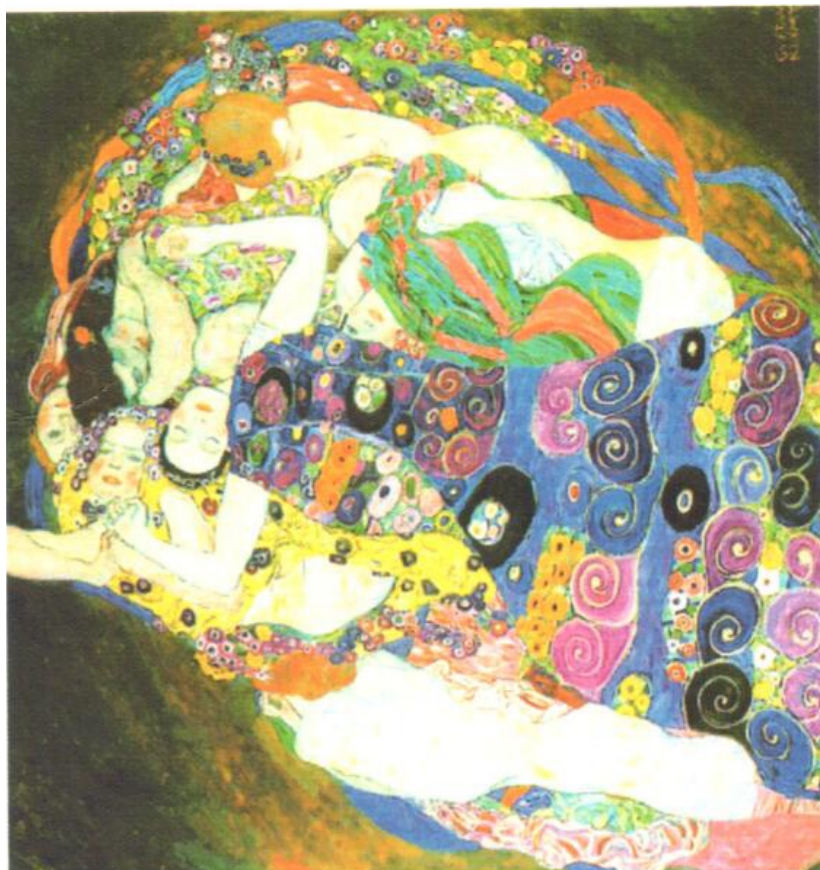


Journées cliniques du Cercle freudien

20 et 21 janvier 2007
Dijon



Déplacements dans la cure,
ou comment faire bord
à la jouissance

JOURNEES CLINIQUES
DU CERCLE FREUDIEN

20-21 janvier 2007
DIJON

DEPLACEMENTS DANS LA CURE,
OU
COMMENT FAIRE BORD
A LA JOUISSANCE ?

-:-:-:-

Ont collaboré à ces journées :

Françoise Attiba

Jacques Aubry

Dominique Corre

Dany Cretin-Maitenaz

Frédéric De Rivoyre

Mireille Faivre

Olivier Grignon

Michel Hessel

Annette Jourdain

Danièle Lévy

Christian Oddoux

Mario Soriano

Monique Tricot



Sommaire

Argument.	p. 1
-----------	------

Samedi 20 janvier 2007
Président de séance : Monique Tricot

Éthique et jouissance Discutant : Mario Soriano	Danièle Lévy	p. 2
--	--------------	------

Le manque à être, le désir et la jouissance Discutant : Dany Cretin-Maitenaz	Mario Soriano	p. 13
---	---------------	-------

Président de séance : Olivier Grignon

De la sensation à l'interprétation Discutant : Dominique Corre	Françoise Attiba	p. 21
---	------------------	-------

Discussion de l'exposé de F. Attiba	Dominique Corre	p. 32
-------------------------------------	-----------------	-------

Un bout de chemin ensemble Discutant : Annette Jourdain	Jacques Aubry	p. 35
--	---------------	-------

Dimanche 21 janvier 2007
Président de séance : Mireille Faivre

Du regard perdu Discutant : Michel Hessel	Frédéric De Rivoyre	p. 45
--	---------------------	-------

La rencontre impossible : Camille Claudel, Auguste Rodin Discutant : Christian Oddoux	Dany Cretin-Maitenaz	p. 55
---	----------------------	-------

Réplique à D. Cretin-Maitenaz : Camille Claudel et Rodin	Christian Oddoux	p. 69
---	------------------	-------

Klimt et le féminin Discutant : Christian Oddoux	Monique Tricot	p.80
---	----------------	------

Réplique à l'intervention de M. Tricot : à partir de Klimt	Christian Oddoux	p. 89
---	------------------	-------

Argument

Les patients d'aujourd'hui nous inclinent à changer nos repères. Alors que nous suivions à la trace les avatars du désir, c'est plutôt vers la problématique de la jouissance qu'ils nous orientent, une jouissance dans laquelle le sujet serait pris, voire englué.

C'est pourtant de toujours que l'enjeu de l'analyse est de dégager le sujet de la jouissance incestueuse. Mais de nouveaux passages se construisent, le cadre se modifie, nos interventions vont plus du côté de la construction que de l'interprétation.

Nous suivons à la trace les errances de la jouissance. Mais c'est en misant sur le transfert que nous pouvons espérer passer des traces à leur inscription et-ou à leur refoulement.

Le langage serait-il débouté de ses assises phalliques ? Ne s'agirait-il pas alors de travailler sur la langue, celle dans laquelle l'infans s'est trouvé baigné avant d'y prendre la parole et d'accéder au langage ?

La langue touche au corps. Comment sont impliqués les corps de l'analyste et du patient ? Parfois, des sensations traversant le corps de l'analyste font matrice à des représentations jamais advenues, menant à des signifiants qui représentent le sujet sans le figer.

Il y a jouissance et jouissance. D'abord pris dans la jouissance de l'Autre, le sujet tente de s'inscrire dans la jouissance phallique, sans y parvenir totalement. Au travail de la cure d'opérer la mutation de ces jouissances et d'ouvrir la voie vers la jouissance Autre.

Ces quelques questions donneront lieu à des exposés cliniques et théoriques, proposant des hypothèses que le débat approfondira.

Sous la responsabilité de Monique Tricot, Dany Cretin-Maitenaz, Annette Jourdain, Dominique Corre et du C.A. du Cercle freudien.

Éthique et Jouissance

La jouissance dans le séminaire sur l'Éthique

Danièle Lévy

Pour introduire ces journées sur la Jouissance, il peut être utile de rappeler comment la question se pose dans le séminaire sur l'Éthique, qui remonte aux années 1959-1960, il y a 47 ans. Ce séminaire est un tournant. La notion de la jouissance y est thématifiée pour la première fois, suite à la question posée qui est celle des implications éthiques de la psychanalyse.

Il n'est bien sûr pas question de le résumer, mais je vais essayer de dire dans quel cadre cette notion de jouissance se trouve isolée et entre sur la voie de la conceptualisation. Travaillant cette question de la jouissance depuis plus de deux ans, vous êtes bien placés pour savoir que cette notion mènera loin. Non seulement Lacan ne cessera de l'approfondir et de la moduler, mais il recentrera de plus en plus nettement la psychanalyse sur cela, la jouissance, jusqu'à parler de substance jouissante et à remettre en question la séparation radicale entre l'homme et l'animal qui résultait de l'invention, de la révélation du signifiant.

Mais à propos de ce tournant, il m'est aussi venu quelques réflexions sur la pensée et plus précisément sur la conceptualisation. Le séminaire s'y prête, car tout le début porte sur la pensée. De mon côté, je m'interroge en ce moment sur les rapports de la théorie et de la pratique, du penser et du faire, notamment, peut-être pas seulement, en psychanalyse. J'ai eu fort envie de vous soumettre quelques réflexions à ce sujet.

Questions sur la pensée, l'acte, le concept

Comment s'opère ce tournant du Séminaire sur l'éthique ? Est-il vrai que la jouissance n'était pas là avant ? Elle y était, évidemment, le mot y était, mais on ne le voyait pas car on ne distinguait pas clairement entre désir, jouissance, satisfaction, plaisir, vœu inconscient (*Wunsch*). On avait une vague idée que ce n'était pas pareil, mais la distinction ne s'opérait pas, c'est-à-dire qu'elle n'était pas opératoire, elle n'avait pas de conséquence repérable. Le Séminaire, par un long travail de pensée, va opérer ces distinctions de telle sorte qu'on ne puisse plus jamais employer un terme pour un autre. Non seulement ils ne désignent pas la même chose, mais il existe entre eux un jeu de relations qui interdit de les laisser en nébuleuse. Le séminaire va les séparer.

Ce long travail de pensée, il faut le partager, le refaire avec Lacan dans notre pauvre tête qui parfois éclate ou croit comprendre trop vite. Elle ne s'aperçoit pas, notre pauvre tête, qu'elle comprend de travers, jusqu'à ce que tout à coup un petit bout de phrase s'éclaire et nous alerte sur la logique qui se déploie pas à pas dans le texte. Cependant, déjà avant de comprendre qu'on n'avait pas compris, quelque chose a changé dans notre aperception des choses et notamment du discours des patients, dans nos façons d'y réagir aussi ... Tout se passe comme si l'énoncé théorique avait des effets directs dans la pratique, des effets qui précèdent sa compréhension. Ceci mérite d'être noté, ceci est de conséquence.

Je me suis demandé comment une pensée tout juste énoncée peut avoir ces effets presque immédiats de mise en acte, sachant qu'on n'est pas du tout dans l'imitation et qu'il ne s'agit pas non plus de répéter ce qu'on a lu. Ce sont les modalités du repérage qui changent, ce sont des façons de faire nouvelles qui nous viennent, souvent à notre insu.

Autre effet de ce travail : au fur et à mesure qu'il se fait, c'est toute la psychanalyse qu'on perçoit d'une façon nouvelle, plus juste et plus nette nous semble-t-il. Le Séminaire sur l'Éthique est un tournant en ce sens-là, il est comme une origine. Quelque chose de nouveau paraît et le paysage change. Les reliefs, les creux, les zones d'ombre ne sont plus aux mêmes places, les couleurs changent. Une découverte initiale restructure l'ensemble avant même qu'on en mesure les implications. Les articulations se refont et c'est un ensemble nouveau qui apparaît et commence à faire système. Système, c'est-à-dire, un petit nombre d'éléments reliés entre eux de façon réglée : il y a des liaisons régulières, variables dans certaines limites, il y a des possibles et des impossibles et aussi des indécidables. Dans ce temps de la structuration, on ne perçoit pas les zones d'ombre. Lorsque d'autres les désignent, on réagirait plutôt par la colère ou l'ignorance car cette construction nouvelle en train de s'édifier nous paraît précieuse. Mais peu à peu le système va évoluer jusqu'à ce que tout d'un coup apparaisse un élément nouveau, et l'histoire recommence du début.

C'est comme cela je crois qu'il faut lire Lacan et les autres grands penseurs, ceux qui pensent quelque chose que nous faisons aussi. Il est en partie vain de rechercher des étapes dans leur évolution, sauf si l'on est historien voire biographe, vain de les mettre en contradiction avec eux-mêmes, sauf si l'on est logicien ou philosophe - ou malveillant. Car chacun de ces moments de pensée peut nous éclairer au point où nous en sommes. Elle n'éclaire pas que "nous", chacun qui ne savait pas qu'il était perplexe ou ne savait pas dire où il l'était. Les indications de Lacan, ses petites notations au passage valent comme formulations cliniques, elles restituent un mouvement subjectif inaperçu. N'est-ce pas à sa capacité à faire cela qu'on reconnaît le psychanalyste ? Par exemple, on va le voir, l'acte de sublimation

organise l'inaccessibilité de l'objet et en même temps une satisfaction pour la pulsion. De telles mises en parole témoignent de l'extraordinaire vivacité chez Lacan de son désir d'analyste et la vivacité de ce désir a quelque chose d'entraînant pour notre propre désir d'analyste. Qu'il puisse bien dire nous montre que dire est possible et a des effets. Mais éclairer n'est pas bétonner. Le plaisir que nous recevons d'une lumière nouvelle n'est pas pour autant le dernier mot de la psychanalyse. Le penseur conquistador continue à penser et nous devons le suivre sans savoir où il nous mène, cela s'appelle un transfert de travail.

Comment se produisent de tels effets ? Nous les connaissons bien en psychanalyse, ou croyons les connaître, nous y reconnaissons les effets de l'intervention du signifiant et du transfert dans le processus de parole. Mais quand il s'agit de théorie apparaît un autre élément qui s'appelle le concept. Le concept est une curieuse chose. Mise en forme d'une pensée insaisissable, il rend compte de certains phénomènes constants mais inexpliqués et permet de les penser, dans une certaine mesure de les prévoir. Il rend manifestes certains phénomènes inaperçus, certaines relations régulières. Il opère cette espèce de révélation sans rien emprunter à l'intuition sensible comme disent les philosophes, à la perception ni à la sensibilité ni à l'imagination. Au contraire, le concept s'en détourne, comme des idées reçues et des évidences. Il nomme et circonscrit quelque chose qui n'était visible nulle part. Une fois qu'il a été produit, la réalité devient plus intelligible, les choses viennent à leur place et le monde change, ainsi que les modes d'action. "*De la pensée, c'est-à-dire, quelque chose dont l'existence s'impose à qui ne l'a pas pensé*", écrit Jean-Claude Milner dans *L'œuvre claire*, le livre qu'il consacre à Lacan en 1995. On pourrait ajouter : et que cette existence manquait à sa place.

Les exemples sont nombreux, avec les témoignages historiques. Classique est celui du concept de masse dont Gaston Bachelard nous contait l'histoire. La masse n'est ni le poids, ni la densité, ni la quantité de matière mais quelque chose, pas une idée, pas une notion, un concept qui entre en relation avec la vitesse et l'attraction terrestre pour produire la loi par laquelle Newton explique le fonctionnement de l'univers. Il a fallu des siècles de réflexion et d'expériences pour que le concept émerge des représentations. On a de nombreux témoignages de la stupéfaction, de l'incrédulité et de l'émerveillement des contemporains, Newton a focalisé des phénomènes transférentiels innombrables. Avec le concept, le monde suit ses propres lois sans nous et quoi que nous en pensions.

L'invention de la psychanalyse est du même ordre : Freud élabore les concepts de refoulement, de libido, de pulsion, de sexualité, et plus rien ne sera jamais comme avant, dans la pensée courante, dans les relations, dans l'éducation, dans la morale, dans la norme sociale même. Les effets de l'invention de la psychanalyse ne se limitent pas à la psychanalyse. Saussure produit le concept de la langue comme un système autonome de signes ou de symboles ; c'est un exploit intellectuel qui

change tout, pas seulement aux études sur la langue mais même aux pratiques de la langue. On peut dire de chaque séminaire de Lacan qu'il produit au moins un concept : par exemple celui du transfert, la pulsion dans le Séminaire XI, etc. Lacan cherche le concept en passant par la clinique, puis par la pratique.

Qu'est-ce que Lacan produit dans ce séminaire sur l'Éthique, pour révolutionner une fois entre autres la psychanalyse ? Révolutionner au sens lacanien : on va refaire un tour, le tour de la même chose, revenant au point de départ, mais ce ne sera plus le même qu'avant. La révolution dans la psychanalyse, il l'a déjà faite une fois avec l'invention du signifiant, qui établissait enfin un pont entre la théorie psychanalytique et la pratique. La théorie était devenue à l'époque, vers 1953, une sorte de grille de lecture du "sujet", comme elle l'est encore pour de nombreux psychanalystes qui se disent non-lacaniens. Comme grille de lecture, elle expliquait en termes psychanalytiques le fonctionnement psychique du patient, mais ne permettait pas de dire grand-chose sur la pratique du psychanalyste. Dès lors, les principes de fonctionnement se transforment en préceptes techniques injustifiables et beaucoup, devant leur caractère paradoxal, les considéreront comme injustifiés. Par exemple, payer pour ce qu'on a manqué ... Il n'y pas dans cette version de la théorie de quoi fonder en raison la pratique, il n'y a pas de quoi la penser. Dès lors, la pratique ne se transmet que sur le tas, si j'ose dire, de psychanalyste reconnu à psychanalyste débutant au sein de l'association autorisée. Les garanties extérieures viennent à défaut de raison. Au contraire, l'invention du signifiant inconscient réintègre la règle fondamentale comme un cas particulier de pratique langagière, donc de rapport à l'autre. La définition de la psychanalyse comme pratique exclusive de la parole se justifie car la parole, à condition de prendre en compte ses accidents et ses interruptions, est resituée dans le fait plus général et proprement humain du langage. Théorie et pratique peuvent être pensées en continuité, par exemple, "le psychanalyste est une formation de l'inconscient". Mais aussi, simultanément, la dimension du symbolique se trouve mise en évidence en tant que distincte de l'imaginaire que Lacan avait exploré antérieurement. Les années suivantes seront donc consacrées au déploiement des implications de cette double découverte : il y avait l'imaginaire (le stade du miroir et ses implications), il y a le symbolique, ils sont présents conjointement, mais fonctionnent différemment. Que va-t-il se passer cette fois ?

Insistance de la question éthique en psychanalyse

Le tournant s'entame par une remarque initiale qui prend à contre-pied toute la psychanalyse de l'époque. A l'époque, on ne pensait qu'à la jouissance, envisagée de diverses façons : l'amour, l'accomplissement de soi, l'autonomie ... Les gens venaient à l'analyse pour ce que notre ami Marc-Léopold Lévy nomme "rendre sa jouissance concluante". A suivre l'argument de ces journées, il n'en irait plus de même aujourd'hui.

La psychanalyse, remarque Lacan, ne nous apprend pas seulement que les humains cherchent la jouissance ou le bonheur, la jouissance avec le bonheur. Elle nous enseigne aussi, et c'est une surprise, que la préoccupation morale n'est pas moins pressante que le désir de jouir. L'être humain ne peut pas plus se passer de condamnation que de satisfaction. Bien plus, et plus subversif encore, l'un et l'autre, le jouir et le punir (ou se punir) semblent provenir de la même source tout en se combattant. Comment s'y retrouver ? Dès lors, ne serait-ce que pour trouver une voie dans cet ulcérant pugilat, l'humain ne peut pas ne pas se poser la question de son acte : que faire, comment agir, sur quoi me guider pour servir sans exploser ces deux maîtres ennemis ? La question alors n'est plus morale, elle est éthique. Elle n'est plus générale, à la façon kantienne : quelle morale pourrait valoir pour tous ? elle est singulière, qu'est-ce que je dois faire ? Mais bien sûr, il s'agit quand même de vivre ensemble, "je" ne peut pas se séparer radicalement du "nous". Dès lors, la question de l'articulation entre le singulier et le collectif ne peut plus se poser comme avant, en termes d'adaptation de l'un aux autres ou des autres à l'un, ni en termes de forme. Il faudra trouver un autre type de relation entre le singulier et l'universel, entre l'intime et le public. Ce séminaire le trouvera dans le jeu du signifiant et de la Chose : en problématisant l'articulation entre le symbolique, ou symbolique imaginaire, et le réel.

C'est à partir de cette autre face de la psychanalyse que Lacan va reprendre la question de l'éthique. Comment se pose-t-elle à celui qui prend au sérieux les découvertes freudiennes ? Ce ne peut plus être de la même façon qu'avant, notamment du fait que l'instance chargée par Freud de la morale et de sa transmission, le Surmoi, se conduit de façon immorale et injuste : plus on lui concède, plus il exige, allant jusqu'à persécuter le pauvre moi qu'il devait protéger contre les excès des pulsions. Le Surmoi a quelque chose de foncièrement déréglé. On ne saurait par conséquent se fier à lui pour résoudre les questions éthiques.

Lacan ne fait guère de place au "bon surmoi" freudien, suivant en cela comme il le fait toujours le Freud de la seconde topique. Il est frappant de voir, par exemple à la lecture des *Nouvelles conférences*, que Lacan reprend précisément les questions là où Freud de son propre aveu les a laissées en suspens.

Le candidat "surmoi" étant éliminé, il faut donc chercher ailleurs, mais toujours dans la vie psychique, l'origine de la morale et les principes sur lesquels pourrait s'appuyer une éthique. Ce sera successivement : dans la dialectique supposée entre principe de plaisir et principe de réalité, puis dans la sublimation, enfin dans la distinction rendue nécessaire entre plaisir et jouissance, ce qui mènera à une re-définition du désir. Finalement, c'est le désir qui sera le garant de l'éthique psychanalytique pour l'analysant comme pour l'analyste, le désir au sens de ce que le sujet peut soutenir de sa jouissance.

Plaisir versus réalité ?

L'examen commence par le début et même par la préhistoire de la psychanalyse, un commentaire de *l'Esquisse*. Dans cette construction d'un fonctionnement neurologique imaginé, Lacan décèle une première mise en place des impressions éprouvées par Freud au contact des névrosés - et sans doute pas seulement eux : leur résistance incroyable à tous les arguments, qu'ils soient de raison, de sentiment ou d'autorité, leur entêtement à buter toujours contre les mêmes murs et à répondre toujours de la même façon. Comment fallait-il que soient fabriquées ces bestioles pour fonctionner ainsi ?

Pour répondre à cette question qui appelle du concept, celui d'un appareil psychique, Freud suppose à sa bestiole deux principes de fonctionnement. Premièrement, la bestiole est gouvernée par un principe qui est la recherche de la satisfaction. Deuxièmement, elle est douée d'une mémoire, c'est-à-dire que ce qui lui arrive laisse des traces dans son cerveau et son système nerveux. Comme elle est au départ totalement inapte à subvenir au moindre de ses besoins vitaux, c'est-à-dire, aux excitations pénibles qui la saisissent, elle va réagir en allant chercher dans son réservoir des traces des satisfactions antérieures. C'est tout ce qu'elle sait faire, en pensée comme en action. Si l'apaisement ne vient pas, elle recommence ou réactive un autre frayage satisfaisant, les frayages réactivés devenant des représentations. Le système exposé dans *l'Esquisse* est plus complexe et même incroyablement détaillé, mais en gros, voilà comment Freud nous voit. Il y a bien un système annexe émettant un "indice de réalité", mais il est si complexe que le résultat est aléatoire et nous allons à tâtons. "*L'humain recherche sa trace aux dépens de la piste*" résume Lacan.

Comment sortir cet être pitoyable de sa détresse autistique ? Comment atteindre la réalité autrement que par essais et erreurs, - c'est-à-dire, par conditionnement au plaisir ? L'articulation est capitale, car elle va substituer à la passivité à l'égard de l'empreinte imprimée par l'Autre - donc à sa toute-puissance - tout l'appareillage du désir. Ce n'est plus le principe de plaisir qui délimite l'accès à la réalité, c'est tout l'appareillage du désir avec sa "lucarne du fantasme". Contre les comportementalistes déjà, et contre les cognitivistes aussi, qui édictent contre toute vraisemblance que les cognitions servent l'intérêt de l'individu. Le combat n'est pas d'aujourd'hui.

Qu'y a-t-il à l'extérieur du système psy ? Il n'y a que le "*Nebenmensch*", la personne qui donne les soins - et qui parle. C'est à propos de cet "autrui" que Lacan va faire sa deuxième trouvaille. Car ce *Nebenmensch* qui deviendra dix ans plus tard l'Autre inoubliable du transfert est la seule chose qui échappe au système de représentation, donc qui ne se laisse pas réduire au principe du plaisir. Il y échappe en partie

seulement, car l'enfant intègre dans son système de représentations les satisfactions qui lui viennent par cet extérieur : le sein est à lui, le regard, la douceur de la peau et son odeur. Certes, il rejette ce qui est mauvais et l'attribue à l'Autre, mais ce n'est pas tout. Il subsiste à l'extérieur quelque chose qu'il ne peut ni s'approprier et ni éviter, dont il ne peut pas non plus se protéger, quelque chose d'incontournable comme on dit.

Cette division du *Nebenmensch* n'apparaît que dans une phrase de l'Esquisse, mais l'acuité de la recherche de Lacan y débusque une sortie possible. Voici la phrase : "*Ainsi le complexe du Nebenmensch, de l'humain d'à côté, se sépare en deux parties dont l'une reste comme un tout cohérent*". C'est ce que disait la traduction, et on se reconnaissait dans ce tout cohérent et adulte, d'où il suit qu'on n'y voyait que du feu. Mais Freud a-t-il vraiment écrit cela ? La traduction mot à mot serait : "*s'impose par un appareil constant qui reste ensemble comme Chose*", Das Ding. Voilà la Chose, c'est le deuxième grand pas du Séminaire. Ce tout petit bout de phrase et sa traduction seront de grande conséquence, car ce "*tout cohérent qui s'impose comme reste*", sa cohérence nous reste impénétrable. Correctement traduit, il nous apporte l'origine, la racine de la réalité.

En effet, la constance du phénomène transférentiel nous permet d'affirmer que ce tout cohérent reste inoubliable. C'est pourquoi cette Chose va révolutionner la psychanalyse. Comme de l'Autre primordial, on en attend tout, le meilleur et le pire. On ne peut ni s'en détourner, ni la rejoindre car ce serait s'absenter du système de représentations qui nous constitue. Elle reste là, voisine mais intouchable, absolument autre, échappant à toute maîtrise. D'elle peut venir tout le bien et tout le mal, de façon non seulement imprévisible mais arbitraire. Nous pouvons seulement en prélever quelques signifiants, comme on racle quelques copeaux d'une bûche sans véritablement l'entamer. La *Chose* continuera à vectoriser l'adresse, le désir et la terreur, l'amour et la haine. La jouissance, ce serait de se l'approprier ou de s'y fondre, mais c'est aussi la terreur. On n'en aura jamais que des copeaux plus ou moins délicieux, plus ou moins allergènes, les signifiants premiers sur lesquels porte le refoulement originaire.

La *Chose*, elle, n'est pas refoulée, puisque comme telle, comme "*reste qui s'impose*", elle ne se résout pas en signifiants. Mais elle continue d'exister d'une certaine manière, on va le voir. Dès lors qu'on est entrés dans le langage et pas seulement dans la représentation, les échanges ne peuvent plus être que symboliques. Même quand ils ont l'air réels, corporels par exemple, ils sont commandés par l'histoire et par le signifiant. La *Chose* est perdue de vue, en apparence abandonnée, hors système. L'inscription du sujet dans le signifiant ne laissera d'elle qu'une place évi-dée, parfois fantomatique. Ainsi dans certains rêves étrangement inquiétants, par exemple une grosse boule en passe d'envahir tout l'espace, un ciel bleu profond d'une intensité insoutenable, un bourdonnement continu qui va s'intensifiant.

L'analyse dégagera difficilement les signifiants agglutinés dans cette image de la *Chose*, comme étouffés à son contact.

On cherchait un principe éthique pour guider notre action. On ne le trouvera pas dans la dialectique plaisir- réalité, puisque ce n'en est pas une, puisque l'appareil psychique ne peut pas sortir de lui-même et ne peut obtenir satisfaction que de façon aléatoire et précaire. En revanche, on en a peut-être trouvé un dans le rapport à la *Chose* : puisqu'elle attire et repousse à la fois, il n'est pas question de s'y "adapter", mais on pourra peut-être trouver la bonne distance, ni trop près ni trop loin. Reste à savoir sur quoi se guider pour évaluer cette distance et pour s'y tenir. Il ne sera d'ailleurs pas possible de s'y tenir, la distance ne pourra pas être fixe. Pour être fidèle à l'attraction et à la répulsion, elle ne pourra être qu'ondulatoire, palinodique : approcher, aller trop loin c'est-à-dire trop près, un violent mouvement de recul, la sidération. Ne pas se figer ni se laisser brûler.

On a perdu la réalité, mais on a trouvé à la place le réel. Seulement, avec ce réel il n'y a pas de formation de compromis comme avec le refoulé. Il faut trouver une articulation autre. Elle sera plus complexe, car c'est tout l'appareil psychique qui va se construire dans ce rapport impossible à la *Chose*, y compris bien sûr le désir inconscient.

Comment cette *La Chose* s'articulera-t-elle au système signifiant ?

Nous avons dit que dès lors que le langage est là, *la Chose* se trouve remplacée par un vide. Comment le savons-nous - toujours en suivant Lacan, qui dit les choses de cette façon tellement invraisemblable et tellement efficace à la fois ? C'est le mécanisme de la sublimation qui répond à la question, montrant que ce vide est toujours à l'œuvre et que nous n'arrêtons pas de le créer.

Le concept de la sublimation, Freud lui-même en soulignait les contradictions. Personne depuis n'en était venu à bout. Sans retracer l'examen que fait Lacan de la littérature analytique sur le sujet, je reprendrai simplement des éléments de la description qu'il donne de l'œuvre d'art, description qu'il étend ensuite à la création de signifiant, c'est-à-dire, à la parole, en passant par le geste, donc par l'action.

L'œuvre d'art, quelle qu'elle soit, se présente comme un objet unique, isolé, s'érigant au milieu d'un vide et produisant sur nous l'effet beauté qui est à la fois de fascination et d'inhibition. Piège à regard, piège à désir où le désir se perd ou dont il se détourne, - sauf à se vouloir artiste.

De quoi est-elle faite ? Il y faut trois ingrédients : une place vide, jamais occupée, une matière et un système signifiant. L'artiste façonne la matière en lui imprimant à la fois le savoir propre à son art et bien sûr quelque chose de sa problématique

signifiante. L'œuvre existe pour être admirée, voire convoitée, tout en restant séparée de nous par un vide infranchissable, puisqu'elle ne rentre jamais dans l'utilité et qu'on ne peut pas non plus en faire un usage érotique. Ce geste de façonnage à partir des trois "ingrédients" cités vaut aussi pour l'artisanat, celui du potier par exemple qui, en façonnant de la terre avec son savoir signifiant, sa culture de potier, fait exister le vide central nécessaire à la vie. Le vase vu ainsi, dans le geste de sa production, n'est pas seulement un instrument utile, c'est aussi un signifiant.

Il en va de même chaque fois que nous "façonnons un signifiant", c'est-à-dire, chaque fois que nous prenons authentiquement la parole. Notamment pour répondre à l'analysant. Quelle que soit la façon d'intervenir, parole ou geste, notre acte va créer un vide, un interstice dans lequel le transfert va glisser les signifiants de l'analysant, ce dont il n'avait jamais parlé ou jamais tenu compte, et cette recreation changera son monde. Le moment analytique comporte toujours un instant (au moins) de sidération, puis une production signifiante, après quoi une nouvelle posture va se recomposer. Il pourrait bien en aller ainsi de tout changement.

La Chose est un bon exemple de conceptualisation : ce qui est en deçà et au-delà du signifiant, donc jamais repérable, mais qui est présupposé par le signifiant et invariablement produit par lui, - sinon c'est la monotonie, l'ennui, l'étouffement. Elle n'était pas sensible, elle a été décryptée et ensuite on s'est aperçu qu'elle existait dans la clinique.

La jouissance et les barrières susceptibles de la limiter.

Pour en revenir à la jouissance, une question, et une série à profiler.

Question : la production conceptuelle est-elle de l'ordre de la jouissance ? Je ne sais pas. Mais elle implique évidemment un renoncement, une abstention, une perte de jouissance, au moins des jouissances habituelles qui nous permettent de parler et d'agir de façon inconsidérée. La production de concept demande beaucoup d'énergie, beaucoup de travail, et un éclair de génie. C'est un acte différent de la réactivation des frayages que tentait inlassablement la bestiole de tout à l'heure. Recherche parmi les frayages existants, c'est ainsi que le Freud de l'Esquisse définissait la pensée, précisant qu'elle est inconsciente, - inconnaissable jusqu'à ce que les mots lui viennent par l'Autre, s'ils lui viennent, commente Lacan. Plus tard, Freud définira la pensée comme une action en miniature, une économie d'énergie. Lacan contestera cette orientation économique et redéfinira un certain type de pensée comme acte, "expérience de pensée" : la pensée comme laboratoire à hypothèses.

La série maintenant : à partir de cette invention de la *Chose*, dont les approches sont les lieux de la jouissance, l'appareil psychique est reconsidéré comme une

série de barrières. Ces barrières sont des organisations de la pulsion et la libido mais nous tiennent à distance de la Chose. Les frontières sont faites pour être franchies : ces limites seront sans cesse franchies, mais jamais impunément. La transgression est jouissive, mais elles se paie : "tout ce qui s'inscrit au registre de la jouissance s'inscrit en même temps au registre de la dette". La dette vient à propos contrer le sentiment de culpabilité en rétablissant le registre symbolique : pour ce qui a été reçu, à bon ou à mauvais escient, quelque chose d'autre doit être donné, perdu, cela s'appelle payer pour sa jouissance. Le paysage a changé: ces lignes de limites ne sont pas celles qu'on croyait. Ainsi :

le miroir : c'est aussi un mur, il assure l'inaccessibilité de l'objet.

