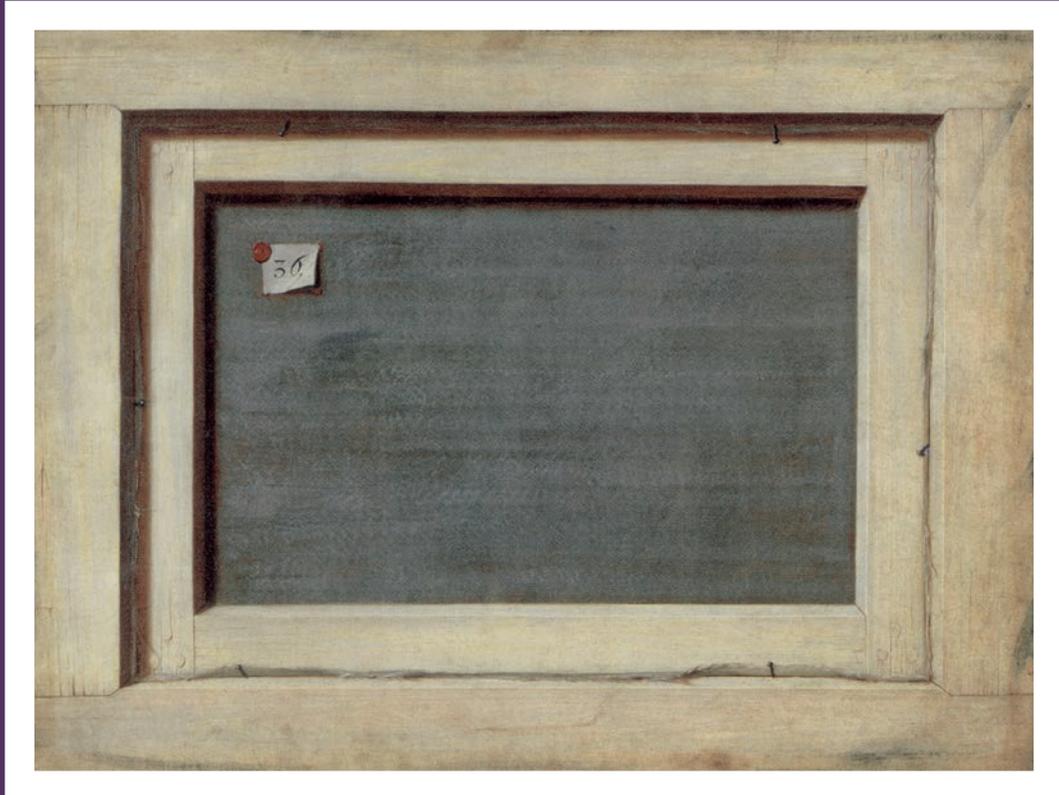


ANALUEIN

Journal de la F.E.D.E.P.S.Y.



Psychanalyse et politique • La psychanalyse dans son histoire

Dossier : Art et Shoah • Psychanalyse en extension • Clinique psychanalytique

Echos de formations et séminaires • Nouveautés en librairie

Activités inscrites dans la F.E.D.E.P.S.Y. 2015-2016

N° 25 - Janvier 2016

F.E.D.E.P.S.Y.

Fédération Européenne de Psychanalyse et Ecole Psychanalytique de Strasbourg

O.I.N.G. auprès du Conseil de l'Europe

Illustration de couverture: Cornelis Norbertus Gijsbrechts (né vers 1630, mort après 1675), *Dos d'une peinture*, vers 1670, huile sur toile, 66,6 x 86,5 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst. Gijsbrechts, peintre néerlandais spécialisé dans la nature morte et le trompe-l'œil, était actif de 1659 à 1675 à Anvers et à Copenhague. Directeur d'une maison d'enchères, il y fit vendre plusieurs de ses propres tableaux. Cette toile qui fait allusion à cette activité tout en démontrant son excellence en matière de trompe-l'œil, est l'exemple type de ce qu'on appelait *Betriegertje* aux Pays-Bas. Réalisée vers 1670, elle est quasiment contemporaine du chef-d'œuvre de Diego Velázquez, *Les Ménines*, auquel deux contributions de ce numéro d'*Analuein* sont consacrées. L'œuvre de Gijsbrechts ne représente rien de plus – ni de moins – qu'un tableau vu de dos : on voit les cadres intérieur et extérieur en bois, maintenus ensemble par de petits clous, ainsi que l'arrière de sa toile. Sur le coin supérieur gauche, un petit bout de papier indique le numéro d'inventaire, comme si ce « tableau » était destiné à la vente (ce qui était d'ailleurs peut-être le cas pour le tableau réel). Ici, le recto et le verso sont identiques : le recto du tableau réel est le verso du tableau peint. Il est évident qu'il n'y a pas d'intérêt pour nous à savoir ce qui figure sur le recto du tableau peint. Comme pour tout trompe-l'œil, le peintre ne vise rien d'autre que de rendre de la manière la plus illusionniste possible la vérité de la surface de ce qui se donne à voir.

G.D.

F.E.D.E.P.S.Y. • 16 avenue de la Paix • 67000 Strasbourg • www.fedepsy.org

Président
Jean-Richard Freymann

Directeur des publications
Sylvie Lévy

Responsable de la publication
Joël Fritschy

Secrétariat de rédaction
Gabriele Daleiden

Comité de rédaction
Hervé Gisie
Laurence Joseph
Daniel Lemler
Anne-Marie Pinçon

Correspondants
Moïse Benadiba, Marseille
Claude Mekler, Nancy
Dominique Péan, Angers
Alain Schaefer, Saint-Dié

Manuscrits et correspondance peuvent être adressés à :
Joël Fritschy
26 rue des Boulangers
68100 Mulhouse
joel.fritschy@wanadoo.fr

SOMMAIRE

EDITORIAL

Joël Fritschy 3

PSYCHANALYSE ET POLITIQUE

► Le DSM politique ?

Patrick Landman 4

LA PSYCHANALYSE DANS SON HISTOIRE

► Artiste et psychanalyse

Hermann Hesse 9

DOSSIER : ART ET SHOAH

► Comment écrire en yiddish après la Shoah ?

Astrid Starck-Adler 13

► Enlaidir la vie, but du nazisme : comment lutter contre ?

Jean-Jacques Moscovitz 16

► Redonner à la Shoah une dimension humaine

Daniel Lemler 18

PSYCHANALYSE EN EXTENSION

► Le désir de l'interprète, côté art. Retour aux *Ménines*

Gabriele Daleiden 22

► Les *Ménines* chez Velázquez : une réflexion au-delà du principe du miroir

Michel Forné 32

► Quelle est la part de violence dans le désir ? Une lecture des œuvres de Bernard-Marie Koltès

Jean-Richard Freymann 42

CLINIQUE PSYCHANALYTIQUE

► La « *Verleugnung* » freudienne à la lumière de la perversion d'André Gide

Jean-Marie Jadin 50

ECHOS DE FORMATIONS ET SEMINAIRES

► Satisfaction des pulsions et jouissance

Nicolas Janel 54

NOUVEAUTES EN LIBRAIRIE

sélectionnées par Joël Fritschy 57

ACTIVITES INSCRITES DANS LA F.E.D.E.P.S.Y. 2015-2016

59

C'est quoi ce bataclan ?

Joël Fritschy

« Ça fait longtemps que ça dure, mais ça ne fait que commencer. »

Samuel Beckett¹

Comment cela a-t-il commencé ? A vrai dire nul ne le sait. L'année 2015 s'est terminée comme elle avait commencé, dans le sang et la terreur. Par leur violence et leur soudaineté, les attentats de *Charlie Hebdo* et du 13 novembre à Paris ont mis un pays en état de choc et de sidération. Irruption du pulsionnel sur la scène du monde où nous pouvions avoir l'impression d'être en prise directe avec l'Histoire. Prise directe ou fantasme d'une prise directe avec l'Histoire ? Moment vrai ou illusoire ? Rêve de réveil où l'individuel semblait faire corps avec le collectif. Dans le fond, qu'est-ce que l'Histoire ? Où se joue, à partir de l'historiole de chacun, le nouage de l'histoire collective à l'histoire individuelle et inversement. Qu'en est-il de la prise ou de la déprise du corps parlant au regard de l'Histoire ? Précisément, la spécificité du discours analytique et donc de l'invention de Freud, n'est-elle pas d'avoir introduit la question du pulsionnel, de la pulsionnalité dans l'Histoire ?² D'en tenir compte autrement qu'en comptant les morts !

Le XIX^e et le XX^e siècle ont épuisé toutes les luttes visant à l'émancipation de la tutelle religieuse. Les philosophies dominantes, les sciences humaines voire dites exactes n'ont eu pour préoccupation que de libérer l'homme de toute référence divine. Comment comprendre le retour du religieux aujourd'hui, ici ou ailleurs, en terre d'Islam ? Retour du religieux dont l'Islam apparaît d'une certaine manière comme un symptôme majeur du « Malheur dans la civilisation »³. A l'opposé, le fantasme d'une islamisation de la société vient alimenter la paranoïa commune en épousant les suffrages de la « lepénisation des esprits » (un nom de la haine) dont le discours médiatique a en quelque sorte construit la banalisation. Le signifiant « état » fait florès aujourd'hui et est décliné sous toutes ses formes : état de crise, Etat islamique, état de guerre, état d'urgence. Etat en guerre ? Appel à un nouvel ordre autoritaire ou le citoyen-démocrate est censé, voire sommé se transformer en patriote ou en nationaliste, entonnant la « Marseillaise » pour faire face aux « tueurs de masse ».

N'y a-t-il que le langage militaire pour pallier à la défaillance d'une pensée du politique ? Plutôt que d'initier une grand-messe laïque à l'effigie d'un « Tous Charlie » dans la concorde universelle des Droits de l'Homme et des religions qui s'aiment, n'eut-il pas mieux valu à l'issue du passage à l'acte du 7 janvier, marquer un temps d'arrêt, de silence afin que s'ouvre une révolution ou des révolutions de la pensée. Mettons un mai 68 de la pensée ! Combien eut-il été nécessaire d'affirmer un temps de suspens, propre et propice au travail de penser, un espace de conflictualisation ouvert à la parole, aux remises en cause des discours dogmatiques, obscurantistes voire scientistes qui reposent sur des actes de foi qui ne sont pas moins religieux que la religion. Mise à plat du fonctionnement des institutions (école, justice, police, prison, hôpital, institution psychiatrique). Remise en perspective de leurs manières de travailler, des discours qui les traversent, des pratiques délétères sans queue ni tête, du pouvoir débile, débilisant des bureaucraties, en somme du sens du travail qui bien souvent n'a pas de sens.

La question que ces temps veules posent est bien : « Qu'est-ce qui résiste ? » Qu'est-ce qui résiste au religieux, au Marché, au discours des médias, à la peur, au cynisme, à la connerie, à la bêtise, à l'indignité ? Comment, de quelle manière continuer le combat des Lumières dans les brisées duquel la psychanalyse a mis ses pas, face à l'obscurantisme, qu'il soit religieux, politique voire scientifique. C'est une des gageures de la psychanalyse et en ce sens-là, le combat profane qui est le sien est bien fait pour rencontrer le champ profane de l'art.

Ainsi, ce dernier numéro d'*Analuein* est-il diversement traversé par le mouvement électif des affinités entre l'art et la psychanalyse. L'art poussé dans ses retranchements, comme la psychanalyse poussée à son terme, ont ceci de commun de n'être inféodés à aucun pouvoir, ni devoir, sauf à celui d'un bien-dire où écrire : « *Wo Es war, soll Ich werden* ». Ni l'un ni l'autre n'ont vocation à changer le monde. Rendre la tragi-comédie de la vie un peu plus supportable ; nous aider à supporter le Réel. ■

¹ Cité par Jean Oury dans sa préface au livre de Patrick Coupechoux, *Un monde de fous. Comment notre société maltraite ses malades mentaux*, Paris, Le Seuil, 2006.

² Cette question a souvent été évoquée par Jean-Pierre Bauer.

³ C'était le titre envisagé par Freud pour son opus *Malaise dans la civilisation*. Il écrit dans une lettre à Eitingon : « S'il lui il faut vraiment un nom, mon étude pourrait peut-être s'appeler : "Le Malheur dans la civilisation". Ça ne me vient pas facilement. » Lettre du 8 juillet 1929, in *Correspondance 1906-1939*, éd. Hachette. De la même façon, *L'Avenir d'une illusion* (1927) devait s'intituler « L'Avenir de nos illusions ». *Ibid.*, lettre du 26 mai 1927.

Le DSM politique ?

Patrick Landman

Nous publions, dans le cadre de cette rubrique « Psychanalyse et politique », trois textes.

Le premier nous a été remis par Patrick Landman que nous avons sollicité à l'issue d'une rencontre organisée au cinéma Bel Air, dans le cadre du cycle « Le cinéma regarde la psychanalyse », où il était venu commenter le film de Mariana Otero « A ciel ouvert ».

Lors de cette soirée il avait beaucoup été question du DSM, de la clinique de l'enfant et des dérives actuelles de la pédopsychiatrie. Dans l'intervalle, nous avons pris connaissance d'une lettre, sous forme de question, qu'un député haut-rhinois a adressé à la ministre de la santé. Nous publions cette lettre-question, suivie de la lettre que Joël Fritschy a adressé à ce député.

Le DSM et sa méthode dominent la psychiatrie mondiale depuis plus de trente ans. Nous nous proposons d'examiner quelques conséquences politiques de cette domination.

A priori, il peut sembler étonnant voire extravagant de parler de conséquences politiques à propos d'un ouvrage de classification psychiatrique dont on imaginerait plutôt un usage technique réservé aux professionnels et neutre politiquement. Mais en fait il n'en est rien. La classification des maladies psychiatriques est au cœur même d'immenses enjeux économiques et politiques et ce pour différentes raisons. Tout d'abord une classification psychiatrique est un outil qui sert à l'épidémiologie, à déterminer les prévalences ; on imagine alors aisément que la forme et le fond de cet outil peuvent influencer sur les éléments qui servent à orienter et promouvoir une politique de santé publique et à définir des priorités de santé publique. De même, cette classification peut être utilisée pour un recueil de données concernant la nature de l'activité des établissements sanitaires et des centres de soins, données qui seront exploitées par l'administration pour distribuer les financements. La classification sert aussi à la recherche pharmacologique, et à ce titre elle participe d'enjeux économiques importants qui ont un poids politique quand on sait la part élevée des psychotropes dans la consommation globale de médicaments en France, et dans tous les cas des rapports de force de nature politiques interviennent dans son élaboration. En fait, le DSM comme toute classification psychiatrique est seulement une construction sociale, à l'établissement de laquelle participent différentes parties prenantes. Mais le DSM présente des spécificités qui ont eu un impact politique que nous allons décrire en plusieurs étapes.

1. La construction d'une nouvelle langue

Le DSM dans sa version III du début des années 1980 a constitué une rupture avec les éditions précédentes. Le DSM représente pour certains à partir de sa version III une révolution épistémologique. On a souvent souligné les conditions sociales, anthropologiques, économiques, culturelles, politiques et corporatistes qui ont amené les psychiatres américains à promouvoir un changement radical dans la conception des classifications. Mais plus que le contexte, ce qui est important, c'est la teneur du changement, son contenu, c'est-à-dire pour l'essentiel l'entrée massive de la critériologie opérationnelle et des sciences statistiques (1), ces deux phénomènes étant naturellement reliés par l'idée fondamentale de fiabilité ou fidélité inter juges que tout le monde connaît. Le DSM III a contribué à créer une nouvelle langue, dont le but avoué était de rendre caduque, de remplacer les langues de Babel de l'ancienne clinique, inutilisable pour une recherche pharmacologique ou une épidémiologie à visée universelle comme l'exigent les critères de la science en premier lieu la standardisation et la reproductibilité. Cette langue qui se voulait la plus pure possible s'est fondée sur une base logico-positiviste et une validation statistique.

L'ambition de la taskforce du DSM III était de créer un langage scientifique commun aux psychiatres et aux praticiens de la psychiatrie. Leur arme principale était l'a-théorisme conçu comme neutralisation des philosophies, théories et idéologies qui ont cours dans le champ psychiatrique et au sein des traditions cliniques. On parle à juste titre de l'élimination de la psychanalyse. En réalité, l'objectif était de ne tenir compte d'aucun système théorique quelqu'il soit : une politique de la table rase. Mais cet objectif purement pragmatique et opérationnel s'est transformé en imposture car le combat pour imposer l'a-théorisme a produit un glissement fatal, le langage DSM s'est autoproclamé scientifique et en opposition aux idéologies et théories considérées comme non scientifiques. Ce changement était prévisible avec le développement de l'*Evidence Based Medicine* qui a constitué un redoutable «pousse à la science», comme aurait dit Lacan. Cette langue DSM que certains désignent sous le nom de «novlangue» a triomphé, elle s'est imposée entraînant certaines conséquences politiques.

2. La première conséquence politique : l'établissement du pouvoir de la logique de la preuve en psychiatrie

Selon cette logique, par exemple, l'étude d'un cas clinique quel que soit son apport pédagogique, de transmission ou heuristique n'a pas plus de valeur qu'une anecdote, les cinq psychanalyses de Freud, si riches d'enseignement, ne peuvent concurrencer une étude clinique randomisée. Cette logique de la preuve est antinomique avec la psychanalyse et avec ses applications à la psychiatrie comme le désaliénisme promu par L. Bonnafé ou la psychothérapie institutionnelle de J. Oury. Car même si des études de valeur ont été faites, prouvant l'efficacité thérapeutique de la psychanalyse, ces études portent en réalité sur des cas où il y a eu une adaptation du cadre pour le faire passer sous les fourches caudines de l'évaluation, le sujet supposé savoir qui opère dans le transfert s'accommode mal des règles du hasard de la randomisation, de la comparaison avec un groupe contrôle, le sujet ne se met pas en groupe... Or, même au prix de tricheries méthodologiques et de dissimulation des études négatives, les preuves n'ont jamais été convaincantes : aucun marqueur biologique à l'horizon, aucune étude présentée comme «révolutionnaire» n'a pu être reproduite, en particulier en génétique. Malgré ses insuffisances patentes, la logique de la preuve continue de faire la loi dans le champ psychiatrique, et la psychiatrie se divise schématiquement entre les tenants de la preuve, de l'évaluation, des résultats mesurables d'un côté et les tenants du «sujet» de l'autre, qui refusent de se soumettre à cette logique de la preuve et qui éprouvent de plus en plus de difficultés à faire valoir leurs options théoriques auprès des décideurs politiques. Les raisons de la persistance de cette adhésion à la logique de la preuve sont multiples et complexes mais parmi ces raisons il faut souligner ce que G.

Canguilhem appelait la force des idéologies scientifiques, à distinguer des pseudo sciences et des sciences (2).

3. Le triomphe de la médico-économie et de la politique de l'évaluation en psychiatrie

En pulvérisant la clinique psychiatrique traditionnelle, son raisonnement, ses traditions et une grande partie de son lexique, le DSM a promu une psychiatrie axée sur de petites unités comportementales désignées sous le nom de trouble, regroupables en syndromes, selon la loi de l'inclusion-exclusion, avec des arbres de décision, unités parfaitement intégrables dans une démarche statistique et dans une recherche administrative de gestion des coûts. Il est beaucoup plus aisé de chercher à mesurer l'efficacité d'une thérapeutique sur des unités comportementales que de chercher à mesurer l'efficacité par exemple de l'ensemble des actions thérapeutiques ayant conduit à ce que les anglais appellent la «personal recovery», ou guérison personnelle, c'est-à-dire le sentiment que le sujet a d'avoir tourné la page par rapport à son état pathologique même si des symptômes persistent, ce qui la différencie de la guérison «médicale» qui vise, elle, la disparition des symptômes mis en coupe réglée comportementale. Cette synergie entre la méthode du DSM et les objectifs de la médico-économie a favorisé la domination des bureaucraties sanitaires, de l'évaluation, des administrations au détriment des soignants. Les praticiens se retrouvent orphelins de la clinique et contraints d'adopter un langage commun avec les administratifs. Il ne saurait être question de nier le rôle des administratifs mais seulement de dénoncer une confusion des rôles induite en partie par la nouvelle langue DSM.

Comme ce que nous avons dit à propos de la logique de la preuve, l'intérêt économique de cette politique de l'évaluation généralisée n'a pas été prouvée. Au contraire, il semble qu'au pays qui est à l'origine de l'évaluation et du DSM, c'est-à-dire aux Etats-Unis, on soit en train de revenir sur cette politique qui est évaluée elle-même et jugée trop coûteuse et inefficace. Pourtant l'adhésion à cette politique d'évaluation persiste fortement, probablement aussi pour des raisons idéologiques. Par ailleurs l'entrée en force du raisonnement qui a cours dans des sciences statistiques au sein de la méthodologie du DSM (avec le kappa) entre en corrélation avec une stratégie politique de contrôle sanitaire des populations, cela a été souligné très bien par R. Gori (3).

4. L'advenue de la *neuromania*, nouvelle naturalisation

La *neuromania*, c'est au maximum la croyance que l'étude du fonctionnement cérébral, les sciences cognitives et leurs applications techniques en particulier l'imagerie cérébrale vont révéler tous les secrets de tous les aspects de la condition humaine, comme le langage, les relations sociales, l'affectivité, la folie etc. Cette naturalisation, cette idéologie

de naturalisation peut avoir des conséquences politiques importantes. Par exemple, les inégalités entre les humains pourraient être pour l'essentiel ramenées à des inégalités cérébrales, l'injustice sociale aussi serait liée au cerveau. De même les différences subjectives pourraient être la marque d'une neuro-diversité. Le DSM est un vecteur de la *neuromania*, les promoteurs du DSM ont cru à la toute puissance des sciences cognitives, ils ont voulu transformer les psychopathologies en neuropathologies. Pour combattre cette influence de la *neuromania* et laisser la place au vrai raisonnement scientifique qui ne confond pas résultats et spéculations, il convient de rappeler très brièvement certaines évidences en soulignant les questions fondamentales que posent l'interprétation théorique des études fondées par exemple sur la neuro-imagerie ainsi que les limites méthodologiques, logiques et conceptuelles des inférences effectuées à partir des images, des neuro-images qui envahissent la littérature scientifique psychiatrique :

- ▶ ne pas confondre corrélation, causalité et identité ;
- ▶ une neuro-image n'est qu'un indicateur du fonctionnement cérébral ;
- ▶ ne pas confondre aussi *variables intermédiaires* qui synthétisent l'effet de plusieurs variables indépendantes sur plusieurs indicateurs en une fonction unique plus générale et qui se traduisent par une grandeur physique et *les constructions théoriques* qui sont une entité invoquée (état, processus ou structures psychopathologiques ou psychologiques) et qui ne peut être décrite en relation avec les données empiriques. Variables intermédiaires et constructions empiriques ne sont pas observables. La *neuromania* se nourrit de ces diverses confusions qui sont parfois alimentées par la presse scientifique ou grand public mais surtout elle influence les politiques publiques. Elle est bien reçue par certains usagers car elle permet en psychiatrie ce que Lacan appelait la déculpabilisation par l'universel de la science et elle gomme toutes les autres dimensions de la maladie mentale, en particulier sociale et psychique. La responsabilité du DSM est considérable.

5. Le changement de lieu de l'expertise psychiatrique, le consensus, la négociation, la place des usagers

Avec les derniers DSM il s'est produit un changement du lieu d'expertise. Dans l'époque qui précède les années 1980, le clinicien était considéré comme la source et le lieu de l'expertise, il était souverain dans son jugement clinique. Cette situation n'était pas idéale, et présentait plusieurs inconvénients pour la recherche pharmacologique et l'épidémiologie en particulier, le caractère trop subjectif du jugement clinique et le peu de fiabilité inter juges. On a aussi constaté que le clinicien faisait en général son diagnostic dans les premiers moments de la rencontre avec

le patient et qu'il changeait rarement d'avis. On en a déduit que le clinicien repérait des prototypes (prototypes de schizophrènes, de mélancoliques etc.) et quand le tableau clinique s'éloignait du prototype, le jugement devenait incertain, hésitant. Avec les derniers DSM, le lieu d'expertise se déplace sur différents protagonistes, il éclate entre les experts, le manuel qui fait loi et qui est opposable et les différents groupes de pression ou parties prenantes. Du côté des experts, le concept clé c'est le consensus ; à défaut de faits probants, c'est le consensus d'experts qui est recherché. Le consensus ne peut être considéré comme ayant toujours une valeur scientifique. Il fut une époque lointaine où il penchait en faveur de la thèse que le soleil tournait autour de la terre, et plus récemment on a connu des consensus d'experts qui se sont avérés défendre de fausses théories. En psychiatrie, les experts bien souvent sont passionnés par leur domaine d'expertise, ils craignent d'oublier des faux négatifs, ils perdent le contact avec la réalité clinique et sont aussi responsables de modes ou de fausses épidémies. En dehors des experts, il y a les parties prenantes comme l'industrie pharmaceutique qui pousse à créer de nouveaux troubles, le fameux « *disease mongering* », avec le problème inextricable des conflits d'intérêts. L'industrie profite aussi de l'abaissement des seuils d'inclusion, les assurances sociales ont joué un rôle mais le fait le plus marquant et le plus positif, c'est l'entrée en jeu des usagers. Ce sont eux qui font pression pour inclure tel trouble, pour le nommer de telle ou telle façon. Le statut social du diagnostic a changé : il est devenu une identité, une ouverture de droits et la lutte pour la reconnaissance du handicap ou de la maladie qui se conjugue avec un refus de la stigmatisation, d'où son statut de « réclamé-refusé ». En conclusion, le DSM repose sur un mensonge, il n'y a presque rien de scientifique dans le DSM, mais tout est affaire de *négo-ciation*. Le DSM a livré la santé mentale à un jeu de négociations qui n'a rien de démocratique mais qui reflète un équilibre entre des forces sociales.

6. La médicalisation de l'existence

Depuis trente ans, on constate une médicalisation de tous les aspects de l'existence et de ses petits excès avec pour conséquence un traitement médical de problèmes reflétant ce que Freud a nommé le malaise dans la civilisation, s'accompagnant d'une inflation des étiquettes diagnostiques psychiatriques. Quelle en est la cause ? La cause première pour ne pas dire principale de cette inflation, même si elle n'est pas la seule, est à chercher dans la méthode DSM car ses principes épistémologiques consistant à s'éloigner de la recherche de validité des catégories dans l'attente d'une validation espérée par les marqueurs biologiques, ont créé une langue sans référents dont se sont emparés les usagers de cette langue. Or une langue sans référents tourne court sauf à ce que les usagers non plus de la psychiatrie mais de cette langue y ajoutent leurs propres référents, d'où une langue particulièrement ouverte aux mé-su-

sages, une langue dont les modes (*neuromania* par exemple), les normes sociales, l'administration, les labos ou le consensus fixent les référents. Cette impasse épistémologique est structurelle.

En conclusion, Georges Lanteri-Laura (5) disait que les paradigmes dominants à une époque en psychiatrie disparaissent non en fonction des découvertes scientifiques mais en raison de leurs mésusages. Les paradigmes qui ont animé les derniers DSM entrent de plus en plus dans la définition de paradigmes ayant donné lieu à un mésusage avec les quelques conséquences politiques que nous avons désignées. L'absence de validité des catégories du DSM ainsi que le peu de gain réel dans la fiabilité inter juges ont eu pour conséquence que le DSM est de plus en plus délaissé par les cliniciens et les chercheurs et que ses principaux utilisateurs sont les adeptes du managerisme qui le considère comme «un socle commun de référence». Il nous reste à construire les fondements d'une psychiatrie post DSM où la psychanalyse doit jouer son rôle. C'est un chantier de l'avenir. ■

Références

- (1) Michel Minard, *Le DSM roi*, Ed. ères, 2013.
- (2) Claude Debru, *Georges Canguilhem, science et non-science*, Ed. Rue d'Ulm.
- (3) Alain Abelhauser, Roland Gori, Marie-Jean Sauret, *La folie évaluation. Les nouvelles fabriques de la servitude*, Ed. Mille et une nuits, 2009.
- (4) Fabrice Guillaume, Guy Tiberghien, Jean-Yves Baudouin, *Le cerveau n'est pas ce que vous pensez*, Ed. PUG, 2013.
- (5) Georges Lanteri-Laura, *Essai sur les paradigmes de la psychiatrie moderne*, Ed. du Temps, 1998.

QUESTION SOUMISE PAR LE DEPUTE MICHEL SORDI AU MINISTERE DES AFFAIRES SOCIALES, SOUMISE LE 27 OCTOBRE 2015

Monsieur Michel Sordi attire l'attention de Madame la Ministre des affaires sociales, de la santé et des droits des femmes sur la consommation des médicaments psychiatriques en France à destination des enfants dits «hyperactifs». Malgré le fait que la Haute Autorité de Santé a affirmé qu'il n'existe pas de signe neurologique ou physique permettant de confirmer ou d'exclure le diagnostic de TDAH (trouble déficitaire de l'attention avec ou sans hyperactivité), ce dernier conduit le plus souvent à la prise de méthylphénidate, la molécule active de la ritaline, du concerta et du quasym, qui appartient à la famille des amphétamines. Une étude indépendante de la revue *Prescrire* révèle que ces médicaments induisent des risques d'hypertensions artérielles pulmonaires et de valvu-

lopathies, en plus des troubles de la croissance, des maux de tête, des tics, de l'irritabilité et divers troubles de l'humeur. Selon une étude récente, la consommation de la ritaline, médicament utilisé pour soigner l'hyperactivité chez les enfants de plus de six ans, a connu une hausse de 70% en 5 ans. Aujourd'hui, 10% des prescriptions de méthylphénidate seraient le fait de médecins généralistes qui n'ont pas le droit de le prescrire initialement. La prescription de ce médicament, en raison de ses effets indésirables, doit être effectuée par des spécialistes ou dans le cadre de services hospitaliers spécialisés. Il lui demande ce que compte faire le Gouvernement pour éviter la banalisation des diagnostics et des prescriptions abusives de psychotropes aux enfants.

LETTRE DE JOEL FRITSCHY A MICHEL SORDI

Mulhouse, le 18 décembre 2015

Monsieur le Député,

Je me permets de vous adresser, suite à un échange avec Maxime Beltzung, l'ouvrage du Docteur Patrick Landman, intitulé *Tous hyperactifs ?*. Ce livre apporte de nombreux éléments de réflexion à la question que vous avez soumise à Madame Marisol Touraine, Ministre de la Santé.

Il apparaît en effet que les TDAH, «troubles de l'attention avec ou sans hyperactivité», sont une construction clinique peu fiable et relèvent, mais à l'envers, d'un véritable problème de «santé publique» en raison de surdiagnostics et d'une surmédication notamment chez les enfants. De nombreuses questions se posent à partir de là qui intéressent divers acteurs issus ou impliqués dans le champ sanitaire, éducatif, social et politique. A ce propos et dans ce fil, j'ai fait

parvenir la question que vous avez adressée à Madame la Ministre de la Santé, au Docteur Landman qui est également président de l'association «Pour une clinique du sujet. Stop DSM». Cette association mène actuellement divers actions en direction des médias et responsables politiques pour les informer et sensibiliser de certaines dérives en cours.

Merci en tout cas pour l'intérêt que vous portez à cette question qui devrait faire l'objet d'un véritable débat politique et public au regard d'enjeux qui concernent à la fois l'actuel du malaise contemporain et son devenir.

Veillez croire, Monsieur le Député, à l'expression de ma haute considération.

Joël Fritschy

LA PSYCHANALYSE DANS SON HISTOIRE

Artiste et psychanalyse

Hermann Hesse

Ce texte, intitulé « Künstler und Psychoanalyse », date de 1918 ; repris en 1926 dans le Jahrbuch dirigé par Adolf Josef Storfer, il a finalement été publié dans Hermann Hesse, Gesammelte Werke, tome 10, Francfort-sur-le-Main, 1970, pp. 47-48.

Sa traduction par Olivier Mannoni est parue dans un Cahier de l'Herne consacré à Freud en 2015. Nous publions également un échange de lettres entre Freud et Hermann Hesse qui a suivi la parution de ce texte.

On pouvait s'attendre à ce que les artistes se soient pris rapidement d'affection pour la psychanalyse, cette manière de voir les choses nouvelle et féconde à tant d'égards. Elle avait sûrement éveillé la curiosité de beaucoup d'entre eux en tant que névrosés. Mais l'artiste est à la fois plus désireux et mieux préparé que la science officielle à s'engager dans une psychologie entièrement refondée. Pour le génie aux idées radicales, il est toujours plus facile de faire la conquête de l'artiste que celle du professeur.

L'artiste en tant qu'individu, dans la mesure où il ne se contentait pas de considérer cette affaire comme un nouveau sujet de discussion de café du commerce, n'a pas tardé à faire l'effort de découvrir en tant qu'artiste cette nouvelle psychologie – mieux : la question s'est posée de savoir jusqu'où ces nouvelles découvertes psychologiques pourraient profiter à la création proprement dite.

Son application aux œuvres des écrivains et à l'observation de la vie quotidienne a montré sans autre forme de procès la fécondité de la nouvelle théorie. On disposait d'une clef de plus – pas une clef magique universelle, mais tout de même une manière de voir nouvelle et précieuse, un nouvel outil remarquable, indiscutablement pratique et fiable. Je ne pense pas ici aux tentatives menées çà et là dans le domaine de l'histoire littéraire pour faire une anamnèse aussi détaillée que possible de la vie de l'écrivain. Les confirmations et les objections qui ont été apportées aux connaissances et aux subtiles intuitions philosophiques de Nietzsche ont été, pour nous, tout à fait précieuses. La découverte de l'inconscient et son observation, qui interprète les mécanismes psychiques en termes de refoulement, de sublimation, de régression, etc., ont produit une clarté du sens qui nous a immédiatement sauté aux yeux.

Mais si chacun est, dans une certaine mesure, tenté de faire de la psychologie, et si l'on nous a facilité la tâche dans ce domaine, la possibilité d'appliquer cette psychologie à l'artiste était tout de même fort peu vraisemblable. Pas plus que le savoir historiographique ne donne la capacité de créer des récits littéraires, pas plus que la botanique ou la géologie ne donnent une capacité de faire une description artistique, la meilleure psychologie scientifique ne sert à rien lorsqu'il s'agit de donner une représentation de l'être humain. On voyait bien que les analystes eux-mêmes s'en référaient à la poésie de la période antérieure, pré-analytique, comme illustrations, sources et confirmations. Ce que l'analyse avait reconnu et formulé en termes scientifiques, les écrivains eux-mêmes en avaient toujours été conscients. Mieux, le poète se révéla comme le représentant d'un type particulier de pensée, qui, à vrai dire, contredisait profondément le mode de la psychologie analytique. Lui était le rêveur, l'analyste était l'interprète de ses rêves. Restait-il dès lors à l'écrivain, quelle que fût sa participation à cette nouvelle science de l'âme, autre chose à faire que de continuer à rêver et de suivre les appels de son inconscient ?

La question n'était pas résolue pour autant. La voie de la psychanalyse peut en effet aussi apporter une aide significative à l'artiste. Autant il fait fausse route en intégrant la technique de l'analyse dans celle de l'art, autant il a raison de prendre au sérieux la psychanalyse et de la suivre. Je vois pour ma part trois éléments que l'artiste peut extraire de l'analyse pour affirmer et consolider son travail.

D'abord, la profonde confirmation de la valeur de l'imagination, de la fiction. Si l'artiste se considère lui-même dans la perspective analytique, il voit tout de suite que l'un des maux dont il souffre est la méfiance qu'inspire sa profession, le doute à l'égard de son imagination, cette voix étrangère en lui qui semblent vouloir donner raison à la conception et à l'éducation bourgeoises et reléguer toute son activité au rang de « simple » et jolie fiction. Or l'analyse apprend justement avec force à chaque artiste que ce qu'il a pu considérer un temps comme une « simple » fiction a justement une valeur suprême, et lui rappelle bruyamment l'existence d'exigences spirituelles fondamentales et la relativité de tous les critères et évaluations qui font autorité. L'analyse confirme l'artiste à ses propres yeux. Dans le même temps, elle lui ouvre un champ d'activité purement intellectuelle dans la psychologie analytique. Même s'il ne la connaît que superficiellement, il peut déjà faire l'expérience de l'utilité de cette méthode. Mais les deux autres valeurs ne se révèlent qu'à celui qui expérimente de manière radicale et sérieuse l'analyse psychique jusque dans sa chair celui pour lequel l'analyse n'est pas seulement une affaire intellectuelle, mais une expérience. Quand on se contente de recevoir quelques explications sur son « complexe » et une poignée de renseignements formulables sur sa vie intérieure, on passe à côté des valeurs principales.

Quand on a fait sérieusement un bout de chemin sur la voie de l'analyse, de la recherche des motifs primitifs de l'âme dans ses souvenirs, les rêves et les associations, on garde le bénéfice durable de ce qu'on peut grosso modo appeler le « rapport plus intérieur avec son propre inconscient ». On éprouve un mouvement de va-et-vient plus chaud, plus fécond, plus passionné entre le conscient et l'inconscient ; on fait passer ainsi au grand jour beaucoup de ce qui, autrement, demeure « sous-jacent » et se joue seulement dans des rêves auxquels on ne prête pas attention.

Et cela, de nouveau, est étroitement lié aux conséquences de la psychanalyse sur l'éthique, sur la conscience morale personnelle. L'analyse suppose à la base et, avant toute autre chose, une autre exigence ; quand on la contourne et la néglige, on en paie aussitôt le prix ; son aiguillon se plante très en profondeur et ne peut que laisser des traces durables. Elle exige de nous une authenticité à l'égard de nous-mêmes à laquelle nous ne sommes pas habitués. Elle nous apprend à voir, à reconnaître, à étudier et à prendre au sérieux précisément ce que nous avons le mieux réussi à refouler à l'intérieur de nous-mêmes. Dès les premiers pas faits dans l'analyse, une expérience puissante, et même monstrueuse,

un ébranlement vous secouent jusqu'aux racines. Quand on tient bon, quand on continue à avancer, on se trouve plus isolé à chaque nouveau pas, plus coupé des conventions et manières de voir traditionnelles, contraint à se poser des questions et à émettre des doutes que rien n'arrête. En contrepartie, derrière les décors de l'origine qui s'effondrent, on voit ou on devine monter de plus en plus précisément l'image implacable de la vérité, celle de la nature. Car c'est uniquement dans l'examen intensif de soi-même proposé par la psychanalyse que l'on éprouve réellement un fragment de l'histoire de son développement et que l'on est pénétré par ce sentiment qui saigne. Remontant au père et à la mère au cultivateur et au nomade, au singe et au poisson, jamais on n'a vécu de manière aussi grave et bouleversante l'origine, le lien et l'espoir de l'homme que dans une psychanalyse sérieuse. Ce que l'on a appris devient visible, ce que l'on sait devient battement de cœur, et au fur et à mesure que les angoisses, les perplexités et les refoulements s'éclaircissent, s'élève, plus pure et plus exigeante, la signification de la vie et de la personnalité.

Nul mieux que l'artiste ne peut ressentir et encourager cette énergie éducative, exigeante, stimulante de l'analyse. Car son souci n'est pas de s'adapter de la manière la plus confortable possible au monde et à ses mœurs : ce qui lui importe, c'est cet élément unique qu'il représente lui-même.

Parmi les écrivains du passé, quelques-uns ont été très proches des principes essentiels de la psychologie analytique – c'est Dostoïevski qui s'en est approché le plus près, lui qui a suivi cette voie de manière intuitive, bien avant Freud et ses élèves, qui la pratiquait et la connaissait. Parmi les grands poètes allemands, c'est la conception de Jean Paul sur les processus psychiques qui est la plus proche de celle qui est aujourd'hui la nôtre. Dans le même temps, Jean Paul est l'exemple le plus remarquable de l'artiste pour lequel, par intuition profonde et brillante, le contact permanent et familier avec son propre inconscient devient une source intarissable.

