georges Kassai)

PRÉFACE DE

Claude Rabant et Jacques Hassoun.

(Février 1986)

PSYCHOLOGIE DE L'ANTISEMITISME (1945)

Introduction

1. Le problème psychologique ; 2. Accusations contre les Juifs ; 3. Éloges ; 4. Contradictions et erreurs logiques dans les accusations ; 5. Les explications habituelles.

Psychologie individuelle de l'antisémitisme

I. Facteurs émotionnels et pulsionnels

1. Recherche du bouc émissaire, projection ; 2. Arrivisme, envie, castration ; 3. La mort du Christ. Le complexe d'Œdipe.

II. Défaut du processus de pensée

1. Critères formels des erreurs de pensée ; a) Erreurs dans le processus d'induction. Identification paranoïde ; b) Le tableau complémentaire ; c) Nécessité. L'axiome du choix, le « bon exemple ».

2. Examen du contenu de erreurs de pensée : la pensée raciale.

Psychologie collective de l'antisémitisme

I. Le rôle de certains concepts fondamentaux de la psychologie collective dans l'antisémitisme

1. « Épouillage » ; 2. Lutte entre frères. Intensification de l'agression ; 3. Coopération.

II. L'antisémitisme en tant que mouvement populaire

1. Période de latence. Foyers d'épidémie cachés, attitudes. L'« apport » juif aux mouvements antisémites ; 2. Passage de la période de latence à la période d'explosion. Formation de groupes et de « leadership ». Un moyen de défense des Juifs : l'identification à l'ennemi

**LA PRÉFÉRENCE POUR LES MARGES
EN TANT QUE PROCESSUS PRIMAIRE (1923)**

I. La préférence pour les marges en tant que loi des processus psychiques primaires

A. Sur la préférence pour les marges, en général ; B. La préférence pour les marges dans les mouvements expressifs (affects) ; C. Préférence pour les marges dans les symptômes névrotiques ; D. Préférence pour les marges et principe de plaisir ; E. La préférence pour les marges en psychologie animale.

II. La loi biogénétique fondamentale en tant que principe de psychologie normale

A. Contribution à l'explication des illusions géométrico-optiques ; B. La vision stroboscopique des mouvements ; C. Penser et mobilité.

6.
L'ENFANT DANS LA PSYCHANALYSE

(Septembre 1986)

Analytiques/1 :

Claude Rabant : *Odeur de Saloniki.*

Radmila Zygouris : *Un nom qui manque.*

Jacques Hassoun : *Subite et inexplicable.*

Julien Bigras : *L'enfant autistique, ultime otage de la psychanalyse moderne.*

François Baudry : *Objet de l'analyse, objet de la sublimation.*

Joël Sipos : *Porter aux choses.*

Martha I. Rosenberg : *Ce que les mères savent.*

Analytiques/2 :

Monique Tricot : *La cause de l'enfant.*

Dominique Clerc : *Malheur de Sophie.*

Claude Halmos : *A l'enseigne de l'impossible.*

Nicole Fabre : *La vérité du crocodile.*

C. Safarti & G. Taillandier : *Le Palmier ou l'ics feuilleté.*

Jacky Bodelin : *L'écoute du silence.*

Entretien :

Entretien avec Michel de Certeau sur la *Fable Mystique.*

Analytiques/3 :

Jacques Nassif : *L'analyste en toi.*

Sylvia Inès Fendrik : *Un enfant de la psychanalyse.*

Marie-Emmanuelle Didier-Weill : *Je suis celui qui a rencontré qui j'étais.*

Textes bruts :

Mireille Faivre-Engelhardt : *Patience.*

Voisinages :

Abdelwahab Meddeb : *Situations de l'Islam dans Don Quichotte.*

Lectures, rencontres :

Les années brunes, la psychanalyse sous le III^e Reich de J.-L. Evard.

par Jean-Jacques Moscovitz.

Martin l'Archange, de Philippe Boutry et Jacques Nassif.

par Claude Rabant.

Télévision, telle est (ma) vision.

par Frédéric de Rivoyre.

37^o2 le matin, de J.-J. Beinex.

par Annie Guérineau.

Mal digéré.

par Michel Valensi.