- l'érotisme: il retarde la satisfaction des pulsions et y pose des conditions. L'érotisme est éthique. Il s'inscrit dans une culture à quoi le désir s'attache, transformant une tension, c'est-à-dire un déplaisir, en plaisir, le plaisir de désirer, et le laisser entendre. Plaisir des préliminaires qui peuvent se prolonger d'autant plus qu'ils font leur place aux pulsions, qu'elles soient ou non intégrées sous le primat du phallus.
- la sublimation: elle aussi organise l'inaccessibilité de l'objet, qu'elle remplace par une construction signifiante attirante pour elle-même. Le Bien, le Beau sont ainsi des barrières contre la jouissance.
- bien sûr, la fonction du père et celle de son alter ego, Dieu, du moins dans nos cultures monothéistes. Le Père freudien est repensé à partir de sa fonction. Apparaît alors que Le Père est lui aussi une sublimation, puisqu'il est affirmé hors de toute évidence et de toute certitude sensible, ne seraient-ils pas coincés en ce milieu où la destruction est devenue indiscernable de la compulsion à jouir ?

L'éthique psychanalytique

Qu'en est-il alors de l'éthique psychanalytique ? *Wo Es war sol Ich werden*, elle nous interdit d'ignorer ce que nous savons, même et surtout lorsque ce savoir se présente sous la forme de l'insu. Ce savoir crypté dans le symptôme, que l'art depuis toujours chante sur tous les tons, ce qui ne se dit pas mais passe devant les tribunaux, nous précipite dans une culpabilité infinie, nous enchaîne aux Églises, la psychanalyse tente d'en donner une formulation rationnelle et a inventé pour lui donner sa place une pratique nouvelle.

Celui qui ne peut pas ignorer ce qu'il sait s'avance vers ce monde de l'Atè où il vaudrait mieux ne pas séjourner. Celui qui est incapable d'étouffer en chœur avec le *discourcoursant*, c'est-à-dire nous tous, ne peut pas faire comme si ce monde n'existait pas. Mais il vaudrait mieux pour lui et pour les autres qu'il sache aussi ne pas aller trop loin et qu'il en revienne.

Apparaît alors une nouvelle version de la limite : le désir. Le désir n'est plus comme chez Freud identifié au *Wunsch* inconscient. Il s'agit cette fois de ses rejetons suffisamment civilisés, de ce que le sujet peut tenir et reconnaître comme son désir, où forcément l'inconscient a sa part. Les franchissements font de lui un héros, tragique ou comique suivant que c'est la mort ou la castration qui sont en jeu. Ce héros-là, le héros psychanalytique, n'est pas celui de la tragédie, qui paie son désir de sa vie et à l'occasion de celle des autres, mais celui qui ne cède pas sur son désir sans pour autant renier sa dette ni la rogner, celui qui paie ce qu'il faut, là où il faut pour citer de nouveau Marc L. Lévy. Payer est aussi un plaisir, ça détend et ça prouve au moins qu'on peut le faire.

Le psychanalyste se trouve bien sûr sur cette brèche vers laquelle son analysant se dirige même s'il n'en veut rien savoir, - à moins qu'il n'y soit déjà. Ce qu'il aura à faire : lui permettre de soutenir plus de désir afin de ne pas rester en proie à la jouissance. Ou inversement, et c'est là que nous rejoignons l'argument de ces journées : intervenir dans la jouissance pour permettre plus de désir.

*
* *

Le manque à être, le désir et la jouissance

Mario Soriano*

Le manque à être

Le manque à être m'a amené à vous parler de ces six premiers mois de la vie de chacun de nous ; c'est ce qu'on appelle la pré maturation de la naissance. L'incoordination motrice et équilibratoire du nourrisson apparaît en retard par rapport à la fonction visuelle qui va prendre sa valeur d'anticipation fonctionnelle. Lacan, dans son « Propos sur la causalité psychique », met en relief la prévalence marquée de la structure visuelle dans la reconnaissance si précoce de la forme humaine. L'identification à cette forme va rencontrer un appui décisif dans le narcissisme pour constituer un nœud imaginaire absolument essentiel. La mort de l'homme, bien avant qu'elle se reflète de façon d'ailleurs toujours si ambiguë est par lui éprouvée dans la phase de misère originelle.

C'est dans ce nœud que gît en effet le rapport de l'image à la tendance suicide que le mythe de narcissus exprime essentiellement.

Nous sommes dans le traumatisme de la naissance jusqu'à la fin de ses six mois de pré maturation physiologique et qui va retentir ensuite dans le traumatisme du sevrage.

La présence absence de la mère, les premiers jeux d'occultation donnent leur caractère itératif à la répétition libératoire dans laquelle l'enfant peut assumer toute séparation ou sevrage en tant que tel.

Cette première vibration nous permet de concevoir cette onde stationnaire de renoncement qui va scander l'histoire du développement psychique.

Donc, au départ de ce développement, le moi primordial comme essentiellement aliéné et le sacrifice primitif comme essentiellement suicidaire. C'est ce que Lacan appelle les structures fondamentales de la folie. Ainsi cette discordance primordiale entre le Moi et l'Être serait la note fondamentale qui irait à retentir en toute une gamme harmonique à travers les phases de l'histoire psychique. Ce qui nous permet de concevoir l'histoire psychique comme une fonction amenée à résoudre cette discordance primordiale entre le moi et l'être en développant cette histoire. À propos de cette résolution, Lacan nous fait remarquer que de cette discordance,

* M. Soriano - Psychanalyste Membre de l'Association Lacanienne Internationale

par une coïncidence illusoire de la réalité avec l'Idéal, résonnerait jusqu'aux profondeurs du nœud imaginaire de l'agression suicidaire narcissique.

Ce que Freud a identifié comme l'existence de l'angoisse liée à la menace de castration chez l'homme et l'absence de pénis chez la femme, et qui nous a amené à repérer les conséquences subjectives, principalement inconscientes. Avec Lacan, il ne s'agit là que des conséquences de la soumission du sujet aux lois du langage et de la parole. C'est-à-dire que pour Lacan, la castration psychique est dès lors synonyme du manque à être qu'implique la prise de chaque sujet dans le langage.

C'est à partir de cette articulation entre la castration freudienne et le langage qu'il a été possible de différencier la castration de la frustration et de la privation.

Le fait d'être soumis au langage a comme conséquence pour le sujet de ne pas avoir à sa disposition - contrairement à l'animal - un comportement pré déterminé.

La perte qu'implique la prise dans le langage engendre une incertitude irréductible pour le sujet quant à son désir du sujet est repérable entre ce qu'il dit et le fait de dire. C'est-à-dire Il est condamné à le chercher sans plus jamais pouvoir le trouver absolument.

C'est ce que Lacan appelle le sujet divisé... La division entre l'énoncé et l'énonciation.

Permettez-moi de rappeler que la découverte freudienne nous avait emmené à nous poser cette question : « ce qui pense ainsi à ma place est-il donc un autre moi ? » et vous savez la fin que proposait la découverte freudienne avait été « là où fut ça, il me faut advenir ». Cette finalité, cette éthique est de réintégration et d'accord et Lacan de souligner, de réconciliation. Soulignant l'importance exceptionnelle de cette découverte, Lacan considérait que l'hétéronomie radicale dont la découverte de Freud a montré dans l'homme la béance ne peut plus être recouverte sans faire de tout ce qui s'y emploie une malhonnêteté foncière.

Quel est donc cet autre à qui je suis plus attaché qu'à moi puisqu'au qu'au sein le plus assenti de mon identité à moi-même, c'est lui qui m'agite.

Sa présence ne peut être comprise qu'à un degré second de l'altérité qui déjà le situe lui-même en position de médiation par rapport à mon dédoublement d'avec moi-même comme avec un semblable.

Ce grand Autre, ce degré second de l'altérité que Lacan a trouvé pour endiguer l'au-delà où se noue le désir au désir de reconnaissance, c'est ce qu'il appelait aussi

le lieu de la convention signifiante. du cercle de la science cette frontière entre l'objet et l'être qui semblait marquer sa limite. Quand on s'essaie à prendre toute la mesure du rapport de l'homme au signifiant, à la signification, on peut s'apercevoir, pour peu qu'on touche à cette relation, on peut reconnaître que les modifications des amarres de son être peuvent modifier le cours de son histoire.

C'est donc cette découverte, cet héritage comme dit Lacan, pour qu'il ne tombe en friches, il insiste : « *si le symptôme est une métaphore, ce n'est pas une métaphore que de le dire, non plus que de dire que le désir de l'homme est une métonymie. Car le symptôme est une métaphore qu'on le veuille ou non, c'est le dire comme le désir est une métonymie même si l'homme s'en gausse* ».

Du manque à être au désir

Il faut prendre le désir à la lettre, c'est l'impératif que nous impose Lacan. Et il le souligne : « *Un rêve après tout n'est qu'un rêve entend-on dire aujourd'hui... N'est-ce rien que Freud y ait reconnu le désir ?* »

Et pourtant le « *Wunsch* » allemand et le « *wish* » anglais avaient amené certains à ne voir dans la découverte freudienne que des vœux.

Alors que Freud avait évoqué le cas justement d'une dame à qui au préalable il avait proposé sa théorie des rêves, selon laquelle le rêve est l'expression d'un désir; et en interprétant le rêve de cette dame, Freud va s'apercevoir que le désir de la dame est de lui prouver que sa théorie ne tient pas.

Le désir s'articule donc en un discours bien rusé... Un rêve de punition peut à son gré signifier le désir de ce que la punition réprime.

Vous vous souvenez sans doute de cette assertion connue de ce désir d'avoir un désir insatisfait. C'est ce qui nous avait amené à reconnaître le nombre de renvois qui s'exercent pour porter le désir à une puissance géométriquement croissante.

Il faudra ici distinguer deux dimensions à ce renvoi. Le mode où un désir est signifié par un désir (caviar) de l'autre renvoi qui consiste à substituer un désir à un autre désir... Signifier un désir est une chose et substituer en est une autre.

C'est dans cette saisie de la recherche signifiante freudienne du désir que nous pouvons considérer que tous les processus inconscients attestent d'une structure commune soit la relation du désir à cette marque de langage qui spécifie l'inconscient freudien et décentre notre conception de sujet.

Je rappelle brièvement que la succession de représentations circulant dans le champ psychique ont la structure des chaînes signifiantes où nous reconnaissons deux lois qui organisent ces enchaînements justement. La substitution d'un terme par un autre afin de produire l'effet signifiant de métaphore et d'autre part, la combinaison d'un terme à un autre pour produire l'effet signifiant de métonymie.

La métaphore se présente comme un effet de sens positif, c'est-à-dire un certain passage du sujet au sens du désir. La question qui a le plus intéressé Freud, c'est d'expliquer le rêve. Or le rêve n'est pas l'inconscient. Mais c'est sa voie royale. C'est donc l'inconscient qui s'exprime par la métaphore. C'est cet effet que le rêve découvre.

La métonymie est effet rendu possible de ce qu'il n'est nulle signification qui ne renvoie à une autre signification et où ce produit leur plus commun dénominateur, à savoir le peu de sens. Lacan nous avertit que ce peu de sens a été communément confondu avec l'insignifiant. Le peu de sens qui s'avère au fondement du désir et lui confère l'accent de perversion qu'il nous est tentant de dénoncer dans l'hystérie.

Le vrai de cette apparence est que le désir est la métonymie du manque à être.

Si la métaphore est un désir représenté par un autre désir, la métonymie peut nous apparaître comme ce qui signifie ce qui ne peut pas être et que nous ne pouvons le retrouver que dans le champ du langage.

Dans la métaphore paternelle, Lacan rend compte de la première substitution signifiante, celle de la mère par le père, c'est-à-dire que dans le scénario œdipien freudien Lacan met en relief que pour la première fois un autre, le père, vient se substituer au premier autre, la mère. Et que cette première substitution est comme le modèle de la possibilité de substitution généralisée en quoi consiste notre aptitude au langage.

Par contre, on peut penser que la métonymie permettra de rendre compte de l'éternelle substitution d'objet qu'elle organise. On dirait que la métonymie se dresse devant la perte impliquée par le langage. Perte qui va faire qu'aucun objet ne pourra venir combler ce manque et que le désir causé par celui-ci ne pourra se soutenir que dans la recherche éperdue d'objets inadéquats.

La jouissance

Les remarques concernant les caractéristiques des manifestations dans notre société de ce qui serait la place grandissante de la jouissance dans l'économie

psychique, ces remarques-là, je souhaiterais les partager avec vous et qu'ensemble nous puissions soupeser et mesurer leur juste portée.

C'est en poursuivant le travail sur le champ du désir que Lacan va dégager le concept qui nous réunit aujourd'hui : la jouissance...

Il s'agit, dit-il le 5 mars 1958 dans le séminaire sur « *Les formations de l'inconscient* », d'une notion qui est toujours plus ou moins impliquée dans le maniement que vous faites de la notion du désir... Cette notion dont je parle sera l'autre pôle de notre discours d'aujourd'hui : elle s'appelle la jouissance.

C'est quoi précisément la jouissance ?

Je cite Lacan : « *Ce que j'appelle jouissance au sens où le corps s'éprouve est toujours de l'ordre de la tension, du forçage, de la dépense, voire de l'exploit... Il y a incontestablement jouissance au niveau où commence d'apparaître la douleur et nous savons que c'est seulement à ce niveau, de la douleur, que peut s'éprouver toute une dimension de l'organisme qui autrement reste voilée.* » Vous trouverez cette citation dans « *Psychanalyse et médecine* » article de Lacan de 1966, cité par Nestor Braunstein dans son article « Désir et jouissance dans l'enseignement lacanien ».

C'est dans l'opposition au désir que la jouissance peut nous apparaître beaucoup plus nettement avec ses caractéristiques qui lui sont spécifiques.

Rappelons-nous que le désir est un manque, un manque à être, alors que, au contraire, la jouissance est positive, c'est quelque chose vécu par un corps...

Le mot jouir pourrait nous faire croire que la jouissance permettrait le plaisir, en fait non..

La jouissance est positive ; c'est un quelque chose vécu par le corps au moment où le plaisir cesse d'être pur plaisir...

C'est un plus ressenti par-delà le plaisir.

Ceci me paraît beaucoup plus précisé, développé dans le séminaire sur *L'éthique* : « *La jouissance en tant qu'elle se présente comme enfouie dans un champ central avec des caractères d'inaccessibilité, d'obscurité et d'opacité dans un champ cerné d'une barrière qui en rend l'accès au sujet plus que difficile, inaccessible peut-être pour autant que la jouissance se présente non pur et simplement comme la satisfaction d'un besoin mais comme la satisfaction d'une pulsion au sens où ces termes nécessitent l'élaboration complexe que j'essaie ici d'articuler devant vous. La pulsion proprement dite est quelque chose de très complexe, elle n'est pas réductible à la tendance au sens de l'énergétique, elle comporte une dimension historique dont il s'agit pour nous d'apercevoir la véritable portée. Cette dimension se marque à l'instance avec laquelle elle se présente en tant qu'elle se rapporte à quelque chose de mémorable parce que mémorisé. La remémoration, l'historisation*

est coextensive au fonctionnement de la pulsion dans ce que l'on appelle le psychique humain... C'est aussi là que s'enregistre, qu'entre dans le registre de l'expérience, la destruction ».

C'est donc dans le rapport de la jouissance à la pulsion qui se révèle que la jouissance s'ouvre par-delà la satisfaction puisque la voie du désir qui devait nous faire rebrousser chemin en quête de l'objet perdu ou de l'objet impossible, nous est bel et bien fermé.

Le désir désigne un objet absent, c'est un manque à être qui requiert satisfaction dans la rencontre avec l'objet perdu...

Il trouve dans le fantasme son expression concrète ; la jouissance, elle, ne désigne rien et ne sert aucun but, quel qu'il soit.

C'est une expérience imprévisible située au-delà du principe du plaisir, distincte de toute rencontre mythique.

Le sujet, nous dit Nestor Braunstein, subit la division qu'introduit en lui la polarité jouissance - désir. C'est pourquoi désir, fantasme et plaisir sont autant d'obstacles à la jouissance.

C'est ce qui fait dire à Jean-Pierre Lebrun dans *L'homme sans gravité* : « Si, comme l'enseigne la psychanalyse, ce n'est pas l'objet, mais le manque d'objet qui est organisateur de la spécificité humaine, si cet objet, cette chose que la mère sert le plus souvent à métaphoriser, doit être perdu pour que l'humain puisse émerger et si le lieu de la limite est mis en place par cette perte, y contrevenir équivaudrait du coup à réaliser un inceste »

La présence grandissante dans le psychisme de la jouissance au détriment des autres instances psychiques se présenterait dans notre société moderne menaçant de produire une mutation humaine qui irait à l'encontre gravement de nos conceptions d'une société proprement humaine.

C'est ainsi qu'en ouverture de l'énumération des manifestations des ravages que pourraient produire l'hypertrophie de la jouissance, Jean-Pierre Lebrun nous dit que si les conjectures qui sont débattues dans les pages qui suivent se révèlent fondées, si *l'homo faber* cède effectivement la place à l'homme fabriqué, si c'est donc à « des hommes nouveaux », à ces hommes « sans gravité » presque mutants que nous allons désormais avoir affaire, devons-nous préciser que les enjeux seraient immenses et que nous ne ferions ici que à peine les entrevoir.

Il s'agirait de passer d'une culture fondée sur le refoulement des désirs à une autre dans laquelle la « santé mentale » ne relèverait plus d'un idéal mais d'un objet de

satisfaction. C'est-à-dire que la tâche psychique s'en trouverait grandement soulagée et la responsabilité du sujet effacée par une régulation purement organique.

Charles Melman nous fait remarquer que nous avons affaire à une mutation qui nous fait passer d'une économie organisée par le refoulement à une économie organisée par l'exhibition de la jouissance.

D'une certaine façon, il nous sera possible de reconnaître dans notre époque une certaine liquidation, ce qu'en psychanalyse on pourrait appeler une liquidation collective du transfert. Et Melman de le souligner encore du transfert en tant qu'il est susceptible de porter aussi bien sur des personnes que sur des blocs de savoir. Il n'y aurait plus d'autorité ni référence ni non plus de savoir qui tienne justement grâce au transfert... On n'est plus que dans la gestion, il n'y a plus que des pratiques. En ce qui concerne le sexe par exemple, le fait que le sexe ait fonctionné par la représentation et que, actuellement, il se donne plutôt par la présentation, comme si ce lieu de recel qui abrite ce qu'on pourrait appeler le sacré, s'effacerait. Ce qui nous amènerait à considérer qu'actuellement, le sexe se présente sans visage au titre d'un besoin comme la faim ou la soif.

En ce qui concerne le sujet, de par la jouissance il est devenu positif, entier, alors que si nous partons de ce que Lacan appelle objet a, cause du désir, dont le caractère fuyant entretient la quête de notre désir, et dans le même mouvement disparaît le sujet en tant qu'animé par cette quête, ce sujet donc, inconscient, que Freud nous a fait reconnaître, nous permet de spécifier ce qui fait le rapport du sujet au monde aussi bien qu'à lui-même, lequel n'est pas organisé par ce qui serait un lien direct et simple à un objet, comme dans le monde animal.

La réflexion de Jean-Pierre Lebrun et Charles Melman nous amène à préciser la place du sujet dans cette nouvelle économie psychique. Ce sujet brut qui serait devenu un sujet entier, compact, serait un sujet non divisé. Ce qui l'amènerait à être éliminé de la structure du langage car la division du sujet, c'est le prix que nous payons pour être des « parlêtre », des êtres de langage.

Melman précise : « *il y a la place pour un sujet mais un sujet qui a perdu sa dimension spécifique... Ce n'est sûrement plus le sujet qui relève de cette ek-sistence, de cette extériorité interne qui lui donnait un certain recul, un coup d'œil sur sa vie, sur le monde, sur ses relations et des choix possibles ; c'est devenu un sujet entier* ».

Il est certain qu'à partir de l'idée d'un sujet entier, la perspective d'un être dont la conduite serait déterminée à l'avance apparaît dangereusement possible... Quel soulagement ! Il suffirait de se laisser porter, cela serait l'idéal, cela constituerait une forme d'accomplissement puisqu'il ne sera plus nécessaire de déterminer ou choisir ses actions, elles se trouveraient comme chez l'animal

prédéterminées.

Il nous reste à poursuivre notre réflexion et nos observations sur le monde moderne à la lumière de ce que l'enseignement de Lacan sur la jouissance nous apporte. Nestor Braunstein dans son article cité nous disait déjà que Lacan dans sa leçon de mars 58 inaugurerait une nouvelle psychanalyse.

Est-ce que nous avons les outils nous permettant de partager les sérieuses réflexions de Jean-Pierre Lebrun et Charles Melman ? Il nous sera impossible de sous-estimer ce que Melman résume ainsi - et je vais terminer avec phrase- « *Il s'agit en quelque sorte d'une nouvelle relation à l'objet qui fait que celui-ci vaut non pas par ce qu'il représente, par ce qu'il est le représentant, mais par ce qu'il est* ».

*

Les ouvrages qui m'ont permis d'établir ce texte sont :

- J. Lacan Écrits
 - o La direction de la cure et les principes de son pouvoir
 - o Propos sur la causalité psychique
- Le Séminaire *L'éthique de la psychanalyse* que nous avons travaillé avec Monique Tricot
- Le Séminaire sur *Le désir et son interprétation* (avec Monique tricot)
- Le Séminaire sur *Les formations de l'inconscient*
- L'article de Nestor Braunstein « Désir et jouissance dans l'enseignement lacanien »
- « La jouissance, pôle antithétique du désir », in « *Lacan* », de Michel Rabaté.
- *L'homme sans gravité*, Charles Melman et Jean-Pierre Lebrun

*

* *

De la sensation à l'interprétation

Françoise Attiba

Je travaille depuis de longues années en psychiatrie et j'ai commencé dès mes études à me former en psychanalyse. Lacan prévalait dans les années 80, j'ai donc lu les séminaires, travaillé en cartel, bossé la théorie mais j'étais très ennuyée parce que je n'arrivais pas à faire coïncider un tant soit peu tous ces concepts avec l'expérience que j'accumulais peu à peu. C'est en travaillant avec d'autres à la Criée à Reims que j'ai rencontré des soignants qui se posaient des questions quant à la psychothérapie des psychoses. Même si de moi-même par intuition mais surtout en me laissant enseigner par les patients j'avais commencé à élaborer mes propres outils, c'est surtout la rencontre avec Ferenczi, Winnicott, Searles, Benedetti et Oury qu'enfin la théorie rencontrait mon expérience avec les patients. L'interdit posé par le lacanisme sur la psychanalyse anglo-saxonne m'avait tenu éloignée de textes essentiels. On n'est jamais assez curieux et toujours trop pris par la doxa du moment. Les concepts de Réel, de jouissance sont cruciaux pour l'approche des psychoses ; mais qu'en est-il de celui de forclusion du Nom du père par exemple qui a laissé les patients psychotiques sur le bord de la route de la psychanalyse pendant tant d'années ?

Je vous ai amené de la clinique qui aborde de façon indirecte ce concept de jouissance qu'on ne peut prendre de front, car il a à voir aussi avec le corps subtil, bien que l'on puisse voir parfois une vague de jouissance désarticuler un sujet dans ce que la psychiatrie appelle les rires immotivés par exemple ; j'ai préféré nouer ce concept avec celui du transfert et parler de la jouissance sous transfert, la mienne et celle du patient.

Il est des patients, lorsque l'on travaille en psychiatrie publique qui arrivent, dans notre bureau de psy, comme dirigé par un circuit fléché, une sorte de parcours obligé, un automatisme, un prévu d'avance. C'était le cas pour Luc. avait été suivi sans doute très longtemps en pédopsychiatrie ; arrivé à ses dix-huit ans, il passe chez les adultes comme il se doit, et obtient un rendez-vous au CMP.

Le coup de fil du collègue m'avait parlé de psychose infantile suturée dans une forme déficitaire, cela ne donne pas très envie. J'avais oublié le coup de fil, un peu choquée par la brutalité du diagnostic et surtout peu convaincue par ce genre de discours. Mais c'était là quand même.

Il rentre, il s'assoit en face de moi, visiblement il a l'habitude. Il m'envoie des mots

compacts exprimant sa nécessité d'un rendez-vous toutes les semaines pour parler. Je sens chez moi immédiatement un déplaisir teinté d'angoisse et d'ennui et cette impression que n'importe qui ferait l'affaire, que je suis une sorte de mannequin ou pire encore une affiche, une présence plate. Je me dis intérieurement, « bon c'est comme ça » et dans le consentement j'accepte d'être cette chose en deux dimensions, image figée mi-mécanique mi-humaine à laquelle Luc tente de s'adresser. Il me dit aussi très clairement qu'il ne souhaite pas retourner dans le passé, qu'il a déjà parlé de tout ça. Il a un diplôme de peintre en bâtiment il voudrait travailler, mais avant il veut passer son permis. Étrange demande pas très orthodoxe, mais il ne laisse aucun espace pour un refus ou un questionnement, c'est une évidence pour lui, tout ce qui le concerne doit passer par ce lieu de soin dont il sait par expérience qu'il en a besoin, j'emploie ce terme « besoin » à dessein car il me semble que ça se passe à ce niveau-là.

S'ensuivra une multitude de séances qui tourneront autour du code de la route : les ronds-points, les priorités, les distances de freinage, les phares: veilleuses, code, plein phare, les différents panneaux, il amène ses questions refusant tout net d'apporter le livre du code de la route, tout devant être oralisé et passer par ma bouche, lui ne se posant aucune question quant à mon savoir sur le sujet, moi de mon côté potassant ce fameux code que j'avais totalement oublié. Je me prête au jeu de bonne grâce, me demandant parfois ce que je suis en train de faire et souvent nous prenons un réel plaisir à comprendre ensemble ; décalée, déportée de ma place, je parcours un monde plat où clignotent des signes sans aucune équivoque mais cette sensation d'être plate a disparu.

Mais malgré l'étrange de la situation nous parcourons et construisons une géographie d'un monde peu compréhensible que nous tentons d'orienter ensemble.

Nous sommes là ensemble semaine après semaine. Il est, bien sûr, un peu étrange ce jeune homme qui s'exprime juste avec quelques dizaines de mots, un mot étant d'ailleurs souvent pris pour un autre, glissement sémantique incessant que je me garde bien de lui faire remarquer. Il me parle au cours de cette période de la première année, entre deux leçons de code de la route, de son père violent, du divorce qui les a soulagés lui et sa sœur ; sa mère les a toujours soutenus, elle est irréprochable. Il me confie son attirance pour les héros habillés d'une armure métallique, si possible hérissée de piques, mi-animal mi-machine, évoquant rapidement son adolescence qui n'a pu se dérouler que derrière cette armure imaginaire. Encore aujourd'hui, il se regarde régulièrement dans le miroir pour guetter la pousse des poils qui pourraient le transformer en bête. Très gêné par son incapacité à apprendre comme les autres, il s'est trouvé heureux dans une filière spécialisée, soulagé de la pression des grands groupes, de la moquerie, protégé par des adultes plus attentifs auxquels il garde une reconnaissance certaine ; c'est là qu'il passera son diplôme de peintre et qu'il quittera son armure.

Nous sommes là présents l'un à l'autre, comme nous le pouvons. Il remarque et souffre de mes absences, toujours perdu dans le temps : je ne lui dis pas « je serai absente quinze jours mais je ne serai pas là, les deux vendredis qui viennent », lui répondant alors : « pas ce vendredi-là, ni l'autre, c'est l'autre d'après alors ? ». Moment d'émotion très discret. Peu à peu je m'habitue à sa présence, minérale et mécanique, à ses répétitions incessantes, à sa façon d'être hors d'atteinte, à ma façon de n'être pas être là, toujours. Ce n'est pas que je m'absente, je ne suis pas là tout simplement, vidée de toute sentiment d'existence. Alors je parle mécaniquement, sans que cela soit désagréable, angoissant, à la surface, mais une surface sans profondeur, comme un film métallique. C'est presque reposant. Une association, un souvenir d'un de mes jobs d'étudiante m'a permis de représenter ce que je vivais avec ce patient. J'avais travaillé pour la première fois dans une usine, une verrerie, un monde brûlant et bruyant, un monde dur de travail à la chaîne ; les premiers jours on m'avait assignée à une tâche qui m'avait paru insurmontable ; d'un côté un énorme tas de bouches, de l'autre un aussi gros tas de couvercles en aluminium doré à visser. Visser des couvercles pendant huit heures n'est pas une mince affaire, mais peu à peu j'avais trouvé un rythme, et je m'étais étrangement sentie heureuse de ce travail mécanique qui me soulageait de moi-même, une réalité où tout est convenu sans surprise et sans risque qui semblait être alimentée ou même exister, prendre forme par la rotation de mes poignets, par ce simple geste de visser ; cette expérience était restée gravée dans mon corps ; elle m'était revenue en écoutant Luc, et m'avait emmenée dans des sensations de balancements, l'image d'une balançoire au fond d'un jardin et de la tranquillité dans la solitude. J'avais gardé toutes ces pensées pour moi.

Donc nous sommes là, dans le même paysage existentiel comme le dirait Jean Oury. Sans doute pas tout à fait. Son monde de signes m'est encore étranger, mais de le parcourir chaque semaine me donne une certaine légèreté, une certaine souplesse qui permet à Luc de m'utiliser. Lui qui m'ignorait totalement, commence à me guetter sans en avoir l'air. Me voyant si disposée à n'aller nulle part où il ne voudrait aller, me voyant respecter les limites qu'il me fixe, il se détend si l'on peut dire, car ce corps bardé, rigide est toujours bien droit, non pas phallicisé mais maintenu, comme une façade proche de l'écroulement que l'on aurait étayée avec des bouts de ferraille, des jambes de force etc... Il ne peut se détendre sans la crainte de l'effondrement. Petit clin d'œil à Winnicott. Alors vous allez me dire tout cela n'est pas de la psychanalyse, même pas de la psychothérapie peut être ! Parler du code de la route pendant un an, c'est ça la psychanalyse ! Et moi j'ai envie de vous répondre, oui c'est cela aussi. Car que serait mon écoute sans le concept de narcissisme originaire ; qu'avons-nous fait pendant un an sinon tenter de construire un support, un arrière-pays, un horizon où nous pouvons tenir ensemble, des limites qui permettent de constituer une scène. Le monde de Luc est un monde plein, sans vide et sans vie, les objets y sont animés mais de façon mécanique, c'est un monde arythmique peuplé d'automates. Les soins qu'il a reçus

en pédopsychiatrie lui ont permis d'échapper au morcellement et à l'éclatement de la schizophrénie mais tout semble figé dans l'éternité. Je suis moi-même happée par cette inertie.

Oury parle souvent de l'ambiance, concept complexe qui jouxte le Réel et la sous-jascence, je reprendrai à mon compte ces concepts bien qu'ils soient élaborés pour l'institution ; en effet quand un patient rentre et dès les premières secondes de sa séance, une tonalité singulière s'installe, je dirais même est déjà là, parce que c'est lui ce patient-là particulier, parce que c'est moi avec ma façon de faire et d'être. Chaque patient qui rentre dans mon bureau, c'est un univers différent qui se met en place ; cela on ne peut le nier mais comment le transcrire ; avec l'expérience, il suffit d'une seconde pour savoir comment va le patient ; c'est très précieux tout ce monde subtil qui émane des corps et qui nous informe, et c'est mieux quand ce n'est pas à notre insu, c'est mieux de savoir se repérer « *dans une cartographie souterraine qui oriente les modes de relations du sujet aux autres, à l'étranger, au monde*¹. », je cite J.C. Polack livre *Épreuves de la folie*, le sujet dans ce cas de figure, étant aussi l'analyste. Le permis de conduire et son code de la route nous tiennent lieu de néo-réalité qui authentifie l'imaginaire comme symbolique à partir d'une inscription unique qui crée un espace d'échange possible. Bien sûr, nous sommes de drôles de personnages pas complètement fait de chair et de sang, encore sans histoire, mais il nous faut un fond suffisamment solide pour ne pas disparaître dans une fondrière, des sables mouvants. Nous sommes des sémaphores, c'est à dire des porteurs de signes qui indiquent que la voie est libre pour autre chose, un ailleurs².

C'est une tentative de déployer un espace intérieur/extérieur, un premier champ institutionnel primitif qui permet d'envisager un espace d'échange, de jeu. C'est le moment où la stase produite par la psychose se met à circuler grâce au transport transférentiel. Les sensations métaphorisées du thérapeute créent une revigoration qui tente de battre en brèche le défaut d'incarnation propre à la psychose, le sujet psychotique ayant besoin plus qu'un autre d'une assurance charnelle. Cette chanson de gestes (sans paroles) est soumise au régime de l'écoute flottante, les associations deviennent alors des images produites à partir des sensations dans cet autre strate du rythme originale, comme si les mots n'étaient lancés que pour détourner la vigilance du thérapeute, alors que l'essentiel se passe ailleurs, dans la distraction due au corps, tandis que le purement verbal, dans son inanité, son manque de souffle vital demande une attention extrême aux mots prononcés, un réel holding qui exile l'écoute flottante dans cet ailleurs corporisé ; en effet la polysémie du langage, le système allusif qui prévaut dans l'interprétation est insupportable dans ce cas de figure ; jouer avec l'ambiguïté des mots engendre la sauvagerie de l'autre persécuteur, une hémorragie du sens et de la coïncidence. La sensation

¹ Jean-Claude Polack, *Épreuves de la folie*, Erès, janvier 2006 - p. 67

² Reprise d'un article intitulé La partie de tennis paru dans le n°20 de Che Vuoi ?

métaphorisée à partir de cet ailleurs partagé, ancre et fait point de capiton dans et par l'engagement dans le transfert.

