

Les enfants d'Asperger

Le diagnostic d'Asperger sur la psychopathologie autistique est en fait le fruit des valeurs et des institutions du III^e Reich [\[1\]](#).

L'autisme déchaîne les passions depuis quelques années comme aucune autre catégorie clinique avant lui [\[2\]](#). Par passion, il faut surtout entendre ici la haine de la psychanalyse. Souvenons-nous du triste Daniel Fasquelle et de son projet de loi de 2016 visant à interdire la prise en charge des autistes par la psychanalyse. Christiane Alberti, alors présidente de l'ECF, répondit comme il convenait avec d'autres collègues comme Éric Laurent ou Guy Briole en parvenant même à se faire entendre jusque dans les murs de l'Assemblée nationale.

Freud avait beau avoir prédit que la haine suivrait la psychanalyse comme son ombre, les raisons de sa focalisation sur l'autisme restent obscures. L'un des nombreux mérites du livre d'Edith Sheffer [\[3\]](#) – une historienne américaine dont l'un des enfants est autiste –, paru cette année en français, est d'en éclairer quelques-unes. Elle échappe ainsi au travers de nombreux historiens trop souvent prisonniers d'un positivisme réducteur et plat qui consiste à séparer les faits du discours dans le vain espoir d'être objectif. E. Sheffer montre au contraire que l'on ne peut comprendre l'un sans l'autre et fait d'emblée le constat évident que la crise actuelle autour de l'autisme trouve son origine dans la pédopsychiatrie nazie. L'un de ses protagonistes, Hans Asperger (1906-1980), fut effectivement un médecin qu'il faut bien qualifier de nazi. Plus précisément, il fit partie en Autriche des hautes sphères d'un système de meurtre de masse dans lequel il prospéra, mais sans jamais trop se mouiller. Ce fut assurément le style du personnage : toujours là mais en retrait, profitant sans bruit de la situation quelle qu'elle soit. Catholique de droite, antisémite, fasciste avant

l'Anschluss, il ne se fit pourtant jamais membre du parti nazi ce qui lui permit de passer au travers des (très larges) mailles du filet de la chasse aux criminels de guerre après 1945. Il aurait même tenté de se faire passer pour celui qui aurait fait une espèce de liste de Schindler de l'autisme sauvant les autistes dits de haut niveau de l'eugénisme nazi. Il parvint ainsi à tenir le haut du pavé aussi bien pendant la guerre qu'après pour mourir tranquillement dans son lit en bon père de famille. Autrement dit, la banalité du mal dans toute sa splendeur.

La médecine nazie avait pour mission de participer à la bonne santé du *Volk* allemand en pratiquant l'eugénisme à grande échelle. Dans ce but, elle s'occupait plutôt des gens en bonne santé que des malades surtout s'ils étaient gravement atteints, lesquels pour affaiblir le patrimoine génétique du *Volk* devaient plutôt disparaître. Dans ce cadre, la fonction de la psychiatrie visait à l'élimination physique des malades mentaux considérés comme irrécupérables. Et cela allait loin d'englober tous ceux dont le comportement social déviait plus ou moins de la ligne. Le bilan de ce que E. Sheffer qualifie opportunément de génocide psychiatrique en Allemagne et en Autriche pendant la période nazie est édifiant : sur les 269 500 schizophrènes répertoriés, 132 000 furent stérilisés et 220 000 assassinés [4], la bureaucratie ne reculant donc pas devant la double peine.

La psychiatrie nazie était obnubilée par une notion aussi bizarre qu'étrange qu'elle appelait le *Gemüt*. Il s'agit d'un terme relativement intraduisible en français pouvant signifier l'âme, laquelle se dit habituellement *Seele*. *Seele* serait l'âme aristotélicienne alors que *Gemüt*, plus large et plus flou, vise la capacité à former des liens profonds avec autrui. *Gemüt* renvoie à *Gemeinschaft*, la communauté, et se distingue de la *Gesellschaft*, la société. Le premier désigne la fusion de l'individu avec le groupe, un *nous* qui aboutit à faire *un*, le second la société comme lien social entre

individus différents. L'équivoque homophonique sur le *un* s'entend du reste aussi bien en allemand qu'en français. Pour reprendre l'expression de Foucault, nous dirions qu'il faut défendre la société, non pas contre le fou, mais contre la communauté, du moins au sens nazi [5]. La clinique nazie établissait ainsi une échelle comportementaliste entre ceux qui ont un défaut de *Gemüt* (*Gemütsdefekt*), d'autres froids du *Gemüt* (*gemütskalt*), carencés (*gemütsarm*), dépourvus (*gemütslos*), etc. Comme le dit lumineusement E. Sheffer, l'autisme et le nazisme sont comme deux états inverses : « Alors que la racine du fascisme était le faisceau, donc le groupe, la racine de l'autisme était *autos*, être soi. [6] » Le nazisme instaura donc ce qu'E. Sheffer appelle justement un « régime du diagnostic » obsédé par la classification des individus [7]. Elle considère aussi, non sans raisons, que ce régime du diagnostic perdure jusqu'à aujourd'hui. S'il n'entraîne plus à la mort immédiate, il ne mène pourtant à rien de bon puisque c'est à l'enfer ordinaire de la ségrégation. Occasion de se rappeler que Lacan voyait les nazis comme des précurseurs de la ségrégation qui se pratique aujourd'hui à grande échelle dans une Europe en proie à la crise migratoire [8].