Je citerai pour finir un écrivain que nous sommes certes habitués à compter au nombre des idéalistes purs, qui est ni rêveur ni de nature introvertie – que l'on rangerait plutôt, finalement, parmi les artistes fortement intellectuels – Otto Rank avait déjà découvert dans le fragment de lettre qui suit une sorte de confirmation prémoderne des plus étonnantes pour la psychologie de l'inconscient. Schiller écrit en effet à Körner, qui se plaint de troubles de la productivité : « Le motif de tes plaintes tient, me semble-t-il, à la contrainte que ton entendement impose à ton imagination. Il ne semble pas bon, et il me paraît très nocif pour l'œuvre créative de l'âme, que l'entendement soumette à un examen trop rigoureux les idées qui affluent au moment même où elles se présentent aux portes. Considérée isolément, une idée qui paraît très insignifiante et très aventureuse deviendra peut-être importante par le biais d'une autre qui lui succède, et, mise en relation avec d'autres qui paraissent tout aussi bien

incongrues, elle fournira un maillon très utile : de tout cela, l'entendement a du mal à juger s'il ne se focalise sur ces idées avant de les avoir contemplées en relation avec les autres. Pour un esprit créatif, en revanche, me semble-t-il, l'entendement a levé la garde devant les portes, les idées se précipitent pêle-mêle en lui, il commence alors par se faire une idée d'ensemble et par évaluer ce grand amas ».

C'est là l'expression exemplaire du rapport idéal entre la critique intellectuelle et l'inconscient.

Ce n'est ni en refoulant ce qui afflue de l'inconscient, de l'idée incontrôlée, du rêve, du jeu de l'imagination, ni en se consacrant durablement au champ infini et informel de l'inconscient, mais plutôt par l'écoute attentive et aimante des sources dissimulées, et ensuite seulement par la critique et le choix opéré dans le chaos, que tous les grands artistes en travaillé.

S'il est une technique susceptible d'aider à satisfaire cette exigence, c'est bien la technique psychanalytique. ■

De S. Freud à Hermann Hesse - 23 août 1918*

Csorbato 23. 8. 18.

Einer Ihrer Leser, der Ihrem Schaffen seit dem "Peter Camenzind" mit Genuss gefolgt ist, möchte Ihnen gerne zum Dank für Ihren Aufsatz in der Frankf. Zeitg: "Künstler und Psychoanalyse" die Hand drücken.

Freud

[Texte dactylographié d'après une carte à Hermann Hesse]

Csorbato 23.8.18.

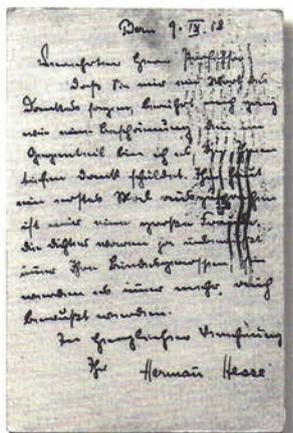
L'un de vos lecteurs, qui suit votre création avec plaisir depuis le *Peter Camenzind*¹, aimerait volontiers vous serrer la main en remerciement de votre article dans la *Frankf. Zeitg*: « Artistes et psychanalyse² ».

Freud

1. Il s'agit d'un roman de formation, assez autobiographique, celle de la vie d'un jeune vagabond, par l'intermédiaire duquel Hesse put exprimer sa colère contre l'enfance malmenée par l'autorité de ses parents et de ses maîtres. Le roman attirera l'attention des critiques et c'est alors que H. Hesse connut son premier grand succès littéraire. (N.d.E.).

2. « Künstler und psychoanalyse » [1918], in *Gesammelte Werke*, t. 10, Francfort-sur-le-Main, 1970, p. 47-48 (N.d.T.).

De Hermann Hesse à S. Freud - 9 septembre 1918*



Berne, 9. IX. 18

Très respecté Professeur

Que vous m'adressiez un mot de remerciement m'émeut et me fait honte, car c'est moi, au contraire, qui vous suis redevable d'un profond remerciement. L'exprimer aujourd'hui pour la première fois me vaut une grande joie. Les poètes ont, il est vrai, toujours été, inconsciemment, vos alliés, et le seront de plus en plus consciemment.

Avec respect,

Votre Hermann Hesse

DOSSIER : ART ET SHOAH

Les trois contributions réunies dans ce dossier ont été présentées le 6 juin 2015 à La Filature, à Mulhouse, dans le cadre d'une matinée consacrée au thème « Art et Shoah », suite à la représentation de la pièce de David Lescot, « Ceux qui restent ». Cette matinée a été organisée par Joël Fritschy, dont voici les propos en guise d'introduction :

« Avant de commencer cette matinée, je voudrais tout de suite remercier La Filature, les personnes qui nous ont aidées à l'organiser et notamment Monica Guillouet-Gélyls qui assure la direction de cette institution et qui a immédiatement accepté l'idée de cette rencontre. La Filature a donné un titre générique à l'ensemble de ces rencontres : « Génocide juif : art et psychanalyse ». D'une certaine façon, ce titre ramasse ou condense l'initiative à l'origine des rencontres de « L'Autre scène : théâtre et psychanalyse » qui ont débutées ici même en 1997. C'était dans un contexte politique particulier où l'on avait vu une forte progression du vote Front National. En tout cas il m'est toujours apparu, depuis le temps que nous organisons avec la F.E.D.E.P.S.Y. ces rencontres avec La Filature, que cette initiative n'avait d'autre but que de se laisser enseigner par l'art mais aussi de soutenir le questionnement analytique dans un espace institutionnels autre, tiers, qui ne soit ni l'université, ni les institutions de soins ou éducatives. Un lieu où la question de la culture se trouve mise en acte au quotidien, n'est-t-il pas particulièrement approprié pour soutenir la dimension profane de cette question de « l'Art et la Shoah » ? En quoi l'art et la psychanalyse peuvent-ils être – s'ils ne le sont pas déjà – les nouveaux vecteurs de la transmission de cette mémoire. Comment humaniser cette question, la laïciser pour en entendre, et non pas comprendre, le réel qui la traverse ? Comment saisir, en faire apparaître les enjeux dans le passage des générations ?

A condition bien sûr, comme le dit Imre Kertész, que les générations qui viennent, veuillent de ce questionnement, continuent à interroger ce qui s'est passé là. La Shoah est certes une question historique qui fait appel à la dimension éthique de sa mémoire et à la responsabilité politique de sa transmission pour les générations futures, mais n'envisager cette question que sous l'angle de l'Histoire ou d'une histoire déconnectée du présent, n'est-ce pas prendre le risque d'une sacralisation de la mémoire voire, à l'opposé, ne pas entendre les potentialités totalitaires de nos sociétés massifiées ?

Pour commencer cette matinée, nous allons passer la parole à Astrid Starck. Je tenais à cette intervention, d'abord parce que c'est une personnalité locale – elle est professeur émérite de yiddish à l'Université de Haute Alsace – et parce que précisément, en fonction de son travail et de ses recherches, il m'importait que nous parlions de cette langue dont Kafka disait que des migrations de peuples entiers la traversaient. Le yiddish a été cette langue vernaculaire des juifs ashkénazes qui, née au Moyen Age, a été parlée et écrite dans les communautés juives d'Alsace, d'Allemagne, de Bohême-Moravie, en passant par la Pologne, l'Ukraine, la Lituanie jusqu'aux confins de l'Extrême-Orient, le Birobidjan. Langue de l'exil, Yiddishland, langue d'un monde disparu, assassiné, langue assassinée, destruction des mots, des noms d'une langue dont le nazisme a précipité la disparition, même si elle continue à être parlée par un certain nombre de locuteurs. C'est en tout cas dans cette langue que le poète Yitzaak Katznelson a écrit, en 1943, son Chant du peuple Juif assassiné. D'une certaine manière, c'est peut-être avant le théâtre, le roman, le cinéma, par la voix de la poésie que s'est posée la question de dire, écrire, transmettre la Shoah. Le yiddish donc, une langue qui manque. »

Comment écrire en yiddish après la Shoah ?

Astrid Starck-Adler

Comment rendre compte de l'horreur ? Comment exprimer l'inexprimable, l'indicible ? Comme dit Wittgenstein : Ce dont on ne peut parler, il faut le passer sous silence. L'indicible se montre. Il se montre à travers le non-dit. Dans la pièce de David Lescot, *Ceux qui restent*, le non-dit joue un rôle fondamental. C'est lui qui instaure les ruptures, empêche la narration, renvoie à l'anéantissement. Derrière la mise en scène des souvenirs des deux rescapés du ghetto de Varsovie, Paul Felenbok et Wlodka Blit-Robertson, souvenirs qui remontent par bribes et en flashbacks, on sent l'interrogation muette de Lescot sur sa propre famille. Le génocide nazi a des antécédents largement ignorés ou passés sous silence jusqu'à aujourd'hui. C'est ce que rappelle Felenbok au début de la Table Ronde, en évoquant la filiation directe entre les perpétrateurs allemands du génocide des Herero et des Nama en Namibie au début de XX^e siècle, et les exterminateurs nazis du III^e Reich, dont Heinrich Göring et son fils Hermann, pour ne citer qu'eux¹.

Le génocide nazi porta un coup fatal au monde yiddish, celui d'Europe de l'Ouest, sur le déclin, et celui d'Europe de l'Est, en plein essor. Au début de la Seconde Guerre Mondiale, le yiddish était parlé par treize millions de locuteurs, en Europe et dans le monde, là où les juifs avaient émigré : en Amérique du Nord et du Sud, en Afrique du Sud, en Australie, en Israël. Avec la création de l'Etat d'Israël, l'hébreu moderne, l'*ivriyth*, symbole d'un monde nouveau et d'un homme victorieux, détrôna une langue perçue à désormais comme celle des « vaincus ». Ces deux langues complémentaires étaient entrées en concurrence et en conflit lorsque chacune d'entre elles devint le vecteur d'une vision politique antagoniste : les sionistes optèrent pour l'hébreu moderne et prônèrent, avec Herzl, la création d'un état juif en Palestine, tandis que les partisans du *yiddishland*, défenseurs de la langue juive qui avait essaimé sur un vaste espace transnational, considéraient l'Europe comme leur « patrie ». Ce sont ces derniers qui furent décimés en grande majorité.

Comment écrire dans la langue des bourreaux après la Shoah ? Le gouffre séparant l'avant de

l'après est infranchissable. C'est ce que signifie Adorno dans son célèbre aphorisme : « Ecrire un poème après Auschwitz est barbare, car toute culture consécutive à Auschwitz n'est qu'un tas d'ordures ». Ce qui est inouï ici, c'est le déplacement opéré avec la barbarie ! L'utilisation de la langue allemande, « ce nuage qui m'entoure et dont je fais ma maison » (Ingeborg Bachmann), est une nécessité revendiquée pour signifier l'horreur. Descente aux Enfers permettant la remontée. Comme le dit Paul Celan dans son *Discours de Brême* :

« Accessible, proche et sauvegardée au milieu de tant de pertes ne demeura que ceci : la langue. Elle, la langue, fut sauvegardée, oui, malgré tout. Mais elle dut alors traverser son propre manque de réponses, dut traverser un mutisme effroyable, traverser les mille ténèbres des discours porteurs de mort. Elle traversa et ne trouva pas de mots pour ce qui se passait, mais elle traversa ce passage et put enfin ressurgir au jour, "enrichie" de tout cela ».

Le yiddish, lui, est la langue des victimes, des pogroms d'abord², de la Shoah ensuite. Primo Lévy l'apprend à Auschwitz pour pouvoir comprendre, communiquer et transmettre. La transmission, l'une des valeurs fondamentales du judaïsme, joue un rôle de tout premier plan. Elle ne concerne pas uniquement la transmission des textes écrits ou oraux, elle porte aussi sur les événements tragiques qu'eut à subir la communauté juive à travers les siècles. Ces événements ont donné naissance à la rédaction de *Memerbikher* ou *Yizker.bikher* – livres du souvenir et martyrologes. Ils datent de l'époque des premières persécutions lors de la Première Croisade. Ils sont devenus un élément essentiel de la mémoire juive et après l'Holocauste, ils commémorèrent la disparition du *Yiddishland* et des victimes de la Shoah. En exemple, on peut citer *Le livre noir* dont le titre complet est *Le Livre noir sur l'extermination scélérate des Juifs par les envahisseurs fascistes allemands dans les régions provisoirement occupées de l'URSS et dans les camps d'extermination en Pologne pendant la guerre de 1941-1945*, dont la rédaction fut dirigée par Ilya Ehrenburg et Vassili Grossman³. En voici un extrait, rédigé par le poète Abraham Sutzkever, rescapé du ghetto de Vilnius. L'énumération des interdits et leur accumulation dévoilent la folie furieuse qui culmine à la fin :

« Au-dessus des portes du ghetto, les Allemands avaient mis une pancarte : "Attention. Quartier juif. Danger de contagion. Entrée interdite aux non-juifs. Il est interdit aux juifs de regarder par les fenêtres donnant sur les rues à l'extérieur du ghetto. Ces fenêtres doivent être complètement camouflées avec du papier ou de la peinture. / Il est interdit aux juifs de parler allemand. / Il est interdit aux juifs de parler politique. / Tout juif qui parlera ou entretiendra des relations avec des non-juifs sera fusillé. / Il est interdit aux juifs de porter la moustache. / Il est interdit aux juifs de consommer des matières grasses. / Il est interdit aux femmes juives de se teindre les cheveux et de se farder les lèvres. / Il est interdit de prier. / Il est interdit d'étudier. / A partir de l'âge de six ans, tous les juifs doivent porter l'étoile jaune, à l'intérieur

DOSSIER : ART ET SHOAH

Comment écrire en yiddish après la Shoah ?

comme à l'extérieur du ghetto. Devant chaque Allemand qui pénètre dans le ghetto, il faut se découvrir./ Il est interdit d'accoucher./ Les femmes qui accouchent seront mises à mort avec leur enfant»⁴.

La chronique est une des formes que peut prendre le témoignage ; mais il peut en revêtir d'autres : le chant ou le poème, le journal intime ou l'autobiographie, la nouvelle, le récit ou le roman. Face à l'indicible, l'œuvre d'art est avant tout un acte de création unique, singulier et exemplaire. Elle acquiert un caractère quasi sacré. Le poète survivant est investi d'une mission douloureuse mais nécessaire : celle d'évoquer les disparus afin de leur donner une sépulture. En tant que poète, il doit transformer la boue en or. Écoutons Sutzkever :

« Je vis ! A moi il était destiné d'être
Un témoin aux aguets en un silence cruel
De la douleur qui doit se transformer en beauté. »⁵

La langue des victimes butte sur l'horreur à transmettre, sur la béance, le gouffre qui s'ouvre devant elle. « Comment chanter ? Comment ouvrir la bouche pour chanter ? » dit le poète Itzhak Katzenelson (1886-1944), dont la question scande son chant désespéré⁶ :

« Chante, chante ! Prends ta harpe vide, creuse et légère,
Sur ses cordes fines, jette tes doigts pesants,
Cœurs lourds de douleur et chante le dernier chant,
Chante les derniers Juifs d'Europe sur cette terre.
[...]
Venez tous, de Treblinka, d'Auschwitz, de Sobibor,
De Belzec, de Ponar, venez d'ailleurs encore, et encore,
et encore !
Les yeux exorbités, le cri figé, un hurlement sans voix
– sortez.
Des marais, des boues profondes où vous gisez enlisés,
des mousses putréfiées. »

Cette longue épopée, longue suite de lamentations, « chante », à la manière de l'Énéide de Virgile, la douleur de l'anéantissement. Elle a été mise en musique récemment par le compositeur allemand Georg Wötzer⁷. C'est à Vittel, au camp de prisonniers, qu'Itzhak Katzenelson rédige et enterre ce poème avant d'être déporté à Auschwitz avec son dernier fils :

« Je vais cacher ces papiers, car si les meurtriers allemands les trouvent, ils vont me tuer et, ce qui est pire, ils vont détruire ces notes fragmentaires qui ne racontent qu'une infime partie des tortures qui nous furent infligées par ce peuple d'assassins. »

A sa libération du camp de Dachau en 1945, le poète lituanien David Wolfe⁸, de l'hôpital où on le soigne, prend la direction du Pen Club et exhorte poètes et écrivains yiddish à écrire pour témoigner et assurer la survie d'une langue qui fut le moyen d'expression privilégié du judaïsme ash-

kénaze pendant des siècles. Ne plus cultiver cette langue, sa langue maternelle, équivaldrait à refuser l'accès à la voix vive et à tous ces textes écrits qui ont le besoin impérieux de se voir insuffler la vie. C'est dans la libération de la parole que réside le devoir des survivants.

Dans son récit intitulé *Aquarium vert*, Abraham Sutzkever met en scène le vert, présent dans la nature sous forme de vie et de décomposition, qui va métamorphoser la terre en aquarium⁹ :

« Je regarde à l'intérieur : des hommes y nagent comme des poissons. Innombrables visages phosphorescents. Jeunes. Vieux. A la fois jeunes et vieux. Tous ceux que j'ai vus au cours de toute une vie – la mort les a oints d'une existence verte. Ils nagent tous dans l'aquarium vert, dans quelque musique soyeuse, aérienne. C'est là que vivent les morts ! »

Ultime oxymore ! A travers l'œuvre polysémique d'Abraham Sutzkever (1913-2010) se font entendre les voix multiples de celui pour qui l'écriture est synonyme de survie.

Comme nous le faisons remarquer, la confrontation avec la Shoah engendre des textes fort différents qui s'éclairent et sont complémentaires. A côté de l'œuvre poétique de Sutzkever, le roman de Leib Rochman (1918-1978), *A pas aveugles de par le monde* (1947)¹⁰ qui vient d'être réédité pour la troisième fois, constitue un monument de « la littérature yiddish de la catastrophe », pour reprendre le titre de l'ouvrage de David Roskies¹¹. Il met en scène un rescapé qui revient dans sa ville vidée des siens, mais peuplée des âmes des innombrables victimes et de la présence des bourreaux pour qui il est un reproche vivant. Les époques et les événements s'enchevêtrent, créant un climat de terreur et de solitude d'où il n'y a aucune échappatoire :

« La tête entre les mains, les cheveux emmêlés, poussière et cendres, la barbe en broussailles, il savait qu'il resterait toujours la bête pourchassée du ghetto. Dans l'espace ouvert, toutes les portes restaient verrouillées. Elles le resteront à jamais. La ville l'a craché de sa gueule monstrueuse. Elle ne voulait plus de lui [...] La volonté de s'enfuir, de partir d'ici, de se sauver au bout du monde, s'empara de lui. »¹²

Une des questions soulevées dans le roman est celle du retrait de Dieu qui a laissé exterminer son peuple. D'Europe, du monde entier, les voix yiddish montent vers un ciel vide. Peut-il exister un Dieu sans peuple ?

Dans son poème « Sans juifs », Jacob Glatshetyn, en Amérique, répond par la négative :

« Sans juifs, il n'y aura pas de Dieu juif.
[...]
Qui rêvera de toi ?
Qui se souviendra de toi ?

Qui te dénierà,
 Qui te désirera alors ?
 [...]

 La nuit est éternelle pour un peuple mort.
 Le ciel et la terre éradiqués.
 La lueur s'éteint dans ta pauvre tente.
 L'ultime heure juive chancelle.
 Dieu juif, bientôt tu ne seras plus. »¹³

Isaac Bashevis Singer, quant à lui, se penche sur le dernier démon, malheureux et désœuvré dans sa nouvelle *Histoire de Tishevits*. Il n'a plus personne à tenter ni plus rien à se mettre sous la dent si ce n'est un vieux manuscrit poussiéreux de contes yiddish ! Mais s'il n'y a pas de Dieu, le diable non plus n'existe pas.

Pour finir, évoquons le grand poète Itzik Manger (1901-1969), le troubadour yiddish à la sensibilité délicate et tout en touches subtiles. Après la *Shoah*, ses astres sont tombés du toit¹⁴ et jonchent la poussière à présent¹⁵. Dans son poème « Maydanek », c'est le prophète Elie, annonciateur du Messie, qui reste là, sans but ni mission, pétrifié à tout jamais. C'est le néant, sans passé et sans avenir :

« Le vieux prophète Elie
 Caresse les monceaux de cendres
 De ses doigts silencieux et tristes.
 O toi, notre Dieu à nous !
 Il n'y a plus de seder en Pologne.
 Alors il restera là, tout seul,
 La barbe et les papillotes hirsutes,
 Monument éternel »

Les écrivains yiddish de l'après-guerre étaient nombreux et écrivaient pour un public qui les lisait. Il n'en est malheureusement plus de même aujourd'hui. Sans les traductions, ces écrits resteraient à jamais inconnus. Cet article donne un aperçu de la manière avec laquelle chaque auteur perçoit, ressent et témoigne de cet événement qui n'a pas de nom. Comme dans un rêve où on court sans avancer, le texte rend compte, à travers ses métaphores, ses mises en scène et ses non-dits, de ce piétinement qui instaure un temps de cauchemar dont on ne se réveille pas.

Afin que le yiddish ait la place qui lui revient de droit, le dernier poème est reproduit en langue originale et en transcription :

Maydanek
 der alter Elyohu-Hanovi
 glet di hoyfns ash
 mit shtile troyerike finger :
 oy gotenyu ti nash! (du undzer gotenyu)
 nishto mer keyn seyder in Poyln,
 vet er do eyner aleyln,
 mit tsheshoyberte bord un peyes
 an eybiker denkmol shteyn.

ס'דיאנעק

דער אלטער אליהו-חנאני
 נלעגט די הויפן אש
 מיט שטילע טרויעריקע פינגער:
 - און גאטעניו טי נאש!
 נישטא מער קיין סידר אין פוילן,
 וועט ער דא איינער אליין.
 מיט צענשיכערטע בארד און פאזן
 און אייביקער דענקמאל שטעין.

¹ Elise Fontenaille-N'Diaye: *The Blue Book*. Paris, Calmann Lévy, 2015.
² Cf. entre autres les poèmes de Peretz Markish: *Le monceau et autres poèmes* (Paris, L'improviste, 2000) et de Leyb Kvitko: *1919* (Berlin, Idisher literarisher farlag, 1923). Le poème de Markish date de 1921.
³ Vassili Grossman et Ilya Ehrenbourg, *Le Livre noir*. Arles, Actes Sud, 1995. (Ed. originale: *Dos shvartse buk*. Yad Vashem 1980). La citation provient de Wikipedia: https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Livre_noir
⁴ https://fr.wikipedia.org/wiki/Avrom_Sutzkever
⁵ <http://acj55.free.fr/Blok/Sutzkever.html>
⁶ Itzhok Katzenelson: *Le chant du peuple juif assassiné*. Trad. par Batia Baum, Paris, Bibliothèque Medem, 2005.
⁷ Georg Wötzer, *Esslinger Kaddisch (I) für Bariton, Streichquartett, Live-Elektronik und Dirigent, unter Verwendung von Textteilen aus „Dos lid funem ojsgeharteten jidishen folk“*, 2008.
⁸ David Wolpe, auteur de plusieurs recueils de poèmes, écrit son autobiographie, *Moi et mon monde*, (Tel Aviv, 1997-1999) où il relate son destin de juif en Europe, puis en Afrique du Sud où il émigre en 1951. Il n'existe aucune traduction de cet auteur.

⁹ Abraham Sutzkever, *Aquarium vert*. Trad. Batia Baum. Paris, Bibliothèque Medem, 2013. Un des plus grands poètes yiddish du XX^e siècle, fondateur de la plus importante revue littéraire d'après-guerre, *Di goldene keyt* (La chaîne d'or).
¹⁰ Leib Rochman, *A pas aveugles de par le monde*. Trad. par Rachel Ertel. Denoël 2012.
¹¹ David G. Roskies, *The Literature of Destruction. Jewish Responses to Catastrophe*, Philadelphie 1989. Dans «La Bibliothèque de la catastrophe juive», parue dans la revue *Pardès* 9-10 (1989): *Penser Auschwitz*, on trouve un résumé de ses thèses.
¹² *Op. cit.* pp. 27-28. Ed. Folio, 2012.
¹³ Benjamin et Barbara Harshav: «Without Jews» (1946), in *American Yiddish Poetry. A Bilingual Anthology*, University of California Press, 1986, p. 321-322.
¹⁴ Itzik Manger, *Shtern oyfn dakh*, Bukarest 1929.
¹⁵ Itzik Manger, *Shtern in shtoyb*, New York 1967.

Enlaidir la vie, but du nazisme : comment lutter contre ?

Jean-Jacques Moscovitz

« Il y a en effet un chemin qui permet le retour de l'imagination à la réalité, et c'est l'art. »

Sigmund Freud

Art et Shoah, si l'art fait désirer, comment accepter une telle conjonction ? Est-ce en termes de discours pour lutter contre l'adversité du monde depuis les horreurs commises dans l'Europe nazifiée ? Ces discours se déterminent entre plusieurs formes qui situent des actes : acte citoyen, acte religieux, acte psychanalytique, acte créateur...

L'Art et la Shoah, c'est tenter de dire ici les effets sur notre subjectivité de par les violences produites dans un passé toujours actuel et donc dans le contemporain.

Jean Amery dans son ouvrage *Par delà le crime et le châtement, comment supporter l'insupportable*¹ face à la religion d'Hitler faite de sur-hommes et de sous-hommes tel que le *mensh*, l'homme, le juif dixit Derrida, est aboli, détruit par la torture dit Améry. La torture était l'essence même du nazisme. Avec le film *Le Labyrinthe du silence*², qui relate les enquêtes préalables au procès d'Auschwitz, Jean Amery trouve un appui pour enfin parler de son histoire, et cet appui est le Droit et son objet, la justice.

L'art, le cinéma et d'autres pratiques œuvrent à faire sortir la victime du couplage bourreau/victime, la faire sortir du monde du bourreau afin que ce qui lui est arrivé soit son histoire intime. Ce qui se passe entre bourreau et victime est un objet, la mort devenue meurtre et nommer la torture doit être nommable, mais cela ne l'est pas toujours. C'est dans ce couplage-là que le sujet peut s'engloutir dans le collectif et l'art doit l'en faire sortir.

Ici à Mulhouse nous sommes invités à la Filature par Joel Fritschy, pour *Ceux qui restent* de David Lescot, où « Paul Felenbok et Wlodka Bliit-Robertson sont les témoins vivants d'une histoire qu'ils souhaitent aujourd'hui transmettre, parce

qu'ils ne l'avaient jamais fait ». David Lescot est auteur, metteur en scène et musicien. Son écriture comme son travail scénique cherchent à mêler au théâtre des formes non dramatiques, en particulier la musique.

Là se dévoile combien l'art y participe, car cela symbolise le réel en jeu et dès lors peut en surgir quelque apaisement. Car cela fait sens quelque temps.

Contemporain signifie alors comment les praticiens de la parole psychanalystes, artistes, citoyens que nous sommes, font place dans leur perception du monde aux violences non cadrées par nos lois symboliques en Occident, celles qui sont trop laxistes avec les lois de la charia ? Au point de nous faire assister en spectateurs impuissants à une scène planétaire bourreau/victime.

Comment un bout de papier caricaturant Mahomet n'est plus *comme* Mahomet mais est Mahomet au point de tuer des artistes et des juifs, qui eux sont d'office blasphémateurs... Quels dévoilements du monde religieux avons nous à reconnaître pour nos propres croyances intimes, voire de la foi pour certains, en France et en Israël, dans le monde... L'analogie avec les approches de la torture nazie et de la Shoah comme fond antisémite et anti genre humain est ici évidente.

Comment être témoin de ce qui se passe sous nos yeux, dans nos têtes, comment l'inscrire pour s'en défaire, se défaire du traumatisme des violences du monde. Début janvier 2015 à Paris, à Vincennes a eu lieu une attaque du genre humain. Le genre humain se définit d'être doué de la parole, de pouvoir être artiste, ou simplement citoyen, juif, policier, journaliste. Se pose ici un acte testimonial, un vécu de ce qu'on ressent de par son rapport au monde humain, que l'on soit psychanalyste ou psychanalysé ou spectateur de films, de films du grand cinéma : *Shoah*, *Le Dernier des Injustes*, tous deux de Lanzmann, *The Memory of Justice* de Marcel Ophuls, et beaucoup d'autres. Tous ne sont pas des œuvres centrées sur la Shoah. Cela a trait lien aux textes majeurs de la psychanalyse comme *Malaise dans la civilisation* de Freud. Dans ce texte de 1929, le fondateur de la psychanalyse aborde l'opposition entre les pulsions d'Eros et les pulsions de Thanatos. Et loin de faire de ces deux sortes de pulsions, des équivalents du Bien et du Mal, Freud les situe comme formant le psychisme de tout

un chacun, face au politique, au collectif, et bien sûr au psychosexuel inconscient.

Voilà le difficile à montrer. Le crime dont il s'agit est l'acte commis par les totalitarismes, que ce soit le meurtre des juifs dans la Shoah, le massacre des Tutsis, l'islamo-nazisme d'aujourd'hui. C'est de l'ordre du collectif, qui a une prise inouïe jusqu'alors sur notre subjectivité, sur notre nature d'être parlants.

Comment le contemporain agit sur notre intime de sujet, voilà la question de l'art. Dans *Ceux qui restent*, c'est l'effraction de la grande Histoire qui envahit l'intime. Face à quoi il faut faire en sorte que le sujet reprenne une place qui soit la sienne. Théâtre, cinéma, littérature, histoire, etc...

En découle l'insistance persistante que Lacan et les psychanalystes mettent dans ce terme de sujet. Le cinéma nous indique ce malaise, le malaise du rapport entre sujet et collectif. Ainsi dans mon livre il y a une interview de Françoise Dolto sur le film *Shoah*, où notre si inventive psychanalyste avec les enfants lance: «La psychanalyse nous enseigne qu'il n'y a ni bien ni mal pour l'inconscient». Le chapitre fait état de ce que dit Lacan, le premier psychanalyste à dire aussi bien, en 1964, le «drame du nazisme», face à quoi Lacan avance «sous quel voile reste encore caché ce mystère, que pour quiconque est capable, vers ce phénomène, de diriger un courageux regard». Et là je cite un texte de Lanzmann de 1988: «Diriger sur l'horreur un regard frontal exige qu'on renonce aux distractions et échappatoires, d'abord à la première d'entre elles, la plus faussement centrale, la question du pourquoi, avec la suite indéfinie des académiques frivolités ou des canailleries qu'elle ne cesse d'induire».

Au Procès de Nuremberg est filmée Marie-Claude Vaillant-Couturier, et Marcel Ophuls nous donne cette image d'archive où, après avoir témoigné, elle toise un par un les grands criminels nazis d'un regard qui est bien plus que tout jugement qui pourtant pointe l'index sur cette jouissance des meurtres commis. Ce regard de Marie-Claude Vaillant-Couturier est magnifique, il va au delà de la vérité instaurée par le droit, il nous humanise chacun, il est frontal et courageux à la fois, il crée des mots à venir pour dire la violence nue. Cette «violence nue», ce mot est de Lanzmann. Dans *Shoah* il filme la maquette d'Auschwitz, comme dans un ultime mouvement de montrer l'horreur. Qui reste ô combien irréprésentable. Aucun atermoiement malgré des tentatives

désespérées et dérisoires de Godard et d'autres affirmant que des photos des chambres à gaz en action existeraient quelque part...

Aujourd'hui, le mot d'André Malraux est à citer à propos de janvier 2015, je le cite dans un article, où une fin de psychanalyse se conclut sur cette phrase: «Si Freud était né avant le Christ, nous n'en serions pas la». Cela fait écho à la fameuse «prophétie» des années 1950 attribuée à André Malraux: «Le XXI^e siècle sera religieux (ou spirituel) ou ne sera pas». En 1955, il dit ceci: «Depuis cinquante ans la psychologie réintègre les démons dans l'homme. Tel est le bilan sérieux de la psychanalyse. Je pense que la tâche du prochain siècle, en face de la plus terrible menace qu'ait connue l'humanité, va être d'y réintroduire les dieux».

Art et Shoah nécessite de porter attention à ne pas inverser les choses: faire de la Shoah un moyen d'être artiste plutôt que l'art soit un moyen d'en transmettre les effets dans notre actuel. Comment s'inscrit en soi-même et à un niveau collectif ce qui s'est passé? Ce qui continue à agir en soi, dans nos relations aux autres, au registres social et politique dans l'actuel.

Là cinéma et psychanalyse se regardent et s'écoutent, nouant l'intime, le social et le politique. Art du cinéma et intelligence de l'approche psychanalytique font œuvre émancipatrice pour le sujet et la société. Le cinéma intériorise, «endopsychise» la violence intérieure du moi; il la localise et participe ainsi à nommer en images des symptômes qui ne sont pas encore discernés par le sujet et qui restent violence sans nom. Ainsi le cinéma serait-il «un art affine de la psychanalyse», qui elle-même est mémoire, histoire et politique. Politique veut dire d'être contre la défaite de la pensée, le recul de la psychanalyse, la normalisation de la haine.

Notons cependant que Freud se montra indifférent au cinéma, aux liens entre les temporalités cinématographiques et la temporalité psychique, entre les utopies cinématographiques et les fantasmes, entre ce que disent les cinéastes et leurs critiques de leur côté et de l'autre les psychanalystes, des tissages de mémoire et de corps qui réparent les attaques de nos vies et les pétrifications de nos rapports au sexuel et à la mort.

Nécessité éthique pour un gain de vigilance, d'éveil, de liberté, même si «réparer l'histoire» reste un rêve. ■

¹ Edition originale 1966/77 et depuis l'allemand par F. Wuilmart, chez Actes Sud/Babel (1995).

² Film de Giulio Ricciarelli (2014), film italo-Allemand. Projeté le 18 mai 2015 à Etoile Pagode à Paris, suivi d'un débat mené par le «Le Regard qui bat/Psychanalyse Actuelle» cf. document audio sur le site leregardquibat.

Redonner à la Shoah une dimension humaine

Daniel Lemler

LES MEMOIRES VIVANTES DE LA SHOAH

De quoi s'agit-il ? Tout d'abord, d'ouvrir la définition de mémoire vivante. Aujourd'hui cette définition est restrictive, elle concerne les survivants, et très précisément, le témoignage de ceux qui sont sortis des camps. On comprend donc l'inquiétude actuelle : qui témoignera pour les témoins ? En effet, dans sa conception actuelle, cette mémoire ne va-t-elle pas disparaître avec les témoins ?

Cette question tire son importance du fait que seul le témoignage des survivants serait à même d'assurer la transmission de la Shoah. Or, de quoi les survivants attestent-ils, si ce n'est de la réalité de l'événement Shoah ! C'est là une des marques de la singularité de la Shoah.

Alors, à cette mémoire en voie de disparition, nous voulons associer « des mémoires vivantes », non plus du témoignage, mais de la transmission. Notre démarche est de rappeler, mais aussi de faire reconnaître que la transmission est assurée, puisqu'elle a déjà eu lieu, à la deuxième génération et déjà à celles qui la suivent. L'inquiétude est donc inutile.

En effet, la Mémoire Vivante de la Shoah est ici. Nous la représentons, nous ceux de la deuxième génération, et ceux qui nous suivent, nos enfants, nos petits-enfants... Sans considération d'origine, de nationalité, de religion, d'opinion politique, de profession... C'est pourquoi elle est plurielle, elles sont plurielles.

Cette transmission a eu lieu dans l'espace institutionnel aussi bien que singulier, subjectif. Dans les deux cas, cette transmission a été consciente, volontaire, réfléchie, souvent marquée de déni et de non-dits, d'euphémisation, de banalisation... Et il y a toute une part qui s'est transmise à notre insu. Insu de celui qui transmet comme de celui qui reçoit. Ce qui correspond à la définition même de la transmission. Car ce que nous sommes en train de différencier, c'est enseignement et transmission. Pas que l'un est à se substituer à l'autre, ce sont des démarches complémentaires.

ENSEIGNEMENT MAIS TRANSMISSION

Pour avancer sur notre question, il y a donc lieu de distinguer enseignement et transmission.

Si nous pouvons avoir une certaine idée de la connaissance ou du savoir que l'on cherche à enseigner, ce que nous transmettons nous échappe totalement. La transmission est à différencier de l'enseignement, même si, parfois, ils ne sont pas sans liens. En effet, si l'on choisit la matière que l'on enseigne et que l'on essaie d'en maîtriser le contenu, on transmet moins cette matière que le rapport que l'on a avec elle. Car on ne transmet pas ce que l'on veut, ou ce que l'on croit, mais bien plutôt ce que l'on est. Il y a dans cette opération de transmission quelque chose qui touche à la vérité de l'être. Elle fait appel à des processus inconscients, parfois surmoïques.

Un enseignement est donc nécessaire. Encore y a-t-il lieu de préciser ce qu'il s'agit d'apprendre. L'histoire évidemment, mais en se posant la question épineuse de savoir comment enseigner cette histoire sans y associer l'horreur et la jouissance qui l'accompagnent, surtout lorsqu'elle s'appuie sur de l'image. Ce dont il s'agit de se souvenir, c'est moins de l'horreur en tant que telle, mais de ce que la Shoah a révélé : l'espèce humaine. Plus exactement, elle ne permet plus de continuer à refouler encore ce qui existe au fonds de tout homme. Car *Se questo è un uomo, Si c'est un homme*, rien ne me garantit que je ne sois pas cet homme-là ! Tel est le message de la Shoah.

Contrairement aux autres massacres et génocides qu'on cherche à lui opposer, voire à lui substituer, elle nous concerne tous, comme chacun de nous, l'institutionnel comme le singulier. Aussi, ce que la Shoah a révélé nous met en demeure, chacun dans sa singularité, de vaincre Hitler en nous. Il ne s'agit donc pas du devoir de mémoire, même s'il a une place nécessaire. Mais si nous nous en contentons, il a une fonction de *Verleugnung*, de déni, de ce qui est réellement en jeu. Il ne suffit pas de faire *Za'hor*, mémoire d'un événement, comme un lieu de mémoire historique, mais de saisir son actualité en soi, aussi bien que dans notre société. Cela revient à vaincre Hitler en nous, selon l'expression d'Abraham Burg et, dans le même temps, à sortir d'Auschwitz, pour inscrire la Shoah comme passé. C'est accepter que nous portons en nous le moment spéculaire décrit par K. Zetnik, non pas victime ou bourreau, mais victime et bourreau. Il n'y a pas de bon côté. Cela revient aussi à aborder la culpabilité d'être vivant, qui s'apparente au fait que nous portons tous les stigmates du complexe du survivant.

DE L'INSU AU SYMPTOME

Le sujet de notre recherche est essentiellement ce qui s'est transmis, ce qui se transmet à notre insu, à l'insu de tous, aussi bien sur le plan institutionnel qu'individuel. Pour cela, il est fondamental de reconnaître

que ce qui s'est transmis à notre insu, correspond à ce qui, délibérément, ou non, n'a pas été abordé, parlé, élaboré, pensé, de l'événement Shoah, et de l'implication de tous, individuellement ou collectivement, dans ce dernier.

Ce qui guide ce travail, c'est le repérage de ce qui en fait symptôme. Au cœur de cette question, résultante de tout ce que nous allons aborder aujourd'hui, il y a la langue. Elle est porteuse des stigmates du totalitarisme. Les effets du totalitarisme, et de la Shoah sur la parole sont toujours perceptibles aujourd'hui comme de véritables «morsures de la langue». Parmi les causes de ces morsures, nous pouvons mettre en exergue le silence. Il a mordu dans de nombreux domaines de la culture humaine, mais aussi dans la transmission familiale.

ETAT DES LIEUX

Alors, au moment où les derniers témoins de la Shoah disparaissent, le but du colloque est de faire un état des lieux sur ce qui a déjà été transmis aux deuxième et troisième génération d'Européens après 1945 et de repérer les conséquences de cet événement sans précédent dans la société actuelle.

Cet héritage concerne évidemment les effets connus de l'événement. Mais nous voulons surtout envisager ce qui s'est transmis à notre insu du fait de l'implication de toutes les disciplines de la culture humaine dans le processus de l'industrialisation de la mort et en tirer des enseignements tant en ce qui concerne la dimension institutionnelle qu'individuelle. Différentes disciplines de la culture, le théâtre, le cinéma, le droit international, la science, l'art, la médecine, la science seront traitées, ainsi que le domaine de la subjectivité humaine.