Luc vient me voir depuis sept ans, il a eu son permis, assez facilement et a trouvé du travail. Il est très content et moi aussi et comme l'écrit J.C. Polack : « *la durée de la cure est imprévisible. (...) La décision du traitement est donc lourde de conséquences. Le malade fera partie de l'existence du thérapeute pendant une longue période de sa vie. Il peuplera son esprit de fantasme, d'amertume et d'agacements. Il lui donnera aussi quelques satisfactions comparables à celles qu'on peut attendre des proches ou des enfants. Je m'étonne souvent du plaisir que j'ai de voir mes patients réussir un examen, tomber amoureux, écrire, peindre, s'inscrire dans une association, militer. Autant d'évènements où mes pulsions parentales se donnent libre cours, avec leurs plus-values narcissiques et le sentiment du travail bien fait*³. » Nous avons avancé, tous deux, pas à pas et après ce moment très particulier de la constitution d'un tenant lieu, quelque chose de l'histoire a pu se constituer.

Qu'est-ce que l'histoire en psychanalyse ? Ce n'est ni l'histoire de la maladie ni la biographie d'une personne. Ce serait l'histoire inconsciente d'un sujet : des faits psychiques reconnus ou censurés dans un ordre logique ; le sujet névrosé n'est pas entier, il est divisé : le refoulé, l'inconscient d'un côté, et de l'autre le conscient qui est en quelque sorte parasité par les manifestations de l'inconscient : le lapsus, l'acte manqué, le rêve qui vont dire la vérité du sujet, son histoire malgré lui : c'est ce qu'on appelle la subversion du sujet inconscient.

Le sujet psychotique n'est pas construit dans cette division ; il n'y a pas au sens strict de refoulement, nous sommes d'ailleurs souvent surpris de leur mémoire infantile, le sujet est en prise directe sur l'inconscient. La conception de l'histoire dans la psychose n'est pas simple. Si le névrosé souffre de souvenirs refoulés, de réminiscences, le psychotique lui souffre de morceaux de réalité qui n'ont pas eu lieu (trauma) et qui lui reviennent sur un mode délirant. Chez le névrosé, le transfert apparaît comme la répétition d'un chapitre censuré de l'histoire, mais encore lisible, le travail serait la levée de la censure...chez le psychotique, c'est le transfert qui produit de l'histoire ; le délire est aussi une tentative de produire son histoire ; il peut exister un bras de fer entre l'histoire délirante et le travail sous transfert. Chez Luc il n'y a pas de délire mais son rapport au monde est, lui, délirant. L'histoire de son grand-père paternel, je reprendrai cela un peu plus loin dans le texte, était en prise directe avec ce qu'il en est de la psychose comme mode de connaissance des catastrophes de l'histoire quand celles-ci viennent à marquer une lignée et à délier les rapports sociaux, je me réfère ici au travail de Françoise Davoine. Remarquons bien qu'il y a une inversion du procès habituel du mode de connaissance en psychiatrie : le savoir se trouve niché dans les processus même de la psychose et non pas dans les techniques de soins. Il s'agit de partir du transfert et faire

³ Ibid., p 84

le constat que dans ces cas « *nous sommes en dehors des jeux de langages habituels* », les notions d'inconscient et de refoulement ne marchent pas. « *Ce qu'on ne peut dire, on ne peut que le montrer*⁴ ». Il faut faire avec ce que l'on a enregistré dans le silence du trauma, de ce qui se transmet d'une génération à une autre ; « *enregistrer un événement ou une douleur qui n'est pas nécessairement celle du sujet* » car l'homme qui crie de douleur ou qui nous dit qu'il souffre ne choisit pas la bouche qui le dit. *Le lieu de la douleur peut se trouver dans le corps d'une autre personne.* » Une solitude solidaire pourrait-on dire de la psychose. « *Élever ses enfants parce que ça rapporte* » dit Françoise Davoine, destin de l'enfant d'incarner une douleur traumatique.

Une impression reçue par un autre à condition qu'il nous la communique peut nous apprendre ce que nous pensons, voire ce que nous sentons.

« *J'imaginai les analystes comme des sourciers du temps* » dit-elle. Lié à l'insolite, ce quelque chose échappé du temps et de l'espace ; l'inconscient du psy est une baguette qui frémit lorsqu'il rencontre cet insolite : la présence d'un temps sorti du corps (c'est un lapsus que je garde), du cours de l'histoire. C'est aussi une définition du trauma.

« *Avez-vous été la proie de terrifiantes douleurs en vous changeant en pierre pendant toute leur durée ?*⁵ » Le délire sort de cet état de pierre appelé aussi état de glaciation. La réponse maladie mentale entraîne un arrêt mortel, un meurtre d'âme ; l'autre réponse, ce serait imaginer un langage, c'est à dire imaginer une forme de vie. J'aime beaucoup cette idée de forme de vie qui est pour moi le transfert, une forme de vie qui nourrit au moins deux sujets. Ne pouvoir appréhender la folie que comme une maladie, c'est cette vision qui confine la maladie mentale à l'intérieur de la pensée où elle se serait tapie comme un mal secret, une détérioration qui éclate en épisodes aigus ou qui vous mine inexorablement. Cette position théorique laisse le patient dans la solitude ; il sera obligé d'être l'autre et lui, car il ne peut y avoir d'adresse, un lieu où il s'adresse, si le soignant pense que le délire n'a pas de sens. Le délire c'est la réalité ; c'est le doute et non pas le délire qui fait perdre les pédales : le fou, il s'en fout de croire ou de ne pas croire au délire. Il veut dire. Ce qui compte, n'est pas de chercher une explication mais l'engagement dans le transfert et cet appui sur Ferenczi qui nous dit que « *quand le système psychique fait défaut, c'est l'organisme qui se met à penser*⁶ » ; comment peut entendre penser l'organisme et en faire quelque chose qui peut se dire ? On ne peut être à ce point, à cet endroit que par l'accueil de ses propres perceptions, auto ou endo perceptions.

⁴ Toutes les citations qui suivent sont issues de l'ouvrage de Françoise Davoine, *La folie Wittgenstein*, EPL sept 1992

⁵ Toute cette partie doit beaucoup à Françoise Davoine

⁶ S. Ferenczi, *Journal clinique*, Payot 1985

Il ne s'agit pas de les interpréter mais de les percevoir comme étant des interprétations, se fier à ses sensations est un travail permanent qui oblige l'analyste à être suffisamment doué pour abandonner sa propre langue. Dans ce moment de constitution de l'espace intérieur, il faut bien qu'une ligne de partage se trace, entre l'intérieur et l'extérieur, entre soi-même et les entours, et pour Jean Oury, les entours cela recouvre le complexe du *Nebenmensch*, le prochain, « *ce qui nous est le plus prochain tout en nous étant extérieur*⁷ » nous dit Lacan. Dans la psychose le partage se fait mal et l'espace potentiel émergeant devient chaotique, incompréhensible, sans direction : l'espace intérieur débîne vers l'extérieur, l'espace extérieur contamine le corps. Mais « *si le prochain*, comme l'affirme Lacan, *c'est l'imminence intolérable de la jouissance* », alors on entrevoit la difficulté de créer un point de « symbiose-séparation » d'avec la mère, un espace transitionnel.

Sensation : du bas latin signifie compréhension ; « la sensation réputée simple depuis Locke se résout en deux parties ; l'une qui affecte sans représenter, l'autre qui représente sans affecter⁸. » Il est important de prendre en compte la relation d'impossibilité entre la sensation et la représentation, il faut donc un médiateur, celui-ci est le corps du thérapeute, s'il veut bien s'y prêter plus un point de retrait qui permette la pensée ; plus loin Delbos cité par Michel Balat dans son article, « Le musément, de Peirce à Lacan » poursuit « *dans ces états sujets et objets sont confondus*⁹. » Ces définitions nous aident à penser, voire à théoriser ce point de symbiose nécessaire pour entrer en contact avec certains patients.

Encore un souvenir, premier moment de rencontre, avant ma propre analyse. Ceci remonte à l'année 1977. J'étais à cette époque en Algérie ; Je travaillais depuis peu dans une sorte de foyer pour enfants abandonnés. L'institution avait regroupé dans un même service dénommé « les oiseaux », 17 enfants de 18 mois à 8 ans. Ils étaient tous gravement malades ; il y avait là pêle-mêle, handicapés physiques, psychotiques, autistes. Le service était d'une saleté repoussante et les femmes algériennes appelées des berceuses m'étaient quelque peu hostiles. Elles étaient là, elles aussi un peu déclassées, divorcées ou orphelines comme les enfants dont elles avaient la charge.

J'avais commencé mon travail et je ne savais pas par quel bout le prendre. Épuisée et désespérée par des conditions de vie réellement très violentes pour une jeune européenne qui sortait de la fac, j'étais en état de choc, sans vraiment le savoir.

Tous les matins, en arrivant pour éviter d'affronter la masse compacte des 17 enfants, j'allais dans le dortoir, où une petite fille gisait là, immobile, le regard fixe et

⁷ *D'un Autre à l'autre*, séminaire année 1968-1969, version non publiée

⁸ Michel Balat, « Le musément, de Pierce à Lacan », *Revue internationale de philosophie*, Lacan, PUF, 1992

⁹ Ibid.

vague. Les berceuses m'avaient dit qu'elle était paralysée et qu'elle avait perdu sa sœur jumelle. Elle s'appelait Fatiha, prénom qui représentait pour moi la traduction de mon propre prénom. A la seconde même où l'on m'avait dit : elle est paralysée et dès que je l'ai vue, j'avais décidé de ne pas le croire. J'allais donc lui parler tous les matins, pas très longtemps, sous le regard narquois des berceuses. Son immobilité parfaite, son regard au plafond, la raideur de son corps, bien portelé pourtant, étaient impressionnants. Le manège devait durer à peu près depuis trois semaines, un mois, sans changement aucun. J'étais par ailleurs totalement hébétée en prenant vaguement conscience dans quel pétrin je m'étais fourrée. En effet je ne m'adaptais pas du tout à Alger et je luttais comme une forcenée pour simplement tenir. Les moments près de Fatiha, dans la pénombre du dortoir m'étaient très précieux. Je lui chantonnais des trucs, je tapotais sur les barreaux du lit en espérant une réaction. Je doutais de tout. Toutes les bonnes raisons d'être venue en Algérie vacillaient, mais que Fatiha ne fut pas paralysée, ça je pouvais plus en douter. Le risque de paralysie était pour moi, la lutte pour Fatiha était engagée, volontaire, acharnée.

Bref, l'histoire se termine, pour Fatiha comme pour moi. Un matin, j'avais acheté un de ces petits paquets de cacahouètes dans de la cellophane transparente. Je rends visite à la petite fille comme d'habitude, mon petit paquet à la main. Le crissement très particulier de ce papier lui fit alors tourner les yeux vers le bruit. Surprise exaltation. Le lendemain, même chose. Ensuite nous avons commencé à échanger, toujours avec le paquet de cacahouètes, celui-ci étant devenu le plus précieux des instruments : je lui donnais, elle le prenait et elle l'agitait, ensuite je tapais sur un barreau, elle tapait sur un barreau, regard dans mon regard mais le visage inexpressif ; il le restera. Cela a été très vite ; un matin elle s'est levée, a marché un peu : quelque temps après, elle courait dans le couloir comme un petit bulldozer, quelque temps après je rentrais en France.

Il ne s'agit pas de croire à la psychanalyse, il suffit d'arriver à parler de ce qui ne peut pas se dire ; j'ai simplement cru que la mort de sa sœur jumelle, l'avait clouée là sur ce lit et moi j'avais besoin d'une sœur silencieuse à sauver, d'un double empathique ; je lui demandais de s'animer, il fallait que je réanime cette petite fille mourante. En cela je me sauvegardais du pire. Perdues toutes les deux dans le monde hostile, accrochées l'une à l'autre il nous fallait survivre ; ce n'est pas un conte de fée : son visage est resté inexpressif, elle ne m'a pas reconnue.

Avant de revenir à Luc, j'associe rapidement sur mon tout premier cas, qui m'apprit à croire que tout est travaillable et que le diagnostic porté sur Luc « déficitaire » c'était un choix éthique d'y croire ou de ne pas y croire, même s'il est vrai que ce peut être le choix d'un sujet de se dissimuler dans la débilité, jouissance du symptôme qui ordonne la vie de façon presque confortable, les réponses étant assurées

par quelques signifiants simples et fixes. Je faisais fonction d'éducatrice dans un foyer de l'enfance pendant mes études de psycho ; un soir, au foyer je discutais avec quelques adolescentes du groupe des grands, comme ça se disait ; se tenait là une jeune fille de 15 ans, au visage particulièrement ingrat, cheveux gras et regard éteint, elle parlait très peu et je la pensais un peu débile, que le grand psychanalyste me pardonne ! Je ne sais plus dans quel contexte cet événement s'est produit : soudainement elle s'est redressée, son visage m'est apparu, son regard est advenu et dans un temps immobile elle nous a simplement dit que sa mère avait laissé mourir de faim sa petite sœur. Puis elle s'est éteinte ; à partir de ce moment, la débilité a disparu de mes catégories de penser.

Un trop de douleur peut attaquer si gravement l'être qu'il faut élever des enfants pour que ça rapporte, c'est à dire trouver une autre bouche pour dire ; cette autre bouche désarrimée de l'histoire va faire voir en montrant, va désigner d'un geste ce qu'on ne peut nommer ; c'est la définition ostensive, cela corrélé à ce que F. Davoine appelle les impressions retranchées, une image du pays étranger ; beaucoup témoignent de l'exil où s'est passée leur enfance. Des images erratiques qui viennent nous hanter et montre l'outil du nom, qui raconte une histoire cassée du nom ; *« ce n'est pas le nom qui est cassé mais tout le processus de nomination qui se retrouve grippé. Si l'outil des noms meurt avant son heure, avant la transmission, il revient comme un fantôme qui erre à travers ces silences que les enfants enregistrent. »*¹⁰

Revenons à Luc et comment à partir de la production de ce champ de néo réalité, mais comme nous pouvons le voir dans l'après coup, aussi une greffe d'ouvert, nous avons pu aborder l'histoire. Il arrive, agité et décomposé. Le chien de sa mère est mort brutalement dans ses bras mais surtout il a vu l'étincelle de vie s'éteindre dans son regard et lui, il n'a pas pu résister, il est parti tout entier dans le regard éteint du chien. C'est un événement et c'est capital, quelque chose s'est passé et c'est en lien avec la mort, avec une mise en mouvement du temps et du même coup la constitution d'un point d'origine à partir duquel on compte. De ce jour-là, Luc change ; lui qui ne se plaignait jamais va se plaindre de sa vie qui est terrible, de la mort qui le guette, de la terreur qui l'habite vis à vis de cette mort, de ses envies ne de suicide, de sa peur d'être violent, raciste. Il va donc m'apporter des questions mais surtout humanistes sur les Arabes, les Juifs, ce qu'est un autre, un étranger. S'en suivront comme pour le permis de longues leçons d'histoire, sur le nazisme et l'histoire coloniale. Très intéressé, fasciné par Hitler, il va s'acheter des DVD sur le sujet, ce qui est un exploit pour lui, car toute dépense d'argent l'angoisse terriblement. Il va nouer tout cela avec la question de la présence de Dieu ou pas dans le monde, véritablement terrifié que la vie après la mort soit pire que celle qu'il mène en ce bas monde. Il se met à croire en Dieu, pacifié par les quatre évangiles et la figure du christ. Mais il ne croit pas beaucoup au paradis : il

¹⁰ F. Davoine ibid.

croit à l'enfer avec conviction. Un jour il arrive en séance très embarrassé, ce qui est nouveau chez lui. Il s'est acheté le dernier film de Mel Gibson sur la vie du christ, film violent et complaisant où l'on voit le corps de Jésus torturé et plein de son propre sang. Il est embarrassé parce qu'il y a pris plaisir me dit-il, plaisir de voir ces tortures et ce sang ; il a honte et est surpris d'avoir de tels sentiments contradictoires par rapport à sa foi en dieu, qui est en effet sincère et naïve. Il me décrit par le menu cette vague de jouissance qui a convoqué aussitôt le surmoi, convaincu qu'il y aura des représailles, dieu ne pouvant accepter qu'il ait ressenti un plaisir aussi mauvais ; il est aux affres avec un vrai problème moral et religieux. Il me dit qu'il a envie d'aller en parler au prêtre qu'il rencontre de temps en temps, dans une petite chapelle tout près du centre. Je crains que le prêtre ne le rassure pas beaucoup, mais je me trompe, il revient tout à fait rassuré, projetant sa colère contre le réalisateur du film, ébranlé mais debout.

C'est un tournant dans la cure il va me dire pourquoi les questions politiques et historiques l'intéressent tant depuis quelque temps : il peut enfin me parler de son père et surtout de son grand-père paternel qu'il m'avait décrit comme quelqu'un de violent et cruel avec ses enfants ; mais ce que Luc m'apprend de nouveau, c'est que ce grand-père a été résistant pendant la guerre, qu'il a été fait prisonnier et que lorsqu'il est revenu du camp de Buchenwald, il avait changé. Les tortures que le grand-père infligeait à son propre fils marcher dans la neige, se laver dehors à l'eau glacée, privation de nourriture prennent un sens différent, maintenant qu'il peut lier cela à la grande histoire et que la question de la jouissance peut être un minimum contenue. Son père me dit-il est vraiment malade, c'est un nazi, il a tellement de haine contre les étrangers qu'il va finir par avoir des problèmes. Il ne se rend pas compte qu'il est contre la famille. En effet le frère du grand-père s'est fait fusiller par les Allemands et il y a une plaque commémorative dans une rue à Reims. Luc n'est pas peu fier d'avoir appris cela en discutant avec sa mère, ce qu'il fera confirmé par son père. Je l'encouragerai à aller voir cette plaque, ce qu'il pourra faire tranquillement. Il prend conscience peu à peu de la folie meurtrière du père et de son côté paradoxal puisqu'il s'est rangé du côté des bourreaux ; Luc, lui il a sa position subjective, après maints propos racistes, il se tient dans un humanisme franc, renouant avec la tradition familiale, avec le grand-oncle mort pour avoir fait passer des juifs. Il lutte contre la haine et le discours paranoïaque du père, qui parfois le ventriloque complètement, contre le racisme ambiant et très présent dans son travail d'ouvrier peintre ; il lutte contre ses propres motions pulsionnelles, il lutte contre sa propre jouissance ; après un énorme travail de per-laboration qui lui a permis de refuser, malgré ses faibles moyens et, intellectuels, et culturels de s'identifier au bourreau ou à la victime, choisissant de soutenir une position éthique.

Et la jouissance dans tout ça, me direz-vous ; elle sature cet exposé, discrètement, elle est partout ; elle est au chevet de Fatiha, la petite fille algérienne, dans

l'ambiance hypnotique du monde du code de la route, dans le regard du chien mourant, etc. elle est source de souffrance et de chaos mais comme le délire on peut y tenir plus qu'à sa vie, bref elle vient de ce premier trauma en ligne directe avec la chose et son meurtre, elle hante encore les ères traumatiques de l'analyste qui chacun dans son style, en fera le réglage qui lui permettra de travailler dans ces zones pré objectales.

*
* *

Discussion de l'exposé de Françoise Attiba

Dominique Corre

Ces journées approchaient. Tu ne m'avais pas encore envoyé ton exposé, je n'en avais que le titre « De la sensation à l'interprétation ».

Je me suis longuement interrogée déjà sur ce premier terme « sensation ». Je me suis demandé ce que tu entendais par là.

S'agissait-il des sensations du patient ou de ce que ressent l'analyste ? Il arrive que des patients à défaut de pouvoir parler leurs émotions, évoquent ce qui les affecte dans leur corps, comme purs ressentis corporels, cœnesthésies, sensations de mouvement etc. point de départ d'un travail possible vers la mise en paroles d'émotions, d'affects en lien avec leur histoire.

S'agit-il de ce que ressent, perçoit l'analyste en présence de son patient ? De toutes ces choses bizarres, pensées, émotions, éprouvés corporels qui surgissent en présence de certains patients et dont on se demande d'où elles viennent ? Qu'entends-tu par « sensations » ? Est-ce du côté de l'éprouvé corporel ou bien du côté de l'affect ? Du côté du corps ou bien déjà du côté de la psyché ?

J'ai pris le temps de lire les textes que tu as écrit ces dernières années pour La Criée ou pour le Cercle à Paris.

Ce que tu travailles, la question des « sensations » ou de ce qui surgit chez l'analyste dans certaines cures, ce sont des choses qui me taraudent depuis des années, qui sont restées en plan, pas tout à fait pensées jusqu'au bout. Merci de m'avoir permis de les remettre en chantier.

Après avoir accepté l'idée que ce ne sont pas des « folies » - tu nous le dis bien aujourd'hui, comme c'est difficile dans les débuts d'une pratique de pouvoir l'énoncer publiquement sans crainte - après avoir accepté cette idée-là, c'est une question lancinante qui revient « Mais à qui donc ça appartient ? »

Me revient une phrase du livre d'Hector Yankélévich : « *il [l'analyste] est parcouru parfois par une jouissance qui n'est pas la sienne. Comme si une lamelle irréaliste de l'analysant le touchait chaque fois que les mots de celui-ci laissaient en rade la jouissance qui leur donnerait leur poids*¹. »

¹ H. Yankélévich - Du père à la lettre - Erès 2003 - p. 208

Tu nous dis aussi et tu vas plus loin « *la jouissance... sature cet exposé, discrètement elle est partout...au chevet de Fatiha ...dans l'ambiance hypnotique du code de la route... dans le regard du chien mourant... source de souffrance et de chaos mais comme le délire on peut y tenir plus qu'à sa vie...*² »

Tu nous donnes la définition que tu utilises à propos des sensations : « *Sensation en bas latin signifie compréhension... elle se résout en deux parties l'une qui affecte sans représenter, l'autre qui représente sans affecter...* ». Et tu insistes sur ce que cela implique, à savoir la disjonction absolue entre affect et représentation.

Alors la sensation perçue par l'analyste serait-elle la possibilité d'être affecté par le représenté ?

Tu nous dis « *Ce qu'on ne peut dire, on ne peut que le montrer...* »

Lorsque que tu nous dis « *il ne s'agit pas d'interpréter ses propres perceptions auto ou endo psychique mais de les percevoir comme étant des interprétations...*³ » penses-tu l'analyste comme lieu du nouage ?

Toutes ces choses qui surgissent chez l'analyste, Michèle Montrelay travaille cela avec le concept de transfert comme « champ flottant ». Il me semble que cela ne suffit pas à nous éclairer suffisamment.

Hier soir après avoir reçu ton texte nous avons échangé au téléphone et je te demandais « mais à quel point tout ça travaille ? » Tu m'as répondu « au point de trauma ». Qu'entends-tu par là ? Dans un texte⁴ que tu as écrit pour une rencontre de « La Crieée » tu nous dis que tu travailles avec/entre les deux définitions du trauma, celle de Freud et celle de Ferenczi. Je reprends ce que tu écris du trauma pour Ferenczi : « *Le trauma revient dans le silence de la séance ; il ne s'agit pas d'une résurgence de souvenir mais au contraire d'une impossibilité d'élaboration. Les images freudiennes de l'enfouissement et de l'enkystement font place à celles de la mutilation et de la fragmentation.... Le choc traumatique viendrait... fragmenter le psychisme du sujet... Il y a alors phénomène de cli-vage.... Déconnection entre une partie sensible brutalement détruite et une autre "qui sait tout". La distinction freudienne entre affect et représentation se radicalise puisque la partie affective est détruite.... L'autre partie déliée de tout affect devient une sorte de savoir pur* »

² Cf. F.Attiba - dans ce recueil

³ Ibid

⁴ F.Attiba - « A la recherche du trauma » in Actualité du trauma - Editions Erès 2002 - p. 82

Alors ce « point de trauma » serait-il comme un point partagé ? Quelque chose du sujet, pas encore là viendrait-il à se travailler à partir d'un point qui aurait été « pas encore là » chez l'analyste - comme analyste ?

Tu nous dis encore « *il faut un média... celui-ci est le corps du thérapeute, s'il veut bien s'y prêter plus un point de retrait qui permette la pensée...* »

Dans chacun de tes textes, et aujourd'hui encore, tu nous dis comment chaque histoire clinique vient toucher chaque fois un point de ton histoire. Est-ce, pour toi, la condition pour que le nouage ait lieu ? Nous dirais-tu alors : qu'à ce point, ce qui advient, ce qui s'effectue, peut-être en deux temps mais peut-être pas, adviendrait, s'effectuerait à la fois chez le sujet et chez l'analyste ? Chez l'un pour le faire advenir comme sujet, chez l'autre comme analyste pour ce patient-là ?

Pour en terminer je voudrais citer les derniers mots de ton exposé : « *la jouissance ... elle vient de ce premier trauma en ligne directe avec la chose et son meurtre, elle hante les ères traumatiques de l'analyste qui, chacun dans son style en fera le réglage qui lui permettra de travailler dans ces zones pré objectales...* » avec le vœu que s'ouvre le débat, ici et ailleurs autour de ces questions qui me poursuivent depuis si longtemps.

*

* *

Un bout de chemin ensemble

Jacques Aubry

La pratique de la psychanalyse avec les enfants, depuis la description par Freud en 1905, d'un cas de phobie, le petit Hans, a suscité de nombreux débats.

Pour aborder la question : « Comment faire bord à la jouissance des parents dans laquelle les enfants sont pris », je vous propose de réfléchir à cette spécificité du travail avec les enfants, liée à la présence réelle des parents, au cours des entretiens préliminaires.

Cette présence réelle des parents oriente le travail, pendant lequel se fait un bout de chemin ensemble, un bout de chemin à plusieurs, dont l'enjeu est la construction d'un espace psychanalytique pour l'enfant.

C'est ce bout de chemin ensemble que je vais développer, parce qu'il me paraît condenser les nombreuses difficultés spécifiques au travail psychanalytique avec les enfants. En particulier lorsqu'il s'agit de faire bord à la jouissance des parents, un bord qui fasse frontière, délimitation, séparation d'avec la jouissance de l'enfant.

Damien est accompagné par ses deux parents à notre première rencontre mon cabinet. Sa mère m'avait téléphoné, pour prendre rendez-vous, afin de parler de son fils de 5 ans, avec son père et lui. Elle avait eu mes coordonnées par son psychanalyste.

Damien est le second d'une fratrie de deux garçons; son frère aîné a trois ans de plus. Quatre mois après la naissance de Damien, apparaissent sur sa peau des taches, et il se retrouve dans le cabinet d'un neuro-pédiatre. Celui-ci pose un diagnostic de maladie qu'il nomme en disant aux parents: « j'ai une mauvaise nouvelle, votre fils est atteint de telle maladie, n'allez pas voir sur Internet ce qu'on en dit », et dans la foulée il propose que Damien entre dans la file active d'une étude entre le développement de cette maladie et les troubles de l'apprentissage. Je n'en apprend pas beaucoup plus sur cette maladie qui m'affecte à travers l'angoisse qu'elle fait peser sur ces trois personnes qui sont là dans mon cabinet.

La mère m'avait dit « d'après la maîtresse, il est lent, triste, absent de la classe, perdu dans ses pensées ; ça m'a fait peur et j'ai décroché mon téléphone pour vous rencontrer ; puis elle ajoute : « on a peur qu'il ait peur du savoir ».

Je ne sais pas bien comment j'ai entendu ce « on », mais j'y ai entendu que bien des choses y étaient mêlées.

Dans mon souvenir, le père était plutôt en retrait et en observation. Je ressens après coup qu'il était dans un mélange de rivalité, de méfiance, d'agressivité et d'attente anxieuse qu'une collaboration soit possible.

Damien me parla par dauphin en peluche interposé. Alors que je m'intéressais à ce dauphin, il le lança sur sa mère en disant « il a un papa de neuf enfants (un enfant neuf ?) qu'il garde et à qui il donne des fessées quand ils font des bêtises ».

Je note quelques phrases de cette première rencontre sur une feuille de papier, en leur présence, et je fais deux taches d'encre sur mes notes.

Qu'ai-je fait ? Il faudra deux ans pour que j'en élabore quelque chose au cours des deux périodes pendant lesquelles j'ai rencontré Damien avec ses deux parents. La première de mars à octobre 2004, puis de juin à décembre 2006. Durant ces deux périodes, le rythme des rendez-vous a été d'un rendez-vous tous les deux mois. Une remarque avant de poursuivre, quelqu'un pourrait me dire : « mais un tel rythme relève-t-il de la psychanalyse avec les enfants ? »

Je rappelle que mon propos est d'essayer de transmettre quelque chose des entretiens préliminaires avec un enfant et ses parents. Ici, après deux ans d'entretiens sur deux périodes, l'une de 7 mois, la seconde huit mois plus tard, ce travail préliminaire n'a toujours pas abouti à la mise en place d'un dispositif de travail réservé à cet enfant. Mais je soutiens qu'ici il y a néanmoins quelque chose qui relève d'un travail de psychanalyse.

En psychanalyse d'enfant, le travail préliminaire est de rendre à chacun la jouissance dont il a à devenir responsable. Ce travail prend du temps, parfois beaucoup, c'est une des raisons pour lesquelles j'ai choisi de vous parler de Damien et de ses parents.

Ce qui est intéressant, c'est que Damien me dit très clairement, dès la fin de la première période : « *Non, je ne veux pas te revoir seul, plus tard si je décide* ».

Le père me rappelle 8 mois plus tard, des rendez-vous vont se suivre, au cours desquels Damien sera accompagné par l'un, l'autre, ou les deux parents.

Ce bout de chemin ensemble, c'est celui qui est fait pendant les entretiens préliminaires, entretiens que Damien utilise pour faire entendre aux différents participants, la jouissance dans laquelle il est pris avec ses deux parents. Il tisse ses identifications, encombré de l'angoisse qui circule entre ses parents d'avoir un enfant

malade ; angoisse qui elle-même infiltre et paralyse le comportement des parents vis à vis de lui.

Damien a entendu sa mère me rapporter que son grand frère avait dit : « Ah, vous allez voir quelqu'un pour ses taches ! » Et lors d'un rendez-vous où il était avec elle, il commente : « si vous vous occupiez plus de moi, et moins de mon frère, vous n'auriez pas besoin de venir chez le docteur ».

Cette séquence amène deux remarques :

La première, c'est comme si les taches empêchaient qu'on s'occupe de Damien comme de son grand frère.

La seconde c'est que, grâce à l'ouverture de cet espace à plusieurs et à la présence d'un témoin, Damien peut adresser quelque chose de son analyse de la situation à ses parents.

C'est à la suite de ce rendez-vous, au cours duquel la mère m'avait dit essayer encore son fils quand il allait aux toilettes, que je le rencontre avec ses deux parents. Là, il est question des difficultés pour faire ses devoirs, des fessées du père, et du corps à corps père fils. En tous cas, depuis la dernière fois précise la mère, je ne l'essuie plus.

Damien accepte le principe du paiement symbolique et il est convenu qu'il m'apportera une pièce jaune dès notre prochaine rencontre.

L'entretien suivant est un entretien père fils, à la demande du père. Lors de cet entretien, le père me proposa de me laisser seul avec son fils et de revenir un peu plus tard. Mais Damien ne veut pas que son père parte sans lui, il s'y oppose énergiquement. Le cours de l'entretien sera l'occasion pour le père de revenir aux circonstances qui ont entouré la naissance de Damien, son deuxième fils. Il parle de la coupe du monde 98, de l'excitation qui régnait à ce moment-là, et du peu de temps dont il disposait pour sa famille car son travail l'occupait presque à plein temps.

La mère avait dit à son mari lors d'un entretien précédent : « j'ai peur de tes cris sur les enfants »; ce jour-là, le père me dit en présence de son fils « j'ai besoin d'aide pour aider Damien à se concentrer ». Puis il nous raconte qu'il est lui-même l'aîné d'une fratrie de deux frères, et comment il se sent coupable d'avoir toujours mieux réussi que son frère. D'avoir été incapable d'aider son frère, qu'il présente plus ou moins comme la victime d'un père s'acharnant sur les échecs scolaires de son fils.

Là encore, je perçois que de la jouissance infantile circule, de la jouissance qui vient des générations précédentes, que le père nomme en présence de son fils, qui écoute attentivement et calmement. Parler des fessées sur plusieurs générations entre père et fils, avec comme témoin un deuxième fils impuissant à aider son frère, cette configuration décrite par le père de Damien m'évoque l'étude du fantasme « un enfant est battu » de Freud. Étude reprise par Serge Leclair dans son livre *On tue un enfant*, où il insiste sur l'articulation voire l'attachement qui lie narcissisme des parents et narcissisme des enfants.