Parmi les sectateurs du *Gemüt*, on ne peut évidemment pas ne pas penser à Heidegger et à ce qu'en dit Lacan. Dans son « Introduction à l'édition allemande d'un premier volume des *Écrits* », Lacan remarque ainsi que « la métaphysique [celle d'Heidegger notamment] n'a jamais rien été et ne saurait se prolonger qu'à s'occuper de boucher le trou de la politique [...] je n'ai pas à le souligner, m'adressant au public allemand [...]. Sans qu'il soit vain ici de rappeler où cela l'a conduit vers 1933 [9] ». Si Heidegger pouvait souligner avant 1933 que la politique était affaire de société et d'êtres habitant le langage, il s'oublia ensuite dans les rêveries nazies autour du *Volk* et de son *Gemüt*, imaginaire funeste où l'être se réduit à une signification voire une image. Il s'agissait en l'occurrence de celle du peuple allemand devant se régénérer.

Que la tentative de boucher le trou de la politique soit futile comme la qualifie Lacan n'implique pas qu'elle soit sans conséquences. La pratique du futile peut mener au pire : du plaisir à la pulsion de mort, le chemin est parfois très court.

Asperger n'était pas Heidegger, loin s'en faut. Son apport à la clinique de l'autisme est aussi mince que suspect puisqu'il ne s'occupa que d'autistes méritant selon lui de survivre en échappant à l'euthanasie nazie parce qu'utiles au *Volk*. Ce n'est en effet pas lui qui inventa la catégorie de l'autisme, mais Bleuler en 1911, et surtout Kanner, juif autrichien émigré aux États-Unis en 1924. La thèse qu'écrivit Asperger en 1944, et dont il fit un article après la guerre, tombèrent dans l'oubli jusqu'à ce qu'une psychiatre américaine, Lora Wing, mère elle-aussi d'un enfant autiste, la signale à l'attention en 1981 avec le succès que l'on sait. La thèse fut ensuite traduite en anglais bien évidemment expurgée des mentions trop voyantes à l'idéologie hitlérienne, notamment de sa préface écrite pendant les années brunes, et donc aussi des références au *Gemüt*. L. Wing fit de la psychopathologie autistique d'Asperger un syndrome, terme beaucoup plus neutre. Pour elle, l'autiste Asperger est un intellectuel un peu étrange parce que radicalement hors du lien social alors qu'il s'agissait pour lui d'un psychopathe à surveiller parce que potentiellement dangereux. Plus drôle si possible : Asperger selon E. Scheffer faisait de l'autisme « une variante extrême de l'intelligence masculine » (*sic*) qui ne touchait qu'exceptionnellement les femmes. Aux femmes, l'hyperémotivité hystérique s'amuse E. Sheffer, aux hommes l'hypoémotivité autistique [\[10\]](#) !

La responsabilité directe d'Asperger dans les meurtres d'enfants n'est pas simple à établir puisque les dossiers sont très lacunaires, et qu'il sut aussi toujours se camoufler. Certains faits sont néanmoins accablants. Parmi tant d'autres citons celui d'une commission dont il était le directeur et

qui en une journée jugea les dossiers de 210 enfants pour les répartir dans des écoles spécialisées, y compris le tristement fameux *Spiegelgrund*, dont la plupart des pensionnaires mouraient de pneumonie, terme cachant la pratique de l'euthanasie. Sur les 210, 35 furent évalués « incapables d'une implication éducative et développementale », ce qui équivalait à une mort certaine, et envoyés dans ce mouroir. Pensons aussi à la Société de pédagogie curative de Vienne qu'il fonda en 1941 avec Hamburger, Jekelius, Gundel, sinistres personnages dont les deux derniers finirent en prison en 1945 pour d'abominables pratiques d'euthanasie d'enfants, handicapés ou plus ou moins asociaux, mais la plupart en bonne santé [\[11\]](#). « Un fait demeure, écrit E. Sheffer, Asperger travailla au sein d'un système de meurtres de masse en tant que participant conscient, pleinement associé à son univers et à ses horreurs. [\[12\]](#) »

[\[1\]](#) Sheffer E., *Les Enfants d'Asperger. Le dossier noir des origines de l'autisme*. Préface à l'édition française de Josef Chovanec, Paris, Flammarion, 2019, p. 18.

[\[2\]](#) Exposé à la Journée du Collège clinique de Lille du 5 octobre 2019 « Crises de l'autisme ».

[\[3\]](#) *Ibid.*

[\[4\]](#) *Ibid.*, p. 123.

[\[5\]](#) Encalado J.-C., « *Gemüt et Gemeinschaft* », communication orale, inédite.

[\[6\]](#) Sheffer E., *Les Enfants d'Asperger, op. cit.*, p. 284.

[\[7\]](#) *Ibid.*, p. 18.

[\[8\]](#) Lacan J., « Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'École », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 257.

[\[9\]](#) Lacan J., « Introduction à l'édition allemande d'un

premier volume des *Écrits* », *Autres écrits, op. cit.*, p. 555.

[10] Sheffer E., *Les Enfants d'Asperger, op. cit.*, p. 312 et 322.