Pour cela, il est nécessaire de rapprocher la Shoah de nous, comme le propose Aharon Appelfeld.

TEMOIGNER

La Shoah fait événement – si ce concept peut s'y appliquer – événement dans l'histoire contemporaine, voire dans l'histoire de l'humanité. Elle est venue questionner les limites de l'humain (et non l'inhumain) et se trouve, de ce fait, marqué du sceau de l'indicible.

Elle touche tout individu dans sa propre histoire, mais elle concerne aussi la mémoire collective, c'est-à-dire l'oubli collectif, et par ce biais le politique. Elle pose donc de manière radicale une question qui ne cesse de se poser dans nos réflexions sur l'histoire: l'articulation du singulier au collectif.

Quelle soit marquée du sceau de l'indicible, c'est ce que n'arrêtent pas d'en dire les témoins. Ainsi Robert Anthelme: «...impossible de combler la distance que nous découvrons entre le langage dont nous disposons et cette expérience

que, pour la plupart, nous étions en train de poursuivre dans notre corps.»

Face à cet indicible, certains se réfugieront dans le silence. Un silence qui ne pourra être brisé qu'à l'adresse de leurs petits-enfants. Nous pouvons penser que ce saut de génération n'est pas sans rapports avec la problématique œdipienne.

D'aucuns, comme Primo Levi, ont éprouvé «un besoin de raconter aux "autres", en vue d'une libération intérieure», tout en ressentant l'impossible à dire. Pourtant la plupart ont écrit leurs témoignages tout de suite après leur retour des camps. C'est le cas du même Primo Levi qui dit que «le livre était déjà écrit, sinon en acte, du moins en intention et en pensée dès «l'époque du Lager».

Deux éléments en apparence contradictoires se rencontrent dans les préfaces des principaux auteurs, car ils ont tous préfacé leurs témoignages. D'une part, le nécessaire recours à l'imaginaire, à l'imagination, à l'artifice du roman... de l'autre, l'avertissement au lecteur quant à la véricité du récit. La fiction est nécessaire, mais elle ne doit pas voiler à l'autre ce que l'écriture vise à lui transmettre.

Nulle autre littérature ne semble avoir dû se prémunir de telle manière. Le point commun de tous ces auteurs me semble cette conscience de l'équivoque de la fiction, à la fois nécessaire mais offrant le risque de faire passer le récit pour une fable: «Le livre est construit avec la technique du roman, par méfiance des mots... toutefois, la fabulation n'a pas de part à ce travail», prévient David Rousset dans la préface des *Jours de notre mort*. Et la fiction n'est donc pas une fabulation.

Les trois ouvrages dont il a été question jusqu'alors, datent de 1945/1946. Pourtant, l'auteur qui m'a mis au travail, n'a pu écrire que 50 ans après. Son livre *L'écriture ou la vie* est autant un témoignage sur son expérience des camps de concentration que l'effet de cette dernière sur son écriture, sur son travail d'écrivain.

Ce qui m'a arrêté dès la première lecture du texte de Jorge Semprun, c'est sa conception du témoignage, héritée, semble-t-il, d'un universitaire alsacien. En effet, pour lui, il ne s'agit pas d'une expérience indicible, car «le langage contient tout». La question est du côté de l'autre; à savoir est-ce audible pour cet autre? Est-ce qu'il peut tout entendre?

C'est pour que les choses soient audibles que «seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. Mais ceci n'a rien d'exceptionnel: il en va ainsi de toutes les grandes expériences historiques». Les choses sont claires: quelle que soit l'histoire, elle ne saurait se transmettre, et encore uniquement partiellement, que par l'artifice d'un récit maîtrisé qui se nourrit du «mentir vrai de la littérature». «Car la vérité essentielle de l'expé-

rience n'est pas transmissible ou plutôt elle ne l'est que par l'écriture littéraire... par l'artifice de l'œuvre d'art, bien sûr ! » ; c'est ce que soutenait, déjà dans le camp, un universitaire alsacien, probablement Caillavès (p.136).

DU TEMOIGNAGE A LA FICTION

« Seul l'art a le pouvoir de sortir la souffrance de l'abîme ». Celui qui nous enseigne le mieux ce passage est Aharon Appelfeld. « J'ai essayé plusieurs fois de raconter ce que j'ai vécu sur un ton documentaire, mais chaque tentative se soldait par un échec. Tout simplement parce que ce que j'ai vécu n'est pas... croyable. Vous ne pouvez pas exprimer l'angoisse et la peur d'un enfant sans utiliser de métaphores. Il m'a fallu, pour rendre à mon histoire sa crédibilité, rompre avec le récit logique et me détacher de mes souvenirs ».

« Sur la Seconde Guerre mondiale, on écrivait principalement des témoignages. Eux seuls étaient considérés comme l'expression authentique de la réalité. La littérature, elle, apparaissait comme une construction factice. Moi, je n'avais même pas de témoignage à offrir. Je ne me souvenais pas des noms de personnes ni de lieux, mais d'une obscurité, de bruits, de gestes. C'est uniquement avec le temps que j'ai compris que ces matières premières étaient la moelle de la littérature, et que, partant de là, il était possible de donner forme à une légende intime ».

Mais son expérience lui montre l'échec du pur témoignage : « Les gens de ma génération ont très peu parlé à leurs enfants de leur maison, et de ce qui leur était advenu pendant la guerre. L'histoire de leur vie leur a été arrachée sans cicatriser. Ils n'ont pas su ouvrir la porte qui menait à la part obscure de leur vie, et c'est ainsi que la barrière entre eux et leurs descendants s'est érigée. (...) Chaque fois que vous êtes enfin prêt à parler de ce temps-là, la mémoire fait défaut et la langue se colle au palais. Et puis, vous ne dites rien qui vaille. Il arrive parfois que les mots commencent à sortir de votre bouche, vous racontez, vous abondez, comme si un cours d'eau bouché s'était ouvert. Mais vous vous rendez compte aussitôt que c'est un écoulement plat, chronologique et extérieur, sans flamme intérieure. La parole coule, coule, mais vous ne révélez rien et vous sortez tête basse ».

« La mémoire elle-même se révéla l'ennemi de mes écrits. Lorsque je l'eus transcrite, mon expérience d'enfant dans la Shoah, gravée dans chacune de mes fibres – et qui, même après toutes ces années, reste précise et claire –, apparut peu fiable à mes yeux. On aurait dit la matière d'une fiction. C'était l'histoire vraie de mon enfance, mais ce qui ressortait de mes pages avait une allure bizarre, peu convaincante et, qui pis est, inventée ».

Il se heurte donc à la limite du « témoignage des survivants, où s'incarne toute leur psychologie : la précipitation, la difficulté à s'exprimer et le manque complet d'introspection ».

« Au début des années 1950, lorsque j'ai commencé à écrire, les mots sur la guerre coulaient déjà à flots. Nombreux étaient ceux qui racontaient, témoignaient, se confessaient et jugeaient. Ceux qui avaient promis à leurs proches et à eux-mêmes de tout raconter après la guerre tenaient leurs promesses. Ainsi apparurent les carnets, récits et volumes de mémoire. Beaucoup de douleur est figée dans ces parchemins, mais aussi de nombreux clichés et considérations extérieures. Le silence qui avait régné pendant la guerre et peu après était comme englouti par un océan de mots. »

« Nous avons l'habitude d'entourer les grandes catastrophes de mots afin de nous en protéger. Les premiers mots de ma main furent des appels désespérés pour trouver le silence qui m'avait entouré pendant la guerre et pour le faire revenir vers moi. Avec le même sens que celui des aveugles, j'ai compris que dans ce silence était cachée mon âme et que, si je parvenais à le ressusciter, peut être que la parole juste me reviendrait. Mon écriture fut d'abord un claudiquement pénible. Les épreuves de la guerre grouillaient en moi, lourdes et pesantes, et je voulais les refouler plus encore. Je voulais construire une nouvelle vie sur mon ancienne vie. Il m'a fallu des années pour me retrouver, mais une fois cela accompli, la route était encore longue. Comment donne-t-on forme à ce contenu brûlant ? Par où commence-t-on ? Comment relier les chaînons ? Quels mots utilise-t-on ? »

MEMOIRE DU CORPS

« Parfois il me semble que ce n'est pas moi qui ai connu la guerre mais un autre, quelqu'un de proche, destiné à me raconter précisément ce qui s'était passé, car je ne me souviens pas de ce qui est arrivé, ni comment. Je dis : "je ne me souviens pas", et c'est la stricte vérité. Ce qui est gravé en moi de ces années-là, ce sont principalement des sensations physiques très fortes. Le besoin de manger du pain. Aujourd'hui encore je me réveille la nuit affamé. Des rêves de faim et de soif se répètent chaque semaine. Je mange comme seuls mangent ceux qui ont eu faim un jour, avec un appétit étrange. »

« Le cœur a beaucoup oublié, principalement des lieux, des dates, des noms de gens, et pourtant je ressens ces jours-là dans tout mon corps. Chaque fois qu'il pleut, qu'il fait froid ou que souffle un vent violent, je suis de nouveau dans le ghetto, dans le camp, ou dans les forêts qui m'ont abrité longtemps. La mémoire, s'avère-t-il, a des racines profondément ancrées dans le corps. Il suffit parfois de l'odeur de la paille pourrie ou du cri d'un oiseau pour me transporter loin et à l'intérieur. Je dis à l'intérieur, bien que je n'aie pas encore trouvé de mots pour ces violentes taches de mémoire... »

« Je me souviens très peu des six années de guerre, comme si ces années n'avaient pas été consécutives. Il est exact que parfois, des profondeurs du brouillard épais, émergent un corps sombre, une main noircie, une chaussure dont il

ne reste que des lambeaux. Ces images, parfois aussi violentes qu'un coup de feu, disparaissent aussitôt, comme si elles refusaient d'être révélées, et c'est de nouveau le tunnel noir qu'on appelle la guerre. Ceci concerne le domaine du conscient, mais les paumes des mains, le dos et les genoux se souviennent plus que la mémoire. Si je savais y puiser, je serais submergé de visions. J'ai réussi quelquefois à écouter mon corps et j'ai écrit ainsi quelques chapitres, mais eux aussi ne sont que les fragments d'une réalité trouble enfouie en moi à jamais...»

«La mémoire et l'imagination vivent parfois sous le même toit. Durant ces années mystérieuses, elles semblaient concurrentes. La mémoire était réelle, solide, d'une certaine

façon. L'imagination avait des ailes. La mémoire tendait vers le connu, l'imagination embarquait vers l'inconnu. La mémoire répandait toujours sur moi douceur et sérénité. L'imagination me ballottait de droite à gauche et, finalement, m'angoissait... »

Et, comme lui, nous avons vu que nombre d'auteurs sont venus, face à cette expérience aux limites de l'humain, à la même conclusion : la fiction est incontournable pour en transmettre le témoignage. Si cette expérience des camps de concentration reste sans équivalent, ce que les différents témoins nous ont enseigné va nous amener à envisager toute transmission sur le même modèle, à savoir en tant que fiction, qu'œuvre d'art. ■

Le désir de l'interprète, côté art. Retour aux *Ménines*

Gabriele Daleiden

« Nous bricolons notre histoire en y mêlant ces ingrédients :
le souvenir d'autres histoires, l'identification illusoire avec le créateur de l'image,
nos connaissances techniques et historiques,
des ragots, des coups de cur et des préjugés,
nos lumières, nos doutes, de l'invention, de la passion et de l'esprit. »

Alberto Manguel¹

« Il est bon que les tableaux ne puissent pas entendre,
car sinon il y a longtemps qu'ils se seraient voilés. »

Achim von Arnim²

L'historien de l'art est celui qui répertorie, décrit et interprète les œuvres d'art. En tant qu'interprète, il produit du discours sur des images ; ce faisant, il passe du regard à la parole. Au cours des générations, il a développé une riche méthodologie qui correspond à la complexité de son champ d'investigation. Approches historique, sociologique, sémiologique, structuraliste, psychologique et psychanalytique, méthodes visant à replacer l'œuvre dans son contexte et à déterminer les fonctions de l'art dans une société déterminée, nourries par de multiples apports des sciences humaines ; l'approche formaliste qui a connu son premier moment de gloire avec l'école viennoise d'historiens de l'art à l'époque de Freud ; puis les approches qui s'inscrivent dans la lignée de la célèbre méthode iconologique d'Erwin Panofsky, visant à « lire » les images, c'est-à-dire détecter la charge symbolique des contenus picturaux ; sans oublier la description des œuvres d'art, l'*ekphrasis*, déjà pratiquée dans l'Antiquité, ni les biographies d'artistes avec lesquelles l'histoire de l'art en tant que discipline a débuté au XVI^e siècle. Parmi les approches plus récentes, l'esthétique de la réception qui étudie les signaux et appels au spectateur présents dans chaque œuvre, s'est établie dans la pratique de l'historien de l'art.

Il est un tableau qui focalise à merveille toutes ces approches, méthodes et tentatives d'interprétation. Ce sont *Les Ménines* de Velázquez³.

A partir de cette œuvre, on peut établir une véritable méthodologie de l'histoire de l'art. C'est d'ailleurs ce qu'a fait récemment un historien de l'art, en réunissant une sélection de textes sur les *Ménines* dans un recueil⁴. Mais son ouvrage est peu de choses comparé à la somme de littérature consacrée à ce tableau. En fait, les *Ménines* ont suscité d'innombrables commentaires non seulement du côté des historiens de l'art, mais aussi de la part des poètes, des écrivains ou des hommes de théâtre, des philosophes et des psychanalystes, des ingénieurs, des architectes ou encore des mathématiciens. A côté de Michel Foucault et de Jacques Lacan, je cite au hasard les noms de Théophile Gautier ou de Fernando Arrabal. Sans oublier que toute une série d'artistes ont proposé des commentaires peints sur les *Ménines* : de Luca Giordano (mort à Naples en 1705) à Goya, de Degas à Dalí, et de la célèbre série de Picasso⁵ à des artistes contemporains comme Richard Hamilton.

On a tout interprété de ce tableau, ce que l'on y voit et ce que l'on n'y voit pas, on a tout imaginé, « pour le meilleur et pour le pire »⁶. La conséquence logique de cet état de choses étant que jusqu'à ce jour, « il n'existe aucun accord réel sur ce que les personnages sont en train de faire ou sur la raison pour laquelle ils se trouvent réunis » sur cette toile⁷.

Mon propos est d'aborder les *Ménines* par le biais des différentes interprétations qui leur ont été consacrées. Il ne s'agit pas, bien sûr, de retracer la simple histoire de la réception de ce tableau par le public au fil des générations. Nous allons plutôt tenter de capter quelque chose de la manière dont ces discours s'articulent les uns par rapport aux autres. Pour cela, j'ai procédé à une sélection parmi les innombrables interprétations, en privilégiant celles qui s'intéressent à la structure de ce tableau. Ce n'est effectivement pas un hasard si les *Ménines* ont suscité autant de commentaires. A travers cette œuvre, Velázquez a touché à des questions cruciales, voire fondatrices de



Diego Velázquez, *Les Ménines* 1656, huile sur toile, 318 x 276 cm, Madrid, Musée du Prado

l'art occidental. Il y est question de réalité picturale, de nature de l'œuvre d'art, de place du spectateur, et de bien d'autres concepts encore.

Diego Velázquez (1599–1660) a créé cet étrange chef-d'œuvre en 1656. Ce dernier est d'abord accroché dans le bureau du roi au palais de l'Alcazar jusqu'à la destruction de ce dernier par un incendie en 1734. Ensuite, le tableau passe au Prado, qui deviendra musée en 1819. Son titre actuel, *Las Meninas*, est apparu pour la première fois dans un catalogue du Prado en 1843. Au XVIII^e siècle, le tableau était connu sous le titre *La familia*, ou *La familia del Senor Rey Phelipe Quarto*.

Le centre de l'avant-plan est occupé par l'Infante Marguerite, alors âgée de cinq ans. En 1656, elle est l'unique enfant issu des secondes noces de Philippe IV d'Espagne avec sa nièce Marianne de Habsbourg. Marguerite est entourée de deux dames de compagnie, les Ménines. A sa droite (donc à la gauche de la princesse pour nous), nous voyons Doña Maria Agustina Sarmiento, agenouillée, qui lui tend une petite cruche d'eau présentée sur un plateau. A sa gauche se tient la ménine Doña Isabel de Velasco. Debout, légèrement penchée vers l'Infante, elle regarde le spectateur. Dans le coin droit du tableau figurent deux nains de la cour, Mari-Bárbola et le petit Nicolasio Pertusato qui taquine le grand chien couché devant lui. L'animal ne semble guère s'en offusquer. Dans la pénombre, derrière Mari-Bárbola et Doña Isabel, nous distinguons une troisième ménine plus âgée, Doña Marcela de Ulloa, et à côté d'elle un *guardadamas*, un majordome dont le nom n'a pas été identifié. A gauche de la triade formée par l'Infante et ses deux Ménines, Velázquez s'est représenté lui-même, la palette et le pinceau en main. Au fond, dans l'embrasure de la porte, apparaît José Nieto, l'*apostador*, le chambellan de la reine.

Voilà pour les personnages présents dans l'espace pictural. Mais ce n'est pas tout : l'attention du spectateur est immédiatement captée par une toile immense, soutenue par un châssis, qui s'étend sur presque toute la hauteur du tableau, du côté gauche. Mais la majeure partie de cette toile est coupée par le cadre, et surtout, elle est présentée à l'envers. Nous ne voyons donc pas ce que Velázquez est en train de peindre. Et sur le mur du fond, à côté de la porte éclairée par une lumière qui ne provient pas de la pièce elle-même, on aperçoit un miroir qui reflète les bustes de deux personnages : Philippe IV, roi d'Espagne, et son épouse, la reine Marianne.

Près de deux siècles durant – du premier commentaire du biographe espagnol de Velázquez, Antonio Palomino, jusqu'au début du XX^e siècle – les spectateurs étaient fascinés par l'illusion de vie jaillissant de ce tableau. Palomino s'était exclamé en 1724 : « C'est la vérité et non pas la peinture ! »⁸ L'inimitable imitateur de la nature, c'est ainsi que l'on surnommait Velázquez. Avec l'invention de la photographie, le tableau entre définitivement au panthéon des chefs-d'œuvre de l'art occidental. Théophile Gautier, notam-

ment, s'en fait l'intermittent porte-parole ; pour lui, c'est « la nature même prise en flagrant délit de réalisme », au point de se demander : « Mais où est donc le tableau ? »⁹. Le sujet lui-même ne retient guère l'attention : on se contente de constater qu'il s'agit d'un portrait de groupe ; on peut identifier (presque) tous les personnages réunis sur la toile, et il est communément admis qu'une salle du Palais royal, l'Alcazar, a servi de cadre.

C'est seulement à partir des années 1930 que l'on commence à saisir la complexité des *Ménines* et à voir en Velázquez non seulement un observateur hors pair du monde visible, mais un artiste doué d'une intelligence aigüe qui cherchait à transmettre, via sa production artistique, une réflexion sur le statut de l'artiste et le pouvoir de la peinture. Cette prise de conscience fait suite à la publication, en 1925, de l'inventaire de sa bibliothèque personnelle qui inclut des ouvrages sur l'histoire et la théorie de l'art, sur l'anatomie, les mathématiques et la perspective ainsi que sur l'architecture et l'astronomie. A travers cette bibliothèque, Velázquez apparaît comme le prototype de l'artiste imprégné de culture humaniste.

Dès lors, le débat est ouvert. Et c'est surtout depuis la parution, en 1966, du texte de Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses*, que les interprétations vont se démultiplier. Elles tournent autour de réflexions portant sur la géométrie du tableau, le rapport entre le sujet qui regarde et l'objet regardé ainsi que le rapport entre le visible et l'invisible. Ce sont les interprétations les plus complexes, les plus contradictoires, les plus spéculatives, et c'est ici qu'interviennent également des auteurs étrangers au champ de l'histoire de l'art, dont Jacques Lacan qui a évoqué les *Ménines* à plusieurs reprises¹⁰.

Pour l'essentiel, ces interprétations tournent autour de quatre questions ouvertes qui permettent de multiples recoupements et combinaisons :

- ▶ Comment expliquer la présence du peintre dans le tableau ?
- ▶ Qui, à l'extérieur de l'espace pictural, est regardé par la plupart des personnages dans le tableau ?
- ▶ Que Velázquez est-il en train de peindre sur la toile vue de dos ?
- ▶ Où se trouve le couple royal reflété par le miroir ?

Celui qui se fait l'interprète des interprétations assiste alors à un phénomène étrange : aucune d'entre elles, aussi brillante soit-elle – et il y en a eu de très brillantes – ne tient jusqu'au bout. Une interprétation chasse l'autre, venant se nicher dans la faille laissée par la précédente. En 1910 déjà, un historien de l'art avait remarqué que *Les Ménines* est un tableau « plein de trous »¹¹.

Commençons par l'autoportrait de Velázquez. C'était un choix quasiment extravagant pour l'époque que de se représenter grandeur nature aux côtés de ceux qui sont l'incarnation même de la royauté de droit divin : la princesse héritière et le couple royal. De surcroît, Velázquez s'arrange de par la disposition des personnages sur la toile, pour que personne n'ait le privilège d'être la vedette. Autre fait qui intrigue : sur la toile exécutée en 1656, Velázquez porte la croix de l'ordre de Saint-Jacques. Or c'est en 1659 seulement qu'il est admis, grâce à l'appui de Philippe IV, au sein de ce prestigieux ordre qui n'accueille que les membres les plus méritants de l'aristocratie espagnole. Le peintre a-t-il rajouté la grande croix rouge trois ans plus tard, bien ostensiblement, comme un témoignage de son ascension sociale ? Ou mieux encore, le roi aurait-il peint la croix de sa propre main, à la mort de Velázquez en 1660, pour rendre hommage au génie de l'artiste, comme une légende le raconte ?

Il est évident que ces questions touchent au statut de l'artiste. Depuis l'Antiquité circulent des légendes où des artistes côtoient les grands de ce monde. L'une des plus célèbres est celle de l'empereur Alexandre, qui cède sa maîtresse à Apelle, le plus grand peintre de l'époque hellénistique ; lui seul avait le droit de réaliser des portraits d'Alexandre¹². Près de 2000 ans plus tard, Velázquez peut se targuer d'être le seul peintre de la cour de Philippe IV à se voir confier la tâche de réaliser le portrait du roi. D'autres légendes racontent comment tel souverain se rend au chevet de son artiste préféré. Ainsi Léonard de Vinci aurait rendu le dernier soupir dans les bras de François I^{er} qui se rendait de temps à autre au manoir de Cloud, où Léonard passa les dernières années de sa vie. Cette légende ne résiste pas plus que les autres à un examen critique, mais son message est toujours identique : seule la suprême grandeur terrestre est à la hauteur du génie créateur de l'artiste.

On mesure alors l'hardiesse de Velázquez qui se met lui-même à la place d'artistes du rang d'un Apelle ou d'un Léonard de Vinci. Et le tableau n'illustre pas une légende, mais renvoie à la réalité de la cour espagnole au milieu du XVII^e siècle. C'est pourquoi bon nombre d'auteurs s'accordent à penser que Velázquez s'est célébré lui-même comme souverain créateur, indépendant de la hiérarchie sociale. Le tableau serait alors une allégorie à la noblesse de la peinture, une célébration de la grandeur de l'art et du génie artistique¹³.

Tout cela n'explique pas encore la présence de la croix de l'ordre de Saint-Jacques sur la poitrine de Velázquez. Nous allons laisser cette énigme de côté pour le moment, et nous pencher sur la deuxième question : Qui la plupart des personnages du tableau regardent-ils à l'extérieur de l'espace pictural ? C'est nous, les spectateurs face au tableau. Comme l'a dit Foucauld, « nous nous regardons regardés par le peintre »¹⁴, l'Infante, l'une des ménines, la naine et José Nieto, au fond. Mais est-ce vraiment nous qui jouissons de tant d'attentions ? Qui s'est trouvé à la place du spectateur avant

le spectateur ? « Ceux que reflète le miroir ! », ont répondu d'aucuns, donc le roi et la reine. Et voilà une hypothèse : alors que Velázquez était en train de peindre le portrait de l'Infante, distraite par les ménines pendant les longues séances de pose, ses parents seraient venus lui rendre visite dans l'atelier. Il est évident qu'à l'arrivée d'aussi illustres visiteurs, tout le monde lève le regard, et même le peintre interrompt son action. Le miroir reflèterait donc ce qui se trouve devant le tableau, étranger à l'espace pictural, mais qui est rendu visible dans ce dernier par le truchement du miroir.



Les Ménines : Détail du miroir

Mais des calculs de perspective ont montré que le point de fuite ne se situe pas dans le miroir, mais au niveau de la porte placée au fond à droite du tableau, à peu près sous le bras levé de Nieto. Ce que reflète le miroir doit donc se trouver plus à gauche par rapport à la place du spectateur. Et voilà une nouvelle hypothèse : Velázquez est en train de peindre le portrait du couple royal, et c'est ce portrait, au demeurant presque achevé, qui est reflété par le miroir. Du coup, le couple royal n'a plus besoin d'occuper la place du spectateur, mais qui, alors, est regardé par les protagonistes qui se trouvent à l'intérieur de l'espace pictural ? Diverses solutions ont été avancées, dont nous retiendrons évidemment celle qui maintient le couple royal à la place du spectateur, car elle ouvre des possibilités vertigineuses, brillam-

ment exploitées par Michel Foucault. Velázquez aurait alors représenté l'acte même de peindre : lors d'un temps d'arrêt, l'artiste regarde son modèle, qui pose à la place du spectateur. Le miroir refléterait par conséquent ce qui est par deux fois invisible : le modèle « en chair et en os » à l'extérieur de l'espace pictural, et son portrait peint, qui se trouve bien à l'intérieur de l'espace pictural mais qui est caché par l'astuce du tableau montré à l'envers. L'Infante se trouverait alors encerclée à la convergence de trois lieux occupés par ses parents : ses parents posant devant elle, le tableau qui les représente, et leur reflet dans le miroir du fond. Le chiffre trois revient également quand on considère le nombre de personnes qui occupent, à tour de rôle ou en même temps, la place devant le tableau : l'artiste, le modèle et le spectateur, sans oublier que l'artiste, dans ce cas, est également son propre modèle, puisque son autoportrait figure dans le tableau.

Tout cela est très tentant, mais voilà le hic : nous ne connaissons aucun double portrait du couple royal de la main de Velázquez, pour la bonne raison qu'il n'était pas de coutume à l'époque de représenter les souverains en double portrait, dans une relation plus ou moins « intime ». On réalisait les portraits officiels du roi et de la reine, et on accrochait les deux tableaux côte à côte, dans une pièce tout aussi officielle du palais. Velázquez aurait-il alors imaginé sur la toile vue de dos une œuvre qu'il n'a jamais exécutée ni envisagé d'exécuter ? De son point de vue, cela n'aurait pas de sens. Et ce ne serait certainement pas dans la logique de l'argumentation de tous ces interprètes qui ne visent rien de moins que de reconstituer rien de moins qu'une situation réelle. Puis, que faire du peintre représenté dans le tableau, qui se trouve à une certaine distance de la toile mais bien devant elle ? Si le miroir reflète ce qui est peint sur la toile, alors il devrait aussi refléter – du moins en partie – la silhouette du peintre vu de dos.

Il y a aussi le problème de l'Infante qui occupe bien le centre de l'avant-plan : il est difficile de lui trouver une place adéquate dans ce scénario. C'est pourquoi certains optent pour la solution suivante : c'est *Les Ménines* que Velázquez est en train de peindre. Effectivement, le format du châssis à l'intérieur de l'espace pictural permettrait une telle possibilité : le tableau des *Ménines* mesure 3,18 m de haut et 2,76 m de large. Dans son séminaire *L'objet de la psychanalyse*, Lacan penche pour cette hypothèse qui le tente particulièrement parce que Velázquez aurait alors représenté le tableau dans le tableau « en tant qu'il est une toile montée sur une armature de bois. Nous avons le tableau comme représentation de la réalité »¹⁵. Velázquez aurait donc représenté à la fois le tableau comme objet et le tableau comme support d'image. Cette hypothèse suppose que Velázquez ait installé un immense miroir dans la pièce de manière à ce qu'il reflète le groupement des personnages tel que nous le voyons — c'est-à-dire dans le prolongement perspectif de la pièce vers l'avant, à la place du spectateur. Mais alors

que faire du roi et de la reine dans le miroir ? Selon la perspective qui régit l'espace pictural, nous devrions alors voir le reflet miniature du tableau des *Ménines* lui-même dans le miroir, et non pas le couple royal.

Et si c'était une toile blanche que Velázquez avait installée sur son énorme chevalet ? Quelle serait alors sa fonction dans le tableau ? Certains auteurs ont imaginé que Velázquez avait organisé un petit spectacle visant à divertir de la petite princesse pendant les longues séances de pose, à la consoler précisément de l'absence de ses parents : par le truchement de plusieurs miroirs (invisibles pour nous) et avec l'aide de Nieto qui se tient dans l'embrasure de la porte au fond, Velázquez aurait mis en scène un dispositif de *Laterna magica*. Celui-ci aurait projeté un petit portrait peint du couple royal, accroché dans la pièce qui s'ouvre au fond, sur la toile blanche qui devient un écran, et le miroir refléterait par conséquent cette projection. *Les Ménines* seraient alors le document témoin de la présence à la cour d'Espagne de cet instrument révolutionnaire, inventé quelques années auparavant¹⁶. Hélas, l'attitude des personnages dans le tableau n'étaye pas cette hypothèse – ils n'ont pas l'air de participer à une leçon d'optique ni à un divertissement nouveau ou amusant. Et pourquoi Velázquez s'obstine-t-il alors à tenir pinceaux et palette en main ?

Nous revoilà à la case départ. Lacan remarque que devant cette « toile dans le tableau », nous spectateurs sommes en position de demandeurs : « Fais voir ! » Et nombre d'interprètes des *Ménines* se sont lancés avec ardeur dans ce jeu de devinette : Que Velázquez est-il en train de peindre sur cette toile ?, plutôt que de se rendre à une évidence que l'historien de l'art espagnol José Lopez-Rey a formulée de la manière suivante : « Quel qu'ait été le sujet précis – s'il y en eut un – imaginé par Velázquez pour cette peinture où il se montre en plein travail, le fait capital est qu'il a choisi de ne pas le montrer »¹⁷.

C'est à cet endroit que nous nous faisons intervenir une hypothèse récente qui a fait beaucoup de bruit dans le petit monde de l'histoire de l'art. Car elle quitte le champ théorique et fournit une réponse à la question que nous avons laissée ouverte tout à l'heure, à savoir comment il se fait que Velázquez porte la croix de l'ordre de saint Jacques dans ce tableau exécuté en 1656, alors que cette croix ne lui a été décernée qu'en 1659. Cette hypothèse a été émise par l'historienne d'art espagnole Manuela Mena Marqués, conservatrice au musée du Prado¹⁸.

L'élément central de son interprétation repose sur un examen radiographique de la toile, et qui a révélé d'importantes modifications par rapport à un projet initial. Et notamment le fait qu'à la place de l'autoportrait du peintre figurait à l'origine un autre personnage. Selon Manuela Mena Marqués, ces modifications auraient été apportées peu après 1656. Elle échafaude l'histoire suivante : Philippe IV aurait commandé les *Ménines* au peintre en 1656 pour annoncer que,

faute d'héritier mâle, l'Infante Marguerite lui succéderait sur le trône. L'Infant Balthasar Carlos, le fils issu du premier mariage de Philippe IV avec Elisabeth de Bourbon et dont Velázquez a fait plusieurs portraits, était décédé en 1646. Devenu veuf, Philippe IV épouse en 1649 sa nièce Marianne. De cette union naît l'Infante Marguerite en 1651, et en 1656, elle est toujours l'unique enfant du couple. Selon l'auteur, le tableau était donc destiné à légitimer sa prétention au trône. D'après la radiographie, il semblerait qu'à la place de l'autoportrait de Velázquez se trouvait initialement un laquais qui tendait un sceptre en direction de l'Infante, alors que la

naine Mari-Bárbola, elle, tenait dans sa main une bague ; le sceptre comme la bague étant les symboles traditionnels de la passation du pouvoir royal. Le reflet dans le miroir signerait l'ascendance royale de la petite Infante qui, en tant qu'héritière du trône par la volonté de son père, occupe alors logiquement le centre de la toile. Il n'indiquerait donc pas la présence réelle du couple royal lors de séances de pose : Velázquez l'aurait introduit pour ses vertus symboliques. En effet, depuis la Renaissance, le miroir est l'attribut de la sagesse et de la prudence, vertus suprêmes des princes régnants.



Diego Velázquez, *La leçon d'équitation du prince Balthasar Carlos*, 1636-1637, huile sur toile, 144 x 96,5 cm, coll. Duc de Westminster, Londres, Royaume-Uni

PSYCHANALYSE EN EXTENSION

Le désir de l'interprète, côté art. Retour aux *Ménines*

Pour appuyer son hypothèse, Manuela Mena Marqués fait appel à un autre tableau de Velázquez, qui représente l'Infant Balthasar Carlos sur sa monture au manège royal. Il a été peint vers 1636, donc vingt ans avant *Les Ménines*; le prince, qui avait environ six ans alors, était l'héritier désigné du trône d'Espagne. A droite, nous distinguons le chambellan du prince qui remet une lance au duc d'Olivares, le favori de Philippe IV. Tout à fait à gauche, nous apercevons un nain. Au loin, sur le balcon, apparaissent le monarque et sa première épouse, la mère de Balthasar Carlos. On retrouve ici une structure très proche de celle des *Ménines*, sans l'autoportrait de Velázquez : l'héritier du trône entouré de personnalités de la cour dans une mise en scène évoquant la réalité quotidienne à la cour, avec l'apparition lointaine – au sens propre du terme – de ses royaux parents,

ces personnages auratiques dont émane le pouvoir qui lui sera transmis un jour.

Après la mort de son demi-frère, c'est sur Marguerite que reposent les espoirs dynastiques – jusqu'en 1657. Car en cette année naît l'héritier mâle tant attendu, l'Infant Felipe Prospero. Du coup, la version originale des *Ménines* se voit privée de son sens. Philippe IV aurait alors demandé à Velázquez de modifier la toile de manière à ce qu'elle ne légitime plus la prétention au trône de Marguerite – ce que le peintre fit en ôtant la bague de la main de Mari-Bárbola ainsi que le laquais et son sceptre, remplacé par son propre autoportrait. Ces modifications auraient été apportées en 1659, alors que Velázquez était admis dans l'ordre de Saint Jacques et avait par conséquent le droit de se représenter avec la croix de cet ordre.



Diego Velázquez, *L'Infant Felipe Prospero*, 1659, huile sur toile, 128,5 x 99,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum

La petite Marguerite est ainsi déchu de son rang de princesse héritière, le tableau dynastique se transforme en *capriccio* destiné au seul plaisir du roi, et Velázquez profite de l'occasion pour proclamer sa souveraineté d'artiste. Dans ce contexte, l'immense toile ne serait rien d'autre que l'attribut – réellement surdimensionné – du peintre. Attribut qu'il convient de représenter sous sa forme la plus générale, c'est pourquoi la toile est retournée. Peu importe ce que Velázquez est en train de peindre. On peut même imaginer que la toile est encore vierge, non pas pour servir d'écran à un dispositif de *camera obscura*, mais pour mettre en scène le processus créateur. En effet, l'attitude de Velázquez est explicite : prenant du recul par rapport à la toile, le pinceau suspendu à l'oblique au-dessus de la palette, il fait une pause dans son activité manuelle pour travailler « en esprit » : c'est-à-dire il prépare mentalement ce que la main va exécuter. Il avait certainement connaissance du traité de peinture de Vicente Carducho, intitulé *Dialogos de la pintura*, paru à Madrid en 1633. Y figurent des illustrations sous forme d'emblèmes ; l'un d'entre eux représente un pinceau posé à l'oblique sur une toile encore vierge. La devis qui accompagne cet emblème est : « La toile blanche [*tabla rasa* en espagnol!] voit toutes les choses en puissance ; seul le pinceau, avec une science souveraine, peut réduire la puissance en acte ». Et voilà à que nous retrouvons par un autre biais cette affirmation de la toute puissance de l'acte du peintre, donc du *peindre*¹⁹.



Vicente Carducho, *Potentia ad actum tamquam tabula rasa*, vignette parue dans l'ouvrage de Carducho, *Diálogos de la Pintura*, Madrid 1633

Du point de vue de l'histoire de l'art, cette hypothèse est plausible et séduisante car elle argumente d'un point de vue historique et non théorique. Cependant, la prudence est de mise, car en dépit des radiographies, on ne saura jamais vraiment comment le tableau se présentait avant les retouches.

Arrêtons ici la vertigineuse ronde des interprétations. Il nous semble que c'est précisément cet illusionnisme qui est à l'œuvre dans les *Ménines* – rappelons-nous les paroles de Gautier, « la nature même prise en flagrant délit de réalisme », cet art de peindre éblouissant que Velázquez maîtrise à la perfection – qu'il faut tenir pour responsable du fait qu'aujourd'hui même, l'immense majorité des exégètes des *Ménines* consultés pour ce tour d'horizon a succombé à la tentation qui est de vouloir à tout prix reconstruire l'espace et l'événement jusque dans les moindres détails, dans une sorte de scénario où ils font comme s'ils étaient face à des personnes réelles dans un espace réel²⁰. En fait, comme si Velázquez n'avait pas été peintre, mais photographe : ces exégètes cherchent à faire coïncider tous les éléments du tableau comme s'il s'agissait d'une prise de vue, faite à un moment précis²¹. Certains interprètes vont encore plus loin et « construisent » la partie « invisible » de la toile, tout comme Alice passant de l'autre côté du miroir²².

Force est de constater que la *mimésis*, ce principe érigé par les Grecs anciens selon lequel l'art doit imiter la nature, n'a rien perdu de son attrait sur le spectateur contemporain, alors que – ou peut-être *parce que* – depuis un siècle au moins, l'art a pour mission d'en finir avec la *mimésis* et son cortège de tours de passe-passe illusionnistes.

Or même avant l'avènement de la modernité, pendant les siècles où la peinture occidentale était régie par le principe de la *mimésis*, la peinture n'a jamais été ni cherché à être une exacte reproduction de la réalité²³. Il s'agissait, pour le peintre, de représenter un monde *ressemblant* ; jamais il n'était censé se limiter à une pure et simple imitation du monde visible. Il n'était pas question pour lui de singer le monde visible ni d'en être l'esclave ; au contraire, la mission, la visée de l'artiste était de recréer la nature dans une *démarche proprement artistique*, c'est-à-dire en *transcendant la pure phénoménalité des choses pour y introduire du sens*. Et pour ce faire, il jouissait de toutes les libertés, pour peu qu'il reste dans la *catégorie formelle du ressemblant*. Il pouvait jouer sur les éclairages, inventer des sources de lumière à des fins compositionnelles, il pouvait confondre ou combiner à volonté la représentation d'objets réels ou symboliques, il pouvait introduire des paramètres scientifiques (comme la perspective) tout en les utilisant à sa guise, etc. – bref, il avait une énorme palette de possibilités. La logique picturale n'est justement pas celle d'une photographie ou d'une image spéculaire. Et du coup, on remarque un détail qui heurte bon nombre d'interprétations évoquées plus haut : les souverains figurent en *vue rapprochée* dans le miroir. Dans une logique photographique, ils auraient dû être placés dans le fond de la pièce, encore derrière Velázquez. Idem si le miroir reflétait leur portrait peint, le chevalet aurait dû se trouver alors beaucoup plus près du miroir.