J'introduis pour ma part dans cette histoire entre père et fils, la question du masochisme du fils, et son opposition à l'acharnement du père, acharnement dont la tonalité sadique interroge le psychanalyste.

Bref au cours de cet entretien, le père et le fils m'ont mis en position de témoin de leur histoire familiale.

La question pour moi à ce moment-là, plus ou moins habité par mes propres fantasmes, a été d'interroger cette place de témoin, plutôt que de la subir, impuissant, assigné à résidence. Je précise : si le témoin est un frère impuissant à aider son puîné battu par leur père, et qu'il jouit de cette impuissance en l'articulant au fantasme sadique qu'il est l'enfant préféré du père, alors comment aider ce père réel, encombré par son fantasme, et la jouissance qui l'infiltré dans sa relation à ce fils réel ? Dans sa relation à ce fils réel, et dans l'actuel de la rencontre avec un psychanalyste placé en position de témoin ?

Ces questions motivent mon intervention, dans la mesure où ces entretiens mettent en évidence l'excitation réelle d'un parent débordé par un fantasme inconscient, qu'il n'a pas repéré.

Suffit-il que ce fantasme inconscient soit repéré par le psychanalyste, pour dégager l'enfant réel de la jouissance de son parent ? Je ne le crois pas. Cependant c'est une étape nécessaire. L'étape suivante consistant à le nommer, pour tenter de le faire admettre d'une part, puis assumer d'autre part par le parent. Ce qui manifeste que le parent en assume quelque chose s'exprime dans mon expérience, par un changement de position du parent vis à vis de son enfant. Changement dont la vertu, (ce mot mériterait un commentaire sur les malheurs de la vertu), changement dont la vertu, dans le meilleur des cas, est de contribuer à distinguer réalité psychique et réalité sociale. Si le parent accepte d'avoir été entendu dans sa réalité psychique, infantile, alors il acceptera de séparer l'enfant imaginaire de son fantasme, de son enfant réel, c'est du moins mon hypothèse.

Dès lors, si l'enfant souhaite saisir cette occasion, la rencontre avec un psychanalyste lui permettra de construire ses imagos parentales.

Bon, tout ça est un peu abstrait, je reprends ma présentation de Damien et de ses parents. Curieusement, Damien à la fin de cet entretien avec son père dira, en payant avec sa pièce jaune, « *Non ! Je ne veux pas revenir, j'ai déjà payé* ».

Son père insiste pour fixer un nouveau rendez-vous, et devant l'opposition de Damien, qui dans un premier temps ne me surprend pas sa détermination, je propose qu'ils aient une négociation entre eux, et qu'ils me rappellent ensuite. Je ne sais pas comment Damien a négocié avec son père d'accepter de revenir me rencontrer, mais ils reprennent rendez-vous, à trois, deux mois plus tard. Je les reçois un samedi matin, ils arrivent en avance, et je leur demande d'attendre.

La consultation s'articula autour de la question du temps, de la disponibilité, et du stress provoqué par le sentiment de manque de temps. Le père, dans le fil des échanges, me communiqua le nom d'un livre de Yehouda Halevy, « les Bâtisseurs du temps », en me précisant qu'il n'est pas sûr du nom de l'auteur, dans lequel j'entends « Allez vite » ! « Allez vite » ! (En fait l'auteur, vérification faite, s'appelle Abraham Heschel)

Cet entretien va reprendre la question que pose les conflits père-fils pour faire les devoirs scolaires, mais il est aussi question du pain azyme que le père mange au petit déjeuner, des origines juives et de la fuite d'Égypte. Le père qui reparle de son rapport anxieux au temps, rit, lorsqu'à propos de la fuite d'Égypte, je fais remarquer que c'est difficile de vivre tranquillement quand on a l'impression d'avoir les Égyptiens aux trousses.

Pendant ce temps, Damien joue dans le bureau avec des petits bouts de papier, qu'il arrange en forme de chemins jusqu'à la poubelle placée sous le bureau. Ce jour-là, le père était pressé par un rendez-vous avec sa propre mère en fin de matinée.

Ce que j'ai repéré, c'est que se construisait un dialogue dans lequel s'entrecroisaient plusieurs mythologies. Le départ d'Égypte du père, le mythe d'Œdipe pour le psychanalyste, le petit poucet pour Damien, la question du savoir pour la mère.

Ce jour-là, le père a pris son temps. Nous avons joué avec les mots de tâche, d'attachement, de tâche laborieuse, du travail comme supplice, et l'esprit de la consultation, ludique, m'a laissé une impression d'apaisement général de la situation qui nous réunissait.

Soutenir qu'une psychanalyse d'enfant est possible c'est - comme pour un adulte - miser qu'un désir insiste dans une inhibition, un symptôme, une angoisse. Dégager un conflit intrapsychique, le nommer, le traduire, l'interpréter dans la relation transférentielle, nécessite que les parents et l'enfant, acceptent les conditions et les

conséquences de cette relation transférentielle. Cette acceptation est le produit d'un travail préliminaire, plus ou moins long, d'un bout de chemin ensemble, avec l'enfant et ses parents, et qui aboutit parfois à la mise en place d'une psychanalyse d'enfant.

Si la jouissance des parents s'infiltré dans la relation qu'ils entretiennent avec l'enfant, c'est que les symptômes présentés par les enfants excitent et angoissent les parents. J'espère vous l'avoir illustré dans l'exemple de Damien et son père.

Distinguer dans la pratique de la psychanalyse avec les enfants le symptôme de l'enfant, de l'enfant symptôme de ses parents (ou d'un parent), caractérise le travail préliminaire d'accueil, d'évaluation et d'observation du psychanalyste. (Il s'agit de distinguer ce qui relève de l'enfant parlé, d'un enfant à qui on donne la parole).

Dans mon expérience, ce travail préliminaire comporte plusieurs niveaux : un niveau psychopathologique et un niveau transférentiel. Ces deux niveaux s'intriquent, voire se bousculent, bousculade plus ou moins admise, faute d'être repérée, et qui fait la différence entre une clinique psychiatrique fondée sur la nosographie, et une clinique psychanalytique fondée sur l'expérience et l'analyse du transfert.

La complexité du niveau transférentiel tient au fait que les enjeux identificatoires aux parents, et l'enfant soumettent la réflexion clinique à des partis pris, des difficultés croisées, qui poussent à des prises de position pour ou contre les uns ou les autres.

Ces partis pris, plus ou moins inévitables, éloignent ou délogent de la position d'analyste, tant que l'espace analytique de l'analysant n'est pas délimité. La construction et la délimitation de cet espace pour l'un des protagonistes de ces entretiens, constituent l'enjeu de ce travail préliminaire.

Quand je souligne que les partis pris sont inévitables dans cette phase du travail préliminaire, je pense, par exemple, à la façon dont j'ai proposé - un peu vite - le paiement symbolique à Damien. Je pense aussi à cette séquence où la figure de l'impuissant oscille entre le frère impuissant et le père impuissant, figure qui s'actualise quand le père demande un rendez-vous que le fils refuse ; témoin de ce bras de fer, je prends le parti de les renvoyer à leur négociation en dehors du cabinet.

L'analyste, sujet supposé savoir, offre une surface de projection, une adresse, où viennent se mêler différents enjeux infantiles des uns et des autres, analyste inclus. Quand je souligne analyste inclus, j'insiste sur cette dimension identificatoire inconsciente l'un des protagonistes. Identification qui s'impose, c'est en cela que la

prise de parti est inévitable. Cependant de s'imposer, cette identification ne suffit pas à faire qu'il y ait analyse, c'est à dire interprétation. C'est la façon dont le transfert est pensé et supporté qui importe.

Pour que cette prise de parti ne contribue pas à cliver la pensée clinique de l'analyste, trop vite assuré qu'il a trouvé le bon angle pour séparer les protagonistes sur un mode pédagogique, il reste à accompagner l'effet de cette prise de parti sur chacun des protagonistes, observer la réponse de l'enfant et des parents à cette intervention, à cette parole, qui - dans le meilleur des cas - met chacun face à son désir et à ses responsabilités.

J'articule mon propos à partir d'une conception de la jouissance, que je caractérise d'être un mélange d'angoisse et d'excitation. Mélange inarticulé, réel, dont une part échappe à la pensée consciente, et dans laquelle se donne à entendre une, ou des souffrances.

Que cela se donne à entendre ne suffit pas pour qu'il y ait analyse. Comment l'acte du psychanalyste fait-il interprétation ? Interprétation au sens où elle provoque des remaniements, et relance l'expression des désirs. Cette question me paraît particulière en psychanalyse d'enfants, car elle vient toucher la jouissance des parents dans laquelle les enfants sont pris. Pour faire bord à cette jouissance, faire barrage à l'excès d'excitation qui déborde la parole des uns et des autres, et que les symptômes expriment comme ils peuvent.

Dans mon expérience, c'est cet excès qui constitue l'épreuve la plus subtile et la plus délicate à soutenir. Je le répète, il y a deux niveaux d'analyse: un niveau psychopathologique et un niveau transférentiel. Le niveau psychopathologique est défensif et contribue à tenir à distance la situation. Le niveau transférentiel, c'est celui de l'engagement.

Bon ! Jusque-là pas de différence entre une cure avec un adulte et une cure d'enfant. La différence est que dans la cure d'enfant, il y a négociation avec les parents réels du patient ; négociation consciente et inconsciente, qui a pour visée de proposer à l'enfant la construction d'un espace de parole de son symptôme, un lieu qui relance la dynamique du désir, dans le champ de la parole et du langage.

Dans la pratique, le travail psychanalytique s'affronte aux parents réels du patient. Cette spécificité est essentielle. Le patient adulte, même s'il est soutenu par des paroles de son entourage qui l'incitent à démarrer un travail psychanalytique, entre seul dans le cabinet du psychanalyste, et la mise en place du dispositif de travail psychanalytique se précisera au fil des entretiens préliminaires avec lui, et avec lui seul.

Dans le cas des enfants, ils sont accompagnés par les parents, et cela oriente la mise en place de ce dispositif dans des conditions très différentes. J'ajoute dans ce qui accompagne l'enfant, l'incitation voire l'obligation impérieuse du milieu scolaire, d'entreprendre une psychothérapie, obligation qui risque de ruiner les conditions spécifiques (l'adhésion des parents ?) d'un dispositif psychanalytique.

La construction d'un espace psychanalytique pour les enfants nécessite l'accord des parents. Que cet espace soit habité, dans un deuxième temps, par l'enfant et son psychanalyste, nécessite qu'il soit désiré par les parents réels de l'enfant.

Ici apparaît la question du désir, conscient et inconscient du patient mais aussi celui des parents. Désir conscient d'un ou des parents qui parfois lutte contre un désir inconscient ; désir inconscient tenace, pris dans une jouissance infantile, que l'enfant perçoit mais ne nomme pas. Ici le psychanalyste d'enfant, dans ce premier temps, fera office de passeur d'une jouissance inconsciente d'un ou des parents, dont l'enfant est le représentant complice - complice c'est très important - et qu'il faudra dégager, à l'aide de ses parents avant de le recevoir seul. Cette notion de complicité mériterait d'être développée.

Avant de terminer, je voudrais insister sur la place de l'histoire généalogique et l'histoire familiale ; l'opposition entre analyse historique et analyse structurale d'une situation ne signifie pas forcément exclusion de l'une au profit de l'autre.

Que les parents aient leur histoire infantile, et les enfants la leur, cette remarque ne me paraît pas suffire pour exclure l'histoire des parents des entretiens préliminaires. Au contraire, bien souvent, fut-ce de manière imaginaire, le récit par les parents de leur histoire mobilise l'intérêt des enfants, et permet d'articuler et de nommer des événements dont les effets sont encore actifs dans les relations des parents avec leur enfant. Par exemple les relations du père de Damien avec son propre frère. Les exemples sont nombreux où les enfants apprennent à nommer une douleur de leur parent, liée à la disparition d'un grand parent, d'un oncle, ou d'une tante qu'ils n'ont jamais connu, ou la maladie d'un proche qu'on ne leur avait pas indiqué.

Ces événements, lorsqu'ils sont énoncés, modifient la dynamique d'un entretien. L'enfant change de place, modifie son regard, pose une question. Cette modification de la dynamique de l'entretien, outre qu'elle est repérable, participe à séparer les espaces psychiques des uns et des autres et contribue à fonder le respect qui s'instaure entre les générations et qui les sépare.

Lorsque j'insiste sur l'office de passeur d'une jouissance infantile d'un parent, par le psychanalyste, lors de cette phase de mise en place de l'espace psychanalytique

pour l'enfant, c'est à ces moments que je fais référence. Ces moments où le parent se sent entendu dans ce qui en lui était resté infantile, voire infans, et grâce auquel il lui sera possible de supposer que l'infantile de son enfant sera entendu et respecté, même en son absence.

La phase préliminaire s'engage alors dans la phase suivante, celle où l'enfant pourra être reçu seul et les parents invités à sortir de l'espace psychanalytique de leur enfant. C'est à ce moment que la mise en place d'un paiement symbolique pourra être proposé à l'enfant.

Ce dont je souhaite témoigner pour conclure, c'est la réflexion que ce chemin parcouru ensemble m'inspire, pour penser (voire illustrer) cette jouissance des parents dans laquelle les enfants peuvent se trouver empêtrés.

Une collègue à qui je faisais part de mes réflexions sur cette jouissance, me renvoya, sur un ton dubitatif, cette remarque : « Ah bon ! Les enfants peuvent donc être dégagés de la jouissance des parents ? »

Je suis parti de l'idée générale que l'excitation et le comportement symptomatiques des enfants mobilisaient la jouissance des parents, par angoisse interposée. Les comportements des enfants angoissent les parents en excitant et en réactualisant l'infantile en eux, qui trébuche, voire s'effondre, faute d'avoir été suffisamment construit avec la génération précédente. Au fond, tout le monde n'a pas construit, puis détruit son complexe d'Œdipe, pour accéder à un complexe de castration suffisamment solide, qui assure sa position de parent. Suffisamment solide, en particulier, pour faire face aux revendications sociales de plus en plus exigeantes voire menaçantes, qui accusent les parents de démission. La norme éducative, en s'infiltrant dans le privé de la vie psychique, de manière inquisitoriale, peut terroriser parents et enfants, pris en flagrant délit de relations incestueuses, amalgamées à des conduites pédophiliques, montrées du doigt et objet d'ostracisme.

Redonner, ou donner une place respectueuse aux parents - sans naïveté excessive - passe par cette distinction d'au moins deux types de jouissance, celle qui fait place à la parole, et celle qui la confisque.

Que la parole d'un enfant soit prise dans la jouissance de ses parents, n'est pas nécessairement pathologique ; ça le devient si la parole de l'enfant - fut-ce sa parole enfermée dans ses symptômes - ça le devient si sa parole est confisquée par les adultes qui l'entourent. Confiscation qui interdit d'avoir une parole singulière, et rabat l'enfant au statut d'objet de ses parents.

C'est le risque de cette confiscation qui m'amène à soutenir ici que la mise en place d'un espace psychanalytique a pour visée de donner, voire redonner un espace de

parole à l'enfant. Pour cela, comme j'ai essayé de l'exposer, il convient de ne pas trop se presser de recevoir l'enfant seul, sans s'être assuré au préalable que les parents désirent cet espace pour leur enfant. Désir à mon sens qui ne peut s'exprimer que si les parents ont trouvé le leur (à leur heure, et sans leurre).

*
* *

Du regard perdu

Frédéric de Rivoyre

C'est en partant d'un exemple clinique d'éreutrophobie que je chercherais à déployer ce qui me semble relever de la question du regard dans cette forme particulièrement intéressante de phobie.

Depuis de nombreuses années, je m'intéresse à la question de l'image; elle m'a mené à travailler la naissance de la notion de narcissisme primaire chez Freud et à me demander comment elle s'articulait avec cette identification primaire fondatrice du moi que Lacan a décrite très tôt dans son œuvre sous le nom de stade du miroir¹.

Chez Freud comme chez Lacan les choses ne sont pas fixes, c'est ce qui fait l'intérêt de la théorie analytique. Ainsi les théories évoluent et le stade du miroir, pour ne parler que de lui, a suivi plusieurs évolutions importantes. Tout d'abord avec l'apparition de la catégorie du symbolique, dans les années cinquante, qui réorganise toute la théorie du miroir puis entraîne l'élaboration du phallus comme signifiant primordial. Puis bien sûr la formalisation de l'objet a, dont vous savez que Lacan dira que c'est sa seule invention, qui à son tour remettra en chantier le « stade du miroir » autour des années 64/65.

Mais mon intérêt pour la question de l'image et du spéculaire ne s'appuie pas seulement sur les différentes élaborations du stade du miroir chez Lacan, il y a un autre fil rouge : c'est mon goût pour l'art pictural et notamment pour la peinture baroque. Goût que je retrouve chez Lacan quand il dit cela : « je me range du côté du baroque » dans cette petite merveille de séminaire qu'il a tenu en 72/73 : *Encore*².

Vous voyez c'est cela qui m'intéresse : comment les questions du regard et de la jouissance se trouvent liées ensemble par cet « en corps », comment ça vient dans le corps, comment ça jouit et de quoi, et aussi comment le regard peut témoigner de cela, que le corps ne jouit que du signifiant. Risquons-nous plus loin, « Encore », ce serait pour Lacan le signifiant de ce que le corps ne jouit que du signifiant.

¹ L'écriture de la conférence que Lacan fit en 1936 au congrès de l'I.P.A. à Marienbad dura douze ans, c'est de 1948 qu'est daté le texte paru dans les *Écrits*

² A entendre, « En corps », (pas à lire) comme les rapports du corps et du signifiant, et au cœur de quoi l'on trouve évidemment l'énigme de la jouissance qui nous occupe ici.

Mais Lacan aborde cela essentiellement à travers l'histoire du Christ puisqu'il va chercher la jouissance sur le visage de sainte Thérèse. Le regard perdu, extatique de Thérèse est le représentant d'une jouissance. « *Le baroque, dit-il, c'est la régulation de l'âme par la scopie corporelle*³ ». Et bien sûr il n'en dit pas plus, et l'on se retrouve à fouiner dans les replis de la tunique de la vierge du Monte Santo, sublime fresque de Piero de la Francesca, à scruter l'expression de la passion dans le regard du Christ de Mantegna. Mais c'est bon pour les vacances et ce n'est pas par ce chemin-là que je vais passer aujourd'hui, je crois que l'on peut montrer que la clinique de la phobie peut en être une voie d'accès tout aussi riche.

Cas clinique

Une toute jeune femme, la vingtaine à peine. Plutôt menue, avec un air de poupée décidée, apprêtée mais sans affectation ; elle me regarde droit dans les yeux sans ciller avec un sourire du genre offensif comme carte de visite.

Elle n'a pas l'air intimidé, ni déstabilisée en s'asseyant face à moi. Elle raconte en quelques phrases ce qui cause son embarras et puis elle me lance, avec ce grand sourire, cette question : « Vous croyez que ça peut se soigner ? ».

Elle est actuellement à la recherche d'un emploi après avoir obtenu un diplôme de maquilleuse (déjà tout un programme en soi, l'art du maquillage !) Mais le problème est, dit-elle, qu'à chaque fois qu'elle doit se rendre à un entretien d'embauche, elle est envahie d'angoisse à l'idée de rougir devant son interlocuteur. Cette rougeur qui la prend sans prévenir et la paralyse, la rend incapable de parler. Cette rougeur est devenue sa hantise, sa terreur.

Car il lui est particulièrement difficile de repérer les situations anxiogènes qui provoquent les rougeurs. Il est clair que les situations comme les entretiens d'embauche sont prédisposées au surgissement de la rougeur mais il y en a beaucoup d'autres : récemment, alors qu'elle était en train de régler - de passer à la caisse - ses courses, la caissière lui a soudainement adressé la parole : la jeune femme s'est alors sentie envahie de gêne, rougissante, mal à l'aise. Il n'y avait pourtant aucune raison de s'inquiéter.

La survenue des rougeurs est donc imprévisible et c'est ce qui augmente d'autant son angoisse. Elle a donc de plus en plus de mal à sortir de chez elle.

À part ça, dit-elle sur un ton péremptoire, « tout va bien », elle a un petit ami avec lequel elle s'entend vraiment très bien, une mère qu'elle adore, un beau-père

³ Jacques Lacan : *Encore, le séminaire livre 20*. 1975, Paris, les Éditions du Seuil, page 105

épatant avec lequel elle s'entend très bien également. Son père et son amie sont même souvent invités chez sa mère et tout le monde s'entend admirablement. Bref « tout baigne », dit-elle, s'il n'y avait ces rougeurs terribles.

Ses parents ont divorcé lorsqu'elle avait huit ans dans un contexte assez difficile puisque sa mère a souhaité se séparer de son mari épileptique car il buvait. Son souvenir le plus terrible est d'avoir vu son père en pleine crise d'épilepsie, elle avait peur qu'il meure. Elle se souvient aussi des heures d'angoisse partagées au côté de sa mère à attendre le retour tardif et souvent alcoolisé du père. Elle décrit sa mère comme une grande anxieuse, toujours prompte à s'affoler pour le moindre retard.

Elle pense tenir de sa mère ce même caractère inquiet pourtant elle a été élevée dès son plus jeune âge par sa grand-mère maternelle.

De ce personnage essentiel de son enfance, elle fait une description saisissante. A travers une série de petits exemples, elle décrit une femme obsédée par les fonctions de nourrissage et de nettoyage. Encore aujourd'hui cette grand-mère abusive enfouit dans les poches de ses petites filles des chocolats Kinder et des barres de céréales « en cas où ». Elle se désole qu'on ne termine pas son assiette et se montre prête à tout pour que ses enfants soient toujours bien nourris et propres. Concernant la propreté, d'ailleurs, elle a manié le lavement rectal afin de parfaire en quelque sorte son contrôle sur le corps de ses petites filles, il fallait qu'elles mangent et qu'elles « fassent » avec la même régularité.

La jeune femme saisissant sur mon visage quelques signes de surprise durant l'évocation de ces souvenirs semble s'étonner que cela puisse paraître troublant. Elle déclare ne garder aucun mauvais souvenir de sa grand-mère et continuer à voir encore aujourd'hui cette femme avec plaisir. Elle se souvient avoir dû se révolter pour faire elle-même sa toilette et avoir développé assez tôt une grande pudeur, mais sa grand-mère ne s'y est pas opposée. C'est une femme qui a toujours peur de mal faire, on peut obtenir d'elle tout ce qu'on veut, ajoute-t-elle, car elle a toujours besoin de se rendre utile. Elle aime être au service des autres.

Je retrouve à ce moment-là chez elle ce mélange d'innocence et d'affirmation qui peut dérouter. Elle ne semble pas du tout prête à envisager qu'il puisse y avoir un rapport entre son enfance et son trouble actuel, mais comme j'insiste, elle veut bien essayer d'y réfléchir.

À la suite de cette première séance, elle va parler avec sa mère et rapporter d'autres anecdotes du même acabit qui ne feront que renforcer le portrait de la grand-mère en grand-mère abusive, envahissant, au nom de l'hygiène et de la santé, les orifices de ses deux petites filles pour les gaver et les torcher. sans doute afin d'assouvir ses propres besoins sadiques de pénétration et de vidange, c'est ainsi

que les enfants se conçoivent par la bouche et se chient quotidiennement, mécaniquement.

Rouge de sang

Quels chemins, quels circuits a emprunté la charge libidinale débordante, l'effraction de la mère toute-puissante, gardienne des estomacs, bref la jouissance sadique de la grand-mère pour qu'elle transparaisse aujourd'hui dans ce rouge honteux ??

C'est ce que nous allons envisager maintenant à partir d'un cauchemar que sa mère lui rapporte et dont elle ne se souvenait plus. Il est depuis revenu s'imposer par ses images très frappantes.

C'est au moment de s'endormir ou dans le premier sommeil qu'il survenait, régulièrement, pendant toute son enfance.

« Il y a des couleurs, dit-elle, il y a toutes les couleurs, elles foncent vers moi, comme une mosaïque de couleurs et puis elles disparaissent et je vois rouler vers moi une énorme boule, grise, je crois, qui va m'écraser et je me réveille. J'ai fait ce cauchemar très souvent quand j'étais petite, j'avais peur de m'endormir ».

Serait-ce un premier élément de phobie ? En tout cas, nous voilà en pleine économie de la jouissance. *« L'économie de la jouissance, voilà ce qui n'est pas encore près du bout de nos doigts. Ça aurait son petit intérêt qu'on y arrive, dit Lacan, ce qu'on peut en voir, à partir du discours analytique, c'est que peut être, on a une petite chance de trouver quelque chose là-dessus, de temps en temps, par des voies essentiellement contingentes⁴. »*

Mais puisque de contingence il est question, allons faire un tour chez Thomas d'Aquin dont Lacan signale qu'il se plie en huit quand il lit ça. Voilà une citation concernant la couleur de ce philosophe et théologien italien, Thomas d'Aquin, que j'ai trouvé chez ce prodigieux historien d'art qui s'appelle Erwin Panofsky dans un travail très fouillé qu'il a produit sur ce coloriste majeur que fut le Titien⁵

« La perception des sens, elle aussi, est une sorte de raison, en latin « nam et sensus ratio quaedam est », dit Thomas D'Aquin ; ce qui permet à Panofsky de trancher dans la question de savoir quel peut être l'état de la perception visuelle avant d'être interprété par la raison. Un ensemble de taches de couleur, c'est ce qu'on pourrait imaginer dit-il, comme perception d'avant la raison. Puis il s'appuie sur Thomas D'Aquin pour opter pour l'hypothèse très phénoménologique selon laquelle « notre sens de la vue n'interprète pas notre image visuelle ex post facto, mais le

⁴ *Encore*, page 105

⁵ Erwin Panovski ; le Titien, questions d'iconographie, Paris, 2004, Hazan, page 20

modèle dans l'acte même de la perception, nous fournit des formes, *Gestalten*, - le même terme qu'emploie Lacan pour désigner l'image du miroir -. Ces formes, continue Panofsky, ces formes solides correspondent à des surfaces, elles délimitées par des contours et entourées par ce que nous appelons « espace ».

Une couleur est donc perçue comme quelque chose qui adhère à la surface d'un objet et qui tout en restant constante elle-même, peut être modifiée par l'effet des couleurs adjacentes ainsi que par la lumière directe ou réfléchie. Une boule de billard objectivement blanche peut revêtir toutes sortes de couleurs, selon les jeux d'ombres et de lumières et selon qu'elle est placée sur le vert de la table de billard ou sur le rouge du tapis.

La couleur n'est donc rien sans la forme, sans l'objet auquel elle adhère, elle s'insère dans un espace structuré par la perspective qui organise la place de chaque objet dans l'ensemble de l'image visuelle.

Dans le cauchemar de la jeune fille, la boule succède au jeu de lumières angoissant. On dirait une illustration de la thèse opposée de ce que nous dit Panofsky, il y aurait un avant la forme, une couleur pure, un kaléidoscope de couleurs sans formes.

Une pure jouissance de couleurs sans perspective, sans objet et sans forme.

Animal sphérique

Comment penser la couleur sans la forme ? L'apparition de la forme qui offre au corps son enveloppe fictive, son moi spéculaire est ici interrogée. Le cauchemar se présente en deux temps. D'abord des lumières de couleurs différentes sans contours précis puis la boule grise qui roule vers la jeune fille. Considérons par hypothèse que cette séquence est comme la matrice de l'éreutophobie qui surgira à l'âge adulte. Par conséquent nous suggérons que la dissociation des couleurs et de la forme (grise sans couleurs) est un élément signifiant, peut-être un signifiant maître de l'inconscient.

Ensuite, la dissociation des éléments couleur et forme, suivant l'hypothèse de Panofsky selon laquelle, il n'y a pas de couleurs sans forme appartient au monde visuel qui n'est pas celui du rêve. Il nous faut donc considérer que le rêve peut mettre en images ce que l'œil ne peut voir, c'est-à-dire une disjonction de la perception de la couleur et de la forme. Cette disjonction constitue-t-elle une sorte de scène primitive de la vision scopique, une sorte de temps un, de signifiant premier et donc perdu ?

Que pouvons-nous analyser dans ces deux éléments et leur disjonction ?

La sphère, ou la boule comme vous voulez, est un élément assez facile à identifier. Lacan, Dolto font de la sphère la représentation presque classique du corps indemne du signifiant. La représentation du corps clos sur lui-même est donc une reconstruction imaginaire du temps où la frappe signifiante n'a pas encore éjecté l'organisme du monde animal, comme l'écrit Marc-Léopold Lévy dans son livre *Critique de la jouissance comme une*⁶.

La sphère est donc une imaginarisation d'un temps avant que quelque chose ne soit perdu lors de la première adresse signifiante ; et qu'est ce qui est perdu ? Précisément, dit Lacan, cette jouissance qui le fait exister, terme qu'il écrit volontiers ek-sister.

La sphère est donc la forme que prend dans l'inconscient la représentation du temps d'avant le temps, le temps sans sujet, le temps avant que le corps ne pâtisse du signifiant et n'en jouisse. Le temps reconstruit d'une complétude purement sensuelle, d'une consistance du corps qui serait encore exempte de l'effet du signifiant, exempte par conséquent de la jouissance que la perte de cette consistance procure pour être immédiatement perdue à jamais. Pour autant, cette expulsion hors de la sphère constitue ce qui va devenir le vecteur de notre relation d'objet, c'est en effet de la trouvaille/retrouvaille de l'objet que nous attendons de retrouver cette consistance à jamais perdue. C'est cette quête qui spécifie désormais le destin humain, la répétition lancinante du désir de l'objet qui rouvrira cette jouissance.

La sphère représente donc dans le cauchemar ce temps d'avant le signifiant avec deux particularités importantes, d'abord elle survient dans le deuxième temps du rêve et ensuite elle s'accompagne de terreur suivie du réveil. Commençons par nous demander ce qui signifie l'association avec la terreur d'être écrasé. Pour suivre notre fil, il s'agit de la peur d'être écrasé par la représentation du corps animal. Le rêve semble donc dire que le corps de la patiente n'est peut-être pas entièrement entré dans la trame signifiante et que l'image de son corps lui échappe, une partie de son corps n'ayant pu jouir du signifiant. Quelle est cette partie ? C'est la boule, comme quand on dit perdre la boule, donc sa tête c'est-à-dire exactement là où se situe son symptôme, là où ça rougit. C'est son visage et son cou qui rougissent. Sa boule donc, sa tête aurait échappé au repérage signifiant. Comment le comprendre ? On sait que le visage est pourtant l'espace sans doute le plus propice à l'adresse signifiante, que c'est bien les mimiques du bébé que la mère va interpréter en tout premier lieu. C'est par cette adresse où l'enfant sans encore savoir qui il est perçoit bien qu'il est désigné, interpellé comme par l'agent de la force publique du signifiant et convoqué à comparaître dans l'ek-sistence sans espoir d'échapper à son sort.

⁶ Marc Léopold Lévy : *Critique de la jouissance comme une*, 2005, ERES.

Il faut donc nous interroger sur la possibilité que ce corps-là ait perdu la boule dans l'opération et qu'une partie du corps animal, non touché par le signifiant, persiste dans ce visage, partie qui effectivement se comporte comme l'animal qui rougit au déclenchement du signal, par la pure mécanique du déclenchement physiologique. La terreur est sans doute de cette nature, c'est-à-dire cette terreur animale, cette terreur qui paralyse et statue le corps envahi par cet afflux de sang insupportable.

Une réponse réflexe, animale, de gonflement et d'afflux de sang à la tête dans une confrontation à l'autre menaçant.

Sphère et signifiant

Mais ce serait considérer que le rêve dit que la terreur, c'est-à-dire le cœur de la phobie, est l'effet d'un trou dans la trame symbolique qui recouvre le corps et se noue à l'image du miroir. Et ce trou dans la trame se situerait au niveau du visage. Pourtant la jeune fille se reconnaît dans le miroir quitte à en faire même son outil de travail dans son métier, du travail sur l'image du visage qu'elle maquille, tentative de cacher la rougeur par l'artifice des fards et des couleurs.

Les couleurs sont justement disjointes dans le cauchemar, comme elles le sont sur la palette de la maquilleuse.

Que peuvent signifier les couleurs, seules ? Là aussi un temps d'avant. Un avant l'organisation du monde par le signifiant, un temps sans temps, un temps de pures sensations.

L'autre élément du rêve, le premier temps de la séquence ce sont ces couleurs qui brillent, simplement juxtaposées les unes aux autres, apparemment sans forme précise.