[11] *Ibid.*, p. 181 et suivantes.

[12] *Ibid.*, p. 308.

Y a-t-il de l'analyste en institution ?

Dans « La matrice du traitement de l'enfant loup » [1], commentaire que Jacques-Alain Miller fait du travail de Rosine Lefort avec le petit Robert, je me suis arrêtée cette fois à la question de savoir ce qu'est l'analyste dans ce dispositif. Elle rejoint ma question : qu'est-ce qu'un analyste en institution ? Ou autrement dit encore qu'est-ce qui est analytique dans le travail en institution ? Pour autant qu'être analyste, ce n'est jamais que le devenir comme le rappelait Laurent Dupont à la Journée Question d'École, cette question se pose à nous dans chaque cas, où que ce soit.

Dans le travail de Rosine Lefort, J.-A. Miller commence par réfuter la position de l'analyste en tant que secrétaire de l'aliéné. Il ne croit pas que la position de Rosine puisse être qualifiée de « position vierge de preneuse de notes. » Il y a nécessairement une lecture de la pantomime que l'enfant met en œuvre et donc il y a interprétation des comportements.

Il souligne que la transformation obtenue est obtenue grâce à l'introduction de la présence de l'analyste. C'est une

nouveauté dans la vie de l'enfant. Mais l'analyste, c'est quoi ? se demande-t-il. Il rappelle que Rosine était une jeune femme elle-même en analyse et dont l'extrême attention au moindre détail était soutenue par un transfert à Jacques Lacan et donc au-delà de lui à la psychanalyse.

L'analyste est donc une analysante. Et ce n'est pas parce qu'elle n'a pas encore fini sa cure mais bien parce que l'analyste est toujours un analysant. S'il a terminé son analyse, il n'en a pas terminé avec le travail d'analyse, il est simplement arrivé au point où il n'a plus besoin d'un analyste pour poursuivre son chemin d'analysant. En l'occurrence, Rosine est toujours en cure chez Jacques Lacan lorsqu'elle reçoit Robert, ce dont elle a témoigné dans un texte paru dans l'Âne n°44 en 1990 et republié dans la Cause freudienne n°66 [\[2\]](#). J.-A. Miller fait valoir qu'au-delà de son analyste, Rosine a un transfert à la psychanalyse. Et par ailleurs, elle travaille avec son symptôme c'est à dire son extrême sensibilité et son attention aux moindres détails. J'en déduis donc que l'analyste est un analysant qui a un transfert à la psychanalyse. Autrement dit, il n'est pas seulement dans le travail du transfert mais aussi dans le transfert de travail. Et l'analyste est aussi celui qui travaille avec son symptôme.

Miller ajoute une autre dimension importante à la réussite de ce suivi, c'est la régularité. D'emblée Rosine lie la régularité de sa présence et le fait que Robert en prenne assurance. Et comme elle ne veille pas à ses besoins, il reste l'amour en jeu. Il note que Rosine accepte l'amour sans s'y laisser prendre. C'est donc une composante essentielle du transfert qui est mise en jeu dans la cure et qui va se développer autour du don de cadeaux : pénis, pipi, caca, corps nu. J.-A. Miller fait observer que dans le cas du petit Robert il y avait déjà beaucoup d'éléments élaborés et qui ont permis la mise en place du travail de la cure : le langage (pas

seulement les deux mots que Lacan relève mais aussi oui-non et Madame), le jeu dans le semblant, la jalousie et donc le rapport aux petits autres, le don, la fonction du témoin et la répartition des objets entre lui et l'Autre.

Donc pour Robert, l'analyste est mis d'emblée en position de témoin. Il prend Rosine à témoin de ce qu'il fait et de comment il se comporte avec les autres enfants. Il s'adresse donc à elle et à partir de là, il met en œuvre une logique d'érection et de castration, de +1 et de -1. A défaut de pouvoir faire passer le réel au symbolique, Robert tente de réélliser le symbolique en faisant passer le moins dans le réel. C'est la logique de sa cure qu'épingle J.-A. Miller de manière très précise.

Ce qui a permis qu'il y ait de l'analyste dans ce cas :

- du côté de l'analyste, c'est d'être un analysant qui a un transfert à la psychanalyse et qui travaille avec son symptôme. Rosine ne travaille pas avec son fantasme d'être rejetée mais avec son symptôme c'est-à-dire sa grande sensibilité.
- du côté de l'enfant, c'est qu'il y ait déjà un certain nombre d'éléments complexes mis en place : la structure du langage, le semblant, le rapport à l'autre, le don, l'amour. C'est ce qui lui a permis de mettre l'analyste à une place de témoins et de répartit ensuite les objets entre lui et l'autre.
- du côté du dispositif : la régularité.

[\[1\]](#) Miller J.-A., « La matrice du traitement de l'enfant loup », *La Cause freudienne*, n°66, 2007.

[\[2\]](#) Lefort R., « Le chemin de crête sur la dune », *La Cause freudienne*, n°66, 2007.

Le désert rouge

Une énigme traverse toute la production de Michelangelo Antonioni, que condense très bien le titre d'un de ses films : *Identification d'une femme*. Mais c'est à coup sûr dans *Le désert rouge* que cette énigme trouve son incarnation la plus puissante, avec Monica Vitti, sublime dans le rôle de Giuliana.