C'est sur ce mode du *ressemblant* qu'il convient d'insister, car il fait toute la différence. Si Velázquez n'a pas reproduit

tel un miroir la scène des *Ménines*, c'est qu'il l'a imaginée. Pour étayer le message ou le texte que la toile était censée véhiculer, Velázquez a inventé une structure narrative vraisemblable, et s'il s'est servi, pour la mise en image de ce « plot », des techniques et des règles qui correspondaient aux normes picturales de son époque régies par la mimesis, il les a rigoureusement subordonnées aux exigences de ce texte. À l'évidence, il était impensable de faire figurer le couple royal « en tout petit » sur le miroir au fond de la pièce. Prenons au mot l'hypothèse selon laquelle Velázquez dut apporter d'importantes modifications au tableau après la naissance du prince héritier. Ces changements ont alors entraîné une « perturbation » de l'espace pictural : sa mise en perspective est en quelque sorte dupliquée par l'introduction de la figure du peintre avec son énorme toile. Si l'organisation spatiale du tableau s'en trouve réduite à un « à peu près », elle n'en reste pas moins fort convaincante : tous nos interprètes en fournissent la preuve. C'est dans l'intervalle entre la logique picturale et la logique du miroir qu'émerge le texte qui a été pensé avant l'exécution de la toile, qui préside sa création en termes picturaux – texte qui se révèle au spectateur lorsque celui-ci regarde ce qui a été donné à voir par le peintre.

Point d'exactitude « photographique » donc, mais de l'« imaginé ». Il n'empêche que nombre de propositions d'interprétation des *Ménines* que nous avons évoquées ici, n'en sont pas invalidées pour autant. Car le coup de génie de Velázquez a été – et peu importe qu'il ait peint ce tableau en une ou deux étapes – de mettre en œuvre les paramètres mêmes

sur lesquels se fonde l'art occidental à l'ère classique : mimésis, miroir, représentation, création, la dialectique entre normes et liberté créatrice... En introduisant son autoportrait, il a livré une réflexion saisissante et entièrement neuve sur la fonction du regard, et du coup légitimé ces interprétations.

L'historien de l'art qui, en 1910, avait parlé de « trous »²⁴ – ce qu'il entendait plutôt comme une critique car il n'aimait pas spécialement les *Ménines* – ne s'est donc pas trompé. Tout regard appelle un discours ; un regard « pur » qui interdit la parole ou qui refuse de se laisser traduire en discours, est insoutenable. Par discours, nous entendons ici, au sens très large, « faire circuler du sens dans l'espace pictural ». Cela marche d'autant mieux si l'œuvre d'art contient des trous – les « riens » de Daniel Arasse²⁵ que d'autres ont appelés « lieux d'incertitude » ou « blancs » (dans le sens typographique)²⁶ autour desquels s'articule le regard, dans lesquels il peut projeter sa part désirante. Les *Ménines*, nous l'avons vu, en proposent une multitude : à commencer par la toile retournée jusqu'au fait que le tableau ne possède pas de véritable centre. Ce mouvement circulaire des interprétations qui a fait l'objet de notre propos, reflète la structure même du tableau. C'est sans doute le propre de toutes les grandes œuvres d'art, peut-être même de toutes les œuvres dignes de ce nom, que d'accueillir dans ces « zones d'incertitude » le regard du spectateur qui est happé par l'œuvre, qui se projette en elle, et qui découvre alors ce rapport étrange de l'image peinte au langage que Foucault a formulé ainsi : « On a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit »²⁷. ■

¹ Alberto Manguel, *Bilder lesen*, Berlin, 2001, p. 20. L'ouvrage a été traduit en français : *Le Livre des images*, Actes Sud, 2009. Citation traduite par nos soins.

² Achim von Arnim, Clemens Brentano et Heinrich von Kleist, *Impressions devant la marine de Friedrich*, article publié dans les *Berliner Abendblätter* en 1810. Traduction par John E. Jackson dans *L'Ephémère*, n° 19/20, 1972-1973, p. 387. Le passage cité est attribué à Achim von Arnim.

³ Voilà bientôt vingt ans que je me suis penchée pour la première fois sur ce sujet, à l'occasion d'une formation Arcanes-Apertura sur l'autisme, en 1997. Depuis, cette « interprétation des interprétations » (ce fut longtemps le titre de ce texte que j'ai présenté dans divers contextes) a connu pas mal de développements. Je tiens à remercier ici Mariane Truffert pour sa relecture patiente et attentive de cet essai.

⁴ Thierry Greub, *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin, 2001. Voir également Caroline Kesser, *Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte*, Berlin, 1994.

⁵ Cf. Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, 1987, qui interprète *Les Ménines* de Velázquez à partir de la série de toiles peintes par Picasso en 1957.

⁶ Daniel Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, 2000, pp. 178-179.

⁷ Jonathan Brown, *Images et idées dans la peinture espagnole du XVII^e siècle*, Paris, 1993, chap. IV, « De la signification des *Ménines* », p. 114.

⁸ Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, livre III : *El Parnaso español pintoresco laureado*, 1724.

⁹ Théophile Gautier, « Don Diego Velasquez de Silva », paru d'abord dans *Les dieux et les demi-dieux dans la peinture*, 1864, puis repris dans *La vie et les uvres de quelques peintres*, uvres complètes, vol. VIII, Genève, 1978, pp. 252-280.

¹⁰ A ce sujet, voir l'article d'Erik Porge, « L'analyste dans l'histoire et dans la structure du sujet comme Velázquez dans *Les Ménines* », in *Littoral*, n° 26, 1988, pp. 3-29, ainsi que la contribution de Michel Forné dans le présent numéro d'*Analuein*.

¹¹ Julius Meier-Graefe, *Spanische Reise*, 1910, cité dans Caroline Kesser, *op. cit.* note 4, p. 85.

¹² Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, § 86-87.

¹³ Cf. chap. VII de l'ouvrage de C. Kesser, *op. cit.* note 4, pp. 125-142.

¹⁴ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966, p. 22.

¹⁵ Jacques Lacan, *L'objet de la psychanalyse. Le séminaire, Livre XIII*, 1965-1966, inédit.

¹⁶ Angel del Campo y Frances, *La magica de Las Meninas. Una iconología velazqueña*, Madrid, 1978.

¹⁷ José Lopez Rey, *Velázquez, le peintre des peintres. L'uvre complet*, Cologne, 1997, p. 216.

¹⁸ Manuela B. Mena Marqués, « El encaje de la manga de la enena Mari-Bárbara en 'Las Meninas' de Velázquez », in *El Museo del Prado. Fragmentos y detalles*, Madrid, 1997, pp. 135-161. Une traduction en allemand de cet article figure dans l'ouvrage de Thierry Greub cité en note 4. Voir également Jesús García Calero, « *Les Ménines* revisitées », in *Courrier International*, n° 328, février 1997, p. 33.

¹⁹ Nous avons repris le développement de Daniel Arasse, *op. cit.* note 6, à partir des thèses de Manuela Mena Marqués et du travail de John Moffitt, « Velázquez in the Alcazar Palace in 1656 : The Meaning of the *mise-en-scène* of *Las Meninas* », in *Art History*, vol. 6, n° 3, 1983, pp. 271-300.

²⁰ Cet effet de « réalité » est encore accentué par le fait que les personnages sont peints grandeur nature, cf. Svetlana Alpers, « Interpretation without Representation, or The Viewing of *Las Meninas* », in

Representations, n° 1, 1983, pp. 31-42. Traduction en allemand dans l'ouvrage de Thierry Greub cité en note 4.

²¹ L'un de ces chercheurs infatigables est même parvenu à déterminer la date et l'heure à laquelle Velázquez aurait composé les *Ménines*. L'éclairage du tableau, nous apprend-il, correspond à celui du 23 décembre 1656 et comprend deux temps de pose : un premier à 15h06 et un second à 17h08...

²² On est allé jusqu'à avancer que la grande toile retournée aurait pour fonction de cacher la partie de la pièce qui se trouve à gauche du point de vue du spectateur, et où se trouverait un chevalet portant une toile plus petite. Et c'est sur cette petite toile que Velázquez serait en train de travailler en vérité. Pour Jacques Lacan, ce trucage aurait permis à Velázquez de peindre le regard comme tel, en tant qu'objet insaisissable et invisible. Cf. Erik Porge, *op. cit.* note 9.

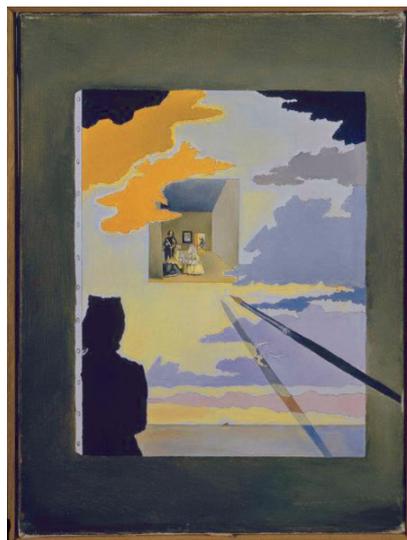
²³ Dès l'Antiquité grecque, la mission de la peinture occidentale était double : si la peinture était considérée comme une « *mimétique techné* », une technique d'imitation, Aristote introduit le moment « créateur » en définissant le terme *techné* comme étant « la façon d'agir comme agit la nature ». Plus que d'imiter la nature visible, il saisit, à travers son action, ses principes mêmes.

²⁴ Voir note 11.

²⁵ Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2014, chapitre 24 : « Le rien est l'objet du désir ».

²⁶ Les termes de *Unbestimmtheitsstellen* et de *Leerstellen* ont été forgés par les initiateurs de l'esthétique de la réception. Celle-ci postule que toute œuvre d'art est ponctuellement inachevée et ne peut s'achever que dans le regard du spectateur. Voir Wolfgang Kemp éd., *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Cologne 1985.

²⁷ Michel Foucault, *op. cit.* note 14, p. 25.



Salvador Dalí (1904-1989), *Las Meninas (obra estereoscópica)*, 1975-76, huile sur toile, 35,5 x 25 cm, Madrid, Museo nacional Reina Sofia

Les Ménines chez Velázquez : une réflexion au-delà du principe du miroir

Michel Forné

Nous tenterons dans cet article, une étude analogique entre la structuration du tableau des Ménines chez Velázquez, l'expérience du bouquet renversé de Bouasse et le schéma optique du stade du miroir proposé par Lacan.

C'est en retravaillant *Le désir et son interprétation* – sixième séminaire que Lacan mena de 1958 à 1959 – que je me suis rendu compte que la compréhension que je pensais avoir du schéma optique dit du « vase renversé » dont il se servait à ce moment là, me leurrait. J'ai donc repris mon bâton de pèlerin et suis reparti sur les traces de la genèse de cet outil dont Lacan fait grand cas dès son premier séminaire sur les *Écrits techniques de Freud* (1953) et qu'il reprendra dans ses *Remarques sur le rapport de Daniel Lagache* (1961), dans *L'identification* (Séminaire IX, 1961), dans *L'Angoisse* (Séminaire X, 1962), dans *L'objet de la psychanalyse* (Séminaire XIII, 1965) puis dans *L'acte psychanalytique* (Séminaire XV, 1967) et encore dans *R.S.I.* (Séminaire XXII, 1974).

Et c'est en tentant d'avancer dans ma reprise de ce schéma optique, qu'une personne qui m'est chère à fait résonner en moi le célèbre tableau des *Ménines* peint par Diego Velázquez en 1656. M'est venue alors l'idée d'entrer dans ce tableau en chaussant les lunettes de Lacan et de me demander si, l'un et l'autre (le tableau et le schéma) ne parlaient pas de la même chose ... en toile de fond ? Faute de pouvoir me rendre à Madrid, j'ai ouvert une des fenêtres de la salle du rez-de-chaussée du *Real palacio del Alcázar* (où le roi Philippe IV d'Espagne avait sa résidence) et me suis placé discrètement aux côtés du peintre. Plus précisément à sa droite et à l'instar de Nieto, spectateur du fond de la toile dont nous reparlerons, j'ai observé la scène à l'abri des regards... conjoignant ainsi le fantasma pictural de Velázquez au mien.

Ce que j'ai cru tout d'abord y voir, fut le montage, près de trois siècles auparavant, du « bouquet renversé » de Bouasse¹ repris par Lacan sous le nom de l'expérience du « vase renversé ». Dans son montage, Bouasse mettait en scène la relation entre réalité, image réelle et imaginaire, tout comme elle réapparaît chez Lacan dans ses schémas « L » et « R » (sur lesquels nous ne reviendrons pas ici).

Le montage d'Henri Bouasse met en place un miroir sphérique concave placé à une certaine hauteur (fig. 1 ci-dessous) reflétant un dispositif placé en face de lui, fait d'un cube posé à terre avec une face ouverte en avant vers le miroir. A l'intérieur de cette boîte, tête en bas, est fixé un bouquet de fleurs. Au-dessus du cube est posé, à l'endroit, un vase vide. L'observateur de l'expérience se placera au-delà du cube (au niveau de la lettre O sur la figure 1) et regardera la concavité du miroir.

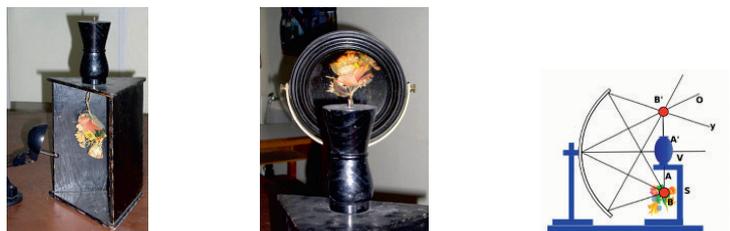


Fig. 1 - Le montage de Bouasse en réalité et sous sa forme schématique.

De part les propriétés des lois optiques, le bouquet de fleurs réelles placé dans la boîte ira se réfléchir dans la coupole spéculaire et sera renvoyé à l'envers vers l'observateur. C'est ce qui se passe également au fond de notre rétine du fait du passage des ondes lumineuses au travers du trou pupillaire via la lentille du cristallin. Si l'observateur de l'expérience se place à bonne distance du montage et accommode la netteté de sa vision sur le vase, il verra s'y superposer l'image des fleurs vues à l'endroit. Cette expérience du « bouquet renversé » était utilisée au début du siècle dernier, comme un moment de physique amusante et d'illusion d'optique... renversante.

Lacan, comme il l'avait fait pour l'algorithme saussurien du Signe (le rapport entre signifié et signifiant), va inverser ce dispositif (fig. 8). Il en profitera pour le compliquer en faisant varier la position de l'observateur (en deçà du miroir concave) et en ajoutant un miroir plan face à lui. Ces modifications seront à entendre comme les variations des positionnements subjectifs de l'analysant – à l'égard de lui-même, à l'égard de l'analyste et par rapport au Réel – tout au long de son analyse. Et pour que la cure puisse prendre la direction de telles variations, il faudra en quelque sorte – et nous le développerons par la suite – que l'analyste fasse un peu son « Velázquez », représentant pour son patient une page vierge ou « l'écran noir de ses nuits blanches » que chantait Nougaro. Ecran sur lequel l'analysant pourra repérer les traces de son objet *a*, objet cause du désir inconscient, le conduisant au plus près de son fantasme. Nous préciserons à nouveau ces montages optiques mais pour l'heure revenons un peu aux *Ménines*.

Posons tout d'abord quelques éléments de la « scénification » du tableau avant d'en tenter une transposition sur le schéma optique; transposition à même de dégager quelques *Knotenpunkte*, points nodaux (ou nœuds) dont parle Freud dans les *Etudes sur l'hystérie*². J'espère pouvoir apporter une touche d'originalité à l'abord de ce tableau, mais cette tâche s'annonce d'ores et déjà ardue.

Les analyses qui font de cette toile l'une des plus commentées de l'histoire de la peinture occidentale, sont en effet innombrables. Commentaires d'historiens de l'art, travaux d'architectes, écrits philosophiques, reprises artistiques multiples³. S'y ajoutent la multitude d'interprétations psychanalytiques auxquelles elle a donné lieu, à commencer par celles de Lacan qui y reviendra sur plusieurs séances dans *L'identification* et dans *L'objet de la psychanalyse*. Il faut dire que cette œuvre s'y prête. La complexité et la relation incertaine qui en surgissent, ne peuvent que nous déstabiliser et nous interroger car comme le formulait le conservateur d'art Dawson Carr: « l'art et la vie sont une illusion ».

Il est courant de découper la scène en quatre plans (quarts horizontaux et septièmes verticaux selon la géométrie de la pièce ou les lignes de fuite). D'autres présentations proposent un découpage en huit ou neuf segments, selon que l'on prenne comme repères les personnages (neuf ou onze si on compte les deux se reflétant dans le miroir). La science y a également apporté sa contribution puisque les examens radiographiques et chromatographiques pratiqués sur le tableau ont démontré l'existence d'éléments devenus invisibles à l'œil nu. Citons les deux plus connus :

- ▶ La croix rouge qu'arbore Velázquez sur son plastron ne fut peinte que quelques années après la fin du tableau (le peintre n'ayant reçu la distinction de la croix de Santiago qu'en 1659, soit trois ans après que la toile fut peinte). Certains ajoutent que le roi Philippe IV l'aurait peinte lui-même après la mort de Velázquez; honneur posthume en raison de la grande proximité des deux hommes. Diego Velázquez était déjà au service du roi depuis trente trois ans lors de la réalisation des *Ménines*. Il avait gravi progressivement certains échelons de la cour, fut anobli et conserva son titre d'*Aposentador mayor de palacio* de 1651 jusqu'à sa mort, neuf ans plus tard. A sa ceinture sont d'ailleurs visibles les clés symbolisant la charge de sa fonction de « maître des appartements du palais ». Pour l'historien d'art Daniel Arasse, ce tableau représente bien un hommage discret au roi par l'intermédiaire d'une fiction⁴.
- ▶ L'existence d'une version antérieure au tableau, imperceptible aujourd'hui. Un rideau rouge masquait, semble-t-il, initialement la partie gauche de l'œuvre et Velázquez n'y apparaissait pas. Un bâton de commandement, symbole de la transmission du trône au seul enfant du roi, était apporté à l'Infante par un jeune garçon, faisant de cette œuvre, un tableau dynastique et peut-être l'expression – comme dans un rêve – du désir de son altesse (qu'un garçon arrive enfin...). Quelques années plus tard naquit un fils – l'Infant Felipe Prospero, héritier mâle – à qui revenait alors la succession. Velázquez modifia son travail à la demande du roi et ajouta, en place de la partie gauche du tableau, une néo-scène dans laquelle il se peignit lui-même en train de peindre.

Mais plutôt que de poursuivre un psittacisme descriptif que d'autres ont fait mieux que moi et feront encore longtemps, optons pour un commentaire plus subjectif, un *Laien*-commentaire, en me mettant, profane, à en parler comme parlerait un analysant. Mes observations feront dès lors des allers et venues erratiques, peu académiques, au risque de provoquer quelques effets de cinétose⁵.

Les Menines, c'est pour moi avant tout une impression mystérieuse. Une sensation de quelque chose qui accroche le regard et qui susurre au coin de « l'œil » : « hep, pas si vite!

Regarde bien. Ce tableau ne te parle-t-il pas au-delà des apparences ? ». Et retenu alors par cette voix intérieure, j'entre alors dans la grande pièce claire-obscur, sobre et vide, éclairée par deux irrptions de soleil. Une première s'insinuant par une fenêtre à droite illuminant l'Infante, et une seconde se glissant, plus énigmatique, en provenance de la porte du fond et dont nous aurons à reparler. Depuis ce lieu, un homme austère se tient debout sur quelques marches, barrant l'entrée ou la sortie de la salle. Il s'agit de Nieto Velázquez, chambellan de la reine et chef des ateliers de la tapisserie royale (en parenté possible avec le peintre). Il nous apparaît à contre-jour. Derrière lui, une issue lumineuse attire l'attention. Où mène donc ce passage ? Serait-il possible qu'il soit le lieu d'un autre improbable montage optique dont nous préciserons l'hypothèse plus loin ? Cet homme, bien que discret, devient ainsi sujet-supposé-savoir-quelque-chose sur ce qui échappe à notre regard au delà de lui-même.

L'art comme la science, ne cessent de nous pousser à interroger sans relâche ce qui nous échappe, et il peut arriver de nous servir parfois d'un miroir, comme chez le coiffeur, pour compléter notre vue. René Magritte nous mettait déjà en garde avec sa *Reproduction interdite* : « Vois ! Ce que tu espères observer t'échappes pourtant ». C'est la présence d'un « rien » à voir, d'un trou dans l'image, d'un vide autant sidéral que sidérant et dont Arasse résume la portée ainsi : « Le rien est l'objet du désir⁶ ».

Retour à l'avant-plan : une curiosité attire à nouveau mon attention : c'est la seule présence non humaine de la scène. Un chien qui semble être le seul à ne regarder personne. Lui, fait résolument autre chose par rapport aux « comédiens » qui l'entourent avec leurs regards qui se perdent. On pense à la toile de Georges de La Tour, *Le tricheur à l'as de carreau*, dans laquelle aucun joueur de cartes ne regarde directement personne, pris qu'ils sont dans un jeu de dupes entre regards complices et silences entendus. Mais pour peu qu'on y « réfléchisse »... ce douzième personnage sous ses traits canins, ne pourrait-il pas être une allusion à ce que l'on trouve lorsqu'on examine certains tableaux qu'on appelle alors « cliniques » ? Les pulsions qui s'en dégagent et qui pourraient nous les faire apparaître comme animales ?

Mon regard se pose à présent sur trois personnages féminins pas-toutes-symétriques. Ce trio est centré par une Infante aux joues roses et à la robe brodée de fleurs. Robe dont l'arrondi rigide semble la faire « toute-vase-fleuri-renversé ». C'est l'Infante Marguerite Thérèse bien sûr dont on sait qu'elle est alors âgée de cinq ans. Elles pourraient toutes trois être ainsi les personnages centraux de la toile. Le nom du tableau nous attirerait dans ce sens (il s'intitulait initialement *La famille du roi*), mais faisons fi de cette facilité et gageons que si Graal dans le tableau il devait y avoir, il est sûrement ailleurs : c'est Fragonard et son *Verrou* peint en 1777, dont le nom orientait également vers cet élément

accessoire (un modeste loquet placé en haut à droite de la toile) alors que toute la puissance des symboles érotiques qui habitent ce tableau se trouvent à gauche, dans les pli-catures suggestives des tissus couleurs cramoisies. Il faut toujours se méfier de comprendre trop vite, prévenait Lacan : « si vous avez compris vous avez sûrement tort », ajoutait-il. Nous « verrons » petit à petit que les personnages centraux des *Ménines* sont finalement loin d'être aussi discernables qu'il y paraît... Le centre est souvent paradoxalement périphérique et inversement. C'est aussi ce que nous enseignent les rêves. En l'occurrence dans *Les Ménines*, le miroir au fond de la pièce et dont nous parlerons beaucoup ne sera pas non plus le centre géométrique du tableau, mais comme l'avait compris Foucault, son centre imaginaire.

« La peinture ça ne montre pas seulement, ça pense » disait le philosophe Hubert Damisch. Velázquez n'était assurément pas dépourvu de pensées ni d'inconscient. Quel message codé nous adressait-il dans ces images ? Que nous disait-il à voix basse ? Quelle mythologie reprenait-il, coiffeur de Midas, ne pouvant taire plus longtemps son secret et le confiant à son pinceau⁷ ? Et que regardait-il avec cet œil pénétrant et insistant, assuré par la maîtrise de son art ? Et en parlant de miroir justement, qu'est-ce donc que ce montage sur lequel tant de commentateurs se cassent les dents depuis tant d'années ? Il évoque bien sûr *Les époux Arnolfini* peints par Van Eyck en 1483, œuvre ayant vraisemblablement été une source d'inspiration pour Velázquez puisque ce tableau trônait au palais de Philippe IV. Velázquez connaissait forcément très bien cette œuvre.

Si c'est bien du couple royal qu'il s'agit, dépeint dans le miroir du fond, représente-t-il alors le pouvoir amoindri d'une cour en perte de vitesse ? Mais que ce soit le reflet du tableau que le peintre peindrait ou le reflet des monarques prenant la pose ne change pas grand-chose à l'affaire. L'artiste se fait maître de l'ordonnancement de ses sujets et maître du temps ; en tous cas au moins d'un « moment ». Le moment où l'Infante fait irruption dans la salle : Velázquez a peint le temps⁸. Il n'est pas trop difficile de percevoir que face à ce tableau, nous nous trouvons dans un jeu de chaises musicales pouvant passer de la place d'observateur, à celle de peintre lui-même (qui a bien dû à un moment donné se placer devant sa propre création pour la contempler finie), mais aussi à la place des sujets-supposés-poser, c'est-à-dire nous en place de roi et de reine. Et dans ce cas, aussitôt promus têtes couronnées, aussitôt dégradés et rejetés au fond d'une image, à la fois spéculaire et non spécularisable (nous reviendrons sur cette nuance). Il me semble alors que nous sommes conviés à reprendre le travail de Lucien Israël avec son *Désir à l'œil*⁹ à l'aulne de la formule lacanienne énoncée dans *L'objet ...* : « ce n'est pas d'où je me vois que je te regarde¹⁰ ».

Que croyons-nous voir quand nous regardons ? Cette question se diffracte de mille manières dans la vie. On en retrouve la trame dans le film de Laurent de Bartillat, *Ce que mes*

yeux ont vu (2007), qui se déroule dans l'univers des femmes chez Watteau, ou encore dans celui d'Emmanuel Carrère, *La moustache* (2005), avec un Vincent Lindon dont personne ne remarque le rasage de celle-ci portée pourtant depuis des années, au point que lui-même finisse par douter l'avoir arboré.

Dans *Les Ménines*, c'est notoire depuis Michel Foucault, la reine et le roi sont supposés être en dehors des limites du cadre que nous observons, en dehors de la toile réelle elle-même et pourtant leur réflexion sur le miroir du fond les placent, de fait, à l'intérieur de l'espace pictural. C'est une présence sur fond d'absence, thématique vieille comme le monde. L'image dans le miroir convoque quelque chose de divin par l'intermédiaire de la nuance laiteuse que Velázquez a ajouté à son *espejo*; mais également l'idée d'un regard divin, omnivoyant au sens où Nicolas de Cues l'entend dans *Le tableau ou la vision de Dieu. El espejo*, le miroir, «montre» donc ce qui n'est pas là ou plus là. Tant de générations de spectateurs ayant été pris à leur tour dans ces jeux de places et ayant aujourd'hui eux-mêmes disparu.

«Le peintre n'a affaire qu'avec ce qui se voit¹¹», énonçait le théoricien des arts Leon Alberti au XV^e siècle. Pour infirmer cette formule dogmatique, envisageons maintenant quelques-unes des hypothèses avancées au sujet de ce tableau dont le remarquable article d'Erik Porge¹² nous servira de point d'appui. Et gardons en chemin, comme ligne de mire, les questions suivantes :

- ▶ L'observateur de la toile se tient-il à l'endroit où le couple royal est supposé avoir été ?
- ▶ Peut-on savoir ce que peignait le peintre sur le tableau qu'il se peint peindre ?
- ▶ De quoi l'image dans le miroir est-elle la représentation ?
- ▶ Que voit chacun depuis le lieu d'où il regarde ?
- ▶ Que dit ce montage de notre relation inconsciente à l'objet regard et à la pulsion de (sa)voir ?

C'est Foucault qui, dans *Les mots et les choses* (1966), a «démocratisé» l'idée que la cour regarde les souverains posant en tant que modèle¹³ et que c'est leur image directe qui se reflète faiblement sur le miroir du fond. Cette thèse est largement reprise par la plupart des guides de musées. Une hypothèse alternative avancée par l'historien Jeanson propose que le miroir du fond refléchit la toile que Velázquez est en train de peindre et qui représente le couple royal en train de poser. Mais aucun portrait du roi et de la reine ensemble n'existe en réalité. D'autres travaux en perspective comme ceux de R. Moya exposent, à l'inverse, que Velázquez peindrait *Les Ménines* elles-mêmes placées face à un miroir (fig. 2).



Fig. 2 - *Les Ménines* posaient-elles devant un miroir ? Et si oui, quid du couple royal ? Une telle technique aurait contraint le peintre à effectuer une rotation symétrique des personnages qui sinon seraient inversés par rapport à leur reflet.

A. Vallejo pense, quant à lui, que Velázquez se peignait bien en train de peindre les monarques car les mensurations de la toile vue de dos seraient inférieures à celles des *Ménines* (*Les Ménines* mesurant 3m18 de haut sur 2m76 de large, n'aurait pu être contenu dans le tableau du tableau puisque ce dernier est évalué par Antonio Vallejo à 2m73 de haut).

Angel del Campo y Francès, pour sa part, a proposé une étude stupéfiante d'originalité. Il avance que la toile retournée serait en réalité un écran (*una pantalla* en castillan) masquant la véritable toile que peindrait Velázquez et qui serait, elle, située plus près de lui, raison de sa distance d'avec la *pantalla*. Cet écran serait une sorte de toile de cinéma (près de deux siècles et demi avant l'invention des frères Lumière) sur laquelle se seraient reflétées des images agrandies provenant d'un épidiastroscope¹⁴. Il va s'appuyer sur l'idée que Nieto ne retient pas un rideau derrière une porte ouverte mais un grand miroir (note E1 sur la fig. 3 et 6) qui reflète la lumière du soleil vers un second miroir à droite au dessus des marches (E2 fig. 4 et 6). La lumière aurait alors été renvoyée vers un troisième petit miroir (E3 fig. 5 et 6) qui éclairerait un tableautin supportant une image du roi et de la reine. Cette image, au travers d'une lentille grossissante («lanterne magique») aurait été projetée agrandie vers l'écran, le tout pour distraire l'Infante : une façon anachronique de se «faire une toile». C'est ainsi que cette même image du couple se retrouverait sur le miroir du fond représentée sur le tableau final, après un parcours de sept incidences différentes de rayonnement, depuis l'entrée du soleil jusqu'à nos yeux.

PSYCHANALYSE EN EXTENSION

Les *Ménines* chez Velázquez : une réflexion au-delà du principe du miroir



Fig. 3 - Vue de la porte du fond reconstituée dans le livre de Campo.

Nieto actionnant un grand miroir.

Second miroir.

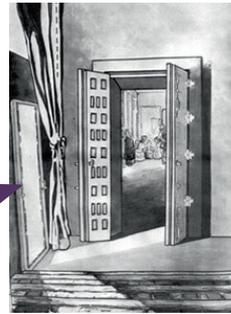


Fig. 4 - Second miroir vu depuis la place de Nieto.



Fig. 5 - Détail reconstruit de l'image agrandie projetée par la lanterne magique sur l'écran en face de Diego Velázquez.

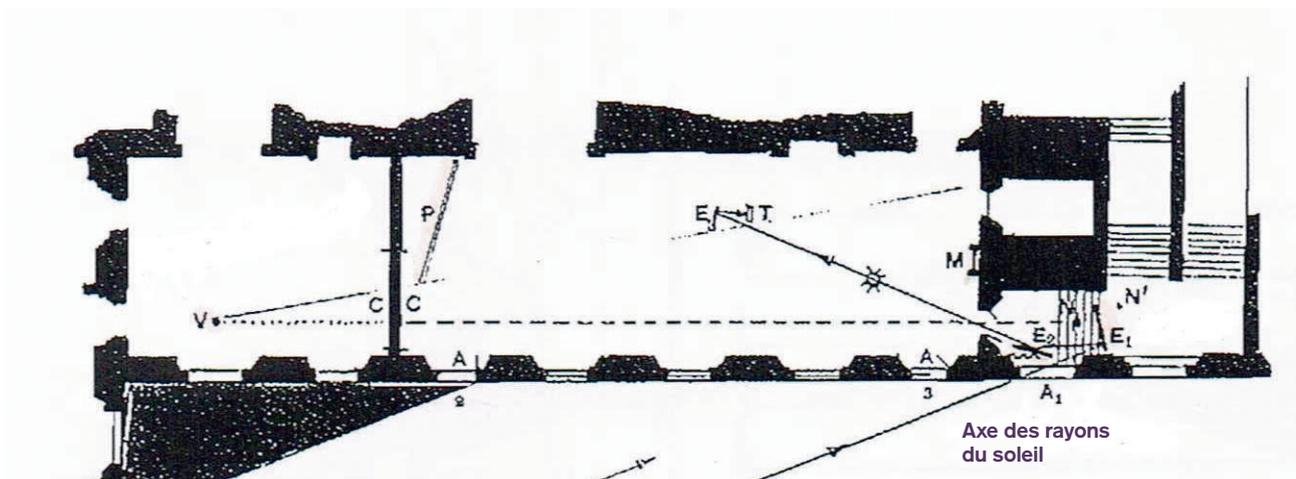


Fig. 6 - Plan vu de dessus des emplacements de Nieto (N) actionnant le miroir (E1), Place du second miroir (E2). La pantalla (P), l'épidiascope et le troisième miroir (E3) ainsi que le tableau (T).

Dans son livre très documenté¹⁵, Campo démontre que le tableau aurait été peint en deux temps : une première phase géométrique et une seconde phase plus représentative face aux personnages, superposant ainsi deux perspectives différentes. Ce montage fut reconstitué au rez-de-chaussée de l'Alcázar à deux moments différents de la journée en fonction de l'inclinaison du soleil dans le tableau et estimé, par calculs, à ce qui aurait pu se produire en date du 23 décembre 1656¹⁶.

Palomino qui fut un des biographes les plus autorisés de Velázquez, nous apprend que le peintre adorait divertir, qu'il adorait également l'Infante et s'amusait beaucoup de l'amuser. Il était par ailleurs passionné par de nombreuses sciences en particulier géométriques et mathématiques et avait une passion pour l'art des perspectives. Sa bibliothèque fournie en fut le témoin. On dit même qu'il aurait peint *Les Ménines* selon les propriétés du nombre d'or.

Alors bien entendu, le tableau de Velázquez dans sa mise en scène a pu répondre à des motions narcissiques : se représenter soi-même, qui plus est, plus grand que son roi, lui-même flouté et relégué au fond du décor. C'était pour un artiste une façon de se faire un peu le maître du temps, du pouvoir absolu et donc de la mort en restant pour des siècles, un corps inaltéré au sommet de son art. Velázquez réclamait-il un statut social plus élevé à la fois pour les artistes et pour leurs œuvres ? Le règlement de l'ordre de Santiago, en effet, excluait de ses membres ceux qui officiaient dans des travaux liés aux « arts mécaniques ».

Mais n'est-ce pas aussi d'autre chose qu'il s'agit et notamment de l'expression d'un désir, lui-même sous-tendu par une pulsion ? Lacan a théorisé et mathématisé la fonction d'une Demande dans les mécanismes des pulsions au travers de la formule : « S barré poinçon de D », c'est-à-dire la mise en rapport du sujet divisé en rapport avec la demande [S $\bar{\circ}$ D]. La commande du roi se fit donc bien demande, demande privée, le tableau ayant été accroché dans son bureau d'été.

Lacan s'opposa aux thèses foucaaldiennes malgré leur caractère novateur. Pour lui, Velázquez peignit *Les Ménines* de la même façon que nous les voyons (comme le pense aussi le critique d'art Jonathan Brown¹⁷ rejetant les hypothèses liées aux travaux des perspectives).

Mais dans *L'objet de la psychanalyse* et dans *RSI*, Lacan ira plus loin. Ce que peint Velázquez, dit-il, c'est le regard comme tel, c'est-à-dire la fonction d'un trou, un *unerkant*, partie non connaissable comme le tableau dans le tableau. Freud mettait en rapport cet inconnaissable avec l'ombilic du rêve, ce point où le sens de l'interprétation s'arrête. Pulsion également liée aux orifices corporels dans leurs rapports avec la Demande justement¹⁸. Et qui dit orifices du corps, dit bords et trous. Le regard n'en est pas exempt

avec ses rebords palpébraux et ses trous pupillaires. Le trou, c'est la fonction du Réel, dit Lacan, tout comme est Réel l'instance de la lettre dans l'inconscient¹⁹.

N'est-ce pas également de cela qu'il s'agit dans *Les Ménines* ? Une pulsion de « voir l'invisible ». Elle fit faire à Velázquez le pas de nous inviter à le suivre dans sa quête d'un objet specularisable. Objet capable de montrer ce qui, du Réel, échappe au Symbolique. Et cet objet il nous le pose « à portée de regard ». Ce faisant et certainement sans le savoir, il place au-delà du miroir, au-delà du cadre de la toile réelle, le Phallus dans son acception psychanalytique [-Φ]. Objet dont la seule approche ne peut être que circumlocutoire par le biais de la logique du signifiant, de représenter un sujet pour un autre signifiant. C'est à ce stade que le schéma optique de Lacan pourrait bien nous venir en aide.



Fig. 7 - Place du Phallus (-Φ) : les monarques, le peintre, nous ou rien. Également lieu de l'Idéal, situé hors cadre.

Lacan s'est certes inspiré du schéma optique de Bouasse mais aussi des travaux d'Henri Wallon pour élaborer son approche du stade du miroir présenté en 1936 au congrès de Marienbad. Rappelons que le stade du miroir est ce moment du développement de l'enfant entre 6 et 18 mois au cours duquel il fait la rencontre de la division imaginaire et de la division du langage. Moment le poussant à chercher une unité à son corps mais lui faisant faire, du coup, la pénible rencontre avec l'écart vis à vis de tout idéal.

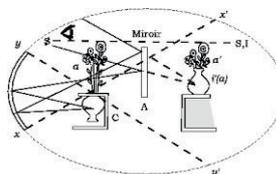


Fig. 8 - Le schéma optique du stade du miroir selon Lacan.

On y retrouve le miroir concave et le cube ouvert sur sa face antérieure. Mais ce sera cette fois le vase qui sera fixé à l'envers dans la boîte et les fleurs qui seront fixées à l'endroit au-dessus, ceci afin de faire équivaloir le vase au corps propre (dont le sujet cherche à avoir la maîtrise mais qui n'est qu'un contenant plus ou moins mensonger), un corps qu'on aimerait voir contenir l'objet cause du désir autrement appelé objet petit a, et dont les fleurs représenteront la parure moïque. C'est le lieu d'une plus-value que le sujet espère voir et donner à voir. Mais pour capter cette image (le moi idéal), le sujet (S sur la fig. 8), va devoir en passer par le discours de l'Autre (le miroir plan en A, là d'où

se voyait le sujet dans l'expérience de Bouasse). Ce que verra alors le sujet, sera la réflexion de l'image réelle (celle provenant du miroir concave) rebondissant sur le miroir plan et lui revenant sous la forme d'une image dite virtuelle). C'est le moment où l'enfant tenu par sa mère devant un miroir, se retourne vers elle pour attendre les mots d'authentification venus du lieu de l'Autre : « oui, cette image là dans le miroir, c'est toi ! ». Et l'enfant d'intégrer alors que « cette image c'est moi ! ». Le moi idéal sera ainsi mis en mots par les « insignes » du grand Autre, en en faisant l'Idéal du moi : « voilà ce que tu es (ou seras, ou devras être, ou avoir, etc.) ! ».

Toujours de par les propriétés d'optique, l'image arrivant sur le miroir plan pourra, pour l'observateur, être vue « plus loin » qu'elle n'est [en $i'(a)$ sur la fig. 8] : au-delà du plan du miroir à une distance symétrique à celle qui provient du miroir concave. Si on remplace maintenant le miroir plan par une vitre et dans certaines conditions d'éclairage (fig. 9), quand il fait sombre à l'extérieur et que la pièce où se trouve le sujet est légèrement éclairée, cette vitre permettra à la fois une même réflexion mais aussi une certaine transparence.

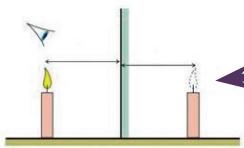


Fig. 9 - Le sujet voit le reflet de la flamme et de lui-même dans la vitre, mais les voit en même temps au loin : là où, ni lui, ni la flamme ne se trouvent pourtant.

Expérience de la vitre

Dans cette expérience que chacun peut faire chez lui, le sujet n'est en général pas trop dupe du reflet de l'image réelle, mais sera bien plus à même de se duper par cet effet de transparence optique. A égale distance de lui et même si une autre bougie éteinte s'y trouvait, il croira s'y voir encore, auréolé de la flamme convoitée. « Cette image virtuelle doit bien exister puisque je la vois de mes yeux ! » pourra-t-il se dire. Ce constat pourra faire émerger un point d'angoisse dont nous dirons quelques mots ensuite. Le leurre ne pourra apparaître que quand il se décalera, quand il fera varier sa position et verra qu'en « I » (fig. 9), il n'y a rien (castration), avec l'affect dépressif ou revancharde qui peut l'accompagner.