Il nous semble qu'il peut s'agir d'une copie du second élément, c'est-à-dire d'une représentation différente mais concernant le même contenu, le corps d'avant le signifiant. Dans ce cas, l'ensemble coloré désigne une forme purement pulsionnelle de la sphère et le cauchemar représente l'impossible rencontre entre le pulsionnel et la forme de la boule, une sorte de disjonction primitive entre le réel pulsionnel et un pré imaginaire, une première représentation du corps : la sphère. Et comme on sait que ça ne tiendra et ne consistera qu'avec le ciment du symbolique, le cauchemar devient de ce fait un appel au signifiant dont l'absence déclenche le réveil et la terreur.

Ainsi la signification du cauchemar de son enfance serait de mettre en scène à travers des images très frappantes, la question du nouage raté entre réel et

imaginaire du fait de l'absence d'une trame signifiante. Il s'en déduit que l'articulation signifiante produirait ce sujet auquel adresser la jouissance en souffrance.

Le ministère de la mère

Je voudrais poursuivre maintenant cette idée que l'éreutophobie de cette patiente pourrait se trouver liée à un défaut dans l'imaginarisation du corps pulsionnel, en ce cas la tête, et vérifier la conséquence clinique qu'elle emporte avec elle : en effet si l'hypothèse est juste et si la théorie lacanienne du miroir se tient, nous allons considérer que la voie du symptôme en tant que solution au défaut de structure que nous venons de tirer de l'analyse du rêve devrait consister à produire ce rapport signifiant. Comment le stade du miroir nous éclaire-t-il sur ce point ?

Le stade du miroir tel que Lacan le réarticule dans « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache⁷ », le travail de nouage du corps au symbolique dans le miroir nécessite la voix de la mère, c'est-à-dire que l'impulsion signifiante première est lancée par la voix de la mère qui s'adresse à l'enfant dans le miroir, qui s'adresse à cette image pour la nommer.

L'enfant dans un premier temps se trouve divisé par l'appel du signifiant, pour se reconstituer, pour échapper aux effets de la division subjective il n'a d'autre choix que de s'identifier à l'image que lui tend le miroir et qui l'aliène au registre de l'imaginaire. Dans cette image dans laquelle il pense trouver refuge, dans la forme de l'image complète et close qu'il y trouve. Il s'identifie ce faisant à cet objet désiré que lui désigne le regard de sa mère, il s'identifie au phallus imaginaire de la mère.

Cette identification à laquelle il obtempère d'avantage qu'il ne s'y presse, est un piège car il s'arrime au registre de jouissance de sa mère.

C'est sans doute là où se situe la problématique de cette patiente, son corps s'est trouvé assigné comme objet au désir et à la satisfaction de cette grand-mère abusive. En se trouvant esclave des fantasmes infantiles de sadisme oral ou anal de la grande mère, elle s'est trouvée assignée dans un statut d'objet d'une jouissance dont elle ne pouvait endosser par défaut d'adresse ; car ce n'est pas à elle, la petite fille que la grand-mère s'adresse bien sûr mais, à travers elle à sa propre fille.

Elle a perdu sa boule dans le regard fou de sa grande mère, elle y est restée et il faut l'en faire sortir.

⁷Jacques Lacan, Écrits, Paris, 1966, Le Seuil, collection le champ freudien.

Le regard comme ratage

Pour ça, en sortir de ce piège, Lacan connaît la manœuvre, il faut produire du « ce n'est pas ça », ou autrement dit du ratage, du « c'est raté » nous indique-t-il ; qu'est-ce que ça veut dire du ratage ? Ça veut dire précisément de l'objet, l'objet c'est le ratage⁸.

Comment produire de l'objet, c'est donc la tâche à laquelle il nous faut nous atteler ici, nous allons nous intéresser à la production de cet objet qui manque cruellement dans le champ scopique de cette jeune femme : l'objet regard.

Comme on va le voir maintenant, elle se raconte des histoires dans le noir.

Vous vous souvenez qu'il lui arrive de dire que dans sa vie privée, avec son copain, « tout baigne » ; justement, l'autre jour, ça ne baignait plus du tout. Elle s'est à mise à douter de ce qu'il disait. Quand il lui disait qu'il sortait avec des copains, qu'il allait en boîte avec des copains, ça ne lui a pas plu ; elle a commencé à douter de lui ; elle a pensé qu'il lui mentait, alors elle a voulu y voir plus clair ; elle a voulu voir si c'était vrai. Elle l'a suivi en se cachant et bien sûr elle n'a eu aucune surprise quand elle l'a vu s'approcher d'une autre fille, puisque c'était forcément ça qu'elle était venue contempler. Elle était venue vérifier qu'entre les mots et les images, ça ne colle pas, et forcément ça coince pour elle. Comment il se fait qu'elle ne peut pas y croire, cela nous en avons dit quelque chose précédemment, comment elle y remédie, on le voit, elle invente des scénarii, des mises en scène pour faire surgir du regard, c'est-à-dire de l'objet pulsionnel. Quelque chose qui puisse enfin s'inscrire comme trou dans le champ scopique.

Comment ne pas entendre sa souffrance dans cette tragédie digne de Star Ac où elle s'ingénie à chercher si son partenaire à une partie cachée, un inconscient, s'il lui ment, bref s'il est divisé ?

Heureusement le type est un bon gars, gentiment névrosé, elle le plaque sur le champ, lui ne se décourage pas, se désole, se lamente, promet que, bien entendu, on ne l'y reprendra plus et pour finir elle cède et ils partent ensemble à la neige.

On entend le générique de fin, les violons, quand on l'entend dire « ça se passe bien quand on est en vacances ensemble parce que je le vois tout le temps ». On le voit, c'est pas encore raté, le symptôme éreutrophobie c'est bien, comme la répétition du doute, ça ne rate pas, ça marche toujours.

⁸ *Encore*, séminaire déjà cité.

C'est donc par un autre biais que l'objet doit surgir que le ratage doit venir. L'inventer dans le champ scopique, ça ne peut pas marcher tant qu'elle n'aura pas inscrit du semblant dans sa pensée, tant qu'elle croira que la vérité, ça se touche comme chez Saint Thomas, avec les yeux.

L'objet regard, il surgira peut-être de ce moment où la patiente perdra l'habitude de croire qu'on peut tout voir, y compris qu'on peut lire le mensonge sur un visage. Elle croit qu'un visage livre la vérité des pensées de l'être humain, qu'on peut tout révéler avec son visage. Elle croit à la vérité de l'image phallique du miroir, ça ne ment pas, c'est là que se trouve la vérité. Elle refuse par conséquent de reconnaître l'existence d'un inconscient, elle refuse de penser que l'image n'est pas la vérité mais que la vérité, se trouve dans le langage et encore seulement comme mi-dire. Elle refuse donc d'accepter son état propre de sujet du signifiant et ce que sa mise en scène comme son cauchemar ne cesse d'appeler, c'est à l'apparition d'un objet non spéculaire, cicatrice dans le miroir du monde qu'elle contemple, monde qui n'est que le reflet de son âme.

Ne cherche -t-elle pas dans le visage cette vérité que sa rougeur viendrait trahir ?

Le visage de la vérité.

Son symptôme phobique se lirait alors comme une interprétation : faire de sa rougeur le représentant de la trahison de l'homme par un sens insu de lui. Le visage est trompeur, c'est la source de son angoisse, elle tente ainsi de sortir de l'impasse imaginaire dans laquelle elle se trouve bloquée, en donnant un sens à son symptôme seulement, bien entendu, ça ne marche pas vraiment bien parce qu'elle ne peut pas éviter son visage. Tandis que le phobique des ascenseurs s'en sort plutôt bien, dans l'escalier, elle, elle n'a pas d'escalier de sortie, sa seule issue de secours c'est de scruter le visage de l'autre pour y trouver la vérité. Alors qu'en fait, elle attend qu'une parole la sépare de son visage et lui donne enfin cet abri dans le langage qu'elle attend depuis toujours.

*

* *

La rencontre impossible : Camille Claudel et Auguste Rodin

Dany Cretin-Maitenaz

La passion de la sculpture les saisit l'un et l'autre très tôt, vocations précoces apparues au sein de familles éloignées des courants artistiques.

Camille Claudel est née en 1864 dans une famille stricte et sévère où le devoir primait et d'où toute frivolité était bannie. Paul Claudel écrira plus tard dans ses souvenirs : « *mes parents ne souffraient pas qu'on gaspille le pain et de même l'argent qui participe à son caractère sacré* ». Et parlant de son père, il ajoute : « *il haïssait rien tant que la prodigalité, fruit du désordre et de l'inconduite* ».

Auguste Rodin est né en 1840 dans une famille pauvre où les valeurs morales et la réussite par le travail donnent le style de la vie familiale. Le père de Rodin entre comme garçon de bureau à la Préfecture de police de Paris, où il deviendra inspecteur de police : c'est un partisan de « l'ordre ». De son côté, la mère transmet les valeurs domestiques de propreté et d'économie ainsi qu'un goût pour les tâches quotidiennes besogneuses dont son fils se souviendra dans l'apprentissage de son métier de sculpteur. Mais par-dessus tout, elle fera partager à ses 2 enfants, Auguste et sa sœur, son attirance pour le mysticisme religieux. Malgré la perte d'une petite fille en bas âge née après Auguste, l'atmosphère familiale est chaleureuse et attentionnée ; famille modeste, vivant sur elle-même, simple, ne faisant pas d'histoire.

Par contre dans la famille Claudel, c'est la violence des passions qui frappe, et « une espèce d'orgueil farouche et hargneux », selon les termes de Paul Claudel. En résulte une ambiance sauvage et féroce dont Camille portera toute sa vie la marque caractéristique. Au plus fort de leur amour, Rodin l'appellera dans une lettre « ma féroce amie ».

Paradoxalement cette violence traversée de haine et ces disputes fréquentes soudent la famille comme un clan. « On était les Claudel, dans la conscience tranquille et indiscutable d'une espèce de supériorité mystique, inabornables (...) qui se croyaient supérieurs à tout le reste. » Tout le monde se disputait ; « douceur et gentillesse et suavité n'étaient pas en usage à la maison » continue Paul Claudel, « notre mère ne nous embrassait jamais. »

Cette sévérité maternelle redoublée d'une absence totale de chaleur, jointe au « sentiment du devoir poussé à l'extrême », stigmatisera les ravages de la relation entre Camille et sa mère. Nombreux furent les récits décrivant cette relation. Tous insistent sur un héritage maternel frappé par une succession de deuils : la mère de Camille a perdu sa propre mère à l'âge de 3 ans et son frère, l'oncle de Camille, lorsque celle-ci avait 2 ans. Cette mère a perdu son premier enfant, Charles-Henri, 15 jours après sa naissance. Rien n'est dit précisément sur la façon dont Camille va prendre place dans cette succession de drames, ni comment par exemple elle a su la mort de ce frère aîné, et par qui ? De même on ne sait rien sur la façon dont ces morts étaient parlés dans cette famille, ni comment cela a pu contribuer à l'éclosion de sa vocation artistique.

Bien sûr, la tentation est grande de recourir à des interprétations psychologiques. Elles seront sans doute valables, mais engagent surtout leur auteur, car la prise du sujet manque. Si l'on s'arrête par exemple sur la mort du frère aîné de Camille, il n'y a pas trace de discours ou de témoignage indiquant des références de Camille à cet événement ; alors que pour Paul, il existe un poème dédié à Charles-Henri. Il est évident qu'une telle destinée ait eu des effets : mais manque la marque du sujet aux prises avec les événements, à travers le texte parlé de son histoire ou celui, lisible, de son inconscient. C'est pourquoi j'ai cherché à le saisir entre les lignes de ses biographies, dans ses sculptures, ou dans les correspondances la concernant.

Tout ce que l'on peut soutenir est que cette attitude maternelle sans tendresse aucune pour Camille ne sera jamais ni apaisante ni protectrice. Plus tard à l'asile, lorsque Camille demandera (avec l'accord des médecins) à revenir habiter dans la maison familiale, elle sera froidement rejetée par sa mère, qui fera part aux médecins des « mauvaises intentions » de sa fille à l'égard de la famille et soutiendra que « Camille nous déteste ». Les portraits dépeignent « une femme strictement vêtue de longues robes noires, sans la moindre fantaisie vestimentaire et qui ne passait pas son temps à cajoler, induisant beaucoup d'appréhension parmi ses proches ». Mère enkystée dans un deuil mélancolique pour l'éternité !

Dans une de ses dernières sculptures nommée *La vague*, Camille met en scène une vague, gigantesque par rapport aux trois personnages de la composition, vague terrifiante et menaçante devant laquelle les petites créatures fragiles tentent désespérément de fuir. La puissance de cette sculpture réside dans ce potentiel d'ineluctable et d'effroi ; l'horreur de l'engloutissement est là dans sa force vive.

Comment ne pas rapprocher cette vague de ce qui a été dit de cette mère ? Camille ne tente-t-elle pas dans un sursaut ultime, avant d'être engloutie dans la folie, de signifier cette fascination fatale, comme une étrange jouissance ? Car enfin,

d'où vient cette vague majestueuse dont la terreur se dévoile sous nos yeux et nous laisse sans pouvoir crier ? Peut-être de l'insondable maternel et de l'indicible de cette relation ?

Les vocations artistiques de Camille et d'Auguste

Tout enfant, Auguste Rodin avait une passion pour le dessin. Dans ses souvenirs, il raconte : « *un épicier chez lequel ma mère se servait enveloppait des pruneaux dans des sacs de papier faits avec des pages de livres illustrés, je les copiais, ce furent mes premiers modèles.* » Plus tard, lorsqu'il annonce à son père qu'il veut faire du dessin, il ne suscite pas l'enthousiasme paternel. Comme tout fonctionnaire de police, celui-ci « *avait peur que son fils devienne un artiste raté et maudit qui finisse dans les commissariats pour vagabondage* ». Grâce à l'intervention de sa sœur Maria, le frère obtint du père l'autorisation de « choisir le dessin pour en faire son métier. »

Lors d'une visite au Louvre où il venait régulièrement avec sa classe de dessin, un jour il traverse une salle de modelage de sculptures : « *pour la première fois je vis de la terre glaise, il me semble que je montais au ciel. Je fis des morceaux épars, des bras, des têtes et des pieds, puis j'attaquais la figure entière, j'étais dans le ravissement* ». Peut-être que ce qu'il découvre alors au contact de la glaise est la possibilité de donner une consistance et de faire jaillir des formes de cette masse vibrante, sensualité créatrice qui sera pour Rodin une révélation. Il se rend régulièrement au Louvre pour copier la statuaire Grecque, « *en évaluer les rythmes, observer les niveaux des épaules et des hanches, suivre les mouvements des muscles et trouver l'aplomb du corps, comprendre l'équilibre et l'harmonie* ». A partir de ces leçons, Rodin travaillera à « ne plus voir les formes en étendue mais toujours en profondeur » et à « ne considérer une surface que comme l'extrémité d'un volume ». Il s'efforce de « faire sentir dans chaque renflement des membres, l'affleurement d'un muscle ou d'un os qui se développait en profondeur sous la peau ». Ces positions resteront la base de sa vision d'artiste, qu'il appellera « *l'intransigeante franchise de l'observation* », nécessaire pour « *pénétrer la face cachée de toute chose* ». Cette « *face cachée de toute chose* » ne rappelle-t-elle pas le Réel, ce qui se devine sous la forme, qui borde la représentation mais lui échappe ? Rodin cherche à inscrire « une vérité intérieure » dans la terre glaise informe et primitive ; peut-être est-ce pour cela que le mot de démiurge apparaîtra quelquefois dans les textes évoquant son travail.

Une de ses premières sculptures est un portrait de son père, auquel il prête « la sévérité d'un bronze antique ». Le père ne se reconnaîtra pas dans la représentation donnée par son fils et bien que sa valeur d'artiste ne soit pas contestée, Rodin apprend déjà que « la sincérité artistique » et la vérité n'engendrent pas toujours reconnaissance ni gratitude. Toute sa vie, il soutiendra « qu'il ne s'agit ni d'embellir ni d'idéaliser la nature humaine ».

Après une longue bataille, le père acceptera que son fils devienne un artiste. Mais il lui trace dans une lettre un destin qui ressemble à une mission : « qu'un jour à venir on puisse dire de toi comme de ces grands hommes, l'artiste Auguste Rodin est mort, mais il vit pour la postérité présente, future et à venir. C'est ainsi que l'histoire vous fait vivre dans les siècles à venir. Courage, courage. » C'est la métaphore paternelle à la lettre : le père assigne à son fils, au nom du père, de faire quelque chose de plus que le nom-du-père ! Invoqué au nom de l'art, ce plus confine à l'absolu ne peut-on pas l'entendre du côté de la jouissance ? Faire de la jouissance artistique une œuvre, l'œuvre de Rodin !

Freud, dans sa célèbre lettre à Romain Rolland, publiée sous le titre « Un trouble du souvenir sur l'Acropole » analyse l'étrange attitude qui lui faisait douter de jamais voir Athènes : « *faire en voyage un si long chemin, faire si bien son chemin me paraissait hors de toute possibilité* ». Et à propos de ce chemin de la vie, il ajoute : « *tout se passe comme si l'essentiel dans le succès était de faire son chemin mieux que le père* ». En termes de jouissance, ne s'agit-il pas d'aller plus loin que le père ne l'autorise, avec la jouissance phallique rencontrer ce qui est au-delà de cette jouissance pour produire une œuvre ? N'est-ce pas ce qu'Auguste Rodin pourra s'autoriser à faire : en s'appuyant sur la métaphore paternelle, aller au-delà pour rencontrer la jouissance féminine, celle « du corps et de la chair à l'extrême » pour reprendre l'expression de Safouan ? N'est-ce pas, au-delà de la jouissance phallique, cette jouissance infinie des corps qu'il va pouvoir affronter pour la plier aux lois de la création artistique ? Il était armé pour ce combat, à la différence de Camille Claudel.

A en croire ses biographes, Camille découvrit très tôt la joie de malaxer la terre et de commencer à sculpter. « *Elle était obsédée par la terre* », écrit Dominique Bona dans son livre *Paul et Camille*, « *obsédée de tirer des formes de la pâte brunâtre qui lui collait aux doigts* ». Beaucoup de récits s'accordent à présenter son intérêt pour la sculpture comme quelque chose d'immédiat, de sans détour, évident et massif comme la passion de l'objet a dont parle Lacan. Cependant, à la différence de Rodin qui, contenu par sa vocation, faisait ses dessins tranquillement, absorbé par ses premières créations, Camille mobilisait toute la famille - sauf sa mère - pour chercher de la terre et préparer ses ébauches. Elle faisait éclater sa passion sur toute sa famille et sur le personnel domestique. Un journaliste, Morhart, la décrit ainsi : « *La sculpture est une passion véhémente qui la possède tout entière. Ignorante de tout procédé et de tout préjugé, ignorante de la nature humaine qu'elle ne voit qu'à travers un écorché, elle sculpte ! Elle est l'Artiste !!* »

Cette passion débordante envahissait l'atmosphère familiale. Camille exigeait de chacun qu'il aille chercher des morceaux de terre, - fragments d'un objet à retrouver par la sculpture ? Cherchait-elle à soutenir quelque chose à l'intérieur d'elle-même. Le caractère tyrannique dont parlent ses biographes ne traduit-il pas une violence intérieure qui la tyrannisait sans qu'elle-même puisse l'éprouver, encore

moins la représenter ? Les récits qui insistent tous sur cette passion de malaxer, dans l'excès, font penser à un état d'obsession, comme si elle était possédée par cette terre glaise informe sans que cet objet, terre glaise d'abord puis sculpture, ne soit rattaché à une idée. Ce qui l'attire est de tirer des formes de la pâte, comme si cette terre lui faisait signe : de l'extérieur, un objet appelle du sujet pour en tirer des formes, comme si Camille essayait de donner un bord à ce qui la débordait.

Qu'est-ce qui s'imposait à elle et faisait retour par la sculpture ? Une telle démarche ne pose-t-elle pas la question d'un objet a, comme tel non spécularisable, qui grâce à la sculpture deviendrait spécularisable ? Quel est le rôle de l'objet a dans la création artistique ? Qu'est-ce qui revenait du dehors et tendait à se signifier ? Comment le Réel entre-t-il en jeu dans la création artistique ?

Le père Claudel travaillait dans l'administration des finances. Son fils Paul le décrit comme « une espèce de montagnard, nerveux, emporté, coléreux, fantasque, imaginaire à l'excès, ironique et amer ». La famille vit au gré des affectations administratives du père. En 1876, celui-ci est nommé Conservateur des hypothèques à Nogent-sur-Seine. Voyant les premières ébauches de Camille, il encourage la vocation artistique de sa fille en lui présentant un sculpteur déjà confirmé, Alfred Boucher. Nogent-sur-Seine était à cette période une pépinière de sculpteurs déjà reconnus, qui créaient des manifestations autour de la sculpture dans cette petite ville. Convaincu par le talent de la très jeune artiste (Camille a alors 12 ans), Alfred Boucher lui donne les premiers conseils en matière de sculpture et persuade le père de la nécessité d'aller à Paris pour développer les dons artistiques de Camille. Écoutons Paul Claudel : « *Et alors s'est produit le cataclysme dans la famille* » : ce cataclysme, c'est l'installation de la famille à Paris, sans le père. Celui-ci, ne pouvant être muté dans la capitale, reste à son poste en province. Il reste « en sacrifice », selon l'expression de son fils.

Ce père nourrissait pour ses enfants de grandes ambitions : Camille ferait de la sculpture, sa sœur Louise ferait du piano, et Paul entrerait à Louis-le-Grand pour préparer Normale.

Quelles sont les relations de Camille avec son père ? Beaucoup de récits insistent sur l'intérêt presque exclusif qu'il voue à ses enfants : il suit leur vocation, il leur donne les moyens, surtout financiers, d'y parvenir. Il les pousse, il les met en avant.

Gérald Antoine, biographe de Paul, écrira en parlant du père : « *il entre dans le génie de son fils, comme d'ailleurs dans celui de Camille* ». En permettant à sa famille de partir pour Paris, il se retire d'une place qu'il n'est jamais parvenu à occuper. Ainsi, dans une lettre écrite en 1909, il se plaint de n'avoir « *jamais pu se faire entendre de Camille sans amener des scènes éœurantes* ». « *Jusqu'ici, ajoute-t-il, personne (sic) n'a voulu s'occuper d'elle* ». Il demande tout d'abord que la mère de Camille puisse aller la voir chez

elle, puis se ravisant il demande à son fils: « *en t'occupant de Camille, tu me rends le plus grand des services et je t'en suis profondément reconnaissant* ». Cette position de père qui consiste à suivre et à soutenir l'évolution de ses enfants sans pour autant intervenir dans les conflits entre sa femme et sa fille, à « entrer dans le génie » de ces enfants, peut-être comme dans un prolongement de lui-même, évoque plutôt une position maternelle : celle d'une mère aux prises avec la question de son désir dans son rapport au manque, où les enfants sont à la place du phallus imaginaire. Camille tenait tête à son père et a pris le pouvoir, obligeant la famille à la suivre à Paris sans le père : c'est sans doute ce que Paul appelle le « cataclysme ». Au sein de la famille, la relation de Camille avec le père sera centrale et on peut dire de Paul qu'il a grandi dans l'ombre de sa sœur. Jamais le lien entre père et fils ne sera privilégié. Qu'il ait fallu interner Camille après le décès du père donne la mesure de l'importance du lien entre lui et sa fille aînée.

Pourtant, c'est Paul qui va écrire et porter le drame de ce père, « *père bafoué, père humilié, père joué* », selon l'expression de Lacan : le tragique de cette position paternelle n'est-il pas présent dans le théâtre du fils ? Camille et Paul ont été pris dans ce que Lacan appelle dans son séminaire *Le sinthome* « *la compensation de la démission paternelle* ». Comment l'une dans sa sculpture et l'autre par l'écriture vont-ils essayer d'y remédier, pour faire leur chemin dans la vie ?

J'ai longtemps caressé l'idée d'une comparaison entre la sculpture et l'écriture comme deux modes de ce qui peut faire bord à la jouissance. La relation de Camille à son frère ouvrait sur la part de jouissance incestueuse qui est à l'origine de la création artistique et sur la façon d'échapper à cette position incestueuse lorsque la métaphore paternelle défaille. Paradoxalement, c'est Rodin qui emporta la décision de mon propos d'aujourd'hui, qui porte sur la jouissance féminine dite supplémentaire.

On pourrait tracer une ligne de partage entre Camille et Auguste selon leurs vocations respectives. Ils sont situés de part et d'autre de cette ligne par une histoire qui les rassemble et les sépare à la fois : la relation au réel, la place de la métaphore paternelle et de l'objet a marquent leur rencontre du sceau de l'impossible. Grâce à leurs créations artistiques, au-delà d'eux-mêmes et de leur histoire, cette impossibilité n'aboutira pas seulement à une impasse.

Rencontre entre Camille et Auguste

« *L'entrée de la jeune artiste dans l'atelier de Rodin est un événement* », écrit le journaliste Morhardt dans un article consacré à Camille. À cette époque, vers 1893, Rodin tente de terminer La porte de l'Enfer et travaille à sa sculpture la plus célèbre Les bourgeois de Calais. C'est un homme de 44 ans « *au buste léonin, avec une tête au nez fort et à la flottante barbe grise, qui dégage une impression de puissance. Il apparaît simple, précis,*

réserve, courtois et cordial ; peu à peu, sa timidité fait place à une autorité tranquille et singulière, une immense énergie émane de ses gestes sobres et mesurés ». Bien que Camille n'ait fait aucune confidence sur le début de cette relation amoureuse – son frère n'en fut pas informé non plus – les témoins attestent qu'Auguste est tombé fou amoureux d'elle: *« d'emblée, il reconnut les dons éclatants de la jeune artiste de qui le visage, les magnifiques yeux sombres au regard illuminé captivèrent son cœur d'homme ».* Il la fit venir à son atelier où, de modèle elle devint rapidement sa collaboratrice ; il la consultait sur tous les problèmes de la sculpture et elle lui faisait part de toutes ses idées. Camille a trouvé en Rodin son Maître, elle l'appellera Monsieur Rodin même dans leur correspondance intime ; mais également un protecteur, dans une société qui ne reconnaissait pas la valeur personnelle d'une femme en dehors des places sociales désignées, a fortiori sa valeur artistique ; elle est aussi son alter ego dans la création. Pourtant, les deux places de femme et de sculpteur auprès de Rodin deviendront pour elle possibles...

De cette première période Rodin écrira: *« Du bonheur d'être toujours compris, de voir son attente toujours dépassée, cela a été une des plus grandes joies de ma vie artistique ».* Camille dès lors va vivre et se développer à l'ombre de ce génie, ombre paternelle, *« ombre impressionnante, sensible et envoûtante ».* Rodin élabore une expression nouvelle de son art et Camille, au plus près de cette force créatrice, l'accompagne dans cette recherche de la « vérité dans l'art » qui sera le credo de Rodin. Le travail des deux artistes est tellement proche qu'ils échangent des petits bustes d'essai dont la similitude est telle qu'en l'absence de données extérieures on ne sait pas encore aujourd'hui les différencier. Pour Rodin, Camille est son miroir et son double mais pas sa femme. Plus tard il lui écrira dans une lettre ces étranges phrases *« Je sais que vous avez la vertu de la sculpture. Vous avez l'héroïque constance, vous êtes un honnête homme, un brave homme dans la lutte que vous soutenez admirablement et qui fait que vous êtes admirée et connue de tous ».* Et plus loin : *« un génie comme vous est rare ».* Cette reconnaissance s'adressait bien au sculpteur, mais pas à la femme. Quelle femme amoureuse se contenterait d'être considérée comme un « honnête homme » par l'homme qu'elle aime ?

Les nombreuses années passées avec Rodin furent pour Camille « vécues dans l'indivision artistique ». Ce sera un feu d'artifice où la création de l'un rencontre celle de l'autre. Dans son livre *Rodin et les femmes*, Gérard Jaeger pourra écrire : *« L'atelier où ils travaillaient était un lieu magique de leur dialogue amoureux, caresses de la passion, caresses de la création ».* Mais plus encore que la création, n'était-ce pas cette jouissance féminine qui les taraudait, jouissance que Safouan dans son commentaire sur Lacan qualifie *« d'énigmatique, hors langage, folle jouissance pure du corps à l'infini »* ? Comment ne sont-ils pas tombés dans cet « empire des sens » ? Comment en sont-ils sortis ? Cette « jouissance au-delà du phallus » selon l'expression de Lacan dans son séminaire *Encore* n'a-t-elle pas permis à Rodin de de se mettre du côté des femmes», du côté de «la jouissance pas toute phallique ?»

Cette jouissance supplémentaire n'aurait-elle pas permis à Rodin l'accès à « un mode propre à faire sens », à faire du Rodin, à travailler la sculpture dans des directions inconnues, en un lieu au-delà de l'objet même de la création, où n'existe plus le savoir artistique ? Un lieu sans la verticalité phallique, où la différence entre le créateur et son objet n'existe plus ? Un lieu au bout du monde de la création, un lieu sans objet et au-delà du sujet ?

Il est possible que Rodin ait demandé à Camille Claudel la clef de cette jouissance si énigmatique, mais dont il ne pouvait pas ne pas entendre qu'elle était là dans toute création. Il est probable qu'elle lui ait donné au-delà d'elle-même cette chose inconnue, sa jouissance qu'il lui demandait et qui lui a révélé cette force artistique nouvelle. Nous n'avons aucune confiance de Camille sur ce qui l'animait dans ses échanges avec celui qu'elle appelait son maître. Elle n'a jamais écrit aucun texte sur l'art, tout était dans sa sculpture. Ce qui résultait de ces rencontres, dans une jouissance qui n'était pas toute phallique, était-ce de la création pure ? Par cette jouissance au-delà du phallus, Camille n'était pas à la place de l'objet a dans sa relation sexuelle avec Auguste. Quelle place occupait-elle dans ce rapport à la création artistique ? « *Désir d'un bien au second degré* » comme le dit Lacan, « d'un bien qui n'est pas causé par l'objet a » ? Ou bien, est-ce l'autre face de la jouissance féminine qu'elle représentait dans cette création commune, celle désignée par Lacan comme « une face de l'Autre, la face Dieu » ? Si tel était le cas, la descente aux enfers était inscrite virtuellement dans leur rencontre. C'est précisément d'une telle place que Camille est tombée après la rupture. Pourquoi n'a-t-elle pas pu continuer à développer cette création pour elle-même, à la façon des écrits laissés par des mystiques célèbres ?

D'autre part, la sculpture pose le corps au centre de la création artistique ; pour le rendre plus vrai, lui arracher l'énigme de sa vivance et la restituer par l'Art ? Suivons Lacan dans *Encore* : « *Nous ne savons pas ce que c'est que d'être vivant, sinon simplement ceci qu'un corps, cela se jouit* », écrit-il pour étayer son propos sur la jouissance féminine. Il parlera d'une « *substance jouissante* » qui échappe à la prise du langage et au savoir. N'y avait-il pas dans cette rencontre un redoublement de l'énigme ? Énigme de la création artistique et de l'objet de la sculpture, le corps d'une part, d'autre part l'énigme de ce qui animait Auguste et Camille dans leur désir de sculpter et/ou de s'aimer ? Je soutiendrai qu'à sa manière Camille illustre la question de la jouissance supplémentaire, dans sa dimension artistique et dans sa dimension féminine. C'est peut-être là que réside l'intérêt passionnant de son histoire.

Après leur relation, la façon de sculpter de Rodin est changée : ses sculptures vont à l'essentiel et sont plus symboliques, comme son « Balzac ». De son côté, Rodin a permis à Camille de dépasser son malaxage de terre glaise et a fait d'une jeune fille douée une grande artiste, pour laquelle plusieurs critiques n'hésiteront pas à parler de génie ! Grâce à lui, elle a pu faire son œuvre. Ne lui a-t-il pas permis,

par l'accès à la jouissance phallique, de convertir la passion de l'objet a du côté du phallus ? C'est le nom de Rodin qui va faire suppléance à la métaphore paternelle défaillante, et les sculptures de Camille Claudel seront jugées et reconnues à partir du nom de Rodin. Elle-même ne signait pas ses œuvres et tout au long de sa vie, jamais elle ne pourra se définir dans son œuvre en son nom propre. Dans une lettre écrite à son frère après la rupture avec Rodin et avant la manifestation de sa folie, elle dira en parlant de son travail : « *Tu vois, ce n'est plus du Rodin* ». Ne plus « faire du Rodin » sera l'obsession de toute sa vie artistique. Plus tard, ce signifiant Rodin venu en place de nom-du-père forclos fera retour dans son délire de persécution.

De ce souffle commun qui les a animés vont naître des sculptures de couples dont les plus célèbres sont *Le baiser*, *L'éternelle idole*, *L'éternel printemps*, *Tu es belle* de Rodin, et pour Camille : *Sakuntala*.