Réalisé par Antonioni en 1964, *Le désert rouge* succède au cycle constitué par *L'avventura*, *La Notte* et *L'éclipse*. À la fin de ce dernier film, les protagonistes de l'histoire s'effaçaient. La caméra suivait des personnages anonymes au hasard des rues et de la circulation. Le sentiment récurrent dans les films d'Antonioni de tournage en rond atteignait là un point au-delà de toute psychologie, et le spectateur était confronté à la dissolution de toute narration.

Dans *Le désert rouge*, le tourner en rond dessine une spirale, il creuse un gouffre qui donne le vertige. Giuliana, et le spectateur à sa suite, est littéralement aspirée par ce gouffre comme dans les sables mouvants du rêve qu'elle rapporte dans une des premières séquences.

Dès les premières images, nous la découvrons errant dans des terrains vagues aux abords de l'usine que dirige son mari. Le film se referme sur une scène d'errance identique dans les mêmes lieux.

Terrains vagues, sables mouvants, sol qui se dérobe, mer qui ne cesse pas de tanguer, brouillards, marécages, images floutées du paysage industrielle la banlieue de Ravenne, autant de traductions visuelles de ce vertige qui habite

Giuliana, de l'absence qui fait le mode de son être au monde et la rend insaisissable par ses proches. On ne peut mieux rendre sensible l'irréductible impossibilité d'assigner une identification stabilisée à Giuliana.

Certes entre le début et la fin, nous avons progressivement appris beaucoup de choses à son propos : qu'elle a été hospitalisée suite à un accident de voiture, que cet accident n'en était pas un, mais un suicide, qu'elle a caché cette vérité, même à Ugo son mari, que celui-ci la délaisse quelque peu, qu'elle a entrepris d'ouvrir un magasin, mais ne sait pas ce qu'elle désire y vendre ni comment le décorer, qu'elle a un fils, jeune garçon attachant, petit ingénieur en herbe comme son père, et dont elle a le sentiment d'avoir plus besoin que lui n'en a d'elle, qu'elle se sent profondément inadaptée au monde qui est le sien.

Mais toutes ces choses que nous avons apprises sur Giuliana, sa névrose, ses angoisses, ses incertitudes ne nous expliquent qu'imparfaitement ce vertige. N'en seraient-elles pas plutôt les retombées ou les ondes de choc ? Car tout ce que nous pouvons connaître d'elle se situe en vérité à la lisière d'un lieu du genre de celui qu'on désigne en la physique des particules comme « l'horizon des événements », à partir duquel les photons semblent s'évanouir, s'éclipser. Cette zone au-delà de laquelle ne se repèrent que des trous noirs, c'est celle de l'au-delà de toute narration.

À propos de ces trous noirs, Giuliana nous donne cependant une indication dans un songe qu'elle raconte à son petit garçon. Sur une plage de sable rose où elle aime se trouver seule avec les cormorans, les mouettes et les lapins sauvages, une petite fille voit s'approcher un étrange voilier à bord duquel il n'y a personne, et qui disparaît aussi mystérieusement qu'il est apparu, cependant que, venant d'on ne sait où, s'élève un chant tout aussi mystérieux. Ce navire, dit Giuliana, il vient d'au-delà les océans. Quant à cette voix enchanteresse, elle n'est la voix de personne, car, dit-elle encore, ce jour-là,

tout chantait, la mer, les rochers, le sable.

Mais qu'est-ce donc qu'un navire venant d'au-delà des océans ? Et qu'est-ce donc qu'un pareil chant qui fait vibrer le corps entier de la nature ? De quoi font-ils signe, ce bateau sans maître et cette voix envoûtante, si ce n'est d'une jouissance hors limite, de cette « jouissance enveloppée dans sa propre contiguïté » selon l'expression de Lacan dans ses « Propos directifs sur la sexualité féminine », soit une jouissance non localisable, qui n'est pas mesurable à l'aune de la jouissance phallique ? À l'aune du gyroscope dont s'émerveille le petit garçon d'Ugo et Giuliana.

Des navires, il en passe beaucoup par ailleurs dans *Le désert rouge*. Il y a ceux que l'on aperçoit à l'arrière-plan à travers les fenêtres de l'appartement d'Ugo et Giuliana. Il y a, comme un contrepoint du voilier venu d'au-delà les océans, comme une autre version de ce vaisseau fantôme, le cargo surgissant de la brume pour accoster près de la cabane où se retrouvent Ugo, Giuliana et leurs amis pour une partie de pince-fesses sous la houlette d'un sosie grotesque de Berlusconi.

Le contraste est complet entre le ravissement à l'œuvre dans le rêve et cette fête dérisoire, à laquelle, Giuliana, prise d'angoisse, met un terme, avant de fuir en voiture, jusqu'au bout du quai. Image ô combien parlante de la finitude où elle étouffe.

Il y a aussi le bateau à bord duquel sont chargées des machines destinées à la Patagonie et sur lequel Giuliana confie son désarroi à son ami Corrado, Et puis à la fin du film, il y a ce cargo à bord duquel elle vaut monter et l'étrange dialogue de sourds entre Giuliana et un marin turc ne comprenant pas le moindre mot italien, mais à qui elle dit cette chose profonde, qui fait le lit de sa souffrance : que les corps sont séparés.