Dernière complication, chez Lacan le miroir plan pourra lui aussi changer d'inclinaison (fig. 8) : ce sera la subjectivation du sujet. Ce procès qui, tout au long de la cure, conduit à la rectification du Réel via le Symbolique et l'Imaginaire, et à la résolution du transfert, autrement dit : une traversée du fantasme.

Autant la partie gauche du schéma optique place les fleurs comme représentant imaginaire de l'objet a - représentation des objets dits perdus pour le sujet barré, autant à droite [$i'(a)$] sera rigoureusement Autre. Autant les premiers sont dits spéculaires (objets dont le sujet pense pouvoir

s'emparer ou s'en parer et dont les objets de la consommation sont des *ersatz*), autant le second est dit non spéculaire, échappant à tout reflet possible : objet a en tant que reste imaginaire ou Phallus en tant que signifiant du manque noté « moins Phi, Idéal ou l' x » de l'insoluble question. La figure 11 schématise encore mieux l'absence de fleurs dans le vase du côté de l'Idéal (en « I »). Les curieux qui auront voulu fabriquer ce montage pour observer ce qui s'y voit, auront constaté qu'en « I », le reflet des fleurs après la bascule du miroir plan, continue de pouvoir pourtant s'y voir. Mais ceci du fait de la réalité matérielle des fleurs. C'est là où ce schéma optique peut semer le trouble dans son interprétation. Il ne devrait pas, en effet, être pris au pied de la lettre en tant que vérité scientifique transposée en une vérité psychanalytique. Ce furent de tels décalages, entre des supports métaphoriques de la psychanalyse et la réalité physique des ces supports mêmes, qui questionnaient Lacan et le faisaient avancer vers un autre point d'appui afin de cerner la Chose freudienne de toujours plus près.

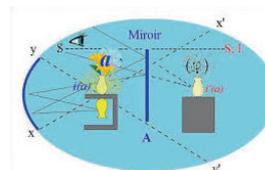


Fig. 10 - Schéma où n'apparaît plus le bouquet au lieu de l'Idéal.

Cf. les sites suivants :
<http://malaguarrera-psy.wifeo.com/index-fiche-6076.html>
<http://www.valas.fr/Le-Stade-du-Miroir,248>

Cet endroit de l'Idéal peut également être illustré par la question du Petit Prince de Saint-Exupéry, à qui ce dernier fait demander à l'aviateur de lui dessiner un mouton. Après plusieurs tentatives dans le domaine de la ressemblance technique et devant l'insatisfaction de la demande (parce que « ce n'est pas ça... qu'attendait le garçonnet »), l'homme décide de dessiner un cube avec des trous d'aération et de déclamer : « Tiens ! Le mouton que tu veux est là-dedans ». A quoi l'enfant répond : « C'est exactement celui que je voulais ! ».

De la même façon que le plus prometteur des cadeaux est celui qui n'est pas encore déballé (parce que tout serait, à cet instant, encore possible y compris d'être déçu...), de la même façon Velázquez, bien avant ce « cubisme », nous dessine un telle boîte et semble nous dire : « Tenez, ce que chacun veut y voir est dans cette toile ». Dans, mais également et plus justement hors d'elle. L'objet s'y trouvant... absent, pourrait-on dire. Et si Velázquez a pris la peine de jouer avec des images et un reflet, c'est sûrement pour nous dire que « l'essentiel est invisible pour les yeux²⁰ ». C'est aussi la fonction renversante de la psychanalyse : voir et entendre les choses autrement que ce qu'elles semblent indiquer de prime abord. Les renverser comme dans *Alice au pays des merveilles* et l'illustration du Réel qu'en fit Lewis Carroll : l'autre coté du miroir, les tailles qui s'inversent, les animaux qui commandent aux hommes, *Tweedledum* et *Tweedledee*, confondables en bonnet-blanc et blanc-bonnet.

Transposons à présent ces approches théoriques sur *Les Ménines* (fig. 11) :

Revenons dans la salle de l'Alcázar. On y retrouve bien le miroir au fond (dont la concavité n'est ici pas nécessaire). Posons que le vase (équivalent du corps propre) soit le tableau dans le tableau que peint Diego Velázquez. Les fleurs, en tant qu'objet cause du désir, pourraient être remplacées par l'Infante, jeune fille florissante dont Velázquez était très proche et avait peint sept ou huit portraits. Mais

aussi pourquoi pas, par l'objet énigmatique qu'est la peinture sur la toile hypothétique. Ces éléments passeront alors par le prisme du grand Autre (le miroir plan basculant du schéma optique). Le grand Autre serait ici, selon moi, la fonction de la toile réelle elle-même, celle que nous pouvons observer au Prado. Le regard de Velázquez ira, ensuite, se réfléchir sur la limite de cette toile réelle en renvoyant vers Nieto (un Velázquez *bis* en somme) l'illusion d'une image virtuelle en tant que Phallus positif.

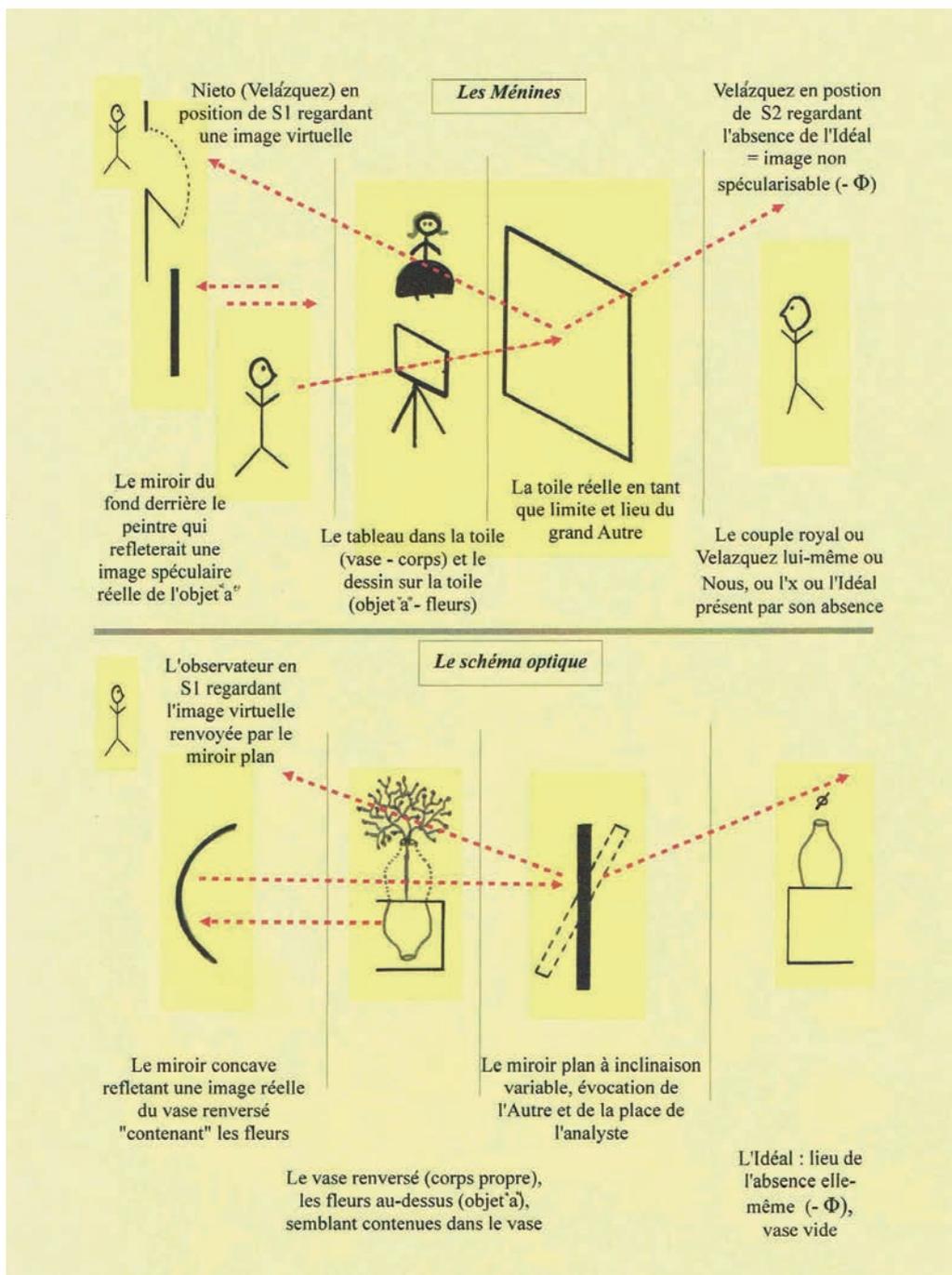


Fig. 11 - Représentation analogique des *Ménines* et du schéma optique de Lacan.

Mais qu'y a-t-il au-delà de la toile réelle ? Et bien il y a nous. Chacun d'entre nous avec ses pupilles écarquillées, n'en croyant pas ses yeux. Et nous aurions raison de ne pas les croire puisque l'œuvre nous situe exactement en « moins Phi » là où, au-delà de l'image, la seule chose à voir serait l'absence elle-même ou dit autrement, la présence d'un trou dans le regard. Un clignement de paupière, autant fente palpébrale que fente de l'Infante comme parle Lacan²¹. D'ailleurs le chien est le seul à ne pas s'y tromper. Il dort. Rien ne se passe devant lui...

Ce tableau est donc bien aussi un nouage borroméen où le Réel serait le *recto* d'un tableau dont nous ne verrons jamais qu'une partie du *verso*, le Symbolique serait ce que le tableau suscite de commentaires et l'Imaginaire serait le miroir avec son image incertaine. La toile dans la toile étant, en même temps, le représentant de la représentation et l'écran du fantasme ($\mathcal{S} \diamond a$) via le rapport du sujet barré à l'objet inconscient causant son désir.

L'observation de ce tableau suscite-t-elle de l'angoisse ? Pas exactement, mais plutôt si on s'y penche, si on tente de s'y immerger, pourrait-elle provoquer une sorte de vacillation. Un prélude anxieux, une instabilité, comme quand on essaie de prendre la mesure des formidables distances existant dans l'univers ou encore quand, au pied d'un édifice immense ou d'une falaise abrupte, nos jambes semblent ne plus pouvoir nous soutenir. Un tel déséquilibre procède sûrement de la « double éviction du regard qui affecte ce tableau » et dont parle J.M. Jadin dans son article *Anatomie de l'angoisse*²². On y retrouve l'idée topologique du tore et de son trou central que Lacan développe dans son *Séminaire XXIV* (1976) intitulé de façon un peu absconse *L'Insu que sait de l'une-bévue, s'aile à mourre* et dans lequel, outre le jeu sonore avec « l'insuccès d'une bévue, c'est l'amour », s'y repérait également la traduction même du mot « inconscient » en allemand : *unbewusst*. Ce trou fait résonner les propos d'Heidegger dans son étude sur l'angoisse : « un partout qui serait nulle part²³ ». L'angoisse surgit quand, face au manque, apparaît un objet corporel cessible : un morceau de corps comme dans les peintures de Francisco de Zurbarán, *Sainte-Agathe* (vers 1633) et ses seins sur un plateau, ou *Sainte-Lucie* (vers 1636) et ses yeux également en offrande. Objets corporels pouvant finalement se soutenir de n'importe quel autre objet de remplacement tombant sous le regard ou dans les pensées, et imaginé comme capable de combler : l'illusion d'un [+ Φ] à l'endroit où se dévoile le [- Φ].

L'angoisse est aussi une affaire de délimitation du corps. Ces limites s'y révèlent incertaines²⁴ (ce que traduisent les symptômes fréquents de dépersonnalisation ou de dérégulation dans la névrose). Et c'est bien aussi ce qui se joue autour du flou du couple royal dans le miroir des *Ménines* : un lieu où ça manque de limites, de consistance, de netteté.

Du reste pour susciter l'angoisse, n'importe quels manques viendront faire l'affaire : manque « d'assurance », manque de « stabilité », manque « d'air », de « tenue », de « place », de « voix », de « sein », de « vigueur », de « raison », de « pureté », etc.) : c'est l'inconsistance du moi à être « à la hauteur »... d'un idéal attendu.

Et Velázquez nous montre ici le trou du « voir », le trou du désir et le trou de la représentation. L'angoisse signale cette même perception du manque et entretient le combat pour s'y opposer.

Comment cela se passe-t-il dans la clinique du phobique par exemple ? Comme le dit Lacan²⁵, la crainte du phobique n'est pas tant de rater son but que de trop bien le réussir. Le réussir pleinement. Il s'empêchera de réussir en insatisfaisant son désir, comme on le dit classiquement de l'hystérique. Cette insatisfaction est le « patron » commun pour tous les habits que revêtent les névroses. Il s'empêchera de réussir en créant de l'angoisse. Et pourquoi ? Parce que tant qu'il « rate », il peut continuer à se leurrer quant à la possibilité de pouvoir un jour définitivement réussir, autrement dit de satisfaire l'autre, c'est-à-dire d'évacuer la question de la castration. Il conserve ainsi trois illusions : celle de pouvoir réussir s'il avait vraiment voulu, celle du maintien d'un Idéal comme accessible et celle d'un Autre non châtré (et pourquoi pas grâce à lui). L'angoisse est un voile jeté sur le « trou de chacun » et sur celui de l'Autre. L'obsessionnel s'interdira la satisfaction par ses multiples vérifications et sa colère intérieure, l'hystérique par son corps défaillant et le phobique en entretenant une frayeur.

L'angoisse de « moins phi », c'est quand ça pourrait ne pas faire défaut et que ça défaille pourtant. Quand, face aux *Ménines*, on est placé devant la question : Velázquez nous demande-t-il de saisir quelque chose dans son tableau et si oui, quoi ? Et cette demande de rester sans réponse autre que le déroulement de la chaîne métaphoro-métonymique du langage. Une *poiesis* de rien du tout (ou de rien du trou) dont Raymond Devos nous a légué un « morceau de langue » de tout premier choix²⁶.

En conclusion

Le mystère des *Ménines* provient-il du « point de vue » du spectateur à l'endroit même où il se confond avec le regard du peintre et du couple royal, ou bien ne procéderait-il pas plutôt de la « vue qu'il n'y a point » ? Ce qui s'y observe est donc bien deux fois invisible puisqu'il n'est représenté ni dans l'espace du tableau ni véritablement en dehors de lui et le peintre en a cependant saisi l'instant. Chez Bouasse puis chez Lacan, une passion semblable les a poussés à mettre en équation ce qui en peinture ne s'appelle pas pour rien « ligne de fuite ». L'idée, certainement d'abord éprouvée puis théorisée, que quelque chose est perdu dans tout regard. Qu'on ne voit pas ce qu'on y cherche tout en y voyant plus qu'il n'y a.

Nous, c'est à nos chères études que nous sommes renvoyés, pour continuer à interroger les œuvres d'art, les confins du cosmos, l'infiniment petit des quarks et l'insondable de l'inconscient. Continuer à chercher... à dire, chercher à imaginer, en entretenant un fantasme autour de ce qui, sans cesse à nous se dérobe et que, faute de mieux, nous nommons Réel. Velázquez a peint dans un seul tableau l'objet a, la pulsion, le sujet divisé et élidé dans le fantasme. Il a

peint le temps suspendu, la vie, la mort, le Réel et « moins Phi ». Enfin il a peint le nouage du R.S.I., l'Idéal et la présence de l'absence. En définitive, où se trouve l'énigme dans ce tableau ? Elle réside selon moi dans ce qui se « trouverait ne pas y être » et qui, pour le dire à la façon d'Erik Porge, nous « mène in » et nous mène out, le long de cet oxymore mœbien qui définit la dialectique du désir. ■

¹ Henri Bouasse (1917), *Optique et photométrie dites géométriques*, Paris, Delagrave, 1934, p. 40.

² Sigmund Freud, « Psychothérapie de l'hystérie », in *Etudes sur l'hystérie*, p. 234, et en version originale, *Gesammelte Werke*, tome I, p. 294.

³ Par exemple la cinquantaine d'œuvres que Picasso, avec son jeu de décomposition cubiste, peignit sur la thématique méninienne et qui sont conservées pour l'essentiel au musée du *Carrer Montcada* à Barcelone.

⁴ Daniel Arasse, « L'œil du maître », in *On n'y voit rien*, Folio essais, 2003, p. 191.

⁵ Mal des transports.

⁶ Daniel Arasse, « Le rien est l'objet du désir », in *Histoires de peintures*, Denoel, 2004, pp. 209-215.

⁷ Dans la mythologie grecque, Midas obtint de Bacchus la faculté de changer en or tout ce qu'il touchait. Mais à peine son vœu fut-il exaucé que tout, jusqu'à ses aliments, se transformait en or dès qu'il y portait la main, ce qui rendait ce prodige dérisoire et mortifère. Il pria Zeus de le délivrer de ce funeste don. Ce dernier lui ordonna de se baigner dans le fleuve Pactole pour se défaire de cette prison dorée. Midas avait également vexé Apollon en préférant la flûte de Pan à la lyre apollonienne. Le dieu, irrité, orna la tête de Midas d'une paire d'oreilles d'âne. Midas cachait à tous cette difformité. Son barbier, qui avait découvert le secret et qui ne pouvait le garder pour lui, le confia au sol après y avoir creusé un trou qu'il se hâta de recouvrir de terre ; mais à cette place poussèrent alors des roseaux qui, au moindre souffle du vent, répétaient à qui voulait l'entendre : « Midas a des oreilles d'âne ! ».

⁸ Daniel Arasse, *op. cit.* note 4, pp. 200-201.

⁹ Lucien Israel, *Le désir à l'œil*, Arcanes érès, 2007.

¹⁰ Jacques Lacan, *L'objet de la psychanalyse*, séance du 25 juin 1966.

¹¹ Daniel Arasse, « Eloge paradoxal de Michel Foucault », in *op. cit.* note 6, p. 158.

¹² Erik Porge, « L'analyste dans l'histoire et dans la structure du sujet comme Velázquez dans *Les Ménines* », in *Littoral*, n° 26, novembre 1988, pp. 3-30.

¹³ Personne, à la cour d'Espagne à cette époque, ne posait au sens où on l'entend aujourd'hui. Les modèles ne restaient pas debout longtemps devant un peintre. Ce dernier faisant l'essentiel de son travail sur des esquisses.

¹⁴ Sorte d'appareil de projection pouvant agrandir des images le traversant, grâce à l'utilisation de lentilles optiques éclairées.

¹⁵ Angel Campo Francès, *La magia de la Méninas, una iconología velazqueña*, Ediciones y Publicaciones, 1985.

¹⁶ Erik Porge, *op. cit.* note 12.

¹⁷ Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza editorial, 1985, pp. 115-142.

¹⁸ Réponse de Jacques Lacan à une question de Marcel Ritter le 26 janvier 1975. Ce texte figure dans les *Lettres de l'École* n° 18, « Journées des cartels », avril 1975, pp. 7-12.

¹⁹ Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », in *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966.

²⁰ Antoine de Saint-Exupéry, *Le petit Prince* (1943), Folio junior, chap. XXI.

²¹ Jacques Lacan, *Scilicet* n°1, Le Seuil, 1968, p. 26.

²² Jean-Marie Jadin, « Anatomie de l'angoisse », exposé prononcé le 17 octobre 2012, inédit à ce jour.

²³ Martin Heidegger (1927), *Etre et temps*, Gallimard, 1986.

²⁴ Jean-Marie Jadin, *op. cit.* note 22., p. 3.

²⁵ Jacques Lacan, *Le désir et son interprétation*, séance du 21 janvier 1959, p. 186.

²⁶ Cf. le sketch de Raymond Devos intitulé *Parler pour ne rien dire* (INA, 1979) <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00235/raymond-devos-parler-pour-ne-rien-dire.html>

Quelle est la part de violence dans le désir ? Une lecture des œuvres de Bernard-Marie Koltès

Jean-Richard Freymann

Cette conférence a été prononcée le 24 octobre 2014 dans le cadre de la biennale consacrée à Bernard-Marie Koltès. La thématique de ces rencontres portait sur « Violence et désir ». C'est à l'initiative de Dominique Marinelli et de l'association « Quai Est », créée il y a quelques années, que cette rencontre a eu lieu. A Metz, beaucoup de gens ont côtoyé Koltès et ses textes sont souvent étudiés à l'université.

PREMIERE PARTIE

1. Introduction

Merci de votre accueil. En voilà une rude affaire. J'ai accepté naïvement de faire une conférence à partir de l'œuvre de Bernard-Marie Koltès et je me suis retrouvé il y a quelques semaines dans la situation assez intéressante de me dire : « Que suis-je allé faire dans cette galère ? » Merci à vous de m'avoir forcé à faire cet exposé parce que véritablement il y a quelque chose de formidable qui se produit là, c'est-à-dire qu'il y a une sorte de nouveauté analytique considérable chez Koltès dont je vais essayer de parler.

Les raisons pour lesquelles j'ai accepté cet exposé ne collent pas du tout parce que je pense que les violences auxquelles nous sommes confrontés dans notre monde contemporain ont très peu de choses à voir avec celles dont parle Koltès. Mais cet écart peut nous intéresser. Je crois que Koltès nous donne l'arrimage, le point basal de la matrice de la question des violences. Ce ne sont pas les violences elles-mêmes qu'il va nous aider à penser, mais ce sont les matrices, l'inconscient des violences, ce qui est en arrière-fond des violences. Et il y a quelque chose que vous ne trouvez nulle part ailleurs, et cela je voulais vous le faire remarquer, c'est la question de la genèse des mots, la force de la genèse des mots. Je trouve qu'on a du mal chez les auteurs actuels à sentir quelque chose de l'ordre d'une subversion nouvelle dans les apports à la fois des idées et du style. Il y a quelque chose qui manque en ce moment. Mais Koltès est clairement dans un temps d'avance. C'est une donnée que Freud avait déjà remarquée et clairement dite : dans son invention, c'est l'artiste, le créateur qui anticipe le psychanalyste. Le psychanalyste court derrière, il court *nachträglich*. Il est derrière, dans l'après coup. Il est après. Il peut réfléchir de quoi c'est fait, quels sont les mécanismes ? Et là, c'est autre chose. L'auteur lui-même, il fonce, il amène, il met en acte sublimatoire quelque chose qui anticipe ce qui va se passer. Générationnellement il est avant ce qui déjà va se produire.

Par rapport à cela, dans ce que je vais vous dire, j'ai vraiment joué le jeu, parce que je ne suis pas un spécialiste de Koltès. J'ai lu pas mal de choses à ce propos et je trouve qu'il y a des gens qui ont vraiment travaillé la question, mais pas tellement sur le plan analytique. Les philosophes ont travaillé, les littéraires aussi, mais les analystes ne s'y sont pas risqués et n'en ont pas dit grand-chose. On peut comprendre pourquoi. Car Koltès va nous mettre en action quelque chose des effets de la production de discours, des matrices, des origines du discours et il va tomber sur la question de la solitude, du manque et la question du non rapport sexuel, comme dit Lacan. Le non rapport

sexuel, ce n'est pas une question de sexe, mais c'est qu'il n'y a pas de fusion possible entre les individus. Pour lui, naturellement, il va se passer quelque chose de l'ordre du *deal* entre les individus, mais nous sommes très mal partis, car spontanément il n'y a aucune communication possible entre des sujets, entre des individus, entre des moi. Et ce qu'on peut faire, c'est mettre en scène un certain nombre de *deals*, donc un certain nombre de contrats, qui sont quand même les pires. Il y a mieux dans les relations humaines que de penser les choses en termes de *deals*. Et l'amour ? Vous savez comment cela se termine ? Par *La solitude des champs de coton*. Il n'y a pas d'amour. Qu'est-ce que cela veut dire ?

J'ai voulu appeler cela plutôt *Violences et désirs*, c'est-à-dire mettre les deux choses au pluriel, ne pas les laisser au singulier. Il y a quelque chose derrière ce pluriel qui montre qu'il y a un en-deçà, chez Koltès, de la question du sens. Il n'y a pas d'au-delà du sens. Il y a un en-deçà du sens, ce qui permettra après la constitution du sens, ce qui n'est pas la même chose... Autrement dit qu'est-ce que voile toutes nos relations humaines ? Qu'est-ce qu'on protège ? Qu'est-ce qu'on cache de la sorte ?

Et d'autre part j'ai vraiment joué le jeu, celui de savoir que l'artiste est en avant de la question de la solitude, il est tout seul, et son propre périple de vie ne s'est pas terminé tellement joyeusement. Il y a une forme de solitude radicale de l'artiste, mais à l'envers, le fait de créer peut lui permettre de poursuivre sa vie. Le rapport de la personne de génie à l'œuvre ne se situe pas dans les effets contemporains, même si après cela en produit, mais pour vivre, pour exister l'auteur est obligé de poursuivre d'écrire. L'écriture n'a pas juste une fonction calligraphique ou de style, c'est véritablement vital. Mais dans ce vital il y a quelque chose où on peut montrer son rapport à la solitude sans avoir à déboucher sur quelque chose. Les analystes, au contraire, si vous venez leur raconter votre histoire de rapport à la solitude, de rapport au manque, de rapport au désêtre ou à la castration, il leur faut vous aider à déboucher sur quelque chose, le but de l'opération n'étant quand même pas le suicide, mais d'arriver à traverser cette épreuve de la solitude et à constituer quelque chose. Koltès, lui, n'a pas besoin d'y toucher. L'écriture en elle-même vient signifier ce rapport à la solitude et au non rapport sexuel. Comme je l'ai dit le non rapport sexuel cela ne veut pas dire qu'on n'a pas de contacts sexuels mais qu'on ne peut pas fusionner et pour essayer un peu de se rapprocher de l'autre on va mettre en place quelque chose de l'ordre d'un *deal*.

2. Généralités sur le non-sens et la violence

Un point que je voudrais arriver à faire passer, c'est que Koltès théâtralise des situations, qu'on appellerait analytiques. Il les théâtralise de manière sublimée. Donc d'emblée, il sublime les choses et elles ne sont pas réalisées. Elles restent toujours en suspens de réalisation. Il a l'avantage

par rapport aux « psys » et aux psychanalystes de ne pas avoir de débouchés. Il peut le signifier en tant que tel.

D'autre part on est dans le non-sens. On n'est pas dans le psychologique, on n'est pas dans le sens, on est dans une perception totalement brute des choses. Il va tout de suite sur le fond, mais comme il n'y en a pas, il va vers le fond qu'il n'y a pas. Et il n'y a pas d'aspect interprétatif, c'est-à-dire on ne découvre pas une interprétation véritable. D'ailleurs Koltès a fait lui-même une censure puisque, en même temps, des œuvres de jeunesse il ne voulait plus rien en savoir. Puis il a fait lui-même une sélection sur ce qu'il considèrerait comme véritablement son œuvre et cela a surtout à voir avec les mises en scène de Patrice Chéreau. Lui-même a fait un tri. Je dirais que plus il avance vers le non-sens, plus ce qu'il dit l'intéresse lui-même. Ce qui se passe encore du côté du sens ne l'intéresse plus. Ce que je vous conseille de lire, je n'ai pas le temps d'y faire allusion, c'est la correspondance. Là vous avez la clé, que je n'ai toujours pas dite : qu'est-ce qu'il y a derrière la question de l'amour ? Là, les correspondances valent la peine parce qu'elles convergent sur son *deal* essentiel.

Il y a un autre point très important par rapport à la question du discours, à la manière dont il va amener sa parole, son écriture : c'est le rapport au voyage. Il n'a pas le rapport au voyage itératif – se promener, aller touristiquement voir autre chose, se changer les idées, on n'est pas à ce niveau-là. Il faut aller dans différents lieux où on est invité, peu important les raisons, et il se passe quelque chose en lui à cet endroit-là dans le voyage. Et, dans sa correspondance, il dit qu'il a besoin d'écrire les textes à l'étranger *parce qu'il ne peut pas écrire quand il est dans un bain linguistique français*. C'est génial pour un analyste d'entendre ce rapport au langage. Pour créer, il faut que ce soit une langue autre car le langage dans lequel il trempe ne le supporte pas. C'est extraordinaire. Il n'y a de créativité possible au niveau de la parole qu'entouré dans un discours dominant de l'Autre qui n'est pas sa langue. Plus tard, à la fin de sa vie, cela est passé par son rapport passionnel à New York où il est retourné plusieurs fois, ce qu'il ne faisait pas auparavant.

L'enfant est dans un combat incroyable. Pour constituer son propre discours, il est obligé d'être dans une lutte féroce contre le discours de l'Autre et surtout contre le discours des parents. Sinon il ne se constitue pas, il devient fou. La folie, ce n'est pas qu'il ne se passe rien à l'intérieur, qu'il n'y a pas de conflit. Pas du tout. *On est fou quand on est identifié totalement au discours de l'Autre*. C'est cela le vrai fou. Alors, après, on essaie le délire pour sortir de cette identification au discours de l'Autre. Et Koltès va plus loin. Il dit que pour constituer une écriture, pour créer le théâtre, il faut se décoller de sa propre langue maternelle. Le seul amour qui est au-delà de l'amour, en-deçà de l'amour, c'est la mère et la seule chose où il faut lutter pour créer, c'est le langage maternel. Ce n'est pas une question de névrosé, de psychiatrie, il nous montre la lutte fondamentale même

de l'enfant, du sujet pour se constituer. Vous voyez le combat que vous avez dû franchir dans votre pauvre vie ! C'est pourquoi vous n'êtes pas tout à fait fous. N'exagérons rien. Mais c'est un message extraordinaire et c'est ce en quoi, lui, il n'est pas devenu fou. Mais à quel prix !

C'est là où on tombe sur « il n'y a pas d'amour ». Il y en a un qui conditionne l'ensemble de ma vie, c'est l'amour de la mère, sa présence, mais encore faut-il que, pour ce que je crée, pour ce que je constitue, elle ne soit pas là en tant que langage.

3. Violences dans l'écriture

Là il y a quelque chose qui a à voir avec la question de la violence. Travailler la question de la violence chez Koltès, c'est travailler la violence du langage par rapport à l'écriture. C'est dans la manière d'écrire, de produire, de créer qu'il y a un certain rapport à la violence. Sa violence propre tient à la manière d'utiliser les battements temporels dans le langage. Ce sont des battements. Sa pièce *Dans la solitude des champs de coton*, c'est du battement. Si bien qu'à la fin vous ne comprenez plus rien. Lequel je suis ? L'étudiant ? Ce qui fait que pour un analyste c'est la question du retournement dialectique. C'est-à-dire que d'un certain rapport du sujet à l'autre brutalement vous passez de la relation de l'autre au sujet. Il y a un retournement non symétrique. Ce n'est pas une relation d'objet. Ce n'est pas « tu m'aimes donc moi aussi ». Ce n'est pas ça. C'est « tu dis quelque chose, mais toi, qu'est-ce que tu dis de moi ? ». Moi je dis autre chose que ce que tu attendais que je sois. « J'ai ton objet ». « Je suis content que tu aies mon objet mais tu ne sais pas quel est mon désir ». « Et ton objet à toi il est où ? » « Eh bien ton objet à toi il n'est pas là. Tu ne sais pas où il est. Eh bien moi non plus ».

Il y a une énigme dans cette histoire qui est intéressante aussi pour les « psys ». Pourquoi a-t-on toujours besoin de coller *l'animalité* dans la question ? Nous, on dirait qu'à un moment donné dans le discours, on retombe sur *la question des pulsions*, on ne sait pas pourquoi, que c'est la base originelle. Et ce n'est pas faux. Dans l'analyse on voit bien chez quelqu'un qui pousse un peu son analyse assez loin que derrière ses signifiants, son langage, ses fantasmes, ses relations, ses amours, ses transferts, ça pousse et on comprend presque tout, et tout d'un coup vous voyez les gens, ils ont presque compris et dans le presque quelque chose se passe sur le plan pulsionnel qui était complètement imprévisible : un effet de rencontre, une maladie, un petit cancer, un voisin que vous détestiez qui meurt, il se passe quelque chose. C'est-à-dire que toutes les armatures – et c'est là où il est très fort – que le sujet parlant va se constituer, tout cela c'est du semblant, cela cache l'essentiel. Nous on dirait que cela cache la dynamique pulsionnelle qui nous échappe complètement.

De ce côté-là, Koltès était gâté. Il était très attiré par les jeunes noirs, la question de la peau... On a tous pulsionnellement, quand vous cherchez un peu, un nombre de pulsions qui tournent autour d'un objet spécifique. Vous vous en débrouillez bien, vous vous mariez, vous vous fiancez, vous tournez autour, vous prenez un chien... En amour on est enrobé, on a tout, on est organisé, et on est presque civilisé. Derrière tout ça on est bâti comme un oignon, on est constitué, mais alors ça part de l'autre côté. Il y a un autre côté qu'on n'avait pas du tout prévu, il y a quelque chose nous échappe, qui nous traverse. Vous tombez amoureux, vous êtes aspiré, il se passe quelque chose qui n'est pas du tout cohérent auquel vous ne comprenez rien.

Là où la question se pose pour Koltès, ce n'est pas là. La question de la cruauté, donc de la violence en tant que telle, c'est par rapport à la parole, par rapport à *lalangue*, comme dit Lacan. Je cite : « La vraie cruauté dit le *dealer*, c'est de laisser l'autre inachevé, incomplet, de ne pas lui répondre. Il y aura une réponse remarquable et pragmatique à cette violence, l'articulation entre les moitiés de chacun ».

Ce qu'il y a à retenir, c'est cela. C'est-à-dire que *là où il y a violence, là où il y a cruauté, c'est quand vous arrêtez le message venu de l'autre, quel que soit ce message*. Il n'a pas obligatoirement un sens précis ou une idéalisation. Il n'est pas obligatoirement une utopie quelconque, c'est la langue en tant que telle, en tant que déroulement même de la langue.

Là où on sent qu'il y a quelque chose d'amoral, c'est dans le fait que, pour tenir, l'être humain a besoin de *deal*. Je ne serais pas capable de vous dire que philosophiquement c'est vrai, mais en tout cas, cela a à voir avec la question du maître et de l'esclave, la relation maître/esclave, maître/serviteur, maître/élève. Ce qui est proposé du côté du *deal*, c'est de mettre à l'épreuve, derrière le lien commercial, l'articulation du maître et du serviteur. Ce qui est terrible chez Hegel, c'est que l'esclave est très bien dans le lien, il sait souvent où il est. Le meilleur exemple c'est, après la Guerre de Sécession, quand on a libéré les esclaves, un certain nombre d'entre eux n'a pas voulu partir. Dans la position d'esclave vous avez un statut, vous êtes situés, plus ou moins bien socialement (c'est un autre débat), mais sur le plan psychique, au niveau de la *ligare*, du lien, vous êtes bien. Dans les couples, vous le savez, c'est bien mieux d'être embêté parce qu'au moins vous rêvez de liberté. Mais le problème, c'est le maître. Qu'est-ce qui garantit le *dealer* qu'il est vraiment en position de *dealer* ? Il n'est pas trop bien dans cette position. L'autre il est bien. Le commerce, on est dans quelque chose qui n'est pas illicite. Il le dit : le commerce, les heures d'ouverture, c'est programmé. Alors que pour le *dealer*, il faut que son chemin soit courbe, il est obligé, à un moment donné, de suivre le périple du client. Ce statut du maître est un statut extrêmement difficile, délicat.

Lorsqu'il parle de la violence du marchand, il y a une allusion au *Marchand de Venise* de Shakespeare qui est extraordinaire. C'est juste une phrase. Là aussi on devrait prendre les références explicites et les références implicites. *La livre de chair...* Le prix qu'on va payer dans cette dette ! Il va parler de la dette. Ce n'est pas une petite dette symbolique, comme disent les « psys », c'est une dette réelle. Vous allez y laisser un morceau de corps.

4. Les retournements dialectiques

Parlons maintenant des retournements dialectiques qui s'opèrent dans la pièce sur le thème « désirs et violences ».

C'est la question du désir qui est posée, de la création du désir, de la production du désir, de la place du désir et chose fondamentale, la différence – qui n'est pas dite comme cela – entre le désir lui-même et l'objet du désir. C'est quelque chose de très difficile à comprendre. Il y a une phrase de Lacan qui est un peu éclairante : « Il y a un objet cause de désir même s'il n'y a pas d'objet dont le désir se satisfasse ». Autrement dit votre désir naît d'un manque à un moment donné. Il faut bien qu'il y ait eu du manque quelque part. Si votre mère n'a pas du tout laissé de place pour le père, vous allez être l'objet de la mère. Ça marche assez bien, c'est une position fréquemment de fou. Si on est véritablement l'objet de l'Autre, on n'est pas l'objet de son désir, on est l'objet de sa jouissance et de sa demande. Ce n'est pas pareil. Si je te demande quelque chose, est-ce que cela veut dire que je désire quelque chose ? Non ! Vous ne savez pas à quel désir renvoie la demande que vous mettez en place.

« Je t'aime » : c'est une demande. Qu'est-ce que je raconte ? « Je t'aime » ... « Moi non plus ». « Tu m'aimes, tu ne m'aimes plus, tu m'aimeras... » On ne sait pas ce qu'on raconte. Quel est le désir derrière la demande d'amour qu'on va produire, ou la demande de haine ? La haine d'ailleurs cela marche beaucoup mieux. Et il dit que quand on est plusieurs, c'est bon. Et là il insiste : « Si vous voulez de la haine bien chaude, faut que vous soyez à plusieurs », ça renforce. Les gens vont régulièrement sur les tombes de ceux qu'ils ont haïs pour savoir s'ils n'en sont pas sortis. Quand votre voisin qui vous persécute meurt enfin, vous allez avoir un manque considérable. Qu'est-ce qui va le remplacer ?

Koltès a posé la question autrement.

Le premier élément qui va être posé, c'est que le désir est énigmatique et comment chacun se pose par rapport à ce désir énigmatique.

- Là, le *dealer* : Désirez quelque chose que vous n'avez pas, je peux vous le fournir. Ce n'est pas parce qu'il peut vous le fournir que pour autant il sait ou il peut deviner quel est le désir de l'autre. Voyez un peu le genre de faux-semblant.

- Le client : ce que je désirerais vous ne l'aurez certainement pas.

Pour qu'il y ait du désir il y a un conflit de demandes.

Ce qu'il remet en cause dès le départ, c'est l'*a priori* de la complémentarité humaine. Et cela on a du mal à s'en départir. Il n'y a aucune complémentarité. Ça ne marche pas du tout. Lucien Israël, contrairement à ce qu'on peut penser, n'a pas tellement travaillé la question de l'amour en tant que tel, mais il faisait remarquer qu'à un moment donné, il y a autre chose que la question de la demande d'amour, et cela Koltès n'y arrive pas, c'est *la question de la relation amoureuse*. Et c'est là où Koltès atteint sa limite. Lucien Israël disait quelle intelligence il faut pour créer une relation amoureuse. Ce n'est pas la question de l'amour, mais du lien derrière l'amour. Comment vous allez faire pour supporter le fantasme de l'autre ? C'est répétitif. Et ses tocs, ses tics ? Il disait qu'il n'y a pas de pire intelligence que de supporter cela. Et là, on n'est pas là-dedans, on est déjà dans un processus qui n'est plus sublimatoire, qui est carrément une articulation, une élaboration secondaire. Lucien Israël appelait ça « l'amour transnarcissique ».

Il y a quelque chose qui va au-delà de votre petite personne, de votre rapport à la personne. C'est la question de la relation amoureuse, ce n'est plus la question du lien amoureux, ce n'est plus la question de l'amour en tant que tel. Par contre là où l'amour revient – parce que quand l'amour chute, c'est alors terrible, le corps de l'autre à côté. Quand vous n'avez plus cette érotisation due à l'amour et à la relation amoureuse, quand quelque chose qui allait de soi du côté de la corporalité ne fonctionne pas, alors la présence physique du corps de l'autre, quelle abomination que le corps de l'autre. Maintenant on le voit moins parce que les gens divorcent différemment... Autrefois, lors d'un divorce, il ne fallait pas quitter le domicile conjugal avant que le divorce soit prononcé. Cette période terrible de vous retrouver à côté de l'autre dont vous êtes séparé. Psychiquement, c'est vraiment une expérience d'animalité insupportable que la désérotisation du corps de l'autre. Koltès touche cela du doigt mais il le touche avant et non pas comme une chute de quelque chose.