7. L'INCESTE

(Mars 1987)

Analytiques/1 :

Monique Schneider : *Le mirage incestueux.*
Marcianne Blévis : *Un inceste peut en cacher un autre.*
Michèle Montrelay : *L'inceste : une tentative de réparation.*
Claude Rabant : *Le geste trop fort.*

Entretien :

Entretien avec Julien Bigras sur « La folie en face ».

Analytiques/2:

Paul-Laurent Assoun : *La jouissance en règle : Perversion et modernité.*
Jean Mathias Pré-Laverrière : *Une difficulté de pensée.*
Martine Paoli-Elzingre : *Les déserts de l'amour.*

Ethniques, éthiques :

Marika Moisseff : *Entre maternité et procréation : l'inceste.*
Alan Roland : *Le développement du self Indien.*
François Péraldi : *La baisanalyse.*
Jacques Hassoun : *On détourne un enfant.*

Voisinages :

Julien Samanni : *Exil.*
Corinne Alexandre-Garner : *Quelques réflexions sur la représentation de l'inceste dans la fiction.*
Sidonie Melher : *Le Génèse, schéma atemporel, formule pieuse ?*

Lectures, Rencontres :

Claude Rabant : *Défaire l'histoire (Roudinesco, Roustang, Major).*
Hector Yankelevich : *le « Hamlet » de Mesguich.*

8. G. T. FECHNER

(1801 — 1887)

PRÉFACE DE Claude Rabant

(Mai 1987)

LE PETIT LIVRE DE LA VIE APRÈS LA MORT (1836)

(traduit par Michèle Ouerd et Annick Yaiche)

DE L'ANATOMIE COMPARÉE DES ANGES (1825)

(traduit par Michèle Ouerd et Annick Yaiche)

- I. De la forme des Anges.
- II. Du langage des Anges.
- III. Les Anges ont-ils des jambes ?
- IV. Les Anges sont des planètes vivantes.
- V. Des sens des Anges.
- VI. Hypothèses conclusives.

SUR LA DANSE (1824)

(traduit par Claude Rabant)

9. L'AMOUR

(Octobre 1987)

Analytiques/1 :

Claude Rabant : *Toile.*
François Baudry : *Transformations de l'amour ?*
Jean-Jacques Blévis : *L'amour du transfert.*

Document :

Carlo Michelstaedter : *Lettre à ma mère* (présentée et traduite par Michel Valensi).

Analytiques/2 :

Dominique Schneider : *Eros ou la naissance inconcevable.*
Pascale Hassoun : *R. B. aime sa mère.*

Entretien :

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

Analytiques/3 :

Jacques Hassoun : *Statut de l'objet dans la passion.*
Annie Guérineau : *Au-delà de la passion, l'amour.*
Jean-Mathias Pré-Laverrière : *L'amour possible.*

Témoignage :

Sylvie Benzaquen : *Tony.*

Point de vue :

Marielle David : *L'amour de Perséphone.*

Voisinage :

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

10. L'AUTRE SEXE

(Mars 1988)

Préambule à quatre voix

Analytiques/1 :

Claude Rabant : *Anomie et féminité*
Marie-Madeleine Chatel : *La lettre féminise en corps*
Pascale Hassoun : *Dis-moi que tu me veux pas toute*
Chantal Maillot : *Phobies*

Entretien/1

Entretien avec Hélène Cixous

Mémoire

Jacques Hassoun : *Pour Simone de Beauvoir... Jadis*

Analytiques/2

Jacqueline Poulain-Colombier : *Le sourire de Mona Lisa*
Françoise Nielsen : *Les années du crépuscule*
Monique Brémond : *D'un transfert à l'autre*
Anny Ardain : *Claire, de l'intérieur à l'extérieur d'une scène primitive*

Voisinages/1

Abdelkebir Khatibi : *Dialogue sur l'hostilité amoureuse*
Carole Naggar : *Samara*

Entretien/2

Entretien avec Marie Redonnet
Guy Dana : « Les ailes du désir »

Voisinages/2

François Péraldi : *La passion de la mort*
Donald Moss : *Les érotiques du temps*
Marie Langer, par H. Yankelevich

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

une nouvelle collection

« LE FAUTEUIL DE PATIO »

(hors abonnement)

François Baudry

L'INTIME

études
sur
l'objet



éditions de l'éclat