Car *Le désert rouge* n'est pas une affaire d'âmes, comme dirait

Bergman. C'est une affaire de corps, et de corps séparés. En quoi il ne s'agit aucunement d'un film psychologique. Comme le dit Godard, *Le désert rouge* est un drame plastique, c'est-à-dire un film sur la séparation et la solitude des corps. Et quand les corps d'aventure se rencontrent, comme cela arrive un moment quand Giuliana rejoint Corrado dans une chambre d'hôtel, le réveil est amer, brutal.

Tu ne m'as pas aidée, lui dit Giuliana, je n'ai réussi qu'à être une femme infidèle. Corroda n'a plus qu'à prendre son manteau et s'en aller porter ailleurs son fantasme de sauver une femme et de la protéger d'elle-même. Freud a décrit ce type particulier de choix d'objet dans sa *Psychologie de la vie amoureuse*.

Évidemment dans le sort qui est réservé à Corrado, on peut soupçonner une certaine perversité d'Antonioni, quand on connaît les résonances du *Désert rouge* avec sa vie amoureuse. En effet c'est pendant le tournage de ce film que Monica Vitti quitte Antonioni pour Carlo di Palma, son directeur de la photographie.

À la demande d'amour de Giuliana, qu'elle dit elle-même insatiable, la réponse bienveillante de Corrado est d'avance insuffisante. Pourquoi ce besoin des autres, se questionne-t-elle ? Aussi lucide que désespérée est sa réponse : tous ceux qui m'ont aimée se tiennent autour de moi comme un mur. Saisissant écho au poème d'Antoine Tudal dont Lacan a fait grand cas :

Entre l'homme et l'amour, il y a la femme.

Entre l'homme et la femme, il y a un monde.

Entre l'homme et le monde, il y un mur.

Corroda n'a en tous cas guère fait mieux qu'Ugo. Et en définitive, tous deux ne diffèrent guère pour Giuliana du marin turc du navire à bord duquel Giuliana imagine embarquer dans sa dérive.

Tout oppose terme à terme la scène du cargo et du marin grec à la séquence du rêve de la petite fille. La petite fille est dévêtue, sa peau est bronzée, et se fond dans la nature ; Giuliana est vêtue d'un manteau souillé, son allure est celle d'une femme égarée, sa présence sur ce port déplacée. La plage est lumineuse, l'eau pure, les rochers couleur chair ; il fait nuit noire sur le cargo, ses parois sont couvertes de rouille. Sur la plage, l'horizon est dégagé, le ciel est bleu ; le pont du navire et les cordages, sa coque dressée comme une muraille forment un décor oppressant. Le chant venu de nulle part est enchanteur ; le silence lourd et angoissant. Un beau voilier et une oasis de bonheur d'un côté ; un cargo usé et le couple désassorti d'une femme perdue et d'un marin au visage buriné de fatigue de l'autre.

La justesse des mots de Godard – *Le désert rouge* est un drame plastique – se vérifie parfaitement là. Et au premier chef, à travers les couleurs en complète opposition : claires et lumineuses dans le rêve, sombres et sales dans la scène du cargo, des couleurs dont Antonioni disait avoir joué comme de pensées. Ce qui ne se comprend qu'à considérer qu'il s'agit de pensées inconscientes, de celles que le sujet ne sait pas lui-même. Et c'est en quoi *Le désert rouge* peut être dit une œuvre lacanienne entre toutes, où rien n'est suggéré qui soit caché dans d'obscures profondeurs psychiques, mais où tout est suspendu dans la lumière d'une béance à travers des couleurs de vide.

Féminité contre hystérie, un

pari

« *L'homme sert ici de relais pour que la femme devienne cet Autre pour elle-même, comme elle l'est pour lui.* ^[1] »

Que la femme soit pour l'homme la représentante de l'altérité et même, comme Lacan l'écrit plus loin, que dans la dialectique phallogcentrique, elle représente l'Autre absolu, ne me semble pas difficile à saisir. Mais qu'il faille qu'elle en passe par le relais de l'homme pour devenir pour elle-même cet Autre, fait l'énigme qui m'a poussée à choisir cette citation comme objet de mon travail en cartel. Faudrait-il donc en passer par l'homme pour atteindre l'altérité féminine et pouvoir espérer rejoindre l'assomption de la sexuation ? Quel est l'homme dont il est question ? Ce n'est en tout cas pas le fantasme d'un homme – celui du prince charmant ou du chevalier servant – ni non plus celui de Dieu ^[2]...

Quelques obstacles à la lecture

Cette phrase ainsi extraite de son contexte a déjà été maintes fois commentée et reprise. Elle ressort de l'ensemble et s'extrait de la compréhension. Elle est une évidence et une énigme à la fois. Sa difficulté tient à plusieurs points :

1. L'Autre comme concept prend des couleurs significantes différentes au fil du texte. De quel Autre s'agit-il ici ? L'adjectif démonstratif « cet » nous donne une indication. L'Autre dont il vient d'être question dans la phrase précédente, c'est « l'altérité du sexe ».
2. Notre lecture du texte de 1958 est contaminée par l'élaboration plus tardive sur la sexualité féminine dans le Séminaire XX. Point ici de jouissance féminine, même si on peut en lire des prémisses. Et encore moins

de mystiques. Un lapsus de lecture généralisé nous est apparu au cours de notre travail de cartel : il ne s'agit pas pour la femme de devenir Autre à elle-même mais bien *pour* elle-même.