Le deuxième élément où on trouve ce premier retournement c'est dans le fait que le chemin topologique fait par le *dealer* et celui fait par le client ne sont pas les mêmes. Le *dealer* est dans une position d'adaptation, il suit le contour du client. Quant au client, il est dans une position assez sympathique de ce côté-là. Mais s'adressant au *dealer*, Koltès demande : comment faites-vous confiance, dans votre commerce, au client qui va avoir les sous pour payer ? Il pose la question du transfert. Koltès s'adresse à lui-même, il est pris lui-même dans un acte de confiance. La question de la dette est une question surajoutée, ce qui tranche avec notre cheminement contemporain où tout le monde parle d'argent : « Il n'y en a plus, c'est la crise ». C'est la crise aussi

parce qu'on n'a plus en Europe, après une guerre, après une bataille, quatre cent mille morts. Avant les mamans envoyaient les enfants se faire tuer, toutes les générations mourraient à la guerre. On comprend bien qu'il y a quelques petits problèmes quand une génération, on ne la décime pas entièrement.

Ainsi, ce qui est caché derrière la question du *deal*, c'est une question que les analystes connaissent bien, tout en la connaissant mal, c'est celle du corps à corps. C'est ce qu'on évite à tout prix. Ce qui est toujours mis à distance, c'est la question du corps à corps. Là c'est d'une brutalité considérable, parce que l'individu lui-même n'est pas sûr de l'appartenance de son corps à lui-même, il n'est pas identifié à son corps. Il est détaché de son corps ce qui fait que on est toujours au bord, et en cela Koltès est champion. Frapper ou caresser, c'est pareil. La proximité corporelle a quelque chose qui échappe.

Ce qui est aussi caché, c'est que le fait d'*introduire l'objet marchandise* est déjà une solution forte dans la relation humaine. Mais il y a quelque chose de très dur dans ma relation à l'autre, c'est la question du regard. C'est magnifique, la façon dont il en parle. Le regard, il est ou en haut ou en bas. Mais comment le regard peut-il être parallèle ? C'est ce que quelque peu permet le *deal*. Qu'est-ce que c'est le regard pour un analyste ? Le regard c'est la question de la reconnaissance. Est-ce que vous pouvez vivre sans qu'il y ait quelque part ce regard de l'Autre ? Mais le regard de l'Autre, ce n'est pas le regard de mon voisin ou de ma voisine, c'est ce regard supposé. C'est-à-dire que tout névrosé – chez le psychotique c'est encore plus fort, chez le psychotique il l'a sous forme du délire : le délire de persécution c'est une manière d'établir un regard de reconnaissance –, l'humain qui parle fonctionne avec un « rétroviseur », c'est un « rétroviseur éternel ». Vous pensez tout le temps qu'il y a un regard qui vous regarde, qu'il y a quelque chose qui vous regarde dans vos actes. C'est bien pour cela que là on tombe exactement sur la phrase qui est importante, là, la question de la solitude.

« Qu'est-ce que c'est la solitude ? Est-ce le fait de se retrouver seul face au regard de l'Autre, ou est-ce se regarder tout le temps d'un autre œil ? La seule vraie cruauté de cette heure de crépuscule, ce n'est pas qu'un homme blesse l'autre ou le mutilé ou le torture ou lui arrache les membres et la tête ou même le fasse pleurer, la vraie et terrible cruauté est celle de l'homme ou de l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase, autrement dit qui coupe le regard de l'Autre qui se détourne de lui après l'avoir regardé, qui fait de l'animal, de l'homme une erreur de regard, une erreur de jugement, une erreur comme une lettre qu'on a commencé et qu'on froisse brutalement juste après avoir écrit la date. »

Voilà, je m'arrête là.

5. Questions sur les pratiques

Question : Pour la fin d'analyse, est-ce qu'on peut parler d'indifférence de la part de l'autre ?

Jean-Richard Freymann : C'est important que vous disiez cela, parce que l'histoire de l'indifférence, je crois justement que Koltès en a beaucoup souffert. Il était pris à l'envers. Hormis la question maternelle et de ses relations précises qu'il appelle d'amour amical, je crois qu'il était beaucoup pris dans la question d'indifférence spontanée, ce qui rend les choses plus dures chez les gens qui sont plutôt homosexuels. Il y a quelque chose du côté d'une espèce d'exclusivité. Quand on a un choix d'objet essentiellement homosexuel, il y a une exclusivité qui rend une difficulté plus grande du côté de l'indifférence. Cette notion d'indifférence, c'est tout le monde du rapport à l'autre.

C'est sûr que la plupart des gens qui viennent en analyse viennent parce qu'ils n'arrivent pas à être indifférents. C'est à l'envers. Ils viennent avec une demande : « Rendez-moi un peu indifférent, détachez-moi un peu des gens qui m'entourent, remettez en circulation les mouvements qui ont fait que je me suis fixé sur l'une ou l'autre personne ». Je pense que la psychanalyse permet cela. Mais il y a des gens qui sont des génies qui ont une autre problématique : ils ont tellement un rapport à l'universel des choses d'emblée que le particulier ou le singulier leur manque. Ils ont du mal à tomber amoureux. Il n'y a pas d'amour, cela veut dire « je n'arrive pas à percevoir de l'amour. Je suis tellement pris dans le processus universel des choses que je ne peux pas aimer ».

Chez le psychotique cela conduit à des violences inouïes. Quand quelqu'un a un vrai persécuteur, cela ne s'arrête pas comme ça. Là il y a une certitude du côté du fait qu'il n'y aura pas d'indifférence.

Quant à la jalousie, comme expérience d'indifférence, cela se pose un peu là.

Question : Quelle est la part dans ces *deals* de la haine ? Quand vous parlez de ces corps, de cet insupportable-là ? Toute cette charge de haine... Y compris dans la jalousie, quand vous écoutez les gens, il y a une énergie considérable du côté de la haine.

JRF : C'est tout à fait vrai cliniquement, mais c'est même vrai autrement. Si on théorise un peu, c'est la question de la plus-value. C'est dit théâtralement mais c'est *la question de la plus-value*. Le déni de la haine, c'est le déni de la vie qui passe. De fonctionner dans notre modernité, dire que la personne qui vit avec six cents euros et celle qui vit avec soixante mille euros c'est pareil, cela fait partie de notre déni du réel. C'est déjà une métabolisation de la haine. Ça conduit à la haine, ce qui est normal. Sur le plan individuel tu as tout à fait raison. Mais Koltès est d'accord avec Freud : ce qui est premier, puisqu'il n'y a pas d'amour, c'est la haine. Je dis souvent que un des plus grands analystes de tous

les temps, c'est saint Augustin. Les frères de lait, Rémus à côté de Romulus, qui vient téter l'autre sein de la mère alors qu'elle a deux seins et qui jette un regard haineux sur l'autre frère. Il ne parle pas encore mais déjà le regard est haineux car il a l'impression que l'autre lui ravit déjà la mère. C'est la haine qui est première. *C'est très important parce que quand il y a vraiment de l'amour*, cela veut dire que l'amour est déjà une sublimation. L'amour, vous avez déjà transformé sur le plan pulsionnel, ce qui fait que quand cela se dégrade, le primat de la haine réapparaît.

DEUXIEME PARTIE

1. Qu'est-ce qu'un désir ?

J'espère que je ne vous ai pas ennuyé en traversant comme cela Koltès parce que je crois que ce n'est pas la suite de l'œuvre de Koltès, même si ce qu'il nous donne à entendre et à voir ce sont les matrices de la question de la violence en ce sens que l'individu est pris dans une sorte de conflit, ou de conflictualité, entre les pulsions de vie et les pulsions de mort. Notre matrice, notre base de départ c'est cela, une conflictualité fondamentale entre les pulsions de vie et les pulsions de mort. C'est la découverte freudienne en tant que telle, découverte qui lui a coûté cher même parmi ses collègues et élèves.

Dans un premier temps, il a découvert que derrière ce qu'on appelle les formations de l'inconscient se cache quelque chose qu'on appelle un désir inconscient. Et là on est plus restrictif que ce que dit Koltès. Le désir ce n'est pas juste cette espèce d'élan vital, le désir c'est quelque chose d'indestructible, mais au sens où derrière un rêve, et Freud a pris ses propres rêves en particulier, il a recherché le désir inconscient à ces rêves. C'est intéressant pour savoir comment se fabrique un rêve. Dans tout ce qui est de la parole – et là Koltès est très fort parce qu'il est d'emblée dans la question de l'universel, dans la question de la sublimation générale et non sur le côté individuel le plus singulier – derrière le contenu manifeste d'un rêve, il y a un désir inconscient, un désir latent.

Comment fait-on pour trouver ce désir inconscient ? Il a utilisé une méthodologie très actuelle, très simple. Il découpait le rêve en différentes séquences, laissait venir les associations à partir de ces différentes séquences et à partir de ces associations se bâtissait, se construisait le désir sous-jacent au rêve.

Le rêve est une des formations de l'inconscient ; il y en a d'autres : le symptôme (les différents troubles qu'on peut avoir), l'oubli, le lapsus, un certain nombre d'actes que vous allez commettre dans la réalité. L'inconscient ne surgit pas directement. On comprend que les auteurs, les gens de théâtre puisse signifier cela dans des pièces de théâtre, des romans, mais c'est sûr que ce désir inconscient, vous ne l'avez pas

d'emblée. Il y a une sorte de *Durcharbeitung*, de travail à travers que vous êtes obligé de faire pour tomber sur ce désir inconscient. C'est compliqué parce qu'il y a le désir inconscient du rêve qui est un désir, mais derrière, encore plus complexe, il y a le désir fondamental de l'individu lui-même. Il y a donc le problème des désirs. Par exemple, la veille vous étiez avec quelqu'un qui soudainement est parti avec votre copain, vous vous dites que ce n'est pas grave, que vous en êtes assez content et dans la nuit vous rêvez que votre ami est parti avec un orang-outang vous vous demandez au réveil pourquoi un orang-outang ? Vous vous rappelez alors qu'en Afrique vous aviez déjà rencontré quelqu'un, et cela continue. Ces histoires d'inconscient et de désir ce sont des choses que vous êtes obligé de reconstituer. Même si cela vous anime, en aucun cas vous n'en aurez un accès direct. Il y a une espèce de violence sous-jacente à l'individu qui fait qu'il va être obligé de se prendre lui-même comme objet. *Vous ne pouvez pas interroger votre désir sans pouvoir vous prendre vous-même comme objet.* C'est ce qui se passe dans une psychanalyse qui n'est pas uniquement une psychothérapie du genre : « Vous avez une phobie des brontosaurus ? On va vous guérir ça, on va vous soigner ». Ce n'est pas du tout le problème. On va essayer de rechercher pourquoi vous êtes tombé sur le mot brontosaurus, et qu'au fond vous aviez peut-être la phobie de votre papa. Vous pouvez comprendre alors pourquoi il y a un rejet aussi bien de la culture que du champ psychanalytique lui-même dans tout ce qui est psychologie, psychiatrie, institutions, etc., car cela nécessite un travail que de se pencher sur le gouffre de ce qui se passe dedans. C'est bien plus simple de dire « Vous avez une phobie du pont, aucun problème... vous êtes devant le pont, vous voulez traverser, je vais vous prendre par la main, cela va durer huit semaines, le premier jour on va faire deux mètres, puis fin de la semaine quatre », et au bout de huit semaines vous aurez franchi le pont moyennant quelques antidépresseurs et un peu de psychodrame. Par contre le fait de dire qu'on va peut-être s'interroger, comme le fait Koltès, sur votre rapport à la parole, sur ce qui vous est arrivé, sur les traumatismes, sur vos désirs, c'est nettement plus difficile qu'une thérapie brève !

Le problème de la violence, contrairement à ce que je pouvais penser, n'est pas sans effets sur l'inconscient. Cela me fait penser qu'à ma droite il y avait la psychanalyse, à ma gauche les TCC, au milieu il y avait l'hypnose, l'iridothérapie un peu plus à gauche, il y avait le choix, mais de fait quand vous avez subi un certain nombre de techniques brèves qui sont le plus souvent du côté de la suggestion, autrement dit qui sont peu ou prou une réutilisation de l'hypnose, cela a des effets au niveau de l'inconscient. Cela se passe comme ça quand même : les gens vont faire des techniques parallèles, comme cela a de l'effet environ huit ou dix mois, le temps de divorcer ou d'avoir quelques soucis de santé supplémentaires, ils vont quand même terminer chez le psychanalyste et se demander ce que cela a à voir avec l'ensemble ? Le problème c'est que la reprise, à partir du moment où quelqu'un

a été hypnotisé, suggestionné, ne va pas se passer si simplement. Vous ne pouvez pas juste prendre à la suite l'hypnose, la suggestion, les TCC, les médicaments et passer sur le divan, donc ne pas voir son interlocuteur, et dire tout ce qui vous vient. Cela ne va pas du tout. On est dans des problèmes techniques qui sont de nouveaux problèmes. Or maintenant les gens essaient des techniques simples pour commencer. Cela entraîne un problème du côté de la formation des analystes. Il faut qu'ils soient formés à pouvoir traverser ce genre de violence. *La psychanalyse n'est pas juste une technique*. C'est un point qui concerne les jeunes générations d'analyste. On a un vrai problème. Là, on est au niveau individuel: la prise en compte de l'inconscient n'est pas du tout à la mode, on le manipule, on ne l'interroge pas.

Du côté institutionnel, la question de l'inconscient a déjà été escamotée. La psychanalyse, au sens large, donc des conceptions analytiques, du champ analytique, de la formation analytique, n'existe plus. Il en va de même dans l'éducation nationale.

Sur le plan personnel, c'est sûr que par ailleurs, au niveau libéral ou au niveau singulier la psychanalyse marche très bien, mais ce n'est pas rien quand sur le plan institutionnel elle a disparu. Parce que l'institutionnel, ce sont les hôpitaux, les écoles, la politique. Donc au fond, on a ôté le rapport à la culture. La psychanalyse est un des rapports à la culture comme le théâtre, la musique. On a ôté ça. Pourquoi ? Je ne sais pas. Mais il y a quelque chose que les analystes n'ont pas vu venir, il y a *un problème générationnel*. A chaque génération qui naît va apparaître quelque chose d'autre au niveau des rapports au discours, des rapports à l'institution. A un moment donné, la psychanalyse était partout, c'était le discours dominant, mais c'était une mode, et ce qu'on n'a pas vu venir, c'est qu'on a changé de mode.

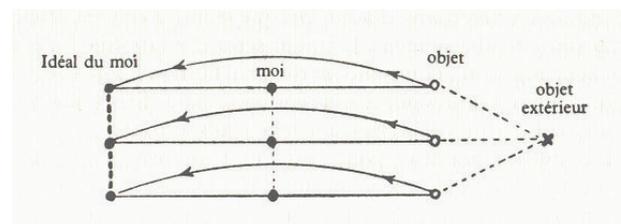
2. Les différents niveaux de la violence

Je parle en ce moment de la violence *individuelle*. Cette violence est due à ce qu'il y a une conflictualité dans l'individu entre la libido et la pulsion de mort.

Il y a deux formes de pulsions. L'une vise à signifier quelque chose de l'inconscient et d'autre part, pour l'autre, il y a tout le côté meurtrier dont chacun est porteur. Il y a là quelque chose de conflictuel fondamental.

On a, d'après les nosographies psychiatriques, psychanalytiques ou psychologiques de l'époque, trois types d'individus, mais cela aussi a disparu. Et ce triptyque était : névrose, psychose et perversion. Maintenant ce sont de nouvelles classifications où vous cochez juste des items. Il s'agit du DSM. On est actuellement dans un monde d'évaluation, lequel a beaucoup de mal à faire avec ce qui serait une clinique. Dans cette violence individuelle vous pouvez avoir toutes les sortes de haine, d'angoisse, de culpabilité, de passages à l'acte.

Le deuxième niveau est celui du *groupe*. Sur le plan des violences, cela marche bien ! Le groupe renforce les violences. D'ailleurs Koltès le dit. Pourquoi le groupe permet-il tant de radicaliser la question de la violence ? Cela ôte l'angoisse et la culpabilité. C'est une bonne thérapeutique ! On est pris dans le vertige de l'impunité. Cliniquement c'est un point très important. Vous rappelez-vous la chanson de Georges Brassens, « Quand vous êtes plus de quatre, vous êtes une bande de cons ». C'est quand même vrai. Sur le moment la personne qui est prise dans un groupe ne se rend pas compte qu'elle est prise dans ces mécanismes du groupe. Mais actuellement on n'est plus seulement là-dedans. Mais avant tout est-ce que vous connaissez G. Le Bon ? Du temps de Freud son livre était le bestseller de l'époque. Il y montre que la prise dans le groupe ou dans la masse entraîne une servitude par rapport au tyran ou au leader qui permet d'emmener le peuple où vous voulez. C'est le livre de Chevet, avec celui de Machiavel, de tous les fascistes, Mao, Hitler, etc. *Il y a la question de la servitude volontaire*: on délègue à un autre qui va prendre la décision. On s'est rendu compte en travaillant la question que plusieurs auteurs ont repris les schémas de Le Bon et en ont fait leur propre critique. Et en particulier Freud a écrit un texte qui est une lecture de Le Bon où il met en évidence les ingrédients de Le Bon, l'existence d'un leader mis en position d'idéal et les individus entre eux vont s'identifier les uns aux autres par rapport à ce leader. Freud en fait une interprétation en disant qu'il y a une confusion entre l'investissement de l'objet de désir et l'idéal. L'idéal est venu comme un aspirateur de tous les objets de désir de tout le monde, le moi est escamoté: il n'y a plus de moi individuel. Donc on fait de vous ce qu'on veut. Sans compter avec le fait que vous avez des identifications mutuelles. Après ces identifications passent par la sectorisation: il y a celui qui ouvre, le wagon, ceux qui comptent le nombre de personnes, celui qui ouvre le robinet. Vous avez ce schéma à partir de l'idéalisation.



Mais ce schéma est quelque peu éculé. Et nous tombons sur la question de la violence des *masses*. Ce n'est pas tout à fait le même problème car cela met en place la question du médiatique. Prendre une telle portée est assez récent. On ne peut plus dire comme Koltès que les violences sont une violence de la naissance du langage ou de positionnement par rapport au langage ou la naissance du langage, mais on ne peut non plus dire que ces violences actuelles sont des violences du côté de la psychologie de groupe parce que le leader est devenu très flou. Prendre tout le monde comme idéal, cet idéal n'est pas si bien arrimé que ça. *La question de l'acte est quand même extrêmement*

anarchique. Ce n'est pas un génocide organisé, ce n'est pas aussi simple, bien sûr, il y en a aussi, en prime. On est dans un moment où la psychologie de masse et la question médiatique viennent mettre en place d'autres schémas beaucoup plus difficiles à repérer.

On pourrait dire qu'en ce moment la question hypnotique reste première. Mais cette hypnose n'est plus par le biais d'une voix, mais par celui d'une image, d'une image répétitive, d'une contamination imaginaire, ce qui n'est pas le schéma hypnotique de départ. De plus c'est un aspect qui va très vite. En effet l'hypnose par *la voix* vous êtes obligé d'être répétitivement à côté. Les grandes cérémonies fascistes reposaient beaucoup sur la question de la voix, mais elles devaient avoir lieu régulièrement, à l'occasion de fêtes. *L'image* n'a pas besoin de cela. L'image convoque non pas le singulier, le singulier mettant en place le sujet, l'individu, mais elle convoque le particulier : l'image s'adresse à chacun individuellement. C'est un message de Dieu ou l'équivalent qui s'adresse à vous : lève-toi et marche. Dans les différentes religions vous le trouvez différemment. Cela peut être : prend ton fils Isaac et vas-t-en ; cela peut être : Mohamed t'a appelé. L'important c'est que *le message soit répétitif* et s'adresse à une personne qui du coup devient le messie de ce message. Il est pris naturellement dans une identification collective, il suffit d'un ordinateur. Il n'y a pas besoin d'un grand appareillage puisque tout le monde est sous appareillage. Là, c'est une forme de violence très particulière parce que du coup, ce n'est pas seulement ôter l'angoisse et la culpabilité, c'est au contraire induire la haine. Ce n'est pas la même chose, c'est une action beaucoup plus active. C'est : « Va nous venger, soit notre représentant, fais-toi tuer, tu seras récompensé après ». On est dans des schémas qui sont des matrices d'idéologie, mais qui ne sont pas l'idéologie. Il faut très peu de choses, on n'a pas besoin de tout un corpus, trois quatre idées suffisent pour faire fonctionner tout un corpus.

Est-ce que pour lutter contre cela il suffit de simplement dire que ce qu'ils disent ce n'est pas bien ? Sûrement pas. La seule manière de lutter contre est de proposer quelque chose d'une idéologie, de proposer un schéma qui permette la psychologie de groupe. Ensuite, d'accord, il y a les familles qui partent avec, mais cela c'est un élargissement qui repose quand même sur un échec considérable de notre société. On a fait avec les étrangers comme on a fait avec les Alzheimer, on les a tous parqués dans un même coin. C'est l'énormité qui a été faite. Au lieu de se mettre dans une démarche d'intégrer les gens dans les différentes classes sociales pour respecter l'existence de la lutte des classes – ce n'est pas une honte la lutte des classes, c'est une conflictualité, on peut ne pas être d'accord mais on peut la vivre cette conflictualité. Mais à force d'éliminer cette conflictualité, cette *lutte des classes* et de ne pas essayer de dialectiser les conflits on passe dans la question, bien connue chez Freud, celle du *tiers exclu*. Et une fois que quelqu'un

est dans le tiers exclu, sur le plan institutionnel, il n'a absolument rien à perdre. C'est encore autre chose que l'absence de culpabilité. Il lui reste juste à être le messie. On a fait un certain nombre d'erreurs que les démocraties sont en train de payer cher, et qui ont à voir avec le rapport à l'espace culturel. Si vous excluez quelqu'un du rapport à l'espace culturel, il est en difficulté. C'est l'espace culturel au sens large. Pour certains ce sera la musique ou du Koltès, pour d'autres ce sera de mettre en place autre chose, de regarder des pièces de théâtre, peu importe, mais on a exclu beaucoup de gens de l'espace culturel.

Dominique Marinelli: Par rapport aux violences et à l'évolution dont tu parlais, Koltès, son rapport à la parole, au langage, c'est de la parole vraie, quelque chose qui est là, qui s'impose et puis durant vingt, trente ans, la parole a dévié, s'est transformée en slogan et c'est pour ça qu'il y a plus de violence, une autre violence aussi, c'est toujours à base de slogans. Il n'y a plus de conflit dans le discours, il n'y a que du slogan, donc il ne peut rien faire contre un slogan qui en répercute un autre. Tu parlais des enfants ? Les enfants c'est pareil, le discours est le même partout, il est homogène, il n'y a plus de continuité, ce sont des slogans.

JRF: Oui, je suis d'accord, mais en même temps je ne serais pas pessimiste. Il suffit d'un coup d'épée. C'est comme « L'enfant sauvage ». Le seul problème c'est qu'il n'a pas parlé, mais autrement il était presque normal !

Là où moi je suis optimiste parce que je trouve que cela se confirme un peu, *il y a un effet de générations*. C'est-à-dire que je pense que le rapport langage/vérité, tout cela change d'une génération à l'autre, et pour moi je crois que *le sujet ne se constitue pas dans le discours ambiant*. *Le sujet se constitue dans l'Autre*. Il se constitue dans un endroit qui est déjà spécifié par rapport au discours ambiant. Il suffit de trouver un endroit qui soit un refuge de la parole pour que cela fonctionne. Très honnêtement il n'y a pas besoin de grand-chose. La grande découverte de Freud est le roman familial. L'enfant est persuadé à un moment de sa vie que ses parents ne sont pas ses parents. Il n'a même pas besoin de parler encore. C'est une découverte incroyable et qui se confirme en analyse. Les gens après des années découvrent ça. Cela veut dire que l'enfant n'est pas aliéné aux parents. Déjà en *infans* il est en train de penser que ses parents ne sont pas ses parents. Donc il commet déjà un acte de liberté. Il n'est déjà pas aliéné au discours de l'Autre. Dans le psychisme pris dans la question langagière, dans le rapport à la parole, on est déjà en train de se libérer. Je pense que c'est vrai qu'il y a un discours commun à une génération donnée, mais d'une génération à l'autre ça change. Et surtout comme ce qui se passe sur Internet, c'est vrai que les réseaux sociaux, cela a des inconvénients, mais il suffit d'une personne qui se révolte pour que cela jette le trouble. C'est extraordinaire. La modernité a quand même de bons côtés. ■

La « *Verleugnung* » freudienne à la lumière de la perversion d'André Gide

Jean-Marie Jadin

Cet exposé a été présenté à Strasbourg le 11 juin 2014 à la Maison des Syndicats dans le cadre d'une journée de la F.E.D.E.P.S.Y. consacrée à la perversion.

Son esprit de recherche n'étant jamais au repos, Freud s'est intéressé pendant les quinze dernières années de sa vie à un mécanisme de défense inédit du jeune garçon, afin de s'opposer à la menace de castration qui fait suite à la découverte du sexe féminin. Si l'organe manque, c'est qu'on peut le couper. Il lui semblait pourtant le connaître inconsciemment depuis longtemps. À la base de ce mécanisme il a invoqué une forme très particulière de refus, la « *Verleugnung* ». Il s'agit d'autre chose que la « *Verdrängung* », le refoulement, où les pulsions, les fantasmes, les désirs repoussés reviennent sous la forme de rêves, d'actes manqués, d'oublis, voire de symptômes, ou que la « *Verwerfung* », la forclusion qu'il aborde à propos de l'Homme aux loups, où une partie de la réalité est totalement effacée et fait retour dans l'impossible néo-réel d'un délire.

Ce terme de « *Verleugnung* » a été diversement traduit en français. Le terme de « déni », très souvent utilisé, est trop proche de celui de « dénégation » qui traduit la « *Verneinung* », processus où il s'agit davantage d'un « dire que non », d'une récusation quasi-consciente, que du « non-dit » inconscient que produit la « *Verleugnung* ». La « dénégation » est une des façons de reconnaître quelque chose d'inconscient par une inversion négatrice, du genre « ce n'est pas ma mère ».

Le mot « démenti » rend assez bien compte de l'idée de mensonge que contient le mot de « *Verleugnung* ». C'est effectivement une « mensongification » inconsciente d'une réalité, l'affirmation que ce que l'on croit par ailleurs est faux. Il y a le radical « *Lüge* », « mensonge », dans « *Verleugnung* ». Mais la question qui surgit dès lors est celle de la nature de ce mensonge, et de ce sur quoi il porte. Est-ce que ce qu'on a vu procède d'un Autre trompeur, ou est-ce ce qu'on fait de ce qu'on a vu qui est mensonger ? Et pourquoi certains pervers dévoilent-ils des choses que les névrosés ordinaires cachent, comme si ces derniers étaient parfois plus menteurs qu'eux ?

En 1967 Guy Rosolato, un élève de Lacan, a promu le « désaveu » à partir du « *disavuuwal* » de James Strachey, concept qui contient le préalable d'un premier temps d'aveu, de reconnaissance, suivi d'un second pour s'en défaire. Il me paraît un peu trop juridique. Et le « je sais bien, mais quand même » proposé par Octave Mannoni est trop proche du conscient. Evoquant l'impression d'irréalité, ou plutôt de seconde réalité cachée derrière la réalité quotidienne, qui a suivi la mort de son père à l'âge de dix ans, André Gide, grand pédophile devant l'Éternel, a pourtant parlé de quelque chose d'« avoué » et de la présence de quelque chose d'autre, situé à côté de cet « avoué ». Il écrit : « La croyance indistincte, indéfinissable, à je ne sais quoi d'autre, à côté du réel, du quotidien, de l'avoué m'habita durant nombre d'années ; et je ne suis pas sûr de n'en pas retrouver en moi, encore aujourd'hui, quelques restes ».

Toutes les traductions de la « *Verleugnung* » ne sont guère satisfaisantes, et il me semble que la meilleure solution est de conserver le terme allemand et toute la richesse d'idées qui l'accompagne, et que j'essaierai de développer à la lumière de la clinique, celle évoquée par Freud, celle des pervers que j'ai rencontrés, jamais bien longtemps d'ailleurs, il faut bien le dire, celle de Gide que je travaille depuis une trentaine d'années.

La plupart d'entre vous connaissent probablement l'hypothèse de Freud avancée dans ses articles sur le fétichisme et sur le clivage du moi. Quand le petit garçon découvre avec effroi l'absence de pénis chez la femme, il reconnaît la menace de castration et la refuse dans le même temps, en oubliant ce qu'il a vu, tout comme dans l'amnésie de la névrose traumatique, en faisant émerger cette valeur pénienne dans un « *Ersatz* » que Freud appelle « fétiche ». Il concerne une partie du corps féminin saisi par le regard en un temps qui précède plus ou moins celui de la découverte de l'absence de pénis. Comme si le temps s'était arrêté, figé, pétrifié un peu avant l'horreur. Comme s'il y avait eu un arrêt sur image.

L'évocation de Freud de la vision de la jambe avant la saisie du manque de pénis est très parlante à cet égard. La chaussure peut être érigée en un fétiche à valeur pénienne. Elle devient alors la condition du plaisir sexuel. Le bas peut aussi prendre cette signification. À ce sujet me revient le souvenir d'une confession cocasse d'un fétichiste du bas. Cet homme très grand ne pouvait se satisfaire des bas de sa petite femme qui n'allaient pas jusqu'à l'aîne, et devait par conséquent voler les bas de sa grande voisine afin de les mettre au moment de la relation sexuelle avec son épouse. La jambe est assez souvent choisie comme fétiche. Dans un de ses récits, Gide, qui fut pédophile et pédéraste jusque dans son grand âge, raconte : « Rachel était assise sur le lit, presque nue, couverte seulement d'un châle presque tout retombé ; certes elle attendait. Luc arriva, rougit, sourit – mais ayant vu ses jambes exquises si frêles, il y sentit une fragilité, et s'étant agenouillé devant elle, il baisa ses pieds délicats, puis ramena le pan du châle. » Un autre fétiche gidien, qui revient sans cesse dans ses textes, c'est le binôme « pieds nus », au pluriel. L'arrêt de la vision sur la toison pubienne peut donner lieu à une fétichisation du tissu en soie ou du velours. Ce peut être une affaire de sensation au toucher qui s'ajoute à la vision.

Une formule parlée peut aussi se marier avec du visuel. Nous reverrons cela avec Gide. Freud donne l'exemple d'une certaine brillance du nez érigée à l'état de fétiche parce qu'une gouvernante anglaise avait dit au petit enfant dont elle s'occupait : « *a glance at my nose* », « un regard sur mon nez ». Vivant en Allemagne plus tard, il avait quasiment oublié l'anglais, mais le « *glance* » anglais était devenu le « *Glanz* » allemand, la « brillance ». Le sonore s'était adjoint le phallique nasal du visage. Le nez était le fétiche. Même s'il est loin du sexe, il peut fonctionner comme « *Ersatz* » du pénis fémi-

nin. Le fait que le nez puisse fonctionner comme un symbole phallique joue également dans son érection à la condition de fétiche. Je me souviens d'un sculpteur pédéraste aimant les jeunes adolescents, qui me parlait souvent et avec plaisir d'immenses chênes séculaires formant l'allée conduisant à la maison qu'il avait héritée de sa mère.

Très souvent c'est une pièce de lingerie féminine ayant fixé l'instant qui précéda la vision de l'absence de pénis lors d'un déshabillage, qui est devenu un fétiche. Dans la cité où j'ai grandi, il y avait un certain Martin qui faisait des razzias dans les jardins durant la nuit pour voler des culottes de femmes qu'il arrachait des pincés à linge. On disait qu'il dormait avec une chèvre à ses côtés. Peut-être cet Hercule avait-il besoin de cette toison valant de l'or autant que des dessous pour honorer son épouse.

Très curieusement, la fonction de fétiche peut être assurée par un voile, tel le châle de Rachel inventé par Gide. Le voile n'est apparemment pas phallique, mais comme il en épouse peu ou prou la forme, la valeur pénienne se transfère à ce qui lui est contigu. Le fétiche est toujours un déplacement de valeur. Freud a évoqué la ceinture de chasteté placée en sous-couche dans le maillot de bain chez un de ses patients. J'ai eu affaire à un fétichiste qui devait mettre des gants de cuir pour avoir une relation sexuelle. Le voile était donc un fétiche doublement déplacé. Il était ce qu'il cachait, et ce qu'il cachait était ailleurs. Le travesti fait de son propre pénis un pénis féminin qu'il habille du voile du vêtement féminin. Je me demande si le transsexuel n'essaie pas de translater la totalité de la valeur pénienne maternelle sur son corps devenu voile.

Avant d'évoquer une fétichisation peu ordinaire qui eut lieu dans la vie de Gide, je voudrais vous parler de quelques autres fétichisations, tout aussi étonnantes. Tout au début de ma carrière, un jeune homme de 28 ans vint me parler de son malheur. A l'âge de 14 ans il s'était trouvé seul mâle au milieu d'une assemblée de femmes, la plupart des amies de sa mère. Il se sentait angoissé. Ses yeux se sont alors portés sur un berceau qui était au milieu de la pièce. En voyant le bébé, une petite fille, il éprouva un étrange apaisement. Il se fixa sur ce bébé et en devint amoureux pour toujours. Lorsque la fillette eut 14 ans, et lui 28, il lui fit une cour assidue. Il fut rejeté par la jeune fille, par les parents de cette jeune fille, et par-dessus le marché par sa propre famille. Malgré ce tournant tragique de son existence, il ne pouvait envisager de renoncer à celle qu'il pensait aimer. L'enfant avait eu une valeur pénienne, comblant le manque féminin.

Un autre patient me fit part d'une condition très singulière à sa jouissance sexuelle. Il était sans cesse branché sur les fréquences radio des petits avions. Lorsqu'il entendait qu'un avion s'était crashé – je ne sais si la chose arrivait souvent

– il se rendait à l'endroit de l'accident et, éprouvant une grande jouissance, se masturbait frénétiquement. Il ne revint pas me voir après que je lui aie demandé de quoi il souffrait. Il me semble en tout cas que la chute de l'avion phallique était déniée par sa jouissance masturbatoire. Son récit sonnait d'ailleurs comme un mensonge. Les pervers vous donnent souvent une impression d'inauthenticité.

Il en est allé de même chez un patient qui avait fétichisé le fait d'« être psychanalyste ». Il avait demandé à un psychanalyste de renom qui pouvait assurer son analyse didactique. Celui-ci lui proposa de venir chez moi. N'ayant entendu nulle souffrance dans sa bouche, j'hésitais, et mon superviseur me proposa de le prendre en analyse en lui signifiant que le symptôme à analyser était son désir d'être analyste. Ce fut une erreur. Il n'y a pas de psychanalyse d'une jouissance sans souffrance. Durant trois ans il me fit de magnifiques conférences, extrêmement structurées, sans faille rhétorique ni grammaticale, sans dérapage, mais aussi sans âme. J'avais l'impression d'un jeu de faussaire permanent, et de sa part et de la mienne puisque je le cautionnais. Rien de ce qu'il disait ne sonnait juste. Y compris la stupéfiante guérison qu'il prétendait avoir constatée. Ce qu'il avait compris l'aurait délivré d'une allergie à la pénicilline. Aujourd'hui j'entends ce terme de pénicilline comme une contraction de « pénis » et de « mousseline », voile jeté sur la castration féminine. Au bout des trois ans il me dit qu'il allait arrêter l'analyse : il avait compris qu'il ne voulait pas « être analyste ». Il reconnaissait ainsi une sorte de castration. Il la dénia très peu de temps après, et me téléphona pour me dire qu'il s'était installé comme analyste. Heureusement qu'il n'eut aucune demande de patient. Il ferma son cabinet après un an d'attente. Mais je sus quelques années plus tard qu'il se faisait passer pour un analyste. L'« être analyste » n'était qu'un fétiche.

Le fétiche se caractérise par la promotion de l'être au détriment du signifiant qui signifie toujours un autre signifiant que lui-même. Si on regarde bien, c'est ce dernier cas qui est davantage un mensonge que la fidélité à l'être. Un signifiant représente un autre signifiant et est donc un peu mensonger, alors que pour le fétiche il ne représente que lui-même, érigé en phallus positif. Ce qui veut dire que l'impression de vérité suscitée par une parole provient paradoxalement d'un mensonge structurel, tel le « *proton pseudos* », le premier mensonge hystérique évoqué par Freud dans l'« Esquisse ».

On peut se faire la même réflexion à propos de Gide : au lieu de se contenter de dire qu'il ne supportait pas les exactions commises envers les noirs africains par les grandes compagnies françaises, et de s'attribuer ainsi le mérite d'une exigence éthique comme cause de ses interventions en haut lieu gouvernemental, il a expliqué son action en révélant qu'il était sensuellement attiré par la peau de ces noirs. N'est-il pas plus honnête que d'autres en confessant cela ? Vous verrez que l'on peut développer quelques hypothèses

sur le mensonge présent dans la « *Verleugnung* » à partir de ce bizarre voilement-dévoilement du pervers.

Pour revenir à notre exploration de la nature du fétiche nous pouvons faire appel à un épisode de l'enfance de Gide, qui fut fétichisé dans sa quasi-totalité. La scène se passe fin décembre 1882, à Rouen, rue de Lecat, au domicile d'Emile Rondeaux, l'oncle maternel d'André Gide. Gide a 13 ans et un mois. Après avoir passé un moment avec les six cousins et cousines dans la maison de son oncle, Gide revient sur ses pas, peut-être vaguement attiré par sa jolie tante Mathilde, qui l'a un jour chatouillé en promenant ses doigts sous sa chemise. La bonne lui ouvre la porte et lui fait comprendre qu'il dérange. Il entre néanmoins, passe devant le bureau fermé de son oncle qui est absent, monte à l'étage au-dessus, le second étage, passe devant la chambre de sa tante, qui est éclairée. Par la porte entrouverte il la voit en compagnie de deux de ses enfants, en proie à des vapeurs qu'il relie à l'attente d'un amant. André Gide le pédophile trouvera particulièrement horrible qu'elle mêle des enfants à sa jouissance à venir. Il monte ensuite au troisième étage, ouvre la porte et entre dans la chambre obscure de sa cousine Madeleine, âgée de presque 16 ans. C'est sa cousine préférée. Elle est l'aînée des six enfants de Mathilde. Elle pleure, agenouillée contre son lit. Elle est triste en raison de l'humiliation infligée à son père adoré.

Gide ne supporte pas cette détresse, ce manque, tout comme le pervers classique ne supporte pas la vision du sexe féminin. Il décide de lui offrir sa vie, de s'offrir lui-même tout entier. Je cite un passage de *Si le grain ne meurt* : « [...] dans ce petit être que déjà je chérissais, habitait une grande, une intolérable détresse, un chagrin tel que je n'aurais pas trop de tout mon amour, toute ma vie, pour l'en guérir. Que dirais-je de plus ? [...] J'avais erré jusqu'à ce jour à l'aventure ; je découvrais soudain un nouvel orient à ma vie ». La plupart des éléments de cette scène ont été fétichisés par un déplacement de ce qui pouvait combler Madeleine, à l'instar d'un pénis, et par une fixation temporelle définitive. Ici il ne s'agit pas de bas ou de chaussure, mais des lieux successifs où se sont positionnés les différents protagonistes au fur et à mesure de la marche du petit Gide.