Sakuntala est le nom d'une princesse indienne dont l'histoire est contée dans un drame du poète indien Kalidasa : à la suite d'un mauvais sort, le prince Douchanta oublie qu'il a épousé Sakuntala. Celle-ci, enceinte, s'enfuit dans le désert pour mettre au monde leur fils. Grâce à l'anneau nuptial, qui avait échappé à la malédiction de l'oubli, Douchanta recouvre la mémoire et recherche sa femme. Lorsqu'il la retrouve, il s'agenouille à ses pieds et implore son pardon qu'elle lui accorde aussitôt. C'est ce temps des retrouvailles que Camille choisit de sculpter.

Sakuntala témoigne de l'influence de Rodin : les nus modelés avec une précision égale à celle du maître, tandis que le torse de l'homme rappelle certains de ses torsos masculins. La pose de la femme, un genou plié, le bras opposé tombant à la verticale, fait écho à une statue de Rodin intitulée *L'ombre*, précisément. Cette première œuvre qui va consacrer Camille touche par ses qualités de délicatesse, sa grâce alanguie et sa façon très féminine de signifier un amour éperdu : l'homme est à genoux devant la femme et paraît la supplier en lui chuchotant à l'oreille quelque chose qui n'appartient qu'à eux; elle l'écoute en fermant les yeux, paupières closes sur sa jouissance, et s'abandonne complètement à cet instant de pur bonheur : retrouver celui qu'elle attend depuis toujours. La différence entre la position féminine et la position masculine se lit de façon saisissante : elle n'a pas besoin de parler, tout son corps le retrouve et sa sensualité sait qu'il est revenu ; lui, il parle en l'entourant de ses bras ! Jouissance « *qui s'éprouve* » et ne passe pas par les mots pour l'un, jouissance phallique pour l'autre ! Bien que la femme soit assise, l'équilibre de la sculpture indique qu'elle s'appuie sur l'homme. Reine-Marie Paris, petite-nièce de Camille écrira : « la tendresse et la sensualité délicate qu'elle irradie exprime la vision féminine rare de l'amour ». La sculpture de Camille avait « un aspect très soigné » : elle polissait longuement et soigneusement ses marbres en leur donnant une patine dorée semblable à celle des marbres de la Renaissance.

Dans sa célèbre sculpture *Le Baiser*, Rodin expose un couple dans sa magnificence amoureuse, couple qui irradie une force érotique puissante mais également une impression d'accomplissement satisfaisante. L'homme « prend la femme » selon l'expression de Paul Claudel qui n'aimait pas Rodin, attire la femme vers lui en effleurant à peine sa hanche, comme s'il suspendait encore un moment l'ardeur passionnée avant la fureur du contact amoureux. Le visage de la femme disparaît presque sous celui de l'homme et elle semble avoir les yeux fermés. Bien qu'il ne s'agisse que d'un baiser, on a la sensation d'un frémissement qui diffuse et se propage dans les deux corps. Un critique a pu écrire : « *ce baiser est visible dans chaque fibre de ce dos d'homme qui se creuse, se redresse et s'immobilise, où tout aime, os, muscles, nerfs, dans cette jambe qui semble se tordre pour frôler la jambe de l'amoureuse, dans les pieds de la femme à peine posés sur le sol* ». La violence contenue du désir donne au marbre une sensation de palpitation vivante. Cette sculpture dégage par son mouvement continu d'enlacement une félicité infinie et contient toutes les promesses de tous les amoureux du monde. Comme le souligne un autre critique, Steinberg, c'est le flux perpétuel de la chair qui anime ces formes.

Détail intéressant : à l'arrière du dos de la femme, l'homme tient un livre fermé, peut-être pour border cette fureur érotique ?

Dans *L'éternelle idole*, Auguste met en scène une femme debout et un homme agenouillé. Son visage est enfoui dans la poitrine de la femme, qui se recule légèrement et se touche le pied dans une attitude équivoque. L'expression de son visage dessine une allure hiératique, un peu comme s'il y avait une statue dans la statue ! Et bien que l'ensemble donne une sensation de somptuosité voluptueuse, quelque chose reste . . . de marbre du côté de la femme, qui ressemble à une égérie. C'est un culte du corps féminin sublimé par un esthétisme froid, bien loin de la chaleur érotique du *Baiser*. Même si le visage de la femme est incliné vers l'homme, il traduit une impression de souveraineté tranquille, loin des frémissements sensuels et de la palpitation de la chair. C'est une reine froide, ailleurs, au-delà de l'homme et de ce qu'il peut lui donner. Rainer Maria Rilke dans son commentaire de cette sculpture écrira : « *Quelque chose comme l'atmosphère d'un purgatoire vit dans cette œuvre* » ; nous ne sommes plus très loin de la descente aux enfers.

La rupture entre Camille Claudel et Auguste Rodin

Au milieu des années 1889-1890, Camille quitte l'appartement familial et déménage dans un autre atelier. Rodin la suit en louant un atelier appelé « la Folie Neubourg », dont le nom résonne étrangement après-coup. En 1892, elle quitte de nouveau l'atelier de Rodin et s'installe un peu plus loin, dans le VII^{ème} arrondissement. Elle cherche à éloigner de Rodin pour prendre de la distance sur le plan de la création artistique. Cette fois, Rodin ne la suit pas et part louer une

maison à Meudon, qui deviendra la Villa des Brillants. À partir de ce moment, Camille ne travaillera plus que seule.

Cette rupture était également celle du couple. Rodin vivait avec une autre femme, Rose Beuret, qui avait été autrefois son modèle et qu'il n'avait jamais quittée. Camille avait exigé qu'il répudie cette femme, ce à quoi il n'avait pu se résoudre : elle était sa compagne du début et des mauvais jours. Il avait gardé une relation de tendresse avec elle, et lorsqu'il partait en voyage, elle attendait patiemment son retour en prenant soin des sculptures. Dans sa vie de femme, Camille souffrait de ce partage et bien qu'elle n'en fit pas confidence, plusieurs témoins et biographes de Rodin rapportèrent la violence des scènes faites à Auguste. En 1891, dans une lettre adressée à Rodin, Camille ajoute en post-scriptum : « *ne me trompez plus* ». La sécheresse de la remarque donne à penser qu'elle ne devait pas vraiment croire en cette possibilité. C'est la seule lettre où elle témoigne de leur relation sexuelle : « *Je me couche toute nue pour me faire croire que vous êtes là mais quand je me réveille ce n'est plus la même chose* ». Dans ces années-là, Camille aurait avorté, peut-être plusieurs fois, d'enfants de Rodin. Son frère Paul en témoigne dans une lettre adressée à une amie : « *sachez qu'une personne dont je suis très proche a commis le même crime que vous, qu'elle expie depuis 26 ans dans une maison de fous* ». Plus tard, dans un entretien avec Rodin, lorsqu'une de ses biographes lui posera la question des enfants possibles avec Camille, il lui répondra : « *dans ce cas, le devoir eut été trop clair* ». La réponse ne l'est pas vraiment.

En 1886, Rodin écrivait à Camille : « *Ma Camille, sois assurée que je n'ai aucune femme en amitié et que mon âme t'appartient* ». Dans une autre lettre, il ajoute un serment et une promesse : « *pour l'avenir, à partir d'aujourd'hui, je ne tiendrais pour mon élève que Mademoiselle Camille Claudel et je la protégerai seul par tous les moyens que j'aurai à ma disposition, par mes amis qui seront les siens. Puis : « Nous partirons pour l'Italie et y resterons au moins six mois, commencement d'une liaison indissoluble après laquelle Mademoiselle Camille Claudel sera ma femme* ».

Cette promesse ne fut pas tenue et on peut déduire par la série de dessins que Camille fit du couple Auguste et Rose, dessins triviaux et obscènes, allusions au langage populaire de Rose, que Camille souffrit bien au-delà de ce que Rodin pouvait en réaliser : non seulement elle était niée dans sa féminité et sa maternité, mais *la planche de salut qu'elle avait cru trouver lui échappait*.

Que s'est-il passé dans cette rupture ?

Désavouée comme femme et comme mère, Camille développa un sentiment de jalousie féroce ; l'existence de l'autre femme prit des proportions folles. Au plus fort de sa persécution « *Camille venait à Meudon et tapie dans les buissons bordant la route, elle guettait le passage de Rodin. Rose, de cet œil de braconnier de la paysanne, discernait à travers les fossés la présence de sa rivale abhorrée et la vouait aux enfers* ». La présence de Rose fut

plusieurs fois interrogée par les biographes de Camille pour se demander quel rôle elle aurait vraiment joué dans cette histoire. La relation aurait-elle été moins tourmentée sans cette compagne ? Dans une lettre datée de 1897, Camille se plaint à Rodin : « *Vous savez bien quelle haine noire me vouent toutes les femmes aussitôt qu'elles me voient paraître, jusqu'à ce que je sois rentrée dans ma coquille, on se sert de toutes les armes et de plus aussitôt qu'un homme généreux s'occupe de me faire sortir d'embarras, la femme est là pour lui tenir le bras et l'empêcher d'agir. Aussi je risque fort de ne jamais récolter le fruit de tous mes efforts et de m'éteindre dans l'ombre des calomnies et des soupçons* ». Rodin était encore « l'homme généreux » et l'objet de la persécution était « toutes les femmes » ou « la femme ». Vous aurez peut-être remarqué comme moi la phrase : « *la femme est là pour lui tenir le bras et l'empêcher d'agir* », évoquant une des sculptures les plus célèbres de Camille Claudel : *L'âge mûr*.

Commencé en 1895, *L'âge mûr* sera le chef-d'œuvre de Camille. Ce sera également son cadeau de rupture à Rodin. Cette sculpture fera l'objet de deux versions : dans la première, le « groupe de trois », comme elle l'appelait, met en scène un homme aux prises avec deux femmes, l'une très âgée et l'autre jeune. L'homme n'est pas séparé de la jeune femme, qui tient son bras serré contre sa poitrine. Il s'incline vers elle, tandis que la vieille femme essaye de l'envelopper de ses bras. Plus tard, lorsque Camille détruira ses œuvres, cette première version restée à l'état de plâtre échappera à sa folle destructrice et sera retrouvée intacte dans son atelier après son internement.

La deuxième version a été réalisée en 1898. Cette sculpture est terrible, car elle figure la force du destin de Camille. Le qualificatif d'autobiographique vient à l'esprit, pas seulement, comme le disait Paul Claudel parce que « *c'est l'histoire de la vie de ma sœur* », ni même parce qu'elle représente un tournant particulier dans sa vie, mais parce que cette œuvre « signale quelque chose », selon l'expression de Camille. Ce chef-d'œuvre met en scène une rupture de manière franche, comme si la sculptrice à travers sa sculpture cherchait à signifier une coupure de la relation à Rodin faute de pouvoir vraiment s'en séparer. La rupture entre Camille et Auguste ne deviendra jamais une séparation : la séparation sera impossible. Rodin continuera de lui adresser des messages par des sculptures du visage de Camille comme *La Convalescente*, en 1902 ou *L'adieu*, en 1905, comme auparavant *La jeunesse triomphante* en 1895, l'année où elle lui ferma définitivement la porte de son atelier.

Lorsqu'elle sera internée à l'asile, Eugène Blot qui dirigeait une galerie d'art exposant régulièrement les sculptures de Camille tentera de lui faire parvenir une lettre en 1932 où il lui fait part de son sentiment à propos de sa relation avec Rodin : « *En réalité, Rodin n'aura aimé que vous, Camille, je puis le dire aujourd'hui. Je sais bien qu'il vous a abandonnée, je ne cherche pas à le justifier* ». Rencontre impossible, relation homme-femme impossible, séparation impossible...

Mais regardons L'âge mûr : cette sculpture est saisissante par l'acte qui se déroule sous nos yeux. Une des puissances de cette œuvre réside dans ce mouvement perpétuel d'éloignement qui se déroule devant nos yeux pour l'éternité. C'est de l'art pur, la forme se signifie dans son renouvellement et traverse le temps. Une femme hideuse, la mort, emmène l'homme vers sa destinée, laissant la jeune femme implorante dans une attitude pathétique, entièrement offerte à l'autre qui détourne son visage, résigné mais tourmenté et crispé, et va vers cette mort. La dimension oblique de l'ensemble accentue la sensation d'une chute à venir. La jeune femme agenouillée est légèrement déplacée de son axe, son attitude de supplication tendue vers celui qui part, à la limite de son équilibre. Un travail fantastique se porte sur le visage de la vieille femme, allégorie de la mort, horreur hideuse, rictus infernal ; le pouvoir ensorcelant qui s'en dégage élève cette sculpture à la hauteur des plus grands artistes, les tourments de la chair signifiés dans un acte sublime. Derrière l'amante, la mort : deux figures du maternel, dirait Freud.

Version féminine du masque de Janus : séductrice et mortelle. Mais là, nous avons affaire à la figuration de l'effroi, qui nous repousse et nous pétrifie, une manifestation du Réel. Gérard Bouté dans son livre *Camille Claudel, le miroir et la nuit*, écrit à propos de L'âge mûr : « *un désir est à l'œuvre, un désir singulier et exclusif (...) quel est le désir de Camille ?* ». Mais ce qui est représenté là excède la question du désir, fût-ce celui du sculpteur. Et pour reprendre notre propos sur la jouissance, le choix fatal de l'homme met en scène la question : de quoi jouit-il ? Ce choix rappelant le thème « des trois coffrets » est celui de la mort, et dès lors, de quelle jouissance liée à la mort s'agit-il ? La jouissance incestueuse du maternel ? Et quelle jouissance est celle de la jeune femme ? Pourquoi ne peut-elle pas s'interposer entre la mort et cet homme ? En d'autres termes, pourquoi la jouissance sexuelle phallique ne peut-elle faire barrage à la mort ?

Lorsque l'homme part, qu'advient-il de la jouissance de la jeune femme ? Sera-t-elle réduite à être une implorante ? La jouissance phallique qui part avec cet homme réduit-elle cette femme à n'être qu'un déchet ?

Cette sculpture montrant l'effroi ne tente-elle pas de faire bord à une jouissance masochiste, celle de l'implorante, cette jouissance qui prend en otage le sujet pour l'assujettir à sa passion de l'objet a. Cette passion est au-delà de la sexualité, c'est celle des mystiques. Partie de la jouissance féminine chez Lacan, je me retrouve donc avec la jouissance masochiste, mais une jouissance qui n'est pas celle que Freud a élaborée car elle n'est pas associée au sadisme et n'obéit pas directement au principe économique des pulsions. Cette autre jouissance appelée par Lacan « *jouissance du corps* » est figurée chez les mystiques par une présentation incarnée de la souffrance offerte à un Autre, telle qu'elle apparaît dans l'art baroque. Elle est définie

par Lacan comme : « *l'incarnation de Dieu dans un corps* » « *suppose bien que la passion soufferte en cette personne ait fait la jouissance d'une autre.* »

Du point de vue théorique, il resterait à articuler cette jouissance masochiste lacanienne au pas-tout phallique et à dire comment elle participe de l'ex-sistence, selon l'orthographe de Lacan. Ceci pourrait faire l'objet d'un autre exposé.

Mais revenons pour conclure à Camille Claudel : à quel Autre Camille s'adresse-t-elle ? Et cette passion soufferte en elle qu'elle sculpte dans cette œuvre, n'est-elle pas dédiée à Rodin ? Camille par son travail de sculpteur n'a-t-elle pas contribué à la jouissance de Rodin, bien qu'il se défendit d'en tirer profit « *je lui ai montré où trouver de l'or* », dira-t-il, « *mais l'or qu'elle trouve est bien à elle* ». Ne peut-on dire que ce chef d'œuvre témoigne d'une souffrance offerte, comme une martyre, dans un élan qui confine à la mystique ? Camille n'essayait-elle pas par cette sculpture, sur le modèle du Christ, de sauver le dieu de la création artistique alors que son maître l'abandonnait ? Et pour aller un peu plus loin, cette jouissance ne participe-t-elle pas, au-delà de la sexualité, de l'élan créateur, de la féminité présente en tout Artiste ?

Au-delà d'elle-même, Camille Claudel poserait ainsi la question du sujet à l'œuvre dans la création artistique, qui ne se réduit certes pas à l'auteur des créations. Qui crée une œuvre d'art ?

Camille Claudel a ouvert la voie des artistes femmes, anticipant celles, nombreuses, du XX^e siècle. Louise Bougeois, Niki de Saint-Phalle, entre autres sculpteurs femmes, lui doivent beaucoup. Son talent artistique n'a jamais été contesté et elle a occupé une place majeure dans ce XIX^e siècle si peu enclin à reconnaître une place aux femmes. Elle a relevé ce défi en donnant toute sa valeur à cette place de femme et d'artiste, au-delà de la folie. Dans cet exposé, j'ai choisi de ne pas aborder la chute dans la folie. Celle-ci, mettant en jeu d'autres questions sur la jouissance et le rapport au corps dans les délires de persécution, nous aurait entraînés loin de notre thème.

Dans l'histoire de Camille Claudel, c'est la place du sujet à l'œuvre dans la jouissance féminine et dans la création qui a retenu mon attention : elle montre comment cette jouissance féminine avec la jouissance phallique participe de l'élaboration du féminin et de la construction d'un sujet.

*

* *

Camille Claudel et Rodin : Réplique à Dany Cretin-Maitenaz

Christian Oddoux*

J'ai commencé, je le rappellerai pour ceux qui n'étaient pas ce jour-là à Dijon, par ce sur quoi concluait Dany Cretin- Maitenaz: une Jouissance du corps qui dirait « *l'incarnation de Dieu dans un corps* ». « *Camille et Auguste n'avaient-ils pas ce Dieu de la sculpture dans leur corps ?* » dit-elle pour finir.

On dirait que longtemps, Camille n'a pas échappé à la commande de « Monsieur Rodin » (comme on sait qu'elle l'appelait). On pourrait alors se demander jusqu'à quand il aurait été pour elle en place de Maître. En tous cas lui, Rodin, a passé une bonne partie de sa vie de sculpteur à travailler « sur commande ».

J'en profitais donc pour répliquer ainsi à Dany Cretin- Maitenaz que s'entendant bien avec Jean Sébastien Bach, Lacan avait affirmé que tout travail sur commande serait propice à faire venir le désir de Dieu.

Je tenais aussi à éveiller notre attention sur ce fait que, bien sûr plus particulièrement lorsque nous nous intéressons à des personnages illustres, à des artistes par exemple, à des hommes ou femmes qui ont passé leur vie jusqu'à s'éteindre dans le trou sans fond de recherches infinies dont il a été prouvé qu'elles devraient être universellement reconnues, souvent trop vite, nous nous laissons aller à nous engouffrer dans une recherche dont on aurait tôt fait d'y deviner une certaine traque d'une ou des origines : origine ou cause d'une telle démarche passionnée. La lecture que nous faisons de l'histoire de l'auteur de cette démarche a vite fait de ressembler à une trop importante description biographique.

Or si on s'appuie sur ce fabuleux texte d'Heidegger *L'origine de l'œuvre d'art* nous lisons dès le démarrage que « l'origine de l'œuvre d'art c'est l'artiste, et que l'origine de l'artiste c'est l'œuvre. »

Ayant entendu plusieurs fois l'expression « nos interprétations analytiques » je voulais via le pointage de ce « repli » Heideggérien, seulement dire ma méfiance, partant de ce qu'il m'apparaît difficile, à savoir de parler d'interprétation analytique en dehors de toute situation « divan-fauteuil », voire « fauteuil-fauteuil ». C'est à dire en dehors de toute situation « strictement transférentielle ». Cela sous

* C. Oddoux - Psychanalyste Membre des Cartels constituants

peine de trop déraiper du côté de ce qu'on peut dénommer « psychanalyse appliquée ».

Freud avec cette perspicacité que nous lui connaissons s'en est arrêté au mystère d'un sourire, même si avec son étude sur Léonard il n'a pas été sans avancer des points strictement fondamentaux. Avec le cas de ce personnage fort connu qu'est devenu avec lui « L'homme au loups », nous avons tout lieu de nous rappeler, que des « faits », même apparemment fondamentaux à une histoire, ne trouvent aucune autre véritable vérification stricte que dans ce que l'un en place de patient peut adresser à un autre en place d'agent. Ce praticable étant seul à permettre d'entrer vraiment dans une dialogique où peut prendre toute sa dimension le jeu de « construction déconstruction », dont je ferai ici par contre le lien avec le travail dans l'atelier. « *Ce qui centre le discours analytique, c'est la fonction de ce qui se lit au-delà de ce que nous avons incité le sujet à dire* », disait Lacan dans son séminaire *Encore* et si nous analystes, nous en venons à nous interroger sur le sens d'une œuvre, alors le mieux me semble-t-il serait d'au plus, comme l'artiste, arriver à nous désemparer du matériau, pour suffisamment désemparer notre intelligence et rejoindre davantage l'improbable que le probable.

Devant cette perspective en Juin 2006, d'entrer disons « analytiquement » dans l'œuvre de Rodin, comme j'y fus invité par Monique Tricot, je dois vous avouer à la fois avoir perçu bien sûr cette excitation qu'on peut ressentir à l'aurée de tout travail, mais aussi ma surprise, en tant que sculpteur, quant à la méconnaissance dans laquelle je m'étais tenu eu égard à la vie de cet homme. Cela certainement pour mieux me laisser fasciner par le côté « colossal » de l'œuvre de celui considéré par beaucoup comme un véritable géant. Rien n'est peut-être plus puissant que la passion de l'ignorance. Je me sens plus proche, aujourd'hui, après l'intéressant trajet que m'a fait faire ce projet de me joindre à vous, de ce qu'a été son travail. Mais écoutons d'abord cette réflexion de Rilke dans ses écrits sur Rodin : « *La gloire en fin de compte n'est que l'ensemble des malentendus qui s'accumulent autour d'un nom.* » Mais grand admirateur de Rodin il s'empresse d'ajouter : « *C'est son nom qu'ils entourent, pas son œuvre.* »

Quoi qu'il en soit après m'être plus particulièrement intéressé à travailler sur l'œuvre de Rodin, apprenant tout à coup qu'il s'agirait en fait de répliquer à un travail sur Camille Claudel, je n'ai pas trop été surpris d'apprendre il y a quelques semaines qu'enfin ce serait de Camille Claudel et Auguste Rodin que nous aurions à débattre après un exposé de Dany Cretin-Maitenaz. Celui donc que nous venons d'entendre.

Il apparaît vite en effet strictement impossible de rentrer dans la vie de Rodin sans immédiatement avoir affaire à la place fondamentale qu'y a tenu Camille Claudel. Ces journées ayant comme centrale thématique la question de la jouissance, « *jouissance à*

l'œuvre ici dans la création », nous a dit Dany Cretin Maitenaz, il se trouve qu'avec l'histoire de cette rencontre de deux génies de la sculpture nous tombons de plein pied sur ce qui, il me semble, a particulièrement intéressé le groupe Dijonnais cette année, soit la jouissance féminine. La jouissance féminine dans le travail créatif.

Une des façons que Lacan a eu de parler de la jouissance qu'a « une femme » de « son homme », ça touche dit-il dans le séminaire *Le sinthome*, à une affliction bien pire que le sinthome. Ça serait assez souvent avance-t-il, plutôt de l'ordre du ravage.

Il n'y a qu'à se pencher un bref instant sur d'abord le buste de Rose Beuret sculpté par Rodin lui-même du temps de leur jeunesse, puis sur la photo de celle même qui très tard est enfin devenue son épouse, pour vérifier l'étendue des dégâts. Parallèlement pour ce qu'il en est du « ravage », il est tout aussi certain que l'histoire Camille - Auguste nous en offre un magistral exemple. Exemple aussi incontestablement d'une vraie histoire d'amour, mais surtout exemple d'un amour en ce sens que comme continue Lacan, « *l'amour, c'est deux mi-dires qui ne se rencontrant pas, connexité entre deux savoirs là où ils sont irrémédiablement distincts.... s'il y a recouvrement de ces deux mi-dires ça fait alors,* - ajoute-t-il - *le plus souvent un sale méli-mélo.* »

De ces deux solutions, nous aurions certainement l'occurrence ici de tenter de travailler leur lunule de recouvrement. Disons seulement pour l'instant que leur histoire d'amour, pendant un bon bout de temps, a bien dû être aussi belle que beau peut quelquefois être un rêve. Il n'y a qu'à regarder d'un peu près « L'éternelle idole » pour y voir une femme abandonnée et prenant pour le moins son pied alors que l'homme enfouit son visage, les mains dans le dos, dans l'échancrure des deux seins du corps nu de sa belle. Mais l'histoire aussi prend incontestablement à partir d'un moment toute l'allure d'un cauchemar et rappelons nous que c'est justement avec ce dernier que Lacan en vient à introduire son discours sur j(A). Rappelons-nous aussi que c'est dans ce même moment que Lacan s'appuie sur la question de la mélancolie et ce ne sera pas ici sans faire pour nous écho aux deuils « à l'infini » auxquels la mère de Camille a eu affaire. Cela fait dire à Dany Cretin-Maitenaz « *mère cristallisée dans une mélancolie éternelle* ». La férocité que Freud nous invite à prendre en compte dans le travail du deuil, aussi rapide soit-il, nous ne ferons que la mettre en écho avec cette façon qu'a Rodin de surnommer publiquement Camille, « ma féroce amie » et n'a-t-il pas d'ailleurs emporté ce mot doux dans la tombe pour en faire une jouissance éternelle ?

Deux mi-dires ne se rencontrant pas : tous deux semblent effectivement hantés par ce qu'il appelle « la vérité ». Lui ce serait une performance qu'il vise, comme on dirait, « à la Cézanne » : « Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai ! » crie celui-ci haut et fort. Elle, suit le discours du maître tant qu'elle est encore pleine de passion amoureuse pour « monsieur Rodin ». Quand elle passe à la haine la

dénonciation incessante et principalement par écrit, traque une vérité qu'elle veut à tout prix à son tour faire savoir. Il lui a volé sa sculpture du corps. Il a emporté avec lui son âme. Cette dénonciation semble être pendant trente années de « folie » et d'enfermement la seule consistance sur laquelle elle tente de prendre appui.

Seule conviction : « *la conviction*, nous dit Freud dans son commentaire sur la *Gravida*, se déplace de la vérité inconsciente à l'erreur consciente à elle reliée et y reste fixée justement par suite de ce déplacement. ».

Il n'y a maintenant qu'à suivre pas à pas le catalogue des œuvres raisonnées de Rodin pour être surpris par la prégnance de ces corps pleins de sensualité, présents dans leurs postures des plus que follement langoureuses mais cela principalement tout au long de cette relation passionnellement amoureuse entre l'élève et le maître. Il devient l'amant fou, qui dit la chercher partout dès qu'elle ne lui sert plus de modèle. Dès la rupture très vite après la période des dessins érotiques, les corps deviennent de moins en moins présents dans l'œuvre de Rodin et, devenu célèbre, tous les grands de ce monde veulent se voir sculptés « en buste » par Rodin, ce qui a dû lui faire passer une bonne partie de son temps « à se payer leur tête », pour finir par être aussi grand qu'eux.

Qu'aurait vraiment fait Rodin de son œuvre s'il n'avait rencontré Camille ?

Camille serait-elle devenue Camille Claudel sans Rodin ?

Qui serait devenue Camille si l'enfant de Rodin qu'elle a porté était né ? Nous devons il me semble pointer là un événement fondamental. Un frère de la mère de Camille, Paul, se suicide lorsque Camille a deux ans ; la mère de cet enfant est déjà morte, lorsque la mère de Camille a-t-on dit avait deux ans. La mère de Camille perd son premier enfant âgé de quelques mois. On n'a aucun document sur le savoir que gère Camille quant à la mort de celui qui ne l'aurait, vivant, pas ainsi mise en position d'aînée. Nous n'avons pas eu le temps de discuter de ce que nous trouverions en ces expériences en cascades d'écho à ce qui l'a fait surnommer : *Camille Claudel l'incessante ironique*. L'ironie, rappelons-le, c'est l'action d'interroger en feignant l'ignorance.

Nous ne sommes pas entrés dans cette question : le délire de Camille est-il venu prendre place, là où venait habiter son œuvre, ou est-il venu se loger en un lieu bien avant l'œuvre déjà déserté comme on dirait en son for intérieur ?

Qui serait-elle devenue portant le nom de Rodin qui le lui a refusé alors qu'elle le réclamait à corps et à cris ? Ne pouvait-elle garder que celui que portait aussi Paul, et qui des deux gardait vraiment l'autre ? Paul dit lui-même qu'entraînant toute la famille derrière elle à Paris, mais laissant ainsi leur père sur place, elle déclenche

vraiment là ce qu'il appelle un « cataclysme ». Cela nous a été rappelé par Dany Cretin-Maitenaz. N'en trouve-t-on pas alors le véritable effet d'après coup quand, derrière elle, elle abandonne Rodin à ses tristes affaires et à sa Rose des temps de la misère ?

Que lui refuse-t-il là ? De quoi se protège-t-il en ne la passant pas d'« une femme » à « sa femme » ? A quelle passion de l'ignorance cette prise de position viendrait-elle donner toute sa vigueur ? Ou dans la reconnaissance qu'on lui entend propager autour de lui et d'elle pendant toute la période de la séparation commençait-il seulement à payer une dette qu'il croyait lui reconnaître à vie et peut-être même quant au Nom qu'il avait maintenant, parce que résolu à n'en rester qu'à ce que Camille lui avait fait savoir du ~~LA~~ femme ? Essayait-il, depuis la faille de cette rature, de lui en faire un à elle, qui ne pouvait que se le faire seule, et ce, en se projetant dans le gouffre, plutôt même que le trou, celui en tous cas que Lacan recouvre de l'expression « *amalgame du singulier et de la destinée* ».

Rappelons- nous encore qu'en ce qui concerne ce que là il lui refuse ou ce que là il se refuse, souvenons-nous que la première apparition du nœud Borroméen dans le séminaire *Ou pire* se fait accointée de cette phrase qui se voudrait ici telle une maxime à la clé de ce qui a conditionné la rupture : « Je te demande de me refuser ce que je t'offre parce que c'est pas ça. »

Cette histoire, ce scénario catastrophique, ont été mis en scène sans beaucoup de maquillage dès 1900 par quelques romanciers, dont par exemple Léon Daudet, qu'on disait à l'époque fin psychologue. Il s'agit partout du trio Paul, Auguste et Camille. Toujours cette jeune assistante d'un grand sculpteur, séduite, engrossée puis abandonnée. Tout cela délibérément agi par le grand artiste, parce que trop jaloux d'elle et encore plus de son art.

L'histoire d'Auguste Rodin, l'histoire de Camille Claudel, ne vont donc pas sans celle de leur rencontre et ce que leur séparation comporte de tragique. La question du tragique, avec l'exemple d'Antigone, Lacan en a rendu centrale dans son séminaire la valeur, et ce pour nous mettre en éveil quant à la question de la destinée dans la cure. Or dans ce séminaire sur l'éthique, nous ne sommes pas sans avoir rencontré aussi ce que Lacan a apporté de majeur sur la place de la sublimation dans l'expérience analytique.

Aussi ai- je choisi de lancer la discussion, après cet exposé de madame Cretin Maitenaz, en prenant pour point d'appui dans l'œuvre de Rodin puis de Camille quelques-unes des pièces maîtresses permettant, me semblait-il, d'aborder (à partir de leur caractère figuratif, de ce qu'elles peuvent aussi comporter de mise en scène ; je fais bien entendu référence ici au fameux « eu égard à la figurabilité » de *La science des rêves*) certains points qui m'ont semblés majeurs, quant à ce qui n'a « jamais cessé de ne

pas s'écrire », que ce soit sur eux, entre eux, ou chacun à leur propre compte. Ou alors est-ce qu'on pourra le lire un jour dans ce livre dont Dany Cretin-Maitenaz vous a fait remarquer la présence, tenu par Rodin, fermé pourtant à jamais, dans le dos de sa bien-aimée, alors que tous deux, les yeux clos se fondent en un baiser qui dit universellement un silence sculpté pour l'éternité. Je centrerais donc mon propos sur la période créatrice de ces deux partenaires au moment de leur arrachement l'un à l'autre ou l'un de l'autre. Sakountala, sculpture de Camille, Dany Cretin-Maitenaz venait suffisamment de vous en parler. Et comme vous aviez pu l'entendre et peut-être le percevoir sur les reproductions qui avaient circulé dans la salle, il s'y agit de l'instance même de la séparation. Ipousteguy avance que dès qu'il y a référence dans un titre, à une mythologie, l'obscénité ne pouvant autrement s'avouer se camouflerait à coup sûr d'après lui, derrière quelque voile, mixte de pudeur et d'impudeur. Serions-nous donc avec Sakountala, du côté d'un mauvais présage ?