3. Le refoulement de la définition du sujet que Lacan indique dans le point 2 de son écrit, c'est-à-dire qu'il s'agit par son intervention de dégager la partie féminine qui se joue dans la relation génitale, autrement dit dans l'acte du coït. C'est un texte de sexologie féminine qui s'élève contre la domination du phallus qu'il qualifie ironiquement de phanère dans cette phrase interrogative qui oriente son texte : « quelles sont les voies de la libido décernées à la femme par les phanères anatomiques de différenciation sexuelle des organismes supérieurs ? »
4. Dans cette phrase, alors qu'il remet la castration au milieu du village, il ne parle ni de père, ni de phallus, mais bien de « l'homme et de la femme ». Il n'est pas question ici du sujet mais de l'individu incarné dans un corps sexué.

Deux points de vue :

Du point de vue de la castration : Le rappel de principe que Lacan veut faire entendre dans son intervention au Congrès et qui est son cheval de bataille de 1958 à 1960 dans les Séminaires VI et VII, est ce que Jacques-Alain Miller a nommé dans « Les six paradigmes de la jouissance ^[3] », « la signifiantisation de la jouissance ». Lacan rappelle que le symbolique organise les pulsions et qu'il ne s'agit pas de penser les choses en termes de privation et de frustration. Avec la castration, c'est de symbolique dont il est question et non de réel ou d'imaginaire. La castration n'est pas un fait de développement mais de langage. Ce langage (cet Autre symbolique) est supporté par un Autre incarné (« la subjectivité de l'autre »). Par conséquent, l'« altérité du sexe se dénature ^[4] de cette aliénation ^[4] ». Autrement dit, le

réel de la différence des sexes est recouvert par le symbolique. Le réel se dénature parce qu'il est symbolisé. Néanmoins, c'est le phallus en tant que symbole unique pour les deux sexes qui organise la différence sexuelle. Il y a, ou il n'y a pas le phallus, c'est ce qui dit la différence des sexes. Donc le symbolique est machiste et il est en cela soutenu par le piège de l'évidence par l'imaginaire. Mais au sens du réel, il n'y a pas de rapport entre les sexes c'est-à-dire que la différence est absolue. Du point de vue symbolique, l'homme et la femme sont sous le signifiant phallique et c'est en passant par le relais du corps de l'homme que la femme peut se sentir Autre pour elle-même. Puisqu'elle est elle-même soumise au signifiant phallique qui régit la nomination des sexes, ce n'est qu'en passant par son relais à lui qu'elle peut s'apercevoir en tant qu'Autre, absolument différente, radicalement étrangère. L'homme sert de relais. Il ne passe pas le relais, il est le relais phallique par sa présence. D'où le ravage dans lequel elle se trouve quand il la trahit ou la quitte. En tant que corps incarné, l'homme est l'objet pour que la femme devienne cet Autre de la différence des sexes qu'elle est pour lui.

À l'envers de la frigidité, du point de vue de l'orgasme : Si l'on garde à l'esprit la définition du sujet de son intervention, Lacan parle de la part féminine qui se joue dans l'acte sexuel. Cette phrase énigmatique et que l'on pourrait croire s'élever dans les hauteurs de la jouissance mystique pour que la femme atteigne un être Autre à elle-même, parle très concrètement de l'orgasme. D'ailleurs pour s'en convaincre, il suffit de se rappeler que dans le paragraphe juste précédent il était question de frigidité. Donc pour atteindre l'orgasme qui la rende Autre pour elle-même, qui la rende étrangère à elle, il faut qu'elle puisse en passer par le relais de l'homme et dépasser le point où cela s'arrête. Éric Laurent fait valoir dans son cours sur les positions féminines de l'être [\[5\]](#) que le relais est ici à entendre comme celui d'une course de relais. Pour qu'au-delà des bornes, il

n'y ait plus de limite, pour que la femme puisse atteindre ce point où la jouissance ne trouve pas d'arrêt dans le corps, contrairement au phallus tristement incarné dans un organe dont la détumescence fait limite, il faut atteindre ce point et le dépasser.

Pourquoi Médée n'est-elle pas une hystérique et pourquoi Lacan dit-elle qu'elle est une vraie femme ? Face à la trahison de son homme, au laisser tomber du relais, elle ne choisit pas la voie de la symptomatisation. Elle ne reste pas sous l'emprise du maître. Elle ne soutient pas le maître en s'en plaignant. Médée choisit la voie du passage à l'acte. Elle va castrer le maître, l'atteindre au plus intime : sa partenaire sexuelle et sa progéniture. Médée est une vraie femme car elle ne respecte pas le phallus. Elle dépasse les bornes de l'imaginable et n'a plus de limite.

[1] Lacan J., « Propos directifs pour un Congrès sur la sexualité féminine », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 732, souligné par l'auteure.

[2] Tel que je l'ai montré dans un autre texte écrit pour le blog des J49 : Langelez-Stevens K., « Et si Anna Karénine avait rencontré Freud ? », *Midite*, n°11, 17 septembre 2019, publication en ligne (<https://www.femmesenpsychanalyse.com/2019/09/16/et-si-anna-karenine-avait-rencontre-freud/>)

[3] Miller J.-A., « Les six paradigmes de la jouissance », *La Cause freudienne*, n°43, octobre 1999, p. 7-29.