Il serait fastidieux de vous énumérer tous les éléments de cette scène qui ont été fétichisés. On peut d'abord noter que le thème de la porte est infiniment récurrent chez Gide. Il a écrit une sorte d'autofiction intitulée *La porte étroite*. Dans ce récit il est question d'« une petite porte à secret » au fond d'un potager. Il y fait appel à une citation de l'Évangile : « Efforcez-vous d'entrer par la porte étroite ! » Dans *Les caves du Vatican* un certain Anthime Armand-Dubois découvre par une porte entrouverte une jeune fille agenouillée contre son lit en compagnie de sa mère et de sa tante. Dans *Isabelle*, une histoire très romantique, Gérard Lacase regarde par une fente entre porte et chambranle

et voit Isabelle en compagnie de sa mère et de la sœur de cette mère. Gide reprend souvent les mêmes ingrédients fétichisés qu'il recombine autrement. Dans *Les caves du Vatican*, Lafcadio tombe sur une belle jeune fille qui soutient une pauvre femme agenouillée qui pleure parce que sa maison brûle alors que deux de ses enfants sont au second étage que les flammes sont sur le point d'atteindre. C'est presque une métaphore de la scène initiale. On devrait plutôt parler de « polymétonymie ».

Pour combler le manque de Madeleine, il va lui offrir des fétiches. Partons de l'étage supérieur : il s'offre d'abord lui-même en se mariant avec Madeleine. À l'étage en-dessous, il y a Mathilde, la jolie tante qui l'a chatouillé sous sa chemise. Au cours du voyage de noces il chatouille devant Madeleine des enfants algériens qui lui tendent leurs bras depuis le compartiment voisin. Il s'est identifié à la mère de Madeleine, ou plutôt mis dans ses gestes, comme pour l'imiter. Lorsqu'à 13 ans, il parle de « petit être » à propos de sa cousine de 16 ans, cette identification est déjà accomplie. Plus tard il regrettera que Madeleine n'ait pas accepté de recevoir chez eux les jeunes garçons qu'il désirait. Tous ces *acting-out* sont totalement « désubjectivés ». Il n'y éprouve rien. Sa pédophilie est probablement une fétichisation de lui-même pénétrant à l'âge de 13 ans dans la chambre de Madeleine. Il désire ceux qui sont comme il fut.

C'est très tard qu'il offre l'étage du père. Après la mort de son père, la fonction paternelle revint au pasteur Elie Allégret. Lorsqu'il eut 18 ans, Elie Allégret l'emmena à Londres. Au cours de ce voyage le pasteur fit un saut en Ecosse. A l'âge de 48 ans et demi, qui est celui de la mort de son père, Gide emmena Marc Allégret, le fils d'Elie, à Londres également. Celui-ci avait alors 18 ans. Le départ était prévu pour le 18 juin 1918. Ils ne partirent que le lendemain en raison d'un imprévu. Gide y fit également un saut en Ecosse. Il imitait totalement le père, cependant que Marc était lui-même lors de son propre voyage de jeunesse. Plus tard il emmena Marc sur les traces africaines du pasteur missionnaire Allégret. Il se mit dans les pas d'un père. Il y a bien sûr quelque chose de faux dans cette identification. Ainsi que Freud l'a dit, la « *Verleugnung* » concerne la représentation et nullement l'affect. C'est un des aspects du mensonge du pervers.

Gide était arithmomane. Il comptait tout le temps. La scène de la rue de Lecat a donné lieu à une fétichisation de certains nombres : 13, 16, 18. 13 est l'âge des garçons qu'il désire. Ce sont évidemment des ectopies de lui-même lors de cette scène. Parfois il voile ce chiffre avec 12 ou 14. Il a écrit une piécette de théâtre intitulée *Le treizième arbre*. 16, l'âge de Madeleine, est l'âge de Marc Allégret et d'Elisabeth Van Rysselberghe lorsqu'il s'éprend d'eux. En 1923 il aura un enfant d'Elisabeth. 18 est l'âge de Marc quand il affiche sa pédérasie à la face du monde et de Madeleine. Vous voyez que tous ces fétiches se manifestent dans sa littérature tout comme dans ses actes. Ils tournent tous

autour d'un manque de Madeleine équivalent à une castration.

On pourrait dire que toute cette scène fétichisée et tous les fétiches secondaires qui en dérivent expliquent le clivage du moi que Freud a souligné dans un de ses derniers écrits. Si Gide est fixé en lui-même à 13 ans, s'il est aussi sa tante Mathilde, s'il est Marc Allégret à 18 ans, ainsi que son père de substitution, il est forcément écartelé de par cette multitude d'êtres inamovibles, planqués dans leurs immarcescibles ontologies.

Ces fétiches fonctionnent également comme autant de voiles recouvrant le manque de pénis de la femme et le soulignant dans le même temps. Ceci nous amène à réfléchir au mensonge et à la vérité inhérents à la « *Verleugnung* ». C'est la lecture d'un livre de Pierre Hadot, *Le voile d'Isis*, qui m'a servi de porte d'entrée. Ce philosophe est surtout connu pour ses travaux sur la mystique néo-platonicienne, et en particulier sur Plotin. Mais dans cet ouvrage-là il jette un regard tout à fait original sur toute notre civilisation occidentale. Partant d'un aphorisme d'Héraclite, « La Nature aime à se voiler », il découvre que nous ne faisons que d'essayer de lever ce voile, que ce soit par la Science ou par la Littérature. Il écrit dans sa quatrième de couverture : « [...] la Nature s'enveloppe dans des formes sensibles et dans des mythes ; elle cache en elle des vertus occultes ; l'Être est originellement dans un état de contraction et de non-déploiement et se dévoile en se voilant. »

Mais tout ce mythe est une erreur, un mensonge. Le dévoilement de la vérité – c'est ce qui est contenu dans l'« *alétheia* » chère à Heidegger – est une illusion. Mais au sein de cette illusion générale, le voilement dénie ce qu'il cache, et le souligne en même temps. Le voilement par le fétiche annule la « *Wahrnehmung* », qui signifie la « perception », mais plus littéralement la « prise comme vrai », puisque « *wahr* » signifie « vrai », et la souligne en même temps. *In fine* ce voilement souligne quelque chose qui est en amont de la « *Wahrnehmung* », où il y a déjà du symbolique, puisque le vrai n'est pas réel. Lacan le dit explicitement au début de *Télévision*. La « *Wahrnehmung* » elle-même voile le réel. Telle est la vérité que le pervers approche. En amont de la castration féminine, il y le réel qui ne manque de rien. C'est de ce réel que le pervers se protège en se protégeant de la castration qu'il souligne quand même. Jean-Paul Valabrega a dit que le pervers est en-deça du mensonge. Gide en fait part à propos de son impression d'une seconde réalité derrière la première. Il se compare au chat qui se promènerait dans un couloir et découvrirait sans aucun étonnement l'océan derrière une porte. Peut-être que le pervers se protège doublement du réel. Il récusé, mais pas tout à fait, la « *Wahrnehmung* » qui est le premier voile sur le réel pur, et il voile par le fétiche ce premier voile. Il dénonce ainsi le mensonge méconnu d'un mythe occidental. ■

Satisfaction des pulsions et jouissance

Nicolas Janel

Cette intervention a été réalisée dans le cadre du séminaire de Jean-Richard Freymann, « Les retours à Freud de Jacques Lacan », à la clinique Ste Barbe de Strasbourg, le 2 juin 2015.

Pour préparer mon intervention, j'ai été assez embêté parce que, comme le thème le propose, j'ai voulu cantonner mon propos aux rapports éventuels entre la satisfaction des pulsions et la jouissance. Or, après s'être réparti avec Khadija Nizari-Biringer les textes placés en référence, je devais travailler cette question à partir du Séminaire *Encore*¹ de Lacan. Mais dans *Encore*, problème: il est largement discuté de la jouissance phallique, de la jouissance de l'Autre et de l'Autre jouissance, dite féminine, mais rien spécifiquement concernant la satisfaction des pulsions. Je me suis alors laissé embarquer vers *L'éthique de la psychanalyse*² et *Les quatre concepts*³, où il semblait y avoir plus d'éléments. C'est justement dans *L'éthique*, où l'on retrouve cette idée que la jouissance serait la satisfaction d'une pulsion. Je citerai l'énoncé dans lequel cette idée surgit tout à l'heure, avant d'essayer de la développer.

Mais tout de suite, je voudrais signaler que dans le livre intitulé *La jouissance, un concept lacanien*⁴ de Nestor Alberto Braunstein, il y a tout un chapitre qui a, au contraire, pour titre: « La jouissance (n') est (pas) la satisfaction d'une pulsion ». Braunstein met entre parenthèse le « n' » et le « pas » de la négation. Dans ce chapitre, il explique que la phrase de Lacan stipulant cette idée est en fait une subordonnée à l'intérieur d'une phrase, subordonnée reprise ensuite dans l'édition de Jacques-Alain Miller, concernant la séance du 4 mai 1960, en second sous-titre. L'intitulé de ce second sous-titre, choisi par Miller et non par Lacan est: « La jouissance, satisfaction d'une pulsion ».

Pour Braunstein, cela a donné une valeur de vérité absolue à cette idée, devenue aphorisme, pourtant fausse et anti-freudienne selon lui, puisque cela serait confondre le besoin avec la pulsion, qui elle ne se satisfait pas: « elle insiste, elle se répète, elle vise une cible qu'elle rate toujours, son but ne s'atteint pas dans la satiété [ni] dans son apaisement [mais il s'atteint] par relancement de la flèche, l'arc de son aspiration étant toujours sous tension »⁵.

Pour Braunstein, cela rend nécessaire de préciser la phrase de Lacan. Si la jouissance est la satisfaction d'une pulsion, cela serait dans un sens très particulier et restrictif: cela concernerait la satisfaction de la pulsion de mort⁶, avec sa répétition qui la définit justement.

Ceci dit, pour le déplier un peu, commençons par reprendre l'énoncé de Lacan dans lequel figure cette fameuse phrase affirmant que la jouissance est satisfaction d'une pulsion: « chose paradoxale, curieuse mais il est impossible d'enregistrer l'expérience autrement... que la raison, que le discours comme tel, que l'articulation signifiante comme telle est là au départ, ab ovo depuis le début, du moment où peut s'articuler la structure de l'expérience humaine en tant que telle. Elle est là, à l'état inconscient avant la naissance de toute chose pour ce qui est de l'expérience humaine. Elle est là d'une façon enfouie, inconnue, non maîtrisée, non sue par celui-là même qui en est le support. Et c'est par rapport à une situation ainsi structurée que l'homme a... déjà secondairement, dans un second temps... à prendre, à repérer,

à situer la fonction de ses besoins comme tels. Et d'autre part, en raison de ce caractère primitif fondamental de la prise de l'homme dans ce champ de l'inconscient, en tant :

- ▶ qu'il est d'ores et déjà un champ logiquement organisé,
- ▶ que cette *Spaltung*, ce maintien subsiste dans toute la suite du développement,
- ▶ que c'est par rapport à cette *Spaltung* que doit être articulé, situé, vu dans sa fonction le désir comme tel,
- ▶ que ce désir comme tel présente certaines arêtes, un certain point d'achoppement qui est précisément ce en quoi l'expérience freudienne se trouve compliquer le projet, le but, la direction donnée à l'homme de sa propre intégration.

Problème de la jouissance, en tant qu'elle est quelque chose qui se présente enfoui dans un champ central, avec les caractères d'inaccessibilité, d'obscurité, d'opacité, et pour tout dire de 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 purement et simplement comme la satisfaction d'un besoin, mais comme la satisfaction d'une pulsion au sens où ce terme nécessite toute l'élaboration complexe qui est celle que j'essaie ici d'articuler devant vous »⁷.

Si on veut faire un travail d'exégèse précis, Lacan ne dit pas que la jouissance « est », mais qu'elle « se présente comme » la satisfaction d'une pulsion. Ensuite, suivant ce qu'il indique, nous devons passer par l'« élaboration complexe de la pulsion » pour comprendre ce qu'il dit. Mais avant cela, récapitulons.

Lacan affirme son hypothèse de la capture de la jouissance par le signifiant. On n'est pas encore au temps des conceptualisations de la jouissance phallique, de la jouissance de l'Autre, et de l'Autre jouissance, dite féminine. Ici, il apparaît une opposition polaire entre d'une part, la jouissance qui est du côté de la Chose (*das Ding*), et d'autre part le désir, qui est pour le sujet le désir de l'Autre. L'Autre est défini comme le lieu du signifiant où le désir s'articule à la Loi. Cette Loi primordiale de l'interdit de l'inceste, est consubstantielle aux lois du langage, du fait même que la Chose soit déterminée rétroactivement comme un lieu vide, à partir de l'incorporation de la structure langagière dont se définit l'inconscient. Son accès (à la Chose) est barré au sujet par le signifiant qui donne son support à la Loi. Le signifiant présentifie ainsi l'absence de la Chose, lieu vide qu'il fait exister rétroactivement – de manière logique, à ce temps de l'élaboration de Lacan, mais qui deviendra aussi trou ou perte naturelle fragmentée au cours du *Séminaire XI*. J'y reviendrai mais ici, l'absence de la Chose vient à être produite logiquement, comme place d'un manque, d'un rien à préserver, pour que le désir puisse exister, en tant qu'il s'origine d'un manque-à-être du sujet. Il n'y a pas de sujet de la jouissance. Le monde de la Chose signe l'abolition du sujet. Or, si le désir, articulé

à la Loi, peut constituer une défense du sujet dans son rapport à la jouissance, il est en même temps au principe d'une transgression de la Loi, comme l'illustre bien le fantasme sur le plan imaginaire. Transgression qui ouvrirait au sujet l'accès à la jouissance, mais du même coup, à son abolition (abolition du sujet!). Ce qui fait dire à Lacan, suivant l'éthique de l'analyse qui devient celle du désir : « ce que le sujet conquiert dans l'analyse (...), c'est sa propre loi »⁸. On comprend la nécessité de dépasser le fantasme dans la cure, puisqu'il se bâtit pour une part sur un principe de transgression de la Loi contradictoire avec l'existence du sujet du désir. C'est malheureux, mais la satisfaction sans transgression n'appartient pas au monde du sujet et du désir. En tout cas pas au temps de l'élaboration du *Séminaire VII (L'éthique)* où la jouissance rompt le fonctionnement de l'appareil psychique.

Dans le *Séminaire XI*, une autre piste de satisfaction, ne rompant pas l'appareil psychique se profile, celle des pulsions partielles justement. Ainsi, seules les pulsions permettraient au sujet de parvenir à une forme de satisfaction non nocive, tout en s'appuyant sur les rails de la Loi, et non pas en transgressant celle-ci.

Cela serait la voie de ce que Jacques-Alain Miller appelle dans ses « Six paradigmes »⁹, « la jouissance fragmentée » (paradigme 4), qui concerne les pulsions partielles et leur satisfaction. C'est dans cette voie de satisfaction qu'on peut comprendre ce que disait Braunstein, c'est-à-dire que la jouissance pulsionnelle est la satisfaction des pulsions de mort.

Et c'est l'élaboration de cette jouissance fragmentée qui représente à mon sens l'« élaboration complexe de la pulsion » nécessaire, comme le disait Lacan dans l'énoncé du *Séminaire VII*, pour comprendre son aphorisme : « La jouissance se présente comme la satisfaction d'une pulsion ». Toute cette élaboration nécessaire est réalisée dans le *Séminaire XI*, qui fait scansion.

La logique du manque élaborée jusque-là, se redouble de la conceptualisation du manque qui devient aussi « perte naturelle ». Le résultat de l'opération signifiante (aliénation) comporte alors nécessairement, par redoublement, une réponse de jouissance. La perte réelle et naturelle procède d'une opération que Lacan appelle « séparation ». C'est ce qui est soustrait à l'être vivant de ce qu'il est soumis au cycle de la reproduction sexuée. Lacan considère, « par rapport à l'amibe, le fait que nous soyons individualisés et le fait qu'il y ait une reproduction sexuée équivalent à une perte de vie »¹⁰, nous dit Miller.

Deux manques se superposent alors : le manque du signifiant, c'est l'opération de l'aliénation, qui reprend le manque réel de la perte naturelle qui est la séparation¹¹.

Avec le *Séminaire XI*, les pulsions partielles ressortent comme étant des effets de la prise dans le signifiant, comme des « réponses de jouissance »¹², dit Miller. Et les « objets a » des pulsions partielles tentent de réparer et de combler une perte

de vie. «Petit *a* devient un élément normal de jouissance, c'est-à-dire qu'il procède à une élémentarisation de la Chose. Il fait la Chose élément et éléments multiples; «petit *a*» fait un pont entre la Chose réelle et l'Autre du signifiant qui impose sa structure de découpe à la Chose. «Petit *a*» relève à la fois, de la «substance de jouissance», et de la matière signifiante, comme une conjonction entre la logique et la corporeité¹³. Et «c'est à tourner ces objets, pour en eux reprendre, en lui restaurer sa perte originelle, que s'emploie cette activité de la pulsion partielle¹⁴», écrit Lacan.

Avec cette tentative de réparation d'une perte de vie, la jouissance est en même temps non réduite uniquement au signifiant et à la logique, et en même temps inscrite dans le fonctionnement du système psychique, sans transgression!

Il y a hétérogénéité dans cette jouissance, hétérogénéité qui renvoie à celle de l'objet *a*. Et pourquoi pas à celle du trajet pulsionnel, celle de son aller-retour? Pour l'aller, la pulsion ne cherche-t-elle pas la face pleine de l'objet *a*, avec son aspect de prélèvement corporel, ce qu'elle rate, d'où un retour, lors duquel la pulsion s'éloigne de l'objet *a*, qui devient creux insubstantiel, purement logique, autour duquel elle aura tourné? En tout cas, il y a ratage, ce qui amène un paradoxe quant à la satisfaction. Lacan ne dit pas que la satisfaction échoue; il y a satisfaction, mais elle est paradoxale. Paradoxale car la pulsion peut atteindre sa satisfaction sans atteindre son but, c'est-à-dire sans s'accaparer l'objet.

L'exemple de Freud, dans *Métapsychologie*, porte, pour le démontrer, sur la sublimation; Lacan le reprend dans le

Séminaire XI: «A mille reprises, Freud nous dit que la sublimation est aussi satisfaction de la pulsion, alors qu'elle est inhibée quant à son but, alors qu'elle ne l'atteint pas. La sublimation n'en est pas moins la satisfaction de la pulsion¹⁵».

Dans le *Séminaire XI*, le modèle du rapport à la jouissance est l'art: l'œuvre, le tableau, la contemplation pacifique de l'objet d'art font «du bien»¹⁶, écrit Miller. L'œuvre fait du bien, et – remarque importante pour la cure – les pulsions partielles s'appuyant sur les rails du désir et de la Loi, non seulement elle fait du bien mais en plus son effet est synergique par rapport au sujet! La voie de cette jouissance ne peut donc qu'être dégagée par l'avancée de la cure. Mais si elle «fait du bien», alors comment?

Cela nécessite de distinguer le but de la pulsion de la saisie de l'objet qui la comblerait: «Si la pulsion peut être satisfaite sans avoir atteint son but, c'est qu'elle est pulsion partielle, et que son but n'est point autre chose que ce retour en circuit»¹⁷. D'où sa répétition, d'où sa dimension inévitable de pulsion de mort. Dimension se retrouvant donc dans toute pulsion, par essence. Peu importe l'objet, tant qu'il permet le trajet.

Ensuite, concernant la sublimation, comment choisit-on un champ plutôt qu'un autre, la musique plutôt que la peinture, comment une inscription-fixation de l'objet s'opère-t-elle? C'est à développer

Et autre question encore: cette opération peut-elle se créer dans la cure ou la cure ne fait-elle que dégager des possibilités qui ne lui restent qu'extérieures? ■

¹ Jacques Lacan (1972-1973), *Encore. Le Séminaire, Livre XX*, Paris, Le Seuil.

² Jacques Lacan (1959-1960), *L'éthique de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre VII*, Paris, Le Seuil.

³ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre XI*, Paris, Le Seuil.

⁴ Nestor Alberto Braunstein, *La jouissance, un concept lacanien*, ères, 2005.

⁵ Nestor Alberto Braunstein, «La jouissance (n') est (pas) la satisfaction d'une pulsion», in *op. cit.* note 4.

⁶ Ce qui correspond justement au lieu où Freud avait, sans la conceptualiser, cerné le champ de la jouissance. Il utilisait parfois, à la place du mot allemand «*Lust*», celui de «*Genuss*», en le connotant d'une dimension excessive, d'horreur ou de jubilation morbide c'est-à-dire dans un au-delà du principe de plaisir, c'est-à-dire dans le champ de la pulsion de mort.

⁷ Jacques Lacan (1959-1960), *L'éthique de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre VII*, 1959-1960, Nouvelle transcription Staferla, pp. 475-476 (<http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-L-Ethique-de-la-psychanalyse-1959-1960-et-une-version-en-espagnol,272>).

⁸ Jacques Lacan, *op. cit.* note 2, p. 347.

⁹ Jacques-Alain Miller, Les six paradigmes de la jouissance. (<http://www.pipolnews.eu/wp-content/uploads/2015/01/Les-six-paradigmes-de-la-jouissance-RETR.pdf>).

¹⁰ Voir note 9.

¹¹ Cette notion de redoublement du manque serait à étudier davantage. Marcel Ritter évoque notamment un risque de confusion entre deux figures différentes de recouvrement de deux manques: «... ainsi par ce nouage de la pulsion et de la demande il y a recouvrement de deux manques, celui que la sexualité porte au cœur du vivant et celui dont la parole frappe le sujet. Autrement dit les béances du corps redoublent les béances du signifiant. Cependant cette figure du recouvrement des deux manques énoncée à l'instant, n'est pas à confondre avec cette figure déjà évoquée à propos des deux opérations de la réalisation du sujet, l'aliénation et la séparation, qui elles concernent l'insertion de la pulsion à la jonction de la constitution du sujet par le signifiant et de sa rencontre avec le désir de l'Autre. Il y a deux figures de recouvrement de deux manques, d'une part le vivant et l'inconscient, leurs béances, et d'autre part le manque à être lié à l'aliénation et la béance de l'objet *a* du côté de la séparation» Voir Marcel Ritter, intervention du 1^{er} décembre 2009 dans le cadre du séminaire de J.-R. Freymann, *Les pulsions II -2- Jouissance et pulsions*, <http://www.fedepsy.org/articlePDF.php?id=49&PHPSESSID=25ad6d64fd2d5a0fbb785b3ffd96fd18>, p. 6.

¹² Jacques-Alain Miller, *op. cit.* note 9.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Jacques Lacan, «Position de l'inconscient», in *Ecrits*, Paris, EEd. du Seuil, 1966, p. 849.

¹⁵ Jacques Lacan, *op. cit.* note 3.

¹⁶ Jacques-Alain Miller, *op. cit.* note 9.

¹⁷ Jacques Lacan, *op. cit.* note 3, p. 163.

NOUVEAUTES EN LIBRAIRIE

sélectionnées par Joël Fritschy

Hanna Arendt,

La langue maternelle

Edition Eterotopia, 2015

Ce livre propose deux textes d'Hanna Arendt, « Que reste-t-il ? La langue maternelle reste », entretien avec Günter Gaus paru à la télévision allemande le 28 octobre 1964, et « Compréhension et politique », paru en 1953. Ils représentent une transition importante dans la pensée de cette extraordinaire intellectuelle par rapport au thème du déracinement et au rôle de l'action politique. Le volume comprend également un texte de Hans Jonas, ami et lecteur attentif de Hanna Arendt, dans lequel il introduit et souligne les concepts les plus importants de son travail théorique.

Pour les lecteurs de notre époque, ces textes fournissent des outils essentiels à la fois pour comprendre les procès historiques et affronter les métamorphoses que le politique propose dans les moments traversés par des crises profondes.

Françoise Frenkel,

Rien où poser sa tête

Préface de Patrick Modiano, coll. L'arbalète, Gallimard, 2015

Réédition d'un témoignage éclairant de modernité sur une réfugiée juive en France sous l'Occupation. En 1921, Françoise Frenkel, une jeune femme passionnée par la langue et la culture française fonde la première librairie française de la maison de Berlin, « La maison du livre ».

Rien où poser sa tête raconte son itinéraire : contrainte en 1939 de fuir l'Allemagne où il est devenu impossible de diffuser livres et journaux français, elle gagne la France où elle espère trouver refuge. C'est en réalité une vie de fugitive qui l'attend, jusqu'à ce qu'elle réussisse à passer clandestinement la frontière suisse en 1943. Le récit, écrit en français, qu'elle en tire aussitôt dresse un portrait saisissant de la France du début des années 1940. De Paris à Nice, en passant par Avignon, Vichy, Grenoble, Annecy, Françoise Frenkel est témoin de la violence des rafles et vit sans cesse menacée en raison de ses origines juives. Ce livre, paru à Genève en 1945, a refait surface récemment chez Emmaüs à Nice où Françoise Frenkel est morte en 1975.

Didier Daeninckx,

Caché dans la maison des fous

Editions Bruno Doucey, 2015

1943, asile de fous de Saint-Alban en Lozère. Une jeune résistante, Denise Glaser, vient s'y cacher. Accueillie à l'asile par Lucien Bonnafé et François Tosquelles, psychiatres et résistants, partisans d'une nouvelle psychothérapie, elle comprend vite que ce lieu situé dans « l'impasse du monde » est un refuge pour maquisards et poètes persécutés. Elle en a la confirmation quand arrive un couple, Eugène et Marie Grindel, noms d'emprunt de Paul Eluard et de sa compagne Nusch. Dans cet émouvant document romancé, fruit captivant d'une enquête historique, Didier Daeninckx fait revivre le séjour de personnages réels dans ce lieu de refuge où les médecins prônèrent la pratique d'une nouvelle psychiatrie. Denise Glaser (1920-1983) était fille unique de commerçants juifs. Pourchassée après l'aryanisation du magasin de ses parents, elle s'est engagée dans la Résistance. Après la guerre, elle participe à l'aventure de la naissance de la télévision. En 1959, elle crée « Discorama », émission devenue mythique où elle interviewera tous les talents de la scène musicale, Brel, Brassens, Ferré, Gainsbourg, Barbara et tant d'autres. Elle s'attire les foudres du pouvoir gaulliste en 1963 en programmant « Nuit et brouillard » de Jean Ferrat, chanson alors mise à l'index.

Elsa Cayat,

La capacité de s'aimer

Payot, 2015

La vie d'Elsa Cayat s'est arrêtée brutalement le 7 janvier 2015, dans les locaux de Charlie Hebdo, aux côtés de ses amis assassinés. Elle y tenait la chronique psy. Le texte qu'elle nous laisse sonne aujourd'hui comme une réponse à la barbarie. Intelligent, iconoclaste, « entier », dévorant nos peurs, nos interdits, nos culpabilités, il scrute l'incapacité d'aimer dans un monde « déshabité » régi par l'avoir et non l'être. Comment construire sa vie dans ce monde-là ? Comment lutter contre la peur d'être libre et la tentation de la fuite ? Comment renouer avec le désir ? Mais aussi comment devenir soi pour faire une place à l'autre ? Plongée au plus intime de chacun, là où se jouent nos filiations, voici l'ultime livre d'une femme remarquable qui pensait aussi qu'être psychanalyste, c'était sauver des vies.

Adonis,
Violence et Islam.
Entretiens avec Houria Abdelouahed
Editions du Seuil, 2015

Adonis (Ali Ahmad Said Esber) est un poète d'origine syrienne. Son œuvre a été couronnée de très nombreux prix littéraires, en France, en Italie, en Turquie et au Liban. Houria Abdelouahed est maître de conférences à l'université Paris-Diderot et psychanalyste. Ce livre d'entretiens permet de pousser plus loin la réflexion en plongeant avec audace et liberté dans les profondeurs infernales de la culture arabe. « La ruine, écrit Adonis, est ce qui désigne l'état actuel du monde arabe, un monde où l'on politise la religion et on sacralise la politique ». Il est de la plus grande importance de réfléchir aujourd'hui sur le sens de cette ruine.

Gérard Haddad,
Dans la main droite de Dieu.
Psychanalyse du fanatisme
Editions Premier Parallèle, 2015

Dans cet ouvrage, Gérard Haddad se propose d'analyser les multiples facteurs qui, aujourd'hui comme hier, encouragent le fanatisme. Il nous invite ainsi à une troublante plongée dans les arcanes psychiques de ceux qui s'y abîment. A quelles sources psychologiques s'abreuve la jouissance de celui qui croit détenir, seul, la vérité ? Que signifie le fantasme d'un retour aux origines, l'obsession du complot, la certitude chevillée au corps que l'instant décisif qui révélera le monde à lui-même est sur le point d'arriver ?

Patrick Landman,
Tous hyperactifs ?
Albin Michel, 2015

Après les enfants hyperactifs, ce sont maintenant les adultes stressés, distraits, débordés ou débordant d'activités qui souffriraient de TDAH: « trouble déficit de l'attention avec ou sans hyperactivité ». Or ce trouble est considéré comme un problème important de santé publique par les uns, comme une fausse épidémie par d'autres – et comme une catastrophe par ceux qui s'élèvent contre la prescription associée de dérivés d'amphétamines dont on ignore les effets à long terme. Dans ce livre, Patrick Landman interroge la place des experts et des classifications, le rôle des médicaments et leur mésusage. Mais aussi au cœur des débats entre les nouveaux acteurs du diagnostic, l'influence du discours des neurosciences sur les politiques publiques. Livre percutant pour voir clair dans une polémique qui intéresse les professionnels de l'enfance, les parents, les associations d'usagers, les acteurs de la santé mentale et tous les citoyens, puisque le TDAH concerne désormais enfants et adultes.

ACTIVITES INSCRITES DANS LA F.E.D.E.P.S.Y. 2015-2016

I – GROUPEMENT DES ETUDES DE PSYCHANALYSE – G.E.P.

STRASBOURG

Séminaire « Les retours à Freud de Jacques Lacan »

Jean-Richard FREYMANN

Le principe du séminaire consiste à traverser les concepts et opérateurs de la pratique psychanalytique par le biais d'écrits de Freud et de Lacan. Ce séminaire est donc ouvert à la fois aux débutants, aux étudiants, aux gens du métier.

Après la découverte de l'inconscient par S. Freud, les apports de J. Lacan, il s'agit à présent de conjuguer à partir de la pratique de l'analyse pour éclairer cette logique spécifique qui peut faire formation.

J.-R. Freymann assurera le fil conducteur entre les différents séminaires et nous aurons à chaque fois deux lectures différentes.

- ▶ **02/02/2016** : *Paranoïa et signifiant* – avec Gabriel Boussidan et Liliane Goldsztaub
- ▶ **23/02/2016** : *Phallus et phobie* – avec Ferdinand Scherrer et Marie-France Schaefer
- ▶ **22/03/2016** : *Les interprétations des pulsions* – avec Christian Schneider et Jean-Marie Jadin
- ▶ **19/04/2016** : *Le Witz et l'interprétation* – avec Marc Lévy et Daniel Lemler
- ▶ **10/05/2016** : *La jouissance dans les structures* – avec Nicolas Janel et Bernard Baas
- ▶ **31/05/2016** : *Négation, dénégarion* – avec Antoine Aufray et Bernard Baas
- ▶ **14/06/2016** : *La mort et la pulsion de mort* – avec Jean-Michel Klinger et Joël Fritschy
- ▶ **28/06/2016** : *Transfert freudien et transfert lacanien* – JRF avec Martine Chessari et Valérie Ritzenthaler

Date et lieu : le mardi de 12h30 à 14h, Clinique
Ste Barbe 29 Faubourg National Strasbourg

Contact : Secrétariat du Dr Freymann
03 88 41 15 51 – freymjr@wanadoo.fr

Séminaire de lecture de l'œuvre de Jacques Lacan et de ses références *Les quatre concepts fondamentaux*

Direction : Jean-Richard FREYMANN avec Sylvie LEVY,
Marc LEVY, Liliane GOLDSZTAUB et Gabriel BOUSSIDAN

Groupe de travail de « questionnement étudiant et analyste », à partir des articulations entre l'Université de Strasbourg et la F.E.D.E.P.S.Y.

Etude transversale du séminaire et approche référentielle et textuelle par leçon. Nous reprenons cette année à partir du *Séminaire XII*. Après le séminaire sur *Les quatre concepts fondamentaux* nous étudierons le séminaire *Encore* de Jacques Lacan.

Méthodologie : répartition d'exposés pour les références explicites et implicites par les participants. Exposés synthétiques par les organisateurs.

Articulation de la F.E.D.E.P.S.Y. avec la Faculté de Psychologie de Strasbourg, avec F.E.D.E.P.S.Y. Belo Horizonte (Brésil), Faculté de Fumec.

Date et lieu : 2^e lundi du mois, reprise le 12/10/15
à 21h15, 16 avenue de la Paix Strasbourg

Inscription et contact : Secrétariat de la F.E.D.E.P.S.Y.
– 03 88 41 15 51 – fedepsy@wanadoo.fr

Séminaire « Les abords de Lacan »

Marc LEVY, Amine SOUIRJI

Nous poursuivrons la lecture des séminaires de Lacan. Commencée il y a plus de dix ans par le séminaire I *Les écrits techniques*, nous en sommes au séminaire V, chapitre 23, « *Les formations de l'inconscient* » commencé il y a trois ans.

Le séminaire est ouvert et essaie de progresser selon le questionnement de chacun.

Date et lieu : 1^{er} lundi du mois, reprise le 5/10/15
à 20h30, 16 avenue de la Paix Strasbourg

Contact : Marc Lévy 03 88 61 08 88 –
Amine Souirji 03 88 16 55 13

Séminaire « Apports de la psychanalyse à la psychiatrie » Abords des psychoses

Daniel LEMLER

Cette année, dans notre séminaire, nous allons envisager comment se sont constituées les bases permettant d'envisager une psychothérapie des psychoses, et l'influence de la formation d'un thérapeute sur son abord des psychotiques et sur leur destin.

Non seulement Freud a créé une rupture épistémologique dans le champ de la médecine par son interprétation psychanalytique du symptôme hystérique, mais il a aussi radicalement subverti la psychiatrie par son analyse du délire du Président Schreber.

La conception du délire comme tentative de guérison modifie radicalement l'abord des psychoses. La découverte en 1952 des neuroleptiques lui a donnée sa pleine dimension en ouvrant véritablement le champ de la psychothérapie des psychoses, champ dans lequel la clinique psychanalytique, et elle seule, a témoigné de son efficacité.

L'isolement du psychotique, son aliénation, tient pour une part à sa rencontre avec l'angoisse de l'autre, angoisse qui lui revient de l'Autre et lui renvoie son étrangéité et celle de son discours. Face au patient psychotique, le thérapeute a à trouver ses marques entre une conception du délire comme symptôme, qu'il va s'agir de guérir, ou selon l'enseignement de Freud, comme une tentative de guérison, de reconstruction, qu'il s'agit de respecter, au mieux.

Caricaturalement, dans un cas il s'agira, à l'aide d'une chimiothérapie associée ou non à une psychothérapie individuelle ou institutionnelle, de travailler dans le sens d'une disparition du délire, signe de l'efficacité du traitement; dans l'autre, d'offrir un lieu où le délire puisse s'élaborer, indice de la reconstruction d'un monde le moins invivable possible.

Séminaire inscrit dans le cadre de l'ASSERC, validant pour les étudiants du DES de psychiatrie, ouvert aux étudiants en psychologie, et aux membres de la F.E.D.E.P.S.Y.

**Date et lieu: 2^e mardi du mois à 18h,
reprise le 10/11/15, Bibliothèque de la clinique
psychiatrique HUS de Strasbourg
(dans le cadre de l'ASSERC)**

Contact: Daniel Lemler – daniel.lemler@gmail.com

Séminaire « Création et psychanalyse » autour des enjeux psychiques de la création

Cécile VERDET

Nous continuerons à examiner ces enjeux à partir de l'approche de créations contemporaines et des discours qu'elles suscitent dans les différents champs: psychanalyse, science et médecine, histoire de l'art etc. Nous tenterons de les confronter aux théories déjà existantes pour questionner leurs effets sur la subjectivation et interroger les incidences psychiques de ce qu'on appelle les « métaphores contemporaines ».

**Date et lieu: 2^e mercredi du mois, reprise le
09/12/14 à 20h, 16 avenue de la Paix Strasbourg**

Contact: Cécile Verdet – 06 12 16 84 70

Séminaire « Enfants »

Françoise CORET

Le séminaire est ouvert à toute personne exerçant une responsabilité de travail « psy » auprès d'enfants et d'adolescents. Nous reprenons cette année le chapitre 6 des *Quatre concepts de la psychanalyse* de Jacques Lacan (XI).

Bienvenue aux plus jeunes, puisqu'il ne s'agit pas d'un enseignement mais d'une transmission et d'une mise en commun.

**Date et lieu: 2^e lundi du mois à 20h30 à partir
d'octobre, 34 rue Schweighaeuser Strasbourg**

**Contact: Françoise Coret – 03 88 45 08 61 –
drcoret@noos.fr**

Séminaire « Apports de Lacan au champ psychanalytique »

Martine CHESSARI

Le séminaire propose de suivre le procès de la théorisation de Lacan, depuis les débuts de son cheminement dans le champ freudien, ses premières conceptualisations et leurs effets de rupture avec la psychanalyse post-freudienne.

**Date et lieu: 2^e jeudi du mois à 20h30
au Local de la F.E.D.E.P.S.Y 16 avenue de la Paix**

**Contact: Martine Chessari – 06 66 24 97 37 –
mchessari@free.fr**

Psychanalyse et science(s)

Antoine AUFRAY et Frédérique RIEDLIN
(discutante cette année)

L'idée de ce séminaire est de s'interroger sur ce terme, « science(s) », de le rendre à son pluriel et à ses formes multiples, de reconsidérer la critique qui, reconnaissant les ressorts du pouvoir de la science et de son utilisation dans les politiques les plus meurtrières ou les plus répressives, a eu tendance à consacrer comme 'La science', un certain rapport à l'objet, à la vérité et à la subjectivité, qui ne la résume peut-être pas toute entière. La psychanalyse abordée comme une science devrait nous permettre de reprendre autrement ces questions : en renouant avec la question du rapport entre désir de savoir et savoir établi, académique, universitaire ; en interrogeant les déterminants de ces autres sciences, en rapport avec elles, la médecine, la psychologie, la psychiatrie, et le statut de celles qui sont dites « humaines », l'histoire, la sociologie, la linguistique.

Ici se poseront les questions de l'objet, des méthodes et de la fabrication (élaboration) d'une théorie et du rapport entre théorie, connaissance, savoir, et pratique. Si la psychanalyse est une science, de quoi est-elle la science et que constitue-t-elle dans le domaine du savoir et de la connaissance ? Qu'en est-il de l'évolution de ses rapports avec ces sciences affines la médecine, la psychologie et la psychiatrie ? Quelles sciences tiennent lieu de modèle dans la culture à différentes époques, pourquoi et comment chercher à se positionner par rapport à elles ? Le but est de permettre un repérage personnel des participants dans ces questions, à partir de la lecture de textes qui viendront interroger la répétition un peu traumatique de notre discours sur la science, la réhumaniser peut-être... en réveillant le scientifique qui, d'après Freud – et même déjà Aristote – se trame en nous tous !

Date et lieu : 1^{er} mercredi du mois, à partir du 4/11/15 à 20h au Local de la F.E.D.E.P.S.Y 16 avenue de la paix 67000 Strasbourg

Contacts : Antoine Aufray 06 52 70 28 19 – Frédérique Riedlin 07 89 54 85 58

Séminaire

« Théoriser une pratique clinique »

Mireille LAMAUTE-AMMER

Nous poursuivons notre travail de recherche et de confrontation théorie/pratique. A partir de situations cliniques amenées par chacun, nous abordons différents concepts théoriques. La participation à ce séminaire est ouverte à des psychologues ou des étudiants en Master (1 ou 2) de Psychologie. Groupe de 12 personnes maximum.

Date et lieu : un mardi par mois à 17 h, première rencontre le 29/9/15, les autres dates seront fixées avec les participants – 16 avenue de la Paix Strasbourg

Contact : Mireille Lamaute-Ammer – 06 82 60 98 90 – mireille.ammer@orange.fr

La technique psychanalytique - Freud

Nadine BAHI et Khadija NIZARI-BIRINGER

L'objectif de ce séminaire est de travailler autour de la question de la cure, par un autre retour aux concepts fondamentaux de la psychanalyse.

Nous vous proposons de commencer par l'étude des écrits que Freud a consacré à l'écoute et à la technique psychanalytiques. Ensuite nous aborderons les textes qui traitent des fondamentaux de la pratique psychanalytique, en articulation avec son élaboration théorique.