Je commençais mon propre voyage avec vous plutôt donc à partir de Rodin. Disons, ai-je rappelé que la rupture, s'étale à peu près, à partir des années 1890. En 1893 Rodin est choisi par 8 voix sur 12 par la société des gens de lettres dont E. Zola est le président, pour produire un *Balzac*, monument public. On sait d'ailleurs à quel point Rodin a, dit-il lui-même, bien des difficultés à écrire « correctement ». Il considère, dit-il aussitôt, ce travail sur commande comme un véritable défi. En quoi l'écrivain déclencherait en lui la véhémence d'une performance. Trouverait-on d'ailleurs quelques éléments de réponse à la relecture du *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac ? La sculpture doit être livrée en mai 1893. Rodin s'acharne, mais très occupé par ses démêlés avec celle qu'il adore encore à coup sûr et qui le presse de se déterminer, prend du retard. En octobre 94 il lui est intimé de livrer l'œuvre dans les 24 heures..... « *Ils ne savent donc pas*, dit il, *que l'art ne s'accommode pas de délais de livraison* ». Il réclame même par voix de presse « *qu'on le laisse dans les conditions de réflexion, de tranquillité, de liberté, qui sont les seules conditions possibles du travail d'art* ». On sait que Mallarmé, et aussi Monet lui ont dit: « *avec votre Balzac, jamais vous n'êtes allé si loin* »

« *Jamais si loin ...* » Comme si, tellement proche de Camille ces dernières années, il avait pu enfin, dans ce qu'il sculpte, atteindre quelque col voire quelque sommet, se livrant à ce qu'il avait de plus cher. En fait sa vie va, me semble-t-il plutôt passer par un détroit.

« *Avec mon Balzac* dit-il encore, *j'ai je crois atteint cette simplification qui me semble être la vraie grandeur* ». La simplification, cette expression n'est pas sans rappeler cette parole d'Hokusai : « *Quand j'aurai 110 ans je tracerai une ligne et ce sera la vie !* » La sculpture est rejetée par le jury : « *Une espèce de fœtus...* » annoncent-ils par voix de presse. Même dans tout délire, nous conseille Freud, traquez le grain de vérité/ une histoire de fœtus.

Devant le refus de sa sculpture par le comité, Rodin s'écrie : « *Si la vérité doit mourir mon Balzac sera mis en pièces par les générations à venir. Si la vérité est impérissable, je vous prédis que ma statue fera du chemin* ». « *Cette œuvre dont on a ri, - ajoute Rodin -, qu'on a pris soin de bafouer parce qu'on ne pouvait la détruire, c'est la résultante de toute ma vie, le pivot même de mon esthétique. Du jour où je l'eus conçue, je fus un autre homme* ».

Qui d'entre nous reconnaîtrait en effet dans le *Balzac* le moindre trait de la patte de Camille ? Alors que tant d'autres qui la précèdent, même signées « Rodin », ne font pas moins que certifier l'influence « colossale » qu'elle a sur lui. J'ai même entendu certains me dire que les sculptures dont on pourrait être à peu près sûr qu'elles sont de lui et de lui seul n'apparaissent pas moins comme en attente d'on ne sait quel supplément, celui de ce féminin qu'on trouvera à son apogée plus tard dans l'œuvre de Camille ? La valeur de jouissance ne va sans la valeur d'échange. « *Un corps qui travaille* dira Rodin *n'est pas différent de ce qu'était autrefois un corps qui aime* ».

Autrefois...

Refusant d'être aidé par les Dreyfusien qui sont de son côté, et qui insistent à ce que ce Balzac devienne monument, ne souhaitant dit-il être « mouillé » Rodin subit le refus, il se soumet et « se trouve mis en position féminine » écrit Danielle Arnoux. Comme réplique à ce qu'il vit à coup sûr comme un affront, il décide de « reprendre sa sculpture ». qu'il installe dans sa maison de Meudon, où, se séparant de Camille, il part vivre avec Rose Beuret. « *Plutôt que d'être récupéré, mon Balzac, dans ma maison, dit-il, je l'y garderai* ». Et il ajoute « *l'artiste, comme la femme, a son honneur à garder* ». Il se l'approprie en quelque sorte, on ne peut même pas dire qu'il se la réapproprie cette sculpture ; puisque jusque-là il n'est encore pas passé par cette désappropriation à laquelle, l'œuvre décidée finie, la signature prépare.

Jouissance, thème de ces journées, ici, jouissance homme ? Jouissance femme ?

L'artiste comme la femme !... a son honneur à garder...

Lacan : « *Dans la relation amoureuse, la femme, ce qu'elle donne sous la forme de ce qu'elle n'a pas est la cause de son désir ; elle devient ainsi ce qu'elle crée. Ce qu'elle crée de façon purement imaginaire. C'est donc dans la relation, y mettant ce qu'elle n'a pas que littéralement elle le crée. C'est pour cela que c'est toujours par identification à la femme que la sublimation produit l'apparence d'une création.* » « *Création d'un objet évanouissant* » ... dira-t-il plus loin. Rodin : « *Dès lors je fus un autre homme* ». Mais pas question de livrer pour l'instant ce qu'il n'a pas.

Cet évènement Balzac - Rodin ce sont les années 1893 - 1895. Dans cette même période, en 1893 Camille s'en est allée, et à quel point perd-elle déjà ce qu'elle vit telle une protection ? On peut, étant donné ce que vient de nous en dire Dany Cretin-Maitenaz, on peut ajouter : Mais qui vraiment perd la protection de qui ou de quoi ? D'accord, Rodin a le bras long (cela se voit même dans un bon nombre de ses sculptures) et il faut savoir que Rodin a fortement contribué à la

nomination consulaire de Claudel. Mais de quoi l'aurait-elle, elle, Camille, jusqu'à protégé ? Tout cela mériterait un long débat.

Rodin garde son Balzac sous sa protection, et dans ce même temps que perd-il de Camille et qui ouvrirait les portes sur l'absence - vous pourrez le vérifier - des corps dans sa sculpture ? *La porte de l'enfer* ne sera en fait, me semble-t-il que la récollection de tous les corps qu'il a créés dans sa passion amoureuse avec Camille. Et quelle que soit la date de son installation puisque l'inconscient ne connaît pas le temps. Elle est d'ailleurs surplombée tel un lustre par sa sculpture *Les trois ombres* qui comme « les trois Parques » disent « la destinée » et on en retrouvera la forme dans ces trois sculptures de Camille une fois propulsée dans ce qui l'attend en tragédie : *Sakountala*, *La Niobide blessée*, *Clotho*. Cette dernière, justement une des trois Parques, le présent selon Platon, est fille de la nuit, fileuse qui exprime en tous cas l'enchaînement irrésistible des événements. En chacune de ces trois sculptures, la vertèbre Atlas n'a même plus la force de tenir la tête haute. Cette dernière tombe du coup de tout son poids sur l'épaule car là n'est plus celle du protecteur. De tout en haut tout le corps s'abandonne.

L'évanouissement de la fonction protectrice ouvre, cela est sûr côté Camille, les vannes de la persécution : les persécutrices sont principalement des femmes. De façon aiguë Camille dénonce plus intensément encore sœur cadette, la fille préférée et préférée même à Paul par leur mère.

Camille et Rodin semblent plonger dans la plus grande douleur. Il y a bien sûr encore de la férocité dans l'air. Et bien plus tard ce ne sera peut-être pas tant la mort de Rose Beuret que Rodin pleure dans un état stuporeux, ne touchant plus à un seul instrument, alors que Camille pendant trente ans attend son frère à l'asile. Tous amants pour la vie et bien sûr une jouissance qui dégouline de partout mais qui ne pourrait se fondre au désir qu'à franchir, chacun pour son propre compte, la porte d'un enfer. Regardez-y de près et vous vérifierez que Paul Claudel n'a pas été lui non plus épargné : cela et dans ce qui a été pour lui une rencontre passionnellement amoureuse ayant eu pour effet une paternité qui lui a été immédiatement dérobée. La férocité guette chaque partenaire de ce trio infernal.

C'est d'ailleurs sous l'étiquette d'élève de Barry que Rodin se présente dans son premier catalogue, Barry ce maître de l'animalité, là où elle recouvre cette férocité à laquelle nous renvoie un texte de Monique Tricot, « Jouissance et loi du surmoi » : « *Jouissance de la vie qui ne va sans la douleur, écrit-elle, jouissance de la vie qui règle la jouissance du corps* ». Rappelons-nous d'ailleurs l'insistance avec laquelle ici même à Dijon Jean-Jacques Blévis avançait que : « *la conséquence de l'acte de l'artiste est, jouant de l'animal et du féminin, de porter la puissance du masculin au plus loin vers le centre d'une jouissance inatteignable. Interdite ajoutait-il, impossible, et d'où toute représentation serait menacée d'être abolie* ».

J'aurais aimé avoir le temps de prendre appui donc sur cette fonction de l'inatteignable pour creuser un peu plus loin avec vous et tenter ainsi de seulement approcher bien sûr ce de quoi jusqu'à un certain point crucial, Camille et Rodin l'un l'autre se parent. En nous servant en effet encore un peu de leur œuvre pourrait-on plus en arriver à disjoindre cet un de cette autre là où il a peut être mieux valu, pour ce qu'on dénommerait « mise en œuvre », que « ça » se sépare.

L'inatteignable... comme ce qui ne peut jamais que rester en dette, même engagé sous le coup de cette promesse de vérité que je rappelais tout à l'heure ... L'inatteignable ... c'est déjà bien longtemps Rose Beuret, un peu moins longtemps Camille, qui nous l'indiquent en l'appelant « Maître », ou « Monsieur Rodin ». Madame Cretin-Maitenaz a pointé la fonction de la métaphore paternelle dans cette affaire. Nous ne ferons que nous rappeler qu'il s'agirait alors pour en dire plus de nous engager sur toute la problématique de l'articulation S1-S2, et du même coup peut-être d'accepter de nous perdre les uns et les autres dans les cercles de rebroussement de la bouteille de Klein, traitement topologique lacanien du même couplage. Cela nous ferait-il percevoir davantage ce qui dans cette œuvre commune appartient à l'une et à l'autre ? On peut pourquoi pas en douter, comme on pourrait tout de même douter lequel des deux, de Camille ou de Paul a le plus écrit. Camille en effet lorsqu' elle se met à écrire, on a bien l'impression qu'elle se voue à « tout dire ». Or ce « tout dire » ça ne peut - souligne Lacan, s'appuyant justement sur ce support topologique qu'est la bouteille de Klein, et ce dans la traque qu'il fait alors devant nous de cette indistinction en tout point d'un dedans d'avec un dehors - ça induit dit-il à « écrire des volumes ». Nous ne pourrions, nous fait-il remarquer, sur ce point omettre de faire la relation de ce « tout dire » avec la règle dite fondamentale et avec elle avec ce nouveau traitement de la parole qui comme le pointe parfaitement Foucault, s'appuyant sur l'œuvre de Mallarmé, est à l'origine d'une nouvelle acception de ce qu'on appelait jusque-là « folie ». Ici chez Camille « folie d'écriture » n'atteignant bien sûr elle non plus jamais même cette région pâle qui pourrait en arriver à se faire prendre pour origine.

Si la topologie ne suppose, dans ce qu'il en est de l'espace qu'une « consistance », ce terme plusieurs fois introduit par Dany Cretin Maitenaz ne manquera pas de nous rappeler cette particulière attention que nous devrions porter, nous rappelait Lacan, non seulement aux définitions que donnent les spécialistes en la matière de ce que sont « voisinage » et « proximité ». Remarquons que ces deux fonctions ne pourraient pas vraiment disconvenir, tant elles apparaissent bien pouvoir métaphoriquement déjà, s'adapter à la rencontre de ces deux personnages. Dans cette même veine Lacan, rappelons-nous encore, avançait que nous ne pouvions non plus nous lancer dans le domaine de la « malléabilité » sans nous référer à ce que les mathématiciens appellent « déformation, ou transformation continue ». Cette dernière fonction n'est pas sans convenir au travail de la terre qui les passionnait

Rodin et Camille. Il convient d'ailleurs d'une manière générale à tout travail de sculpture qui est en effet plus une avancée dans la déformation que vers quelque visée de mise en forme.

De cet inatteignable, c'est Camille, me semble-t-il quand même, qui en produit la forme graphique la plus démonstrative, et ce, dans la première mouture de sa sculpture *L'Âge mur*, maquette et première version proposée d'abord à la critique de son frère Paul. Dany Cretin-Maitenaz vous en a suffisamment parlé pour que nous n'insistions pas d'avantage sur ce « contact » encore présent et comme central à ce que Camille appelle « Mon groupe de trois » traversé par « l'oblique » de la destinée. Remarquons que Rodin lui, n'arrêtera jamais de parler de sa démarche forcenée pour que se produise ce qu'il appelait « l'atteignable ».

La deuxième version de *L'âge mur* de Camille sera sur le point d'être coulée, via commande et subventions, en bronze, mais c'est au dernier moment que pour la première fois Rodin, là, « fera des pieds et des mains », (il les faisait paraît-il toujours faire par ses assistants) pour que la fonderie n'ait pas lieu, faute de quoi, leur histoire serait certainement pour toujours jetée à la connaissance de qui la regarderait, et même de loin. Cela lui est apparu certainement comme insoutenable ...

Dans cette version finale la belle et jeune « implorante » qui se traîne à genoux derrière ce vieil homme entraîné par une femme qui ressemble comme deux gouttes d'eau à la mort, dans cette épreuve finale, elle n'atteint plus la main de cet amant qui allait, comme vous l'avez entendu, jusqu'à lui dire « *vous êtes un honnête homme* ». Camille crie où s'écrit dans encore une lettre à son frère au sujet de cette version finale : « *Tu vois ce n'est plus du Rodin* »

La limite entre ce qui chez Rodin n'est plus du Camille Claudel et ce qui chez elle n'est plus du Rodin tient au réel de ce « ou » qui nous met nous-mêmes en suspens, ce « ou » de cette définition que nous donne du réel Lacan quand il avance que « le réel c'est la totalité ou l'instant évanoui ». Puisque se réduisant ici à un son, ce « vel », témoignerait-il ici bien de leur éternelle aliénation ?

La totalité, ça tiendrait surtout à ce que, malgré cet écart tragique qui s'est produit entre eux, nous ne pouvons vraiment considérer le travail de l'un sans être à même de « deviner » quelque trait de l'autre qui est intervenu pour aider à sortir de la matière plutôt que d'y entrer. L'instant évanoui, ce serait certainement lui, qu'en y entrant, même à deux ils n'ont jamais pu rejoindre. Ou n'ont-ils pu s'y rejoindre que seulement dans l'illusion d'une durée strictement incalculable ? Ce qui, dans la version finale de *L'Âge mur* s'exprime avec cette main de l'implorante tendue encore vers ce qu'elle aime depuis toujours, ne fait pas moins qu'exprimer ce qui dans un corps à corps, et même avec quelque matériau, solide ou malléable, est

au plus détestable, cette partie du corps qui sous le trait sans arrêt se retire, et cela juste au moment « prochainement » d'y toucher.

Ce qui chez ces deux-là, tellement « prochains » nous fascine, ça n'est donc au fond peut-être pas vraiment la sculpture qu'à jamais ils offrent à nos yeux, mais ce au contact de quoi ils nous confrontent et nous confondent l'un comme l'autre, parce qu'apparaissant depuis toujours séparés autant qu'inséparables. Aussi ce que nous aurions devant nous mais comme « à perte de vue » ne serait-ce pas cette « Chose », celle « qui réclame de nous tant d'agonie pour qu'on la joigne ». Diriez-vous... l'intouchable absolu ?

*

* *

Klimt et le féminin

Monique Tricot

« *Si vous voulez en savoir plus sur la féminité, adressez-vous aux poètes* » conseillait Freud dans sa conférence de 1932, le dernier et le plus abouti de ses textes sur la question féminine. Élargissant cette remarque, c'est ici à Klimt le peintre que je me suis adressée, pensant comme Hoffmanstahl que « *peindre a quelque chose en commun avec la pensée, le rêve et la poésie* ». A Klimt, qui détestait les discours et a laissé sa peinture parler pour lui.

1905 Freud publie les « Trois essais », texte qui fait scandale malgré le sérieux du propos construit entièrement autour de la clinique. Y sont affirmées sans ambages trois propositions qui même aujourd'hui ne vont pas de soi : la sexualité de l'adulte est de caractère infantile, l'enfant est un pervers polymorphe, la sexualité humaine n'est pas au service de la procréation, elle n'est au service que de sa propre satisfaction, au service de la jouissance... Au même moment dans Vienne cette ville qui bouillonne de créativité avant que la guerre ne sonne le glas de l'empire austro-hongrois un peintre qui lui aussi a fait scandale quelques années auparavant pour avoir mis le doigt sur la fragilité des Institutions et de l'ordre établi en opposant dans ses peintures de la Faculté la force des instincts à celle de la Raison, vient d'achever une nouvelle toile *Les trois âges de la vie* bien souvent nommée en français *Les trois âges de la femme*. Erreur de traduction qui repose sur sa nouveauté dans l'histoire de la peinture où ce thème classique fut habituellement traité au masculin. Chez Klimt ce sont trois personnages féminins qui témoignent de la beauté de la vie et de l'ineluctable de sa finitude, évoquant pour nous le thème shakespearien des trois coffrets que Freud développera dans son petit texte de 1913. Comment ne pas y penser quand on sait que le père de Klimt était graveur en métaux précieux, n'est-ce pas dans cette filiation que son fils peintre a fait de l'or un des signifiants manifestes de son œuvre. Pour Freud les « *coffrets d'or, de plomb et d'argent ; allégories des figures féminines représentent - je cite - les trois inévitables relations de l'homme à la femme : la génératrice, la compagne et la destructrice, ou, les trois formes sous laquelle se présente au cours de la vie l'image même de la mère : la mère elle-même, l'amante que l'homme choisit à l'image de celle-ci et finalement la terre mère qui le reprend à nouveau* ». Dans le tableau du peintre l'image de la mort s'impose par le corps décharné et penché vers la terre de la vieille femme dont on pense qu'elle lui a été inspirée par sa rencontre avec Rodin, le Rodin des *Portes de l'enfer* et de *Celle qui fut la belle heaulmière*. Peut-être même la vieille femme représente-t-elle à la fois la mort et la mère du sujet, celle qu'il doit regarder comme mortelle pour pouvoir vivre et désirer. A côté d'elle mère et amante ne

sont pas distinctes, une très belle jeune femme tendrement porte l'enfant, probablement une petite fille.

Freud qui à cette époque ne pense pour la femme que le devenir mère comme issue réussie à l'envie du pénis de la petite enfance n'aurait pas contesté cette vision de la femme comme mère. Mais la présence de l'enfant, fait plus de cette toile une métaphore de la vie et de la mort qu'une métaphore du féminin ou du maternel, le réel de la mort et de la vie sont au cœur de l'œuvre du peintre, à charge au corps féminin d'en porter l'image, aux procédés picturaux de le signifier. Tandis que Freud affirme le caractère masculin de la libido quel que soit le sexe du sujet, Klimt fait porter par le corps des femmes, la question de la vie, de la mort, de la jouissance et du sexe... Point d'homme dans cette composition mais on y remarque comme souvent dans l'ornementation un mélange de formes ovulaires et angulaires, sans doute la trace du masculin et du féminin réduits à des éléments strictement symboliques, tandis que comme dans bien d'autres tableaux les trois personnages sont pris dans une sorte de nimbe de forme phallique. Si Klimt trouve dans le féminin l'univers de sa création, c'est un féminin qui n'est ni féministe ni psychotique, un féminin qui est exploré à partir de ce que Lacan écrit comme l'universel côté femme « *il n'y en a pas qui n'ait affaire à la Jouissance phallique* » ce que Freud à sa façon formule dans cette phrase qui paraît fort choquante « *quoiqu'il en soit les femmes appartiennent bien à l'espèce humaine* ». Quel est son savoir sur le « pas toute », sur l'exception côté féminin c'est une des questions qui a motivé pour moi ce travail, quelle est la part de Jouissance non bordée par le phallique à l'œuvre dans sa création ? C'est ce à quoi aussi je me propose de réfléchir avec vous. Un autre aspect frappe dans ce tableau c'est le traitement du regard. La vieille femme cache ses yeux dans ses mains dans une pose accablée, mais l'enfant et la jeune femme ont les yeux clos comme dans tant d'autres de ses toiles. « Dormir, rêver peut-être ... » « *Dans le champ du rêve, écrit Lacan, ce qui caractérise le message, c'est que ça montre* ». Que nous montrent ces « Belles endormies » ? Leur passivité, leur place d'objet du désir masculin, leur désir de désir et la Jouissance qu'elles prennent à cette attente. Sont-elles seulement des sortes de « belles au bois dormant » qui rêvent au prince charmant, qui attendent qu'un regard d'homme les éveille à elle-même ? Sans doute mais pas seulement, au-delà de la relation à l'autre du désir, ces yeux clos ne s'ouvrent-ils pas à l'intérieur d'elle-même sur l'Autre avec un grand A, l'Autre « ce à quoi la femme aurait foncièrement rapport » comme l'écrit Lacan dans *Encore*. Dans un autre tableau plus tardif longtemps remanié par Klimt *La vie et la mort*, la mort solitaire et aux aguets regarde du fond de ses orbites vides une grappe de vivants, femmes, mère et enfant, homme au centre de ce groupe, tous les yeux également clos, ils ne semblent aucunement la redouter : peut-être lui opposent-ils tranquilles la Jouissance de la Vie. Mêmes regards clos, même atmosphère de rêve dans le tableau de la *Jungfrau* », souvent désigné comme *La jeune fille* en fait *La vierge* qui a servi d'illustration à notre programme. Serait-ce que la vie est un songe et que seule la mort fait rencontre avec le Réel ? Quelle est la Jouissance

de ces corps emmêlés, emportés dans un mouvement circulaire ainsi que dans leurs rêves ? Comme Freud mais avant que celui-ci ne théorise la mort comme pulsion, l'œuvre de Klimt repose dès ses premières œuvres sur le double jeu d'éros et thanatos. Déjà dans un des tableaux de sa période symboliste *L'amour* monument de kitscherie qui ne pouvait faire espérer un tel peintre, surplombant le couple qui, les yeux clos semble aimanté par le désir l'on distingue trois figures ou quatre peut-être : l'enfant presque un angelot, la femme, et menaçant l'amante ou la rencontre des amants, une sorte de masque squelettique de vieille, tandis qu'on devine à ses côtés une forme de tête de mort, figure classique des « Vanités ».

Klimt ne témoigne-t-il là que de la fugitivité de l'amour lui qui aurait écrit à une de ses amantes en guise de lettre d'adieu « *mieux vaut la fin de l'horreur que l'horreur de la fin* » ? Ne sait-il que trop qu'« il n'y a pas de rapport sexuel » en met-il en scène le savoir dans sa peinture et son déni par le symptôme ou le sinthome en compartimentant dans sa vie soigneusement ses différents univers féminins ?

Si Freud fait rupture dans la façon de penser la subjectivité en mettant désir et jouissance au cœur de celle-ci, Klimt remet en question le mélange d'insouciance et de mœurs compassées de la société viennoise en montrant avec une tranquille impudeur sous des ornements somptueux le lien de l'angoisse et du désir, de la volupté et de la mort. Tous deux aussi modestes que déterminés viennent secouer les façades mensongères des fastes du *Ring* qui ceinture Vienne d'une gangue de pierre. Klimt qui fut d'abord décorateur de cette fameuse *Ringstasse* devient explorateur des passions humaines ne cessant de questionner les labyrinthes d'éros et le lien de celui-ci à thanatos. Les deux hommes chacun pris dans la passion de leur art s'ignorent. Ils ont pourtant un ami commun, Schnitzler l'écrivain que Freud admirait et dont il enviait la perspicacité lui permettant de saisir « *par intuition ou auto-observation* » ce que lui Freud avait découvert « *à la suite d'un laborieux travail pratiqué sur autrui* ». C'est la même proximité qui lie Schnitzler à Klimt, Schnitzler qui écrivait « *malgré toutes nos différences et la supériorité de son art, je ressens avec lui une profonde parenté* » Schnitzler qui lui en 1905 publie *La ronde*, livre qui lui aussi fit scandale, fut refusé par tous les théâtres, et montre dans quel tourbillon mettant à mal ordres établis et clivages sociaux, désir et plaisir, entraînent les corps et les cœurs. Mais il n'y a pas que cet ami qui soit commun au peintre et au psychanalyste. Tous deux appartiennent à une famille modeste venue s'installer à Vienne attirée par la puissance économique de la capitale. Tous deux prirent leur envol de créateur après la mort de leur père. Tous deux se virent refuser le titre de professeur auquel leur talent les destinait tout naturellement. Freud l'archéologue collectionnait les antiquités et vectorisait la psyché du passé enfoui vers sa mise en lumière au présent, Klimt mêle à l'actualité de ses tableaux les traces des arts passés où à côté de la découverte de l'art japonais, l'Égypte côtoie Byzance et l'or de Mycènes l'art celtique. Freud fait, dès les lettres à Fliess, de la levée du Refoulement la finalité du travail psychanalytique, Klimt en 1899 illustre le manifeste de

la Sécession par un tableau nommé *Nuda veritas* : une jeune fille, presque une adolescente, printemps de la vie comme de l'art, dépouillée de ses atours nous tend le miroir de la « Vérité nue », « moi la vérité je parle » en quelque sorte, œuvre qui fait manifeste, œuvre de jeunesse qui croit peut-être encore que l'art permettrait de la dire « toute » cette vérité et que le réel du corps féminin en serait le « grand véhicule ». Il n'y renoncera jamais tout à fait, ses innombrables dessins de nus, il en aurait détruit des milliers, témoignent de sa quête. Mais cette quête n'est pas une traque, la douceur et la légèreté du trait vêtissent ces nus d'une aura qui n'inscrit pas son œuvre dans le projet du seul dévoilement, aura de la jouissance d'une femme, travail de sublimation qui s'approchant au plus près du réel le voile par un nouveau nouage de l'imaginaire et du symbolique. Du côté de la peinture et non plus du dessin, ses recherches sur le fond et l'ornementation témoignent d'un savoir que le travail élabore jour après jour, la vérité ne se montre pas, elle se cherche et ne se trouve qu'à se mi-dire parmi les entrelacs des ornements où se transfère la charge érotique des corps, ornements chargés « à la Viennoise », baroques qui préservent l'intime autant qu'ils le désignent.

Proximité et différence. Freud le découvreur d'énigmes qui théorise la subjectivité dans le cadre du patriarcat de son siècle trouve dans la tragédie d'Œdipe le mythe qui lui permet d'approcher la vérité du désir. Klimt qui n'était guère lecteur et se méfiait des mots aimait à citer le texte d'*Antigone* dans sa traduction latine. C'est que si Klimt constitue son œuvre dans le cadre du registre phallique ce signifiant de la différence entre les sexes mais aussi de la puissance de la vie, s'il inscrit la jouissance d'une femme dans le cadre de la jouissance phallique, certains de ses tableaux en témoignent explicitement, son univers à la fois quotidien et pictural est un univers féminin. Mystère de la création qui permet à cet artiste au corps trapu de lutteur ou de rustre de pénétrer avec une telle sensibilité un univers aux antipodes de son physique. Il écrira d'ailleurs qu'il ne s'intéresse d'aucune façon à lui-même, on ne lui connaît pas d'autoportrait, sauf parmi les spectateurs, dans un tableau mettant en scène Roméo et Juliette commande du théâtre du Globe, et un pastiche, une caricature de lui-même : tête de taureau, queue de chat, et corps en forme de testicules qui nous fixe d'un air enfantin et quelque peu narquois. Un enfant qui ne cèdera pas sur son désir et sa curiosité des choses de la vie de la mort, du sexe et des femmes. Tout est dit par ces seuls autoportraits explicites sur celui pour qui les femmes constituent le seul sujet « les femmes et encore plus quelques autres motifs », écrit-il. Le cycle de la vie et de la mort, la maternité sans doute comme métaphore de la création mais pas seulement car il est fasciné par le réel du corps féminin, l'amour, le désir et la jouissance, tout sujet dont il semble attendre plus des femmes que de lui-même, sans cesse il fait retour à *L'origine du monde*. Aussi inscrit-il nombre de ses œuvres soit dans une forme phallique, c'est plutôt un fond d'ailleurs, sorte d'aura qui enveloppe la scène et en émane, soit dans une forme ovoïde comme on peut le remarquer dans *La vierge* ». Dans le

patriarcat de la société viennoise où Freud propose sa version œdipienne de la constitution de la psyché : primat du phallus et meurtre du père, Klimt met le narcissisme féminin et la fécondité maternelle au cœur de sa lecture du monde.

Nous nous arrêterons peu à sa biographie, suivant le conseil qu'il nous laisse « *Qui veut savoir quelque chose de moi en tant qu'artiste, et c'est le seul aspect qui vaille la peine d'être connu, doit observer attentivement mes tableaux et chercher à retrouver en eux qui je suis et ce que je veux* ». Disons néanmoins deux mots de cet univers féminin. Univers quotidien tout d'abord qui se partage entre l'appartement familial où il logera sa vie durant avec sa mère et ses sœurs : fils et frère protecteur et protégé, l'une des sœurs souffrait dit-on de délire mystique et sa mère aurait répétitivement traversé de graves états dépressifs, en tout cas dans la seconde partie de son existence. Après la mort du père et d'un des frères c'est le matriarcat qui règne dans l'atmosphère étouffante de l'appartement des Klimt. Pourtant dans sa jeunesse, cette femme d'une grande beauté incarnait la joie de vivre, passionnée de théâtre, elle avait une fort belle voix adorait la musique et aurait voulu devenir chanteuse d'opéra. Elle transmet à Gustav l'amour de la musique, en témoignent son portrait de Schubert et la frise Beethoven qui fit l'admiration de Rodin... Sans doute tient-il aussi de sa mère le sens de la mise en scène dont est marquée son œuvre de peintre. Dans l'appartement familial Klimt mange et dort dans un cocon conflictuel où la psychose rôde. Au dehors, ou peut-être transition entre ce cocon et le reste du monde émerge une figure, celle d'Emilie Flöge, sœur de la femme de son frère Ernst. Elle fut sa muse, son amie de toujours, avec qui il passe ses étés au bord d'un lac de l'Est de l'Autriche où il peint une grande partie de ses paysages, Emilie à qui il peut envoyer jusqu'à six missives par jour sans pour autant qu'on y trouve la moindre trace affective de ce qui les a liés durant tant d'années. Évidemment cette mystérieuse relation a fait beaucoup gloser. Il est probable qu'elle ne fut jamais sa maîtresse tout en étant sa plus fidèle compagne, celle dont le nom est monté à ses lèvres au moment de son dernier soupir. D'aucuns ont voulu voir dans cette relation le célèbre clivage entre les femmes qu'un homme désire sans l'aimer et celle qu'il aime sans la désirer dont Freud fait état dans « *Psychologie de la vie amoureuse* », ce qu'il nomme « *impuissance psychique* » tout en considérant qu'il ne s'agit pas là d'une maladie individuelle mais d'un mal social. D'autres ont pensé qu'il voulait la préserver de la contamination par la syphilis, la maladie de l'amour, dont il était à peu près certainement atteint comme tant de Viennois de son époque. Emilie a en tout cas toujours cru en l'artiste qu'il était, toujours soutenu son œuvre même dans les moments les plus délicats, de même qu'il soutenait son travail d'atelier de modes, dessinant ses robes ou en vêtissant ses modèles pour ses portraits. Laissons-leur le mystère de ce lien qui a certainement beaucoup contribué à son art. Une autre constellation féminine était constituée par ses modèles, jeunes femmes pulpeuses qui passaient leurs journées avec lui dans son atelier le plus souvent nues même s'il ne peignait pas, mais vigilant comme les chats qu'il aimait tant, il était

toujours prêt à saisir au vol dans un dessin la perfection du geste de leur corps en mouvement. Sauf lors de ses vacances sur l'*Attersee* avec Emilie, sauf lors de ses rares voyages il passait ses journées entières dans cet atelier entre ces jeunes femmes et les fleurs du jardin qui l'entourait, ces fleurs qui dans leur fragilité éphémère remplaceraient l'éclat de métal de la période dorée dans les éléments décoratifs de ses tableaux à la joyeuse préciosité. De nombre d'entre elles il fut l'amant et probablement le père de leurs enfants qu'il n'a jamais élevés sans pour autant se dérober à subvenir à leurs besoins. A côté de ces « *süsse Mädeln* » les petites femmes de Vienne qui l'entouraient de la fraîcheur de leur beauté, il y avait aussi les « *gnädige Frauen* » les grandes bourgeoises, souvent épouses de ses mécènes, bourgeoises cultivées soutenant son travail d'artiste dont il fit des portraits qui contribuèrent particulièrement à sa célébrité. Certaines furent ses maîtresses comme la fameuse Adèle Bloch Bauer, son modèle pour *Judith*, il fit d'elle deux portraits, dont personne ne peut plus ignorer celui de la période dorée qui a récemment défrayé la chronique. Cet univers féminin du quotidien recoupe étroitement celui de ses tableaux où les hommes apparaissent peu et dont jamais les femmes ne sont absentes, même l'allégorie de la sculpture est une figure féminine.