[4] Lacan J., « Propos directifs pour un Congrès sur la sexualité féminine », *op. cit.*

[5] Laurent É., « Positions féminines de l'être, du masochisme féminin au pousse à la femme », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris

Chambre 212 : une crise, une femme, le couple, le cinéma

Si la série est isomorphe à la crise, il y a de cette forme-là – telle que Gérard Wajcman la pense dans son ouvrage [\[1\]](#) – dans *Chambre 212*, le dernier film de Christophe Honoré. Maria, quinquana moderne, surgit, dévêtue, de derrière les rideaux de son jeune amant. Ce rideau n'est pas le voile de la pudeur, qui fait limite aux désirs féminins illimités [\[2\]](#), dont parlait Rousseau dans le livre V de l'*Emile*. Superbement incarnée par Chiara Mastroianni, Maria est une femme de son époque, une femme affranchie [\[3\]](#) à l'instar de celles qui se multiplient dans les séries ; « elles sont insoumises, sans rien qui les attache, au point d'être parfois sans attache, ce qui ne les laisse pas tant libres que seules, égarées parfois. [\[4\]](#) » Elle dit, avec aisance et naturel, l'illusion de la fidélité lorsque Richard, son compagnon de vingt ans, découvre « le pot aux roses ». Elle rencontre alors, avec surprise, que les libertés qu'elle a prises avec son couple ne résorbent pas le malentendu entre les sexes. Collectionner les hommes, comme le font plus traditionnellement certains hommes avec les femmes, ne suffit plus à Maria pour voiler l'énigme du féminin, de son désir et de sa jouissance.

Dans son égarement, elle décide de faire « le point ». Ce point de vue, faute de pouvoir le prendre, Maria le trouve en s'extrayant réellement du tableau. Elle s'installe dans la chambre d'hôtel en face de l'appartement conjugal, cherchant par cette fenêtre une perspective sur son couple. G. Wajcman rappelle, à propos de ce qu'il nomme « la forme-tableau »,

l'apport d'Alberti au XV^e siècle. « Tableau et perspective font route ensemble. [...] le tableau ouvre à une vision ordonnée, rationnelle du monde [5]. » Après l'omniprésence de Dieu, le tableau émerge en même temps que l'individu. Le tableau, par son cadrage, « détermine une unité du récit [6] » et met en forme un monde où « la créature joue son histoire [7]. » Le temps de l'unité et du tableau étant dépassés, voilà que le tableau se fragmente et rencontre la « forme-série » plus contemporaine, signant la modernité de la réalisation. Maria tombe nez à nez avec Richard, tel qu'elle l'a connu plus jeune. Inès, l'ancienne amante de celui-ci, s'invite aussi dans ce tableau loufoque, résonance de l'Autre femme pour Maria, figure maternelle pour Richard. La série des amants fait son apparition dans une scène délicieusement drôle où la volonté de Maria est représentée par un pastiche improbable d'Aznavor et de DSK. Ce long métrage traite de la nécessité de trouver une issue à la volonté, à ce qui veut en soi et qui tend de structure à l'illimité. Ici, les portes ne claquent pas. Leur battement rythme le film. C'est aussi le battement signifiant et le point de capiton à trouver.

Quel lien alors entre les femmes, l'illimité et le cinéma ? Honoré emprunte l'unité de lieu et de personnages au théâtre, mais éclater l'unité de temps est une trouvaille. Les plans de la caméra eux-mêmes semblent jouer avec les codes. Une plongée totale surprend le spectateur, franchit le mur de l'hôtel, pivote. Seule Maria restera le point fixe de ce film. *Chambre 212* met les formes en séries et en rompt les frontières. Il prélève des éléments au théâtre, au tableau, il frôle la comédie musicale et emprunte à la littérature avec un phrasé percutant. Camille Cottin incarne l'univers de la série pour apporter au grand écran un certain *savoir y faire* avec le corps vivant. L'alchimie opère.

Lacan ajoute à la perspective albertienne la dimension sartrienne. Le sujet est dans le tableau. Maria essaye d'avoir un regard sur sa vie mais c'est sa vie qui la regarde. C'est

aussi, en tout cas voilà notre hypothèse, le cinéma qui regarde le cinéma. Dans le champ de la caméra, un cinéma, qui se trouve entre les deux immeubles, fait partie du décor. L'affiche du dernier François Ozon y apparaît à plusieurs reprises, référence du cinéma d'auteur français pour C. Honoré. À une heure critique pour le 7^e art, *Chambre 212* est au diapason de son époque. Reprenons, encore avec G. Wajcman, que le XXI^e siècle est celui de la crise du récit. De cette faille dans la narration, corrélative des horreurs de guerres industrialisées, le réel reste dénudé. L'habit qu'il trouvait dans la fiction pour ordonner le monde ne fixe plus la part obscure et impensable. Voilà alors un enjeu pour le cinéma d'auteur, trouver comment répondre du réel et éviter la tentation de la mélancolie. C'est ce pari que le réalisateur nous semble relever.