Date et lieu : 3^{ème} lundi du mois à 20h, début le 16/11/15, au 2, rue de la Brigade Alsace Lorraine, 67000 Strasbourg.

Contacts : Nadine Bahi 03 88 22 46 60 – Khadija Nizari-Biringer 06 28 34 56 21

Groupe clinique

coordonné par Daniel LEMLER

Date et lieu : 3^e jeudi du mois à 20h30, 1 rue Murner Strasbourg

Contact : Daniel Lemler – 03 88 61 35 51 – dlemler@noos.fr

NOUVELLES PROPOSITIONS

Cercle de lecture de textes

Marie-France SCHAEFER

Je propose un petit cercle de lecture des textes qui seront présentés à la clinique Ste Barbe au séminaire du mardi « Les retours à Freud de Jacques Lacan »

La lecture préalable en petit groupe permettra de discuter, d'approfondir les passages complexes, de mettre en parallèle les textes de Freud et de Lacan, de se préparer ainsi à une écoute plus riche des exposés du mardi et de prévoir des questions.

**Contact: Marie-France Schaefer –
06 78 27 85 99 – marie-france@web.de
Antoine Aufray – antoineaufray@hotmail.com**

Proposition d'un groupe de travail

Fabienne KROTKINE

Voulez-vous envisager une réflexion sur le thème suivant :

« Le corps est un livre sur lequel s'inscrivent toutes les écritures » symboliques, sociales, imaginaires... Le corps peut être le témoin d'une intégration sociale ou, à l'inverse, son marquage peut traduire un lieu d'affirmation mais aussi de rejet dans une société en perte de sens.

Je propose tout d'abord un travail à partir du livre de David Le Breton *Signes d'identité - tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Editions Métailié.

Dans le contexte actuel on peut travailler sur les livres de Fethi Benslama concernant *La violence et la cruauté, celui* de Françoise Héritier et Margarita Xanthakou, *Corps et affects*. Un autre livre est intéressant : *Qu'est ce qu'un corps ?* (approche ethnologique), édité par le Musée du Quai Branly.

Il s'agit de faire un rapprochement avec la pensée analytique (Freud Lacan etc.).

Date et lieu: à déterminer

**Contact: Fabienne Krotkine 06 87 01 76 84 –
fkrotkine@free.fr**

Groupe de travail autour de l'après-thèse par un cartel d'enseignement de la F.E.D.E.P.S.Y.

L'idée consiste à permettre d'exposer, de reprendre et de développer un travail de thèse et de s'engager à animer une soirée de séminaire. Le cartel aura pour fonction d'y faire écho et d'en restituer quelque chose, sous forme d'un enseignement.

L'inscription est individuelle et effective pour un an. La condition est d'être dans l'après coup d'un travail de thèse (psychiatrie, médecine, psychologie, philosophie).

Groupe limité à une dizaine de personnes, demande d'inscription écrite au secrétariat de la F.E.D.E.P.S.Y. (fedepsy@wanadoo.fr)

**Cartel d'enseignement: Jean-Richard Freymann,
Myriam Riegert, Dominique Mastelli,
Jean-Michel Klinger**

Première rencontre: 6 octobre 2015

Dans le cadre de l'ECOLE PSYCHANALYTIQUE DE STRASBOURG – E.P.S.

Cartel de l'E.P.S. « Entre les lignes »

Cette année encore nous poursuivons nos réflexions autour de la pratique de la psychanalyse dans un monde qui change.

Date et lieu: 4^e jeudi du mois, reprise en octobre 2015. Nous contacter pour le lieu.

**Contact: Martine Chessari et Jennifer Griffith –
03 88 35 50 56 – jennifer.griffith@wanadoo.fr**

MULHOUSE

Cartel de l'E.P.S. « Voix de la psychanalyse : un cartel d'images acoustiques... »

Ce cartel s'articule autour du support vidéo. Nous retravaillerons à partir des enregistrements vidéo du séminaire de Patrick Valas, intitulé LOM, séminaire qui propose une lecture et une traversée de l'enseignement de Jacques Lacan.

**Participants : Joël Fritschy, Michel Forné,
Claudine Parades et Jean-Michel Klinger**

Lieu : 26 rue des Boulangers Mulhouse

**Contact : Joël Fritschy – 03 89 56 22 62 –
joel.fritschy@wanadoo.fr
ou Michel Forné – dr.fm@orange.fr**

Cinéma et psychanalyse au Cinéma Bel Air à Mulhouse

Dans notre monde dit de communication, saturé d'images et d'informations on a quelque peu oublié l'effet de sidération voire d'*Unheimlichkeit* (inquiétante étrangeté) qu'à pu produire l'invention du cinématographe. Machine à reproduire la réalité, sa naissance dont on rappelle souvent qu'elle coïncide avec l'invention freudienne, participe de l'éclosion d'un septième art : le cinéma. Nouvel art traduisant aussi le rêve scientifique d'une époque dans ses effets à la fois individuel et collectif. En quoi cette invention est-elle constitutive d'un nouveau rapport à la création et à la jouissance, à la fois du côté de l'art et de l'artiste mais aussi du spectateur voire de la foule ? Dans sa forme, le cinéma organise un temps singulier du collectif. Comme le dit plaisamment Godard, « le cinéma est un transport en commun ». Transport ou transfert, dans la salle obscure ou sur l'écran défile, à raison de 24 images par seconde, une histoire qui eu égard aux moyens de la création cinématographique participe de l'artéfact. Car le cinéma est de l'ordre de la fabrication. A l'instar du théâtre, mais de manière différente, il joue et se joue de la scopophilie voire du *Wissenstrieb* – pulsion de savoir – du spectateur.

Le septième art ouvre, quand il aboutit au rang d'œuvre voire de chef-d'œuvre, à des questions en affinité avec le champ analytique.

C'est dans la référence à la clinique psychanalytique que nous tâcherons de soutenir le questionnement profane à partir duquel la psychanalyse manifeste la subversion liée à son actualité.

Les rencontres de cette année s'inscrivent dans la préparation et à la suite du congrès de la F.E.D.E.P.S.Y. qui aura

lieu à Strasbourg les 22, 23 et 24 janvier 2016, congrès intitulé : *Jouissance, pulsions, collectif – Pour une clinique de la déshumanisation.*

Ces rencontres sont ouvertes à tous.

Comité d'organisation : Anne-Marie Pinçon, Jean-Michel Klinger, Michel Forné, Joël Fritschy.

Programmation :

- ▶ **Johnny got his gun** de Dalton Trumbo – 1972
Rencontre/débat le *vendredi 9 octobre 2015* avec Jean-Michel Klinger, psychanalyste à Mulhouse.
- ▶ **Le labyrinthe du silence** de Giulio Ricciarelli – 2014
Rencontre/débat le *vendredi 13 novembre 2015* avec Daniel Lemler, psychanalyste à Strasbourg.
- ▶ **À ciel ouvert** de Mariana Ottero – 2014.
Rencontre/débat le *vendredi 11 décembre 2015* avec Patrick Landman, psychanalyste à Paris et président de l'association « Stop DSM ».
- ▶ **Les vivants** de Barbara Albert – 2012
Rencontre/débat le *vendredi 18 mars 2016* avec Ferdinand Scherrer, psychanalyste à Strasbourg.
- ▶ **Le fils de Saul** de Lazlo Nemes – 2015
Rencontre/débat le *vendredi 1^{er} avril 2016* avec Jean-Jacques Moscovitz, psychanalyste à Paris, membre de Psychanalyse Actuelle.

**Contact : Joël Fritschy,
26 rue des Boulangers Mulhouse –
03 89 56 22 62 – joel.fritschy@wanadoo.fr**

L'Autre scène : théâtre et psychanalyse

Le théâtre, en tant qu'expérience de discours et de parole, fait lien social. Par delà ses rites et ses codes il interroge notre rapport au collectif. Ephémère création inventée à plusieurs, le théâtre apparaît dans la plus imprévisible et incalculable des rencontres ; de l'auteur dans son adresse à l'Autre, du metteur en scène qui dirige la troupe à la présence du comédien sur la scène face au multiple : le spectateur ou le public. Mais quelle est cette fascination – pas pour tous – que peut produire le théâtre ? Et qu'attendons-nous du théâtre ? Sa vocation serait-elle de changer le monde ? Ou son originalité ne se soutient-elle pas plutôt d'une conception de l'immonde ? Ilot séparé, à tout le moins coupé des bruits du monde et du bla-bla quotidien, le théâtre nous installe dans une temporalité Autre, un espace dépositaire de l'altérité, de la non-identité à soi : ouverture à l'Ailleurs, à la part de l'être voire du Réel qui est hors langage.

C'est à la confluence des enseignements de la clinique psychanalytique et de ce que nous apprend le théâtre que nous voulons avec les comédiens, le metteur en scène, un

psychanalyste, mais aussi le public, faire surgir dans l'après coup de la représentation théâtrale, l'inouï d'une Autre Scène.

A quelle actualité de l'abîme, théâtre et psychanalyse se confrontent-ils aujourd'hui ?

Ces rencontres-débats sont ouverts à toute personne intéressée par le questionnement psychanalytique dans ses rapports à l'art et à la culture.

► **Samedi 17 octobre 2015 à 21h15**

Rencontre/débat à l'issue de la représentation du spectacle *Le retour au désert*, mise en scène de Arnaud Meunier, par Jean-Pierre Adjedj, psychanalyste à Strasbourg, en présence du metteur en scène et des comédiens.

► **Vendredi 6 novembre 2015 à 21h45**

Rencontre/débat à l'issue de la représentation du spectacle *Erwin Motor*, mise en scène de Delphine Crubézy, par Daniel Lemler, psychanalyste à Strasbourg, en présence du metteur en scène.

► **Mardi 24 novembre 2015 à 21h15**

Rencontre/débat à l'issue de la représentation du spectacle *Riding on a cloud*, mise en scène de Rabih Mroué, par Bertrand Piret, psychanalyste à Strasbourg, en présence du metteur en scène.

► **Mercredi 3 février 2016 à 21h45**

Rencontre/débat avant la représentation du spectacle *Vader*, mise en scène de Franck Chartier - Cie Peeping Tom, par Liliane Goldsztaub, psychanalyste à Strasbourg, en présence du metteur en scène et de danseurs.

► **Jeudi 12 mai 2016 à 21h30**

Rencontre/débat à l'issue de la représentation du spectacle *La Mouette*, mise en scène de Thomas Ostermeier, par Marc Morali, psychanalyste à Strasbourg en présence de l'équipe artistique.

Lieu: LA FILATURE Allée Nathan Katz
68090 Mulhouse Cedex - www.lafilature.org

Contact: Joël Fritschy,
26 rue des Boulangers Mulhouse -
03 89 56 22 62 - joel.fritschy@wanadoo.fr

COLMAR

Séminaire de lecture des textes de Jacques Lacan

Séminaire *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Le Séminaire, Livre XI, Seuil).

Nous poursuivons cette année la lecture du Séminaire XI *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964). Chaque participant est encouragé à présenter, au cours de l'année, un exposé de son choix, à partir duquel se développent le questionnement et les discussions.

Date et lieu: 2^e mardi du mois à 20h30,
reprise le 6/10/15, à Colmar

Contact: Hervé Gisie - 06 88 23 06 71 -
herve.gisie@orange.fr

Discussions et échanges à propos de « La direction de la cure »

L'idée est que chaque praticien puisse raconter et faire partager aux autres sa pratique - pour y pouvoir entendre celle d'un autre.

Nous partirons de témoignages personnels se rapportant à notre pratique de l'analyse et du texte de Lacan « La direction de la cure et les principes de son pouvoir » (colloque de Royaumont les 10 et 13 juillet 1958), ainsi que de tout écrit, discuté et demandé à partir de l'expérience de l'analyste.

Le groupe sera constitué de praticiens de l'analyse.

Date et lieu: première rencontre le 2/12/15 à 18h,
8 rue de Londres Colmar

Contact: Jean Hubert 03 89 80 08 13 -
06 45 60 21 55

Groupe de travail « Clinique et pratique analytique »

Groupe de travail à partir de vignettes cliniques pour interroger ce qu'il en est de la pratique analytique, repérer sa spécificité.

Méthodologie: exposé de cas cliniques, mise en exergue de certains concepts, suivi d'un exposé par l'un des membres du groupe.

Le groupe peut encore accueillir des personnes.

Date et lieu: 3^e lundi du mois,
Hôpitaux Civils de Colmar

Contact: Yves Dechristé 03 89 12 41 41 -
yves.dechriste@ch-colmar.fr

SARREGUEMINES

Séminaire de lecture de textes de Freud

Nous continuons le groupe de lecture à Sarreguemines sur le thème suivant : « Le petit Hans » de Freud.

**Date et lieu: 2^e jeudi du mois à 18h,
CHS de Sarreguemines**

**Contact: Gérard Schneider 03 87 98 37 66 –
schneider.g@bdmail.com**

NANCY

Groupe de travail

Nous avons commencé l'an dernier la lecture du séminaire « D'un Autre à l'autre » dans lequel Lacan veut définir le discours psychanalytique; ce qui l'amène à reprendre les articulations du discours avec la parole, le signifiant, le sujet...

Lacan dit que la psychanalyse peut articuler quelque chose par rapport au marché des savoirs, dont la science unifie actuellement la valeur, et que la psychanalyse ne doit pas présenter sa propre démission.

En résonance avec cela, et plus que jamais en 2015, nous nous proposons cette année de travailler le séminaire « Les formations de l'inconscient », notamment le graphe du désir, pour préciser cette subversion fondamentale qu'est l'élaboration lacanienne de la subjectivité.

Notre groupe de 4 personnes reste ouvert.

**Date et lieu: 1^{er} et 3^e mardis du mois,
de 20h à 22h au R.E.M M. Laxou**

**Contact: Sylvie Pierre 06 12 56 02 60 –
Jacques Wendel 03 83 92 84 00**

METZ

Cartel autour de l'éthique

Cette année les cartels travailleront sur le Séminaire *Le Transfert* avec au préalable quelques séances sur Nietzsche animées par nos philosophes

Il y a trois groupes cliniques en fonction et un quatrième en constitution, ils se réunissent une fois par mois (un lundi à 18h, un lundi à 20h, un mardi à 20h).

**Contact: Dominique Marinelli – 06 10 47 66 29 –
domarinelli@sfr.fr**

BESANÇON

Cartel du G.E.P.

Le cartel, créé fin 2006, avec Cristina Bachetti, Aline Durandière, Claudine Ormond, Florence Pichot, Stéphane Sosolic, Dominique Vinter et soutenu par un psychanalyste de la F.E.D.E.P.S.Y. se réunira un mercredi par mois, et continuera à travailler la question de l'amour et du transfert (pour faire suite à la question de la répétition, des jouissances, des pulsions et du fantasme travaillées ces dernières années).

A travers différents séminaires de François Perrier, Jacques Lacan et textes de Sigmund Freud et Lucien Israël.

Ces questions autour de l'amour sont travaillées dans le cartel et seront reprises dans une soirée débat organisée à Besançon ainsi qu'une journée complète de formation (cf. dernière partie).

Date: un mercredi par mois

**Contact: Cristina Bachetti – 06 73 16 74 06 –
famille.bachetti@free.fr**

Groupe clinique d'échange de la pratique

Ce groupe clinique d'échange et de pratique, qui a vu le jour en avril 2008 avec Isabelle Barthet, Aline Durandière, Stéphanie Marchand-Musselin, Carole Martin, Cristina Bachetti et Florence Pichot, continue à se réunir une fois par mois afin d'y présenter un cas pratique (psychanalytique, thérapeutique...) et d'échanger en allant de la pratique à la théorie.

Date: un mercredi par mois

**Contact: Florence Pichot 03 81 58 87 15 –
06 47 78 82 01 – florence-pichot@orange.fr**

Groupe de lecture

Le groupe de lecture organisé à l'initiative de Stéphane Sosolic, se poursuivra au centre de GUIDANCE avec des psychologues, psychothérapeutes, infirmières, étudiants-psychologues de master 2 et des invités.

Chacun peut y présenter une approche de sa pratique quelles que soient ses références théoriques à partir d'une lecture de textes suivie d'échanges.

Date: un lundi par mois

**Contact: Stéphane Sosolic – 06 73 58 86 88 –
stephance@sosolic.net**

GRENOBLE

Séminaire « Les cas cliniques difficiles »

Ouvert aux psychologues et psychiatres intéressés.

**Date et lieu: un lundi par mois,
2 place Paul Mistral Grenoble**

Groupe Balint

Ouvert aux médecins généralistes.

**Date et lieu: une fois par mois,
2 place Paul Mistral Grenoble**

Séminaire à Bienne, dans le cadre du SpsyAJ:

**Pourquoi l'humanité a-elle tant de mal
à compter jusqu'à trois ? »**

(www.spsyaj.spjbb@gef.be.ch)

Contact: Thierry Vincent – 06 78 79 92 36

II - ACTIVITES DES ASSOCIATIONS MEMBRES DE LA F.E.D.E.P.S.Y.

Association Enseignement et Recherche Clinique (ASSERC)

Jean-Richard FREYMANN et Michel PATRIS

« Symptômes, actes et délires »

Après avoir pris la mesure de l'importance de maintenir une nosographie psychanalytique, nous voudrions aborder cette année les productions psychiques que nous trouvons ou retrouvons dans la démarche clinique.

Triangler ces trois thèmes (symptômes, actes, délires) revient à montrer leur possible transition, voire penser leurs différences structurelles.

Les symptômes: ce sont les formations de l'inconscient qui naissent à partir de l'angoisse. Cela définit classiquement les neurones (hystérie, obsessions, phobies).

Les actes: l'occasion est donnée de mettre sur le chantier les différentes formes de mise en acte et la différence vue sous l'angle de la psychanalyse entre le passage à l'acte, l'*acting out*, l'*acting in*.

Les délires: comment se posent-ils par rapport aux mécanismes des psychoses? Quelles différences établir entre la métaphore délirante et le sinthome?

L'abord de ce triptyque va permettre aux différents intervenants de faire part de la phénoménologie de leur pratique et les outils conceptuels dont ils se dotent. Les dimensions analytiques et thérapeutiques permettent-elles de penser la transition, la cassure, la différenciation entre ces trois thèmes?

- ▶ **06/11/15:** Michel Patris et Jean-Richard Freymann – *Histoires de symptômes*
- ▶ **04/12/15:** J.-Marie Jadin – *Symptômes, actes et délires: comment penser les transitions?*
- ▶ **08/01/16:** Roland Gori – *L'individu: genèse et déclin d'un délire sectorisé*
- ▶ **29/01/16:** Olivier Putois – *L'équivoque du symptôme en contexte de pathologie génétique à incidence psychiatrique*
- ▶ **05/02/16:** Michel Patris et Jean-Richard Freymann – *Histoire des actes délirants*
- ▶ **26/02/16:** Alain Vanier – *Qu'est-ce que la clinique psychanalytique aujourd'hui?*
- ▶ **01/04/16:** Liliane Goldsztaub – *Des fils structuraux au travail de tisserand*
- ▶ **27/05/16:** André Michels – *Par quel bout de réel repenser la clinique psychanalytique?*

**Date et lieu: le vendredi à 20h aux dates
précitées. Amphithéâtre de la Clinique
Psychiatrique CHRU Strasbourg**

SEMINAIRES:

Jean-Richard FREYMANN: Les psychologies actuelles

(voir programme du DES de Psychiatrie et Faculté de Psychologie)

Marc MORALI: Etude du texte de Freud: « Ecrits techniques »

1^{er} lundi du mois (hors vacances scolaires) à 21 heures.
Début le 02 novembre 2015
Salle polyvalente, Clinique Psychiatrique

Daniel LEMLER: Apports de la psychanalyse à la psychiatrie

Le 2^e mardi du mois à 18 heures. Début le 10 novembre 2015
Bibliothèque Clinique Psychiatrique.

**Renseignements: www.fedepsy.org –
asserc@orange.fr**

Ouest-FEDEPSY – ANGERS

Groupe de lecture du séminaire RSI de Jacques Lacan

Nous poursuivons cette année la lecture de ce séminaire puis nous débiterons le suivant, à savoir le *Sinthome*.

Il s'agit pour nous de poursuivre cette démarche entreprise il y a 3 ans, de parcourir l'ensemble des séminaires dans lesquels Lacan, depuis sa conférence de juillet 1958, articule les trois registres constitutifs de la réalité.

Date : un lundi par mois

Contact : Dominique Péan – 02 41 23 15 30

Proposition d'étude sur la honte

Je me propose de débiter l'étude de cet affect particulier qui empêche la parole. A partir de la littérature, la peinture, j'essaierai de mettre en lien ce qu'avancent les artistes, les patients, avec ce qu'écrivait Freud.

Il s'agit d'une étude, donc ce qui part des questions, sans savoir à l'avance le trajet qui se fera ou pas.

Première rencontre : 3^e jeudi de novembre

Contact : Dominique Péan – 02 41 23 15 30

De Lacan à Freud et de Freud à Lacan

Pour (re)visiter les concepts lacaniens (RSI, nom-du-père, forclusion...) en écho à la clinique, avec retour aux concepts freudiens selon les besoins, nous faisons une lecture continue du premier séminaire de Lacan *Les écrits techniques de Freud* (1953-1954) en nous laissant la possibilité d'écarts pour lire un texte, éclairer un terme abordé dans le séminaire.

Date : une fois par mois à 20h (entre lundi et jeudi)

Contact : Damien Leroy 06 79 05 48 92 – damienleroy@no-log.org et Géraldine Goepfert 06 68 12 96 61 – gg.goepfert@orange.fr

Groupe de lecture sur *Le désir et son interprétation*

Nous poursuivons notre lecture chronologique des séminaires de Jacques Lacan. Nous abordons cette année *Le désir et son interprétation*. Chaque rencontre est l'occasion de partager ses effets de lectures et de croiser ses expériences cliniques.

Le groupe est toujours ouvert à une ou deux personnes.

Contact : Catherine Ronceray – 06 78 67 95 84

Groupe de travail « Psychanalyse et institution »

Le groupe continue à travailler en interrogeant ensemble la clinique (principalement autour de la psychose et des états limites) et la théorie afin d'élaborer ce que pourrait être une clinique psychanalytique en institution.

Clinique institutionnelle de l'agir :

L'agir est un mode d'expression très présent dans les institutions vouées à la prise en charge de la folie ou à l'éducation. Agressions physiques et sexuelles, tentatives de suicides, scarifications, consommation de drogues illicites sont fréquentes. De jeunes adultes, subissent, font subir ou se font subir. *Parmi eux, beaucoup témoignent de carences précoces, de discontinuité des liens et de placements.*

Dans ces espaces potentiels, les agressions constitueraient-elles des formes de répétition, des modalités de jouissance, qui resteraient en souffrance d'acte thérapeutique ? Nous aimerions, à partir d'exposés de situations cliniques et de relecture, aborder quelques concepts psychanalytiques qui pourraient venir éclairer notre quotidien et nos fonctions institutionnelles.

Éléments (actuels) de bibliographie :

- ▶ Winnicott D. W., *Déprivation & délinquance*, Payot.
- ▶ Winnicott D. W., *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Payot.
- ▶ Lacan J, *Séminaire XI*, Seuil, Paris.

Date et lieu : réunion une fois par mois ou toutes les 6 semaines un vendredi de 12h à 13h30 dans le service de psychiatrie secteur 3, dans le bureau d'Yves Cochenec.

Contacts : Anne Ter Minassian – 06 15 38 60 09 et Anne-Marie Château – 06 87 37 30 34

Groupe de travail « Psychanalyse et littérature »

Ce groupe continue son chemin, entre la clinique et la littérature, à l'écoute de ce mouvement d'écriture qui, chez certains auteurs, se présente comme une question de survie (au sens de reconstruction d'une vie avec l'autre) quand la catastrophe est déjà arrivée pour le sujet qui se trouve comme pris dans les rets de la répétition du trauma. L'écriture vient alors dans un double mouvement de repasser dans le sillon de la jouissance et en même temps s'en dégager par ce qui vient se déposer dans le livre.

Il semble bien s'agir d'un travail de reconstruction où la « reconstitution des faits », pour pouvoir dégager une représentation du trauma, utilise le travail de mise en scène pour à la fois mettre à nu et voiler, brouiller les pistes contre une reconnaissance trop hâtive des différents acteurs, des lieux et des espaces, de tout l'environnement autour du trauma ; tout ceci dans un effort parfois presque surhumain pour faire émerger ou maintenir vivante une parole vouée par d'autres à l'inexistence ou l'anéantissement, une vérité que l'on voudrait taire. En cela, on peut penser cette littérature comme politique.

Actuellement, tout en revenant à Kertész avec « Etre sans destin », nous nous proposons de travailler cette figure du Destin dont parle Kertész qui, opposée à la liberté, trace les contours de la responsabilité du Sujet.

Nous lisons aussi d'autres auteurs, en ce moment : Chahdortt Djavann, *Je ne suis pas celle que je suis* et *La dernière séance*.

Date et lieu : une fois par mois un mercredi à 19h à Montjean

Contact : Anne Ter Minassian – 06 15 38 60 09

Groupe de travail « La création artistique et l'inconscient »

Nous poursuivons notre questionnement sur les processus mis en jeu dans la création artistique en lien avec les formations de l'inconscient.

Notre travail s'appuie sur des lectures partagées de différents textes de Freud, Lacan ou autre ; actuellement « La troisième » conférence de Rome de Lacan et le livre « Théorie et clinique de la création » de Patrick Martin-Mattera.

En ce début d'année, chacun travaille à définir ou redéfinir ce qu'il entend par *création* et plus précisément *création artistique*.

Date et lieu : une fois par mois le lundi de 19 à 21h place Monprofit Angers 2

Contact : Maïthé Bidet – 06 61 13 85 06 – ma.bidet@sfr.fr

Association A PROPOS – Metz

- ▶ **Séminaire mensuel**, en collaboration avec « Analyse Freudienne » dont le thème est cette année : *Névrose, psychose et perversion, psychopathologie désuète ou ultime rempart contre l'exclusion du sujet de l'inconscient ?*
- ▶ « **Propos de psychanalyse...lystes** », soirées durant lesquelles trois à quatre interventions courtes, de cinq à dix minutes sont proposées et ouvrent les discussions avec les personnes présentes. Le thème général est cette année « **Le corps** ». Trois soirées par an.
- ▶ Plusieurs « **exposés** » suivis de débats sont proposés sur divers thèmes ; le dernier en date était consacré aux « *passages à l'acte de l'analyste* » présenté par Philippe Woloszko le 26.11.15.
- ▶ Deux **groupes de lecture** poursuivent leurs travaux régulièrement sur les séminaires de Jacques Lacan : *Séminaire XVI, D'un Autre à l'autre*, et *Séminaire X, L'angoisse*.
- ▶ Sous l'égide de F.E.D.E.P.S.Y. trois **groupes cliniques** se réunissent environ une fois par mois. Informations et inscriptions : domarinelli@sfr.fr
- ▶ Les **cartels** animés par des philosophes et psychanalystes, en relation avec les universités de Luxembourg et de Louvain, travaillent à partir du texte de Jacques Lacan, *L'Éthique, Séminaire VII*.

Pour les horaires et le détail des programmes voir notre site : www.aproposmetz.com

Contact : apropos.metz@gmail.com

Siège social : 1b rue Mozart 57000 Metz

Association E.S.P.A.C.E. TIERS – Strasbourg

Les journées de sociodrame et psychodrame en groupe reprennent à partir de mi-octobre. Il est possible d'entrer dans l'un des groupes au cours de l'année.

Contact: Liliane Goldsztaub – 03 88 22 00 60

Association TRANSVERSALES-EUCLIDE – Nancy

Séminaire animé par Philippe Consigny le jeudi à 20 h 30 au 138 rue Saint Dizier.

Le thème de départ était les rapports de la psychanalyse et de la spiritualité. Actuellement la question de l'éthique avec certains chapitres du séminaire de Lacan est abordée, ainsi que la question du Réel.

Etude des séminaires de Jacques Lacan avec Virginie Serrurier le jeudi à 20h30 tous les 15 jours, au 138 rue Saint Dizier.

Séminaire sur le sinthome animé par Bruno Beuchot, le jeudi soir au 138 rue Saint Dizier. Il présente le livre de Roberto Harari: *Les noms de Joyce*

Groupe clinique: Groupe composé de 6 participants (psychologues et psychiatres) se réunissant les premiers mardis du mois. A chaque séance un des participants présente un cas clinique de sa pratique et nous réfléchissons ensemble à ce cas de façon théorique, nosographique et structural également en essayant de dégager des hypothèses et pistes à suivre. Une place reste à pourvoir pour la rentrée 2015-2016.

Séminaire de Daniel Lemler: clinique Emile Gallé de Nancy, les samedis de 10 à 12h.

Dans son séminaire Daniel part souvent d'un fait d'actualité pour réfléchir à ce qui fait la spécificité de la psychanalyse, des pratiques psychothérapeutiques etc., ceci aussi en rapport avec ses connaissances talmudiques. En partant de là les participants peuvent aussi l'interroger sur des points particuliers de leur pratique ou de la théorie psychanalytique, voire sur des problèmes plus généraux qui leur tiennent à cœur.

Daniel Lemler parle aussi souvent des problèmes qu'il rencontre dans le service de néo-natalité qui posent de graves interrogations éthiques.

Ce séminaire est ouvert à tous ceux qui peuvent s'intéresser à ces questions. Une participation de 15 € est demandée pour couvrir les frais.

Contact pour l'ensemble des activités de Transversales: Claude Mekler – claudemekler@wanadoo.fr – transversale.euclide@wanadoo.fr.

Les informations sont transmises aux inscrits par courrier électronique.

F.E.D.E.P.S.Y.-Brésil

Création du FORUM DE PSYCHANALYSE ET SANTE de Minas Gerais

Avec la coordination de Bruna Albuquerque, Pedro Braccini Pereira et d'autres collègues, ce forum sera ouvert au public, organisé d'abord par nous, puis par d'autres.

Réunions mensuelles de lecture F.E.D.E.P.S.Y./BRÉSIL

Au programme le séminaire *Encore* de Jacques Lacan.

Contact Brésil: Marisa Decat de Moura – marisadecatm@aol.com.br

III - ACTIVITES DES CORRESPONDANTS ETRANGERS

ALLEMAGNE – Berlin

Claus-Dieter RATH

Séminaire public: *Sublimation et violence, pouvoir, maîtrise (Gewalt)*

Freud-Lacan-Gesellschaft Berlin (Freud-Lacan-Berlin.de)

A partir de l'expérience clinique et politique contemporaine, nous examinons la façon dont la théorie psychanalytique de la pulsion questionne la « communauté de travail » des êtres humains. En particulier, nous nous occuperons de quelques énigmes de cette obscure vicissitude pulsionnelle nommée sublimation.

Contact: Claus-Dieter Rath, Niebuhrstr. 77, 10629 Berlin, Tel. 030/881 91 94 - RathCD@aol.com

Dates et lieu: les samedis, 9. 1. / 6. 2. / 12. 3. / 16. 4. / 21. 5. / 18. 6. 2016, 17-19h.

Psychoanalytische Bibliothek, Hardenbergstr. 9, 10623 Berlin (Hinterhaus, Erdgeschoss) (www.psybi-berlin.de)

ATHENES (Grèce)

ENSEIGNEMENT

« Les enfants n'ont pas besoin de psychologue. Ils ont besoin de parents ! »

Athens College, 15 rue Stefanou Delta, Psychiko,
Tél. + 30 21 06 74 81 60

Octobre - novembre 2015, les mercredis de 18h à 21h.

« Architecture et psychanalyse : Fantasme et construction »

Ecole d'Architecture, Université Nationale Technique d'Athènes, 26 rue Stournari, tel. +30 21 07 72 3830,
les mercredis de 18h à 21h de février à juillet.

Contact : Nicolas Sideris – nikos@siderman.gr

IV - FORMATIONS APERTURA-ARCANES

Les formations du mercredi

- ▶ **09/03/2016** – *Dépression chez l'enfant et l'adolescent*
- ▶ **08/06/2016** – *Mélancolie et paranoïa*
- ▶ **16/11/2016** – *A l'écoute des plaintes dépressives*

Les formations du vendredi

- ▶ **05/02/2016** – *Angoisse et formations de l'inconscient*
- ▶ **08/04/2016** – *Clinique de l'aliénation et de la séparation*
- ▶ **23/09/2016** – *Désir, angoisse, délire*

FORMATIONS AU CHOIX POUR LES INSTITUTIONS

**Renseignements : 03 88 35 19 93 –
www.apertura.arcanes.com –
arcanes-apertura@wanadoo.fr**

ONT CONTRIBUE A CE NUMERO :

Gabriele Daleiden, rédactrice-traductrice, D.E.A. en histoire de l'art, Strasbourg

Michel Forné, psychanalyste praticien, docteur en médecine, Mulhouse

Jean-Richard Freymann, psychanalyste praticien, analyste compagnon, psychiatre, Strasbourg

Joël Fritschy, psychanalyste praticien, analyste compagnon, psychologue clinicien, Mulhouse

Jean-Marie Jadin, psychanalyste praticien, analyste compagnon, psychiatre, Mulhouse

Nicolas Janel, psychanalyste praticien, psychiatre, Strasbourg

Patrick Landman, psychanalyste praticien, psychiatre, Paris

Daniel Lemler, psychanalyste praticien, psychiatre, Strasbourg

Jean-Jacques Moscovitz, psychanalyste praticien, psychiatre, Paris

Astrid Starck-Adler, professeur, Langues et littératures germaniques et yiddish, Université de Haute Alsace, Mulhouse

NOTE AUX AUTEURS

En tant que publication, *Analuein* est soumis à un certain nombre de règles de fond et de forme (épaisseur des numéros, dates de parution, conventions typographiques, homogénéité dans la présentation, plus particulièrement en ce qui concerne les notes et les bibliographies).

Nous prions les auteurs de suivre, autant qu'il leur est possible, les recommandations explicitées ci-dessous. Elles correspondent aux règles et normes que le comité de rédaction a fixées pour *Analuein*.

Texte

- Les manuscrits doivent être envoyés en format Word (.doc, .docx, .rtf).
- A l'intérieur du format Word, le choix de la langue est important pour nous. Chaque pays a ses conventions typographiques qui règlent la forme des guillemets et des apostrophes ainsi que les espaces autour des signes de ponctuation. Si l'on ne choisit pas une langue en rédigeant son texte, Word appliquera automatiquement les conventions typographiques anglaises. Or, ces dernières présentent des différences notables par rapport aux conventions françaises. Par conséquent, il est recommandable de choisir « français » dans la liste des langues proposées par Word. Tant pis si pas mal de termes proprement freudiens et surtout lacaniens seront alors soulignés en rouge...

Nombre de signes

- Un article peut contenir un maximum de 30.000 signes, espaces compris, notes et bibliographie également comprises. Si l'exception confirme la règle et si de « petits débordements » peuvent être tolérés ici et là (quand la place disponible le permet), nous recommandons aux auteurs d'écourter ou de condenser eux-mêmes leur texte afin de rester en dessous des 30.000 signes.

Notes

- Préférer les notes en fin de document à celles en bas de page.
- Dans presque tous les cas, il convient de placer les références bibliographiques en note (et non pas dans le texte).
- Présentation des renvois bibliographiques :
S'il s'agit d'un ouvrage :
 1. prénom et nom de l'auteur (en minuscules, pas en capitales),
 2. éventuellement : date de la première publication dans la langue originale entre parenthèses,
 3. titre de l'ouvrage en italique,
 4. le cas échéant : le nombre de volumes si l'ouvrage en contient plusieurs,
 5. lieu de parution et/ou éditeur,
 6. date de l'édition utilisée,
 7. le renvoi de page : p. ou pp. si plusieurs pages sont concernées.Pour ne pas alourdir ces références, nous n'indiquons pas la collection dans laquelle l'ouvrage a éventuellement paru ni le nombre de pages qu'il compte.

S'il s'agit d'un article dans une revue, d'un ouvrage dans lequel un auteur a rassemblé plusieurs textes ou d'une contribution à un ouvrage collectif :

1. - 2. comme pour un ouvrage,
3. titre de l'article ou de la contribution entre guillemets,
- 3a. suivi de « in » et la revue en italique ou du titre de l'ouvrage en italique
4. pour une revue : le tome et/ou le n°,
5. - 7. comme pour un ouvrage.

Exemples :

- Jacques Lacan (1964), *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre XI*, Paris, Seuil, 1973, p. 125.
- Jacques Lacan (1949), « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966.
- Lucien Israël, *Boiter n'est pas pécher. Essais d'écoute analytique*, Paris, Denoël, 1989, pp. 57-60.
- ou :** Lucien Israël (1989), *Boiter n'est pas pécher. Essais d'écoute analytique*, èrès, 2010.

Rappels :

- *op. cit.* renvoie à un ouvrage déjà cité (préciser la note dans laquelle il a été cité).
- *ibid.* renvoie à l'ouvrage ou l'article cité dans la note précédente.

Bibliographie

- La bibliographie est classée par ordre alphabétique.
- Nous la souhaitons succincte, en rapport avec la longueur et le contenu de l'article (de préférence pas plus de 15 titres).
- On procède de la même manière que pour les notes.

BUREAU DE LA F.E.D.E.P.S.Y. (DIRECTOIRE)

Président de la F.E.D.E.P.S.Y. : Jean-Richard Freymann

Secrétaire : Eveline Kieffer

Trésorier et conseil de gestion : Jean-Pierre Fourcade

Conseil juridique : Delphine Freymann

Président de l'E.P.S. : Michel Patris

Secrétaire de l'E.P.S. : Cécile Verdet

Président du G.E.P. : Daniel Lemler

Responsables des publications : Sylvie Lévy, Joël Fritschy, Hervé Gisie,

Anne-Marie Pinçon, Geneviève Kindo, Eveline Kieffer, Guillaume Riedlin

Responsables des Journées de formations : Liliane Goldsztaub, Michel Lévy

RESPONSABLES DE LA F.E.D.E.P.S.Y.

1. Commission Européenne :

Gilbert Weill, Philippe Lutun

2. Représentants de la F.E.D.E.P.S.Y. auprès des instances internationales (Convergencia) :

Marjorie Ruf (Paris), Martine Biehler, Sylvie Lévy, Cristina Burckas (Allemagne), Daniel Lemler, Dominique Marinelli (Metz), Roland Meyer (Nice)

3. Coordination des formations :

Direction : Liliane Goldsztaub, Sylvie Lévy, Michel Lévy

Organisation : Pascale Mignot, Nicolas Janel, Amine Souirji,

Khadija Nizari-Biringer, François Biringer

4. Responsables des relations à l'Université :

Mireille Lamaute-Ammer, Pascale Mignot, Nadine Bahi, Philippe Lutun, Michel Patris, Marie-Frédérique Bacqué, Liliane Goldsztaub, Laure Razon

5. Responsables des groupes cliniques :

Sylvie Lévy, Cécile Verdet, Daniel Lemler, Marc Lévy, Nicolas Janel, Amine Souirji, Khadija Nizari-Biringer et Pascale Mignot (Strasbourg), Sylvie Pierre et Jacques Wendel (Nancy), Cristina Bachetti (Besançon)

6. Relations interrégionales et internationales :

Anne-Marie Pinçon (Strasbourg), Moïse Benadiba (Marseille), Roland Gori (Marseille), Thierry Vincent (Grenoble), Claude Mekler (Nancy), Pierre-André Julié (Angers), Dominique Péan (Angers), Daniel Lysek (Suisse), Hager Karray, André Michels (Paris, Allemagne, Luxembourg), Renate Baier-Müller (Allemagne Munich), Cristina Burckas (Argentine, Allemagne Freiburg), Peter Müller (Allemagne Karlsruhe), Claus-Dieter Rath (Allemagne Berlin), Jean-Marie Weber (Luxembourg), Elmina Valsamopoulos (Grèce), Daniel Meier (Israël), Marisa Decat De Moura, Bruna Albuquerque, Pedro Braccini Peirera et Guilherme Massara (Brésil)

**« *Le ventre est encore fécond,
d'où a surgi la bête immonde.* »**

Bertolt Brecht, *La résistible ascension d'Arturo Ui*