Armé de ses seuls pinceaux, de ses feuilles d'or et de ses crayons à la mine plomb, armé comme le chevalier de sa frise Beethoven qui entre deux figures féminines « la Compassion et l'Ambition » célèbre l'auteur de « l'Hymne à la Joie » Klimt s'engage avec passion dans les terres inexplorées du « Continent noir » dont il fait le miroir de l'humanité. A sa façon de peintre, il tente de répondre à la question que Freud nous lèguera « Que veut une femme ? ». Aussi ses figures féminines sont-elles tour à tour dispensatrices d'amour, de vie, de mort et de calamités. Qui connaîtrait de Klimt que la félicité tranquille et voluptueuse du *Baiser* ne verrait qu'un aspect de son travail et pourrait même supposer que sa peinture réalise une écriture d'un possible rapport sexuel. Possible ? dans un lieu irréel, à l'abri d'une auréole dorée qui les isole du monde. Mais pourrait-on se risquer à aimer sans un peu rêver, sans un brin d'illusion... le corps féminin tout entier embrassé par celui de l'amant, sur un sol fleuri qui dit la nostalgie d'un jardin d'Eden d'avant la faute, c'est-à-dire d'avant l'inéluctable rencontre avec la castration. Côté mort et calamité, surtout dans les premières décades de son œuvre, l'imaginaire se déchaîne mais le Réel reste voilé par les procédés picturaux. J'ai déjà cité les figures ou masques menaçant l'amour ou la vie et je voudrais m'y arrêter quelques instants à propos des deux toiles intitulées *L'espoir*. Dans la première, le modèle semble le même que celui de *Nuda veritas*, cette toile est un manifeste, tout art est érotique et aucun sujet n'est tabou. Une femme enceinte y pose nue dans le flamboiement de sa chevelure et de sa toison pubienne. Elle nous regarde dans un mélange d'effronterie et de vague crainte, masques grimaçants et têtes de morts, discrets mais évidents la menacent du haut du tableau, l'ensemble a un parfum de perversité qui s'inscrit en droite ligne des portraits de femme d'Hans Baldung. On sait gré au peintre de ne pas cliver image de la mère et féminité mais ce tableau s'il montre sa jouissance à

saisir le féminin dans tous ses états rate la jouissance de la gestation. Cette jouissance qui subvertit le rapport au temps, un temps qui s'allonge à l'infini, qui modifie le rapport au corps dans une sorte de flottement où change le centre de gravité, transforme le rapport à l'altérité amenant progressivement à compter deux depuis le un de l'unité primitive mère enfant, qui relie l'Inconscient d'une mère à sa propre mère et à sa propre vie intra-utérine. Dans ce tableau, pas d'intériorité, son corps est celui d'une femme gravide qui connaît son pouvoir de séduction, présente au spectateur elle est absente à son état comme si elle n'avait pas donné place psychique à cette maternité. Toute autre est la seconde toile *Espoir 2*. Autant *Espoir 1* nous montrait sans voile le corps d'une femme enceinte qui nous regarde la regardant, cette seconde version est comme une métaphore de l'état de grossesse, le tableau est presque une allégorie. Les seins turgescents disent la montée de la vie, le visage penché vers le giron est toute intériorité, le reste du corps est couvert d'une longue cape trapézoïdale, vêtement et ornement tout à la fois, qui protège la mère et l'enfant qu'elle porte. Ne soyez pas trop vite rassurés, ne vous fiez pas totalement à l'aura de tendresse et de douceur qui disent l'attente, taquine, la tête de mort du tableau précédent est cette fois-ci directement posée sur le ventre de la mère comme un discret et ludique clin d'œil qui ne vous laisse pas vous reposer dans la félicité maternelle. Donner la vie, cette joie inouïe, est aussi donner sa finitude, transmettre notre destin de mortels. Face à la mort, nous rappelle Freud dans le dernier chapitre du *Mot d'esprit...* l'humour reste une des formes de courage lucide dont dispose notre pauvre humanité.

Le corps des femmes dit la beauté du monde transfiguré par l'art, mais le refuge est précaire, derrière l'éclat de l'or et la paix joyeuse des motifs fleuris, au-delà des titres qui disent l'espoir ou l'accomplissement, l'emprise de la destructivité n'est jamais absente du bonheur de la vie. Des ondines et des sirènes androgynes à l'aspect maléfique évoluent dans des lieux abyssaux nous entraînant dans le flux des eaux. Gorgone nous tire la langue sur le bouclier d'Athéna, Athéna que l'on nommait « le démon de la Sécession » triomphe de son éclat phallique dans sa cuirasse d'or tenant dans sa main la statuette réduite de *Nuda veritas*. Judith, vertueux personnage biblique jouit sauvagement de la décapitation d'Holopherne anticipant le propos d'Oshima dans *L'empire des sens* mettant en scène un érotisme féminin fait de castration et de meurtre. Devant ces toiles splendides l'on ne peut qu'évoquer le vers de Rilke « Car le beau n'est jamais que le commencement du terrible ». L'on pourrait ajouter, « le beau permet d'affronter ce terrible ». Les femmes fatales font valoir leur loi mais l'univers des mythes ou de l'allégorie tiennent l'horreur à distance. L'or qui domine sa peinture pendant une bonne quinzaine d'année rehausse leur éclat. Mais il les tient corsetées dans une châsse et les minéralise, leur érotisme est déplacé dans le métal et les pierreries comme il le sera plus tard dans l'ornementation fleurie. Les femmes immobiles des portraits restent inaccessibles comme est inaccessible le secret de leur jouissance. Derrière l'ondulation des chevelures flamboyantes, les spirales et les volutes des ornements, ne voit-on pas

se profiler les contorsions des tentacules de la tête de Méduse ? Colonisées, apprivoisées, féminisées par la beauté.

Mise à distance par l'allongement des corps, isolation (je pense au nimbe de forme phallique ou ovoïde dans lequel sont pris ses personnages), déplacement de l'érotisme sur le vêtement l'ornementation où se mêle fond et forme. Les mécanismes que nous connaissons comme propres aux *destins de la pulsion*, à la *formation symptomatique*, à la *figuration du rêve* sont à l'œuvre dans son art si loin de la crudité aiguë de son ami et admirateur Egon Schiele qui lui, peignait ses modèles du haut d'une échelle... Dans ses dessins qui ne sont pas faits pour être montrés ou vendus, il n'y a plus de menace, son crayon s'insinue comme une caresse dans les courbes des corps, précis élégant. Respectueux ? tout occupé à suivre les traces du plaisir. L'anonymat du dessin lui permet mieux encore peut-être que par la peinture de saisir le mouvement du désir et l'abandon à la jouissance. Comme Rodin mais en habillant ses nus autant que celui-ci les déshabille, en offrant à notre regard des corps transfigurés et non des sexes devenus objets partiels, il se risque dans des domaines encore tabous cherchant la jouissance féminine du côté de l'homosexualité et de l'autoérotisme. Doute-t-il de la possibilité des hommes de satisfaire une femme ? Ou par ces corps lovés dans le cercle que dessine leur jouissance dit-il seulement la part de narcissisme qui lie toute femme à son corps, part que la vêtue et le maquillage désignent sans doute moins qu'ils ne tiennent une part majeure dans l'œuvre de Klimt, c'est ce qui le lie à Emilie mais cela devient aussi comme la métaphore du corps. Il nous laisse dans ses tableaux inachevés une toile splendide intitulée *Le berceau*, les tissus chatoyants qui recouvrent le bébé sont intriqués comme les corps emmêlés des grappes humaines de certaines toiles et le même mouvement circulaire qui emportait les corps et qui dans un paysage donne vie aux feuilles du *Tournesol* est imprimé au textile. Incessant, sans cesse remis sur le métier. le travail de la métaphore et de la métonymie plonge ses racines dans le corps, humanisant le bout de réel par lequel l'artiste est lui-même saisi et nous l'offre en partage dans une jouissance sublimée. Tandis que son œil de peintre se saisit de l'objet, son travail minutieux en enveloppe les contours pour mieux nous le donner à voir. Impossible de conclure mon propos sans nous arrêter un instant sur la question du regard car Klimt en prend en charge explicitement la question. Devant ces mains crispées par le désir, ces nudités provocantes, ces regards chavirés, ces corps surpris dans l'acmé du plaisir, d'aucuns se sont posé la question, voyeur, ce Klimt qui passait ses journées au milieu de ses modèles nus ? Sorte de pacha dans son harem entouré de ces pulpeuses jeunes femmes qui l'appelaient « le Roi » tandis qu'elles étaient pour lui « les libres artistes de l'amour ». Regard d'homme qui met à nu le féminin des femmes, sans nul doute mais pas seulement, entre désir et identification. Regard qui fait sien ce féminin qu'il explore, au même titre que Flaubert pouvait dire « Madame Bovary, c'est moi ». Sans doute visionnaire plus que voyeur, c'est à travers ce prisme, le féminin, celui des femmes et le sien, que son œuvre nous propose une clé de l'univers et de nos questions humaines. Ce

regard est de parti pris, plus la guerre, la grande qui tuera sans merci des millions d'hommes dans la fleur de l'âge, qui réduira Vienne la flamboyante à une petite capitale de province, fait rage, plus la magnificence fleurie de ses décors fait de sa peinture un hymne à la joie où reposer nos yeux fatigués. N'entendez-vous pas en écho la voix de Freud dans *Vergänglichkeit*, ce petit texte de 1915 *Éphémère destinée* ?

« *La beauté du corps et du visage humain, nous la voyons disparaître pour nous dans les limites de notre propre vie, mais la brièveté de cette vie ajoute un nouveau charme à ceux de la beauté. S'il existe une fleur qui ne fleurit qu'une seule nuit son efflorescence ne nous paraît pas moins magnifique* ». Éthique viennoise comme remède à la mélancolie.

Enfin je ne résiste pas à partager avec vous un détail étonnant. Ce n'est pas dans son atelier, ni pour ses portraits mais quand il peignait les paysages, ces paysages où le temps semble s'être arrêté, que Klimt se munissait de l'appareil du voyeur. Le plus souvent assis dans une barque sur le lac d'*Attersee*, muni d'un cadre rectangulaire en carton il découpait du regard la portion de paysage qui ferait son tableau, et l'approchait ensuite de lui comme avec un zoom grâce à un appareil optique genre longue vue.

Ainsi Klimt n'interroge-t-il pas seulement l'objet de la perception mais le regard lui-même. J'ai cité le miroir de *Nuda veritas* qui nous met d'emblée dans le champ du spéculaire, les yeux clos qui ouvrent sur l'Autre, ses portraits sortes d'icônes laïques qui nous tiennent sous leur regard mais je n'ai pas encore évoqué tous les yeux qui nous regardent dans les détails de ses tableaux : yeux ocellés du poulpe de la *Jurisprudence*, yeux de poisson des univers aquatiques, et faisant décor du vêtement ou du fond, ces multitudes d'*oudjat* égyptien faisant de nous explicitement « des êtres regardés dans le spectacle du monde ».

Voici bien des années que la beauté du travail de Klimt me regarde. Bien longtemps qu'il m'intrigue avec ces yeux clos, ces corps emmêlés, ces mouvements circulaires. Il m'a aujourd'hui longtemps fait vous parler, parlons ensemble maintenant si comme je l'espère, à vous aussi ce regard parle. Pour le reste, si ce travail a pu rencontrer les lettres ou les signifiants où s'inscrit mon existence, me permettre de m'approcher de mon fantasme, et y faire interprétation, je me permettrais de le taire « ça me regarde ».

*

**

Réplique à l'intervention de Monique Tricot : à partir de Klimt

Christian Oddoux

Monique Tricot a choisi de partir de cette peinture *Les trois âges de la vie* pour la lecture de ce tableau, en se référant au texte de Freud « *Les trois coffrets* », avec le plomb, l'argent et l'or, je me suis trouvé en pleine fonderie, ce qui en tant que sculpteur n'a, vous vous en doutez, pas été pour me déplaire.

Nous n'avons en effet tous pu que remarquer l'hyper présence de la dorure dans les peintures de Klimt. Avec l'or, la génératrice. Cela nous est rappelé par Freud.

La génératrice... remarquons, dit Monique Tricot, que dans ce tableau, *Les trois âges de la vie* Klimt nous la dépeint comme particulièrement éplorée. Il y a en effet peindre, il y a dépeindre.

La génératrice, la maternité, Monique Tricot nous l'a aussi fait remarquer, est revenue maintes fois comme thématique dans l'œuvre de Klimt. Déjà dans *La frise de Beethoven* 1902, et en 1907 c'est avec sa peinture *l'Espoir*.

Dans *Les trois âges de la vie* est souligné par Monique Tricot qu'encore la mère et l'amante ne sont pas distinctes et qu'il y aurait donc partout de la mère dans « ces trois âges ». Mais on pourrait avancer qu'en 1905 Klimt a pris bien des distances avec Hans Mackart, son maître et qu'il est maintenant seul vraiment « porteur » de son œuvre.

Dans ces « trois âges » où se jouxtent l'enfant et la métaphore même de cet alliage de la vie et de la mort nous avons, dirions-nous : « De l'artiste », de l'artiste qui s'affirme, jouant sa vie à chaque trait porté sur la toile, prenant bien sûr des risques politiques, et cela, jusqu'à ce qu'éventuellement mort d'artiste s'ensuive. Nous sommes en plein performatif. Comme lorsque Freud avec *Gräfin* fera le pari d'éclairer *La science des rêves* et *Les trois essais sur la théorie de la sexualité*.

Le particulier contraste qu'il y a dans cette peinture entre cette jeune femme - mère, stylisée à la façon Klimt, et le naturalisme excessif de la vieille femme, entendez bien, comme Monique Tricot le pointe, que cela marque la démarche dont Klimt a été quasi le chef de file. Ce naturalisme on le trouve déjà dans ces mêmes corps vieillissants cachant leurs yeux pour ne pas voir ce qui les attend ou pour ne plus voir que ce qui les attend.

On voit déjà ça effectivement dans la série des peintures des facultés alors que là, il est Klimt, pour avoir été choisi pour réaliser ces fresques, encore proche de son maître Hans Mackard.

Avec ces peintures des facultés et d'autres lieux célèbres à Vienne, il a voulu, et cela lui a coûté bien des refus, se présenter comme le porte-parole d'une révolte esthétique contre le libéralisme bourgeois des années 70- 80. C'est le stylisé, s'opposant aux bourgeois.

Une espèce de 1968 à Vienne. Ce mouvement dit de la « Sécession » en 1898 que nous a rappelé Monique Tricot, son logo est dessiné par Klimt : *Nuda veritas* : jeune et belle femme en nudité. La femme est avancée dans ce mouvement de la Sécession, telle la représentante d'une revendication et d'ailleurs Klimt lui-même s'écrie que « *si la femme ne fait pas l'art elle fait l'artiste.* »

Il y a eu, chez Klimt, maintes épreuves pour cette représentation de *Nuda veritas*. Dans toutes, la belle tient en avant et à droite d'elle, tel un sceptre, un miroir. Tel un sceptre, parce que cela me fait repenser à ce que Monique Tricot a articulé très clairement : le « *Il n'y en a pas qui n'ait affaire à la jouissance phallique* » de Lacan.

Elle ne semble pas, cette belle, s'y mirer dans ce miroir. Cependant cet instrument, n'est pas sans nous rappeler que la première fois que la jouissance apparaît dans l'œuvre de Lacan c'est avec l'expérience spéculaire même si ce terme de jouissance est encore occulté par celui de jubilation.

La position de ce miroir ne cache rien du corps de cette belle qui nous regarde fixement. Il ne fait écran qu'à une partie de sa longue chevelure. Si jamais il était biface on devrait remarquer l'absence sur celle qui nous fait face, de l'autoportrait du peintre en train de peindre. Mise en abîme qui ne serait alors pas sans nous rappeler Van Eyck et *Les époux Arnolfini*, voire la lecture par Lacan du tableau, *Les Ménines* de Vélasquez dont il s'est servi, rappelons-nous, pour travailler la question du (a).

Peut-être juste là, ce miroir écran, peut-être juste là où, plus particulièrement quand ce dessin devient peinture en 1899, serait-il juste là pour nous indiquer, nous rendre invisible le lieu même d'où ça nous regarde. Puisque si nous n'y percevons pas l'auteur du tableau nous ne nous y percevons pas non plus en train de voir. Avec la peinture, qui en effet est en position de voyeur ?

Impossible de faire ce coup d'étiquetage à quelqu'un comme Klimt.

Avec ce sceptre comme représentant du point de perspective, nous avons aussi le point de capiton où la chevelure se fond avec l'ornementation du fond, ornementation qui évoque elle aussi les fils de cette chevelure maintenant passée au peigne fin du symbolique. Ce ne sera pas forcément la peine de voir en ces filaments bouclés des tentacules, ou des corps de serpents. Klimt dessinant ici le corps de cette belle viennoise avance la place prépondérante et l'effigie du féminin juste avant Freud et son hystérique. Cette fusion spéculaire en tous cas entre la coiffe et le fond n'est pas sans évoquer ce que Lacan nous rappelle dans *Les problèmes cruciaux* : « Avec l'Unheimlich voilà cette place où, du corps, nous touchons l'identité de son endroit et de son envers »

Nous parlions de l'or. Avec la mine de plomb, en 1889, à la mine de plomb de cette *Nuda veritas*, de cette Vénus, Klimt fera « L'allégorie de la sculpture ». Là encore et derrière elle, le classicisme des sculptures, reproductions d'antiques, et qui n'auront donc jamais la force de l'antique. Derrière le corps de cette Vénus viennoise, sont là ces bustes et ces colonnes pour faire seulement triste mine. Ce corps en tous cas annonce décidément ce qu'il va en être pour Klimt de son style : un corps au présent parce tellement en pseudo 3D que le passé derrière lui apparaît effectivement bien dans la veine de ce que Freud énoncera, soit, comme l'avait souligné Claude Rabant : pour ce jeu de la construction déconstruction, place à la destruction, à la déconstruction. Pour qu'ait lieu de la construction picturale, sculpturale, l'épreuve comme dans l'analyse est de viser d'abord le chaos et Klimt le sait.

Mais revenons à cette peinture *Les trois âges de la vie* puisque Monique Tricot l'a tellement mise en avant plan. Nous remarquerons que cette peinture, elle ruisselle sur ses deux côtés de gouttelettes argentées tombant verticalement, telle une pluie, depuis le coin en haut à gauche et puis débordant de tout le long d'un horizon noir. D'abord nous ne dirons si c'est celui d'un avenir ou d'un passé. A la passe de l'un à l'autre Klimt veut absolument planter sa « déposition » annonçant ainsi cette révolution que Freud va opérer quant à l'avènement de la parole. L'avènement de cette parole de Klimt, que Monique Tricot nous cite : « Mieux vaut la fin de l'horreur que l'horreur de la fin ». Cette autre citation que nous connaissons de lui « je ne suis pas une personne intéressante » semblerait, pour ce qu'il en est de l'horreur, nous laisser à notre libre choix. Horizon noir, continent noir nous dit Monique Tricot, dans lequel nous pourrions en effet trouver encore un miroir, celui de l'humanité. Barthes : « A l'horizontalité de la parole qui s'offre à une usure immédiate même si tout s'y précipite vers un sens au fur et à mesure aboli, le style au contraire n'a qu'une dimension verticale. » Monique Tricot a dit : « Les recherches sur le fond et l'ornementation témoignent d'un savoir que le travail élabore jour après jour... La vérité ne se montre pas elle se cherche et ne se trouve qu'à se mi-dire parmi les entrelacs, les ornements parfois chargés, baroques qui préservent l'intime autant qu'ils le désignent ».

Il m'a semblé qu'il y a le plus souvent en effet chez Klimt cette incorporation d'un devant à un arrière-plan ornemental. Klimt me semble se faire le porte-parole de

« l'illisible » qu'il y a au creux même de la parole la plus accomplie. Dépeindre est pour lui porter à nos yeux l'invisible frontière entre proximité et différence. Celle évoquerions-nous peut-être entre le phallus et ce voile qui l'épouse tellement bien, que ce qui se dévoile nous met du même coup à l'abri de toute obscénité. L'excitation vient tellement toujours plus de ce qui se devine. Je dirai, je poserai volontiers même la question : ce ça : « Du féminin » ? Ou ce qui se devine est ce qu'on ne peut distinguer définitivement, même à s'être porté au plus près de « l'entre », de l'imperceptible de cet « entre » de ces « *strates de l'infantile et du féminin* » dont Freud nous parle dans son travail : « Le problème économique du masochisme ». C'est dans *Le baiser* semble insister Monique Tricot que cette enveloppe phallique se confond au mieux avec ces deux corps enlacés au point de s'indistinguer tels des jumeaux dans un même œuf. Nous devons, en regard de ce que Monique appelle ici encore l'intime, nous rappeler le néologisme lacanien si parlant quant à cette bipolarité du *Nebenmensch* : rappelons nous, « l'extime ». Il me semble me souvenir qu'il l'utilise dans son séminaire sur l'éthique quand il dit que la peinture est d'abord quelque chose qui s'organise autour d'un vide, comme pour y retrouver celui, le vide, sacré de l'architecture. Tous ceux de la « sécession » viennent d'écoles dans lesquelles il a été beaucoup question de l'architecture.

Monique Tricot continue : « *La douceur et la légèreté du trait vêtissent ses nus d'une aura qui n'inscrit pas son œuvre dans le projet du seul dévoilement. Aura de la jouissance d'une femme et travail de sublimation qui s'approchant au plus près du réel, le voile par un nouveau nouage de l'imaginaire et du symbolique* ». Monique Tricot a noué devant nous « de la sublimation » et « du féminin ».

En ce qui concerne en tous cas cet art de vêtir ses nus d'une aura qui nous les fait deviner encore plus nus quand ils sont habillés, vêtus de cette allure lointaine, je pensais que Frédéric de Rivoyre aurait justement à nous dire quelque chose, lui très lecteur de Benjamin chez qui l'aura, caractéristique de l'œuvre d'art est ce qui vient exprimer ce singulier recouvrement du proche et du lointain.

Monique Tricot, je l'ai entendu nous dire encore : « *légèreté d'un trait qui du coup se tiendrait au plus près du réel.* » Comme nous l'avons remarqué tout à l'heure, avec Rodin, avec Camille, là, nous rejoignons cette « nécessité » chez l'artiste de se rendre après, au-delà du désordre, du chaos. Se porter même tellement en retrait du trait, vers l'au plus près de « la lettre ». Cette lettre qui justement « féminise » a insisté Lacan bien avant « Lituraterre ».

Je rappellerais ici encore les termes de Jean-Jacques Blévis dans son exposé sur la sublimation, à Dijon pour vos journées sur le symptôme : « *Une lettre, disait-il, une forme matérielle du sinthome, ayant pour fonction de suppléer à la défaillance symbolique et dont le premier objectif est de l'instituer dans un site, un corps, un corps éventuellement à plusieurs* ».

Chez Klimt, il y est ce corps à plusieurs. Monique Tricot dit grappe.... S'il n'y a de jouissance que du corps, Lacan insiste dans son séminaire sur l'angoisse... « *un corps en tous cas ne va sans un autre corps* ».

Et quand il n'y a plus de corps ? Quand il n'y a plus ces corps nus avec lui dans son atelier, tout comme on l'a vu chez Rodin, alors c'est que Klimt est, comme nous l'a dit Monique Tricot en vacances sur *l'Attersee* avec sa muse Emilie Flöge. Celle à laquelle effectivement il restera toujours fidèle. Un homme bien ordinaire enfin direz-vous pris dans « *ce célèbre clivage entre les femmes qu'il désire sans les aimer et celle qu'il aime sans la désirer* ». Grand merci de nous inviter à laisser le plus intact possible le mystère de ce lien qui a contribué à l'art de Klimt.

Quand il n'y a plus les corps, les modèles, c'est à la peinture de paysage qu'il s'adonne. Dans ces peintures on ne trouve qu'exceptionnellement la moindre ébauche d'un horizon. Tout tendrait vers la surface dont la profondeur fait ce malin génie qu'on rencontre d'ailleurs à l'époque chez nos impressionnistes. L'arrière et l'avant plan se noient dans une véritable mosaïque où « l'innombrable » est au plus ce qui saute aux yeux.

Klimt fait-il savoir ici comme le questionne Monique son savoir sur le « pas toute », disons ici déjà « l'in comptable » des petites touches. L'« indénombrable » devenant la figure même de l'impénétrable. L'incommensurable de l'objet (a) est bien ce qui nous apparaît échapper à toute mesure, alors que justement cet objet (a) Lacan nous affirme d'un même coup qu'il porte en lui le nombre.

Il se sert Klimt, nous fait remarquer judicieusement Monique Tricot d'une lorgnette pour peindre ces paysages. J'avais été particulièrement frappé par ce qui n'est assurément pas un petit détail, surtout dans cet exercice que c'est de faire corps avec cet Autre-modèle qu'est la nature. Avançons grâce à cette remarque que ce serait pour voir au plus près ce qu'il peut alors peindre de plus loin. Condition optimale d'opérer comme on dit... « à perte de vue ».

Comme cela nous a encore été pointé... Cette particulière et incessante figuration des yeux clos : « *Du rêve ou de l'extase, est-ce là une manière d'évoquer le désir de désir, la jouissance de l'attente ?* » En effet des yeux clos vers les cieux ou tournés vers le bas, cachés par une main : je dirai que partout sont dits surtout les yeux sans les montrer en train de voir. « A perte de vue », ça nous rappelle, dans la pratique de l'analyse Freudienne, le passage au divan et ce surgissement de la sur prénance de l'objet regard dans le champ d'un praticable où la parole est reine et par elle se creuse un lieu au sein duquel ne sera jamais question d'autre origine qu'un « là où c'était ». Ce type d'« à perte de vue » a particulièrement été explicité par Lacan dans son séminaire *L'acte analytique*.

Lyotard : « *la caractéristique du vrai objet d'art est sa capacité à contenir un reste à voir épuisant tout discours qui tenterait d'en venir à bout* ». On perçoit en effet bien, chez Klimt, cette épreuve que c'est que de « ne jamais en finir de ne pas » ... sortir de ce qui s'impose à lui tel un lieu vide. Ce lieu vide, c'est nous l'avons appris dans la cure, « le singulier ». Et le choix que Monique Tricot fait ici de nous parler de Klimt est du coup celui même de l'analyste qui va chercher, pas chez n'importe quel artiste, les résonances qu'il nous faut pour un travail centré par toute la complexité qu'est « une terminabilité ».

L'homme, dit Lacan, ne demande qu'à être privé d'un objet réel. Est-ce là cette fonction qu'opère cette particulière présence du ventre engrossé ? Et même si c'est plein de l'espoir, n'invite-t-il pas d'autant plus à quelque transgression ? Au joint même sexe-mort, juste là où vient s'immiscer le vivant de la vie. Comme le rappelle Monique Tricot dans son texte « Jouissance(s) et loi du surmoi » (texte maintenant édité dans la revue *Che Vuoi ?* n° 25 : « Regards cliniques sur la loi »), nous pourrions, en prenant appui sur Bataille, trouver ici les paradoxes que ce dernier avec le talent qu'on lui connaît souligne : « Jouissance, entre le sacré et l'horreur ».

Ici donc « encore » la fonction du féminin. Entre Camille et Rodin quand ils en sont à cet avènement que c'est de se représenter l'un comme l'autre avec « les yeux clos ». Certainement parce qu'ils n'en sont plus à pouvoir encore « interroger, et seulement, l'objet de la perception ». Monique Tricot, j'insisterai, nous a rappelé que cette dernière position serait cette « *seule condition pour que le réel du sexe de la femme puisse dire la beauté du monde transfiguré par l'art.* »

Chez Klimt, chez Rodin, devons-nous prendre en compte, chacun à sa façon, un particulier hommage à ~~LA~~ femme ? « *Je sculpte*, me disait Ipousteguy, *jusqu'à vouloir séparer les cristaux liquides du jus de la chair du monde* ». Inutile d'insister pour entendre ici toutes ces manières de se coltiner à la « substance jouissance ».

« *Énormité de la dépense... où l'extrême dit l'assujettissement... tout autant que la revendication d'un lieu de liberté* ». Relisez encore cela dans le texte sus-cité de Monique Tricot. « Un au-delà de la relation d'objet » dit plus loin Monique Tricot, « *là où ces yeux clos s'ouvriraient pour cette femme, à l'intérieur d'elle-même, sur l'Autre avec un A* ». Cela nous fait passer de l'intime à l'abîme : même cette profonde immobilité qui se dégage de tous ces corps est alors, comme nous l'entendons au creux de cet exposé, est là pour nous conduire à « *cette lisière. celle d'un commencement... celui du terrible* ». Rappelez vous, « *l'abîme mythique du ça* » dit Freud dans « Le moi et le ça ».

La mise en abîme, cela veut-il dire : « *Ce point obscur sur lequel je dois m'aveugler pour écrire* » comme l'écrit Lou Andréa Salomé à Freud ? Monique Tricot a associé aujourd'hui Freud à Klimt : Freud dit-elle « *qui fait rupture dans sa façon de penser la subjectivité en mettant désir et jouissance au cœur de celle-ci, Klimt remettant en question le*

mélange d'insouciance et de mœurs compassés de la société viennoise en montrant avec une tranquille impudeur sous somptueux le lien de l'angoisse et du désir ».

« *Il n'y a de Jouissance que de jouissance du corps* » dit Lacan.

« *Quand je sculpte, disait encore Ipousteguy, c'est mon corps que je veux oublier, parce qu'avec lui, la présence des autres* ».

Ces ornements qui débordent les corps, ou qui débordent des corps de partout, recouvrent ce corps à plusieurs pour encore mieux le mettre à nu. Comme enfin Rodin, nous l'avons vu, met à nu ce qu'il doit à Camille en réunissant tous les corps qu'ils ont modelés ensemble avant la rupture de « ce qui faisait corps ». Cette réunion dans *La porte de l'enfer* de où vers on ne saura jamais et à quel point quel enfer. Dominée elle est, tel un lustre, par *Les trois ombres*, qui les habillent tellement de lumière, tous ces corps nus. Souvenons-nous ici cette touche finale que Lacan avait donnée à son allocution *Le mythe individuel du névrosé*, rappelant au sujet de « la destinée » ce trou noir vers lequel Goethe semble dire s'en aller, à sa mort, les yeux grand ouverts : « *Mehr licht !* » (Plus de lumière !)

« *Ce qu'il y a sous l'habit*, dit Lacan dans son séminaire *Encore*, et que nous appelons le corps ce n'est peut-être que ce reste que j'appelle l'objet a ». « *Ces ornements qui débordent pour exprimer au plus - dit Monique Tricot - ce lien de l'angoisse et du désir* » ... Mais pas sans cette plus-value, semble-t-elle ajouter, de corps transfigurés parce que présentés, (je me réfère ici au concept de *Darstellung*) dans une immobilité qui, soit, nous conduit à la lisière du terrible, mais sans mordre un seul instant à l'obscénité de « sexes qui seraient devenus seulement objets partiels ».

« *L'angoisse - dit Lacan - l'angoisse elle apparaît quand du corps est inéliminable* ». L'angoisse viendrait-elle limiter l'illusion inhérente au désir, soit qu'on puisse désirer sans corps ? Et, chez Klimt, depuis cette passe qui nous fait errer d'une peinture où on ne croirait voir que du corps jusqu'à celle, des paysages, dans laquelle notre propre corps se perd dans la disparition de tout horizon du corps propre; plongés que nous accepterions d'être alors dans son monde.

Pourrions-nous dire encore d'où, ou par quelle translocation, notre désir pourrait se trouver tellement soulagé ?

Après avoir une fois de plus relu ce texte de Monique Tricot je me suis répété puisque je l'avais déjà énoncé devant « nous » : Klimt poserait il, ainsi sa question ? De la femme est que ça désire d'être désiré pour son corps ?

Ou Klimt, à vouloir dit-on tellement s'identifier à du désir au féminin, dans l'énigme qu'il restera, grâce au respect qu'a déployé Monique Tricot devant nous,

devient ce « lui » qui se fondrait à un « impersonnel ». « Lui », Klimt, ne pourrions-nous pas, en lui, percevoir le chef-lieu centré par le pari de nous faire savoir quoi donc, sinon que : du désir d'un désir de tout réduire à du désirable ?

D'ailleurs ces corps, même les nus, ne sont vraiment des corps que pour autant qu'ils deviennent, grâce au pinceau de Klimt, partout ce qu'ils n'ont pas.

Et voilà que pour finir Monique Tricot ne manque pas de nous rappeler la place de ce regard sur ce féminin que Klimt explore et ça juste là où surgit dans son propos : « *Une fleur qui ne fleurit qu'une seule nuit* »

Ça me fait penser à ce tableau que tout artiste épuisé laisse la nuit venue sur son chevalet parce que... pour aujourd'hui... cela semble suffire ; il le sait tant « ses yeux sont fatigués ». Ce tableau que d'un revers de main, demain, au matin, « revenant sur les lieux » il effacera en se disant « encore raté ! »

Non seulement parce qu'« il n'y a d'objet que de ratage », mais surtout parce que, allant de rature en rature, d'effacements en effacements, il sait bien qu'il est, pour l'instant et jusqu'à quand encore, lui aussi, le seul que « ça regarde ».

*

* *