Richard, version jeune, invective Maria en citant le Code civil. Article 212, du même nombre que la chambre, « les époux se doivent mutuellement respect, fidélité, secours, assistance ». Il souligne que « Madame est Professeur en Fac de Droit », choix qui n'est sans doute pas un fait de hasard. *Chambre 212* raconte des institutions à réinventer, qu'il s'agisse du couple ou du cinéma.

[1] Wajcman G., *Les séries, le monde, la crise, les femmes*, Lagrasse, Verdier, 2018.

[2] Voir à ce sujet le commentaire de Marie-Hélène Brousse dans un texte publié sur le Pont Freudien, cité par Gérard Wajcman, *Ibid*, p. 103

[3] *Ibid.*, p. 101.

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.*, p. 42.

[6] *Ibid.*, p. 45.

« Presbytère » et « Reusement » : la *lalangue* rectifiée

Colette et Michel Leiris ont vécu cette expérience que nous connaissons tous sous une forme ou une autre. Un parent les « reprend » sur un énoncé fautif. La *lalangue* est dénoncée, indexée. C'est un choc. Pour Colette c'est *presbytère* pour Leiris *reusement*.

S'ensuivront deux réactions fort différentes. Esquive et récupération d'une continuité pour l'une, stupéfaction et rupture de continuité pour l'autre. Ces deux réactions seront comme la préfiguration d'un style qui marquera toute leur œuvre future.

Pour Colette cette scène fait obstruction sur son chemin. Ce « mot mystérieux » fut d'abord un anathème « Allez ! vous êtes tous des presbytères ! » Puis perdant « son venin » ce fut « le nom scientifique » d'un petit escargot jusqu'au jour, dans sa huitième année, où elle commit l'imprudence d'en parler à sa mère. Pour celle-ci il était question d'« appeler ‘‘les choses par leur nom...’’ » Colette dispose déjà d'une capacité de transformation, de métabolisation, une façon quasi physique d'éviter l'obstacle, tel les couleuvres qu'elle affectionne, et de récupérer son chemin. Après ce qu'elle nomme tout de même une « effraction », Colette « ramasse » son « beau mot », rejette « les débris du petit escargot en morceaux », rebaptise « presbytère » son mur-terrasse et se fait « curé sur le mur [1] » c'est-à-dire qu'elle continue sa fantasmagorie d'enfant – mais autrement – avec cette opiniâtreté qu'on lui connaîtra jusqu'au bout. Colette

« cède », elle « compose » : « je fus lâche ». Mais de cette aventure elle en tire une leçon : elle apprend à dissimuler et à se faire la responsable de son temple personnel. « À l'insu de tous » *presbytère* continu son chemin. Il y a là une confirmation de l'*Aufhebung* avec un usage de la vérité menteuse dont elle se fera spécialiste dans son œuvre.

Pour Leiris, la *lalangue* est brutalement remise au pas du langage. C'est pour lui une déflagration. Par l'intervention de « quelqu'un », qu'il ne précise pas, Leiris est extrait de ce « monde clos [...] prestigieux et séparé » auquel il était « étroitement attaché ». « L'on ne dit pas « '...reusement' », mais « 'heureusement' » [\[21\]](#) ». Ce mot « De chose propre à moi, il devient chose commune et ouverte. » Il est « devenu chose [...] *socialisée* ». Ce n'est plus « l'exclamation confuse qui s'échappe de mes lèvres – encore toute proche de mes viscères, comme le rire ou le cri – il est, entre des milliers d'autres, l'un des éléments constitutants du langage, de ce vaste instrument de communication ». Il a une « existence extérieure à moi-même et remplie d'étrangeté ». Leiris est « interloqué ». Sa pensée précédemment tout entière occupée par la joie laisse place à un « sentiment curieux dont c'est à peine si je parviens, aujourd'hui, à percer l'étrangeté. »... *Unheimlich*... « Car ce mot... m'a mis en état d'obscurément sentir... en quoi le langage articulé... me dépasse, poussant de tous côtés ses antennes mystérieuses. » Il est stupéfié mais il ne cédera pas. L'Autre semblera toujours vaguement inquiétant. Il construira son œuvre sur ce trauma. Volonté autobiographique totale de Leiris, volonté douloureuse, lestée d'une angoisse récurrente, tel un Sisyphe il tente indéfiniment de colmater la brèche ouverte entre les mots et les choses, rigueur laborieuse, cratylisme essayé, confessions paradoxales, travaillé par la question de l'authenticité... *La Règle du jeu* d'un Leiris sérieux s'oppose aux jeux sinueux de l'autofiction de Colette. Là où celle-ci reconstruit le monde où elle vit et jouit, où elle peut monter sur l'*escabeau* sans vertige, où elle peut se diffracter sans se perdre dans

une foule de rôles (qui égarent ses biographes), Leiris se fige, se rétracte, ne peut s'exposer dans la vie sans danger.

Deux grands auteurs réunis cependant par l'impossibilité de *ne pas écrire*.

[1] Colette, « Le curé sur le mur », *La maison de Claudine*, Paris, Le Livre de poche, 2004, p. 28-30.

[2] Leiris M., « ... reusement ! », *Biffures. La Règle du jeu*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2010, p. 9-12.

Le couple le plus long de l'histoire (de l'art)

Alors là... Bravo !

Cette fois-ci, cela revient aux hommes politiques d'avoir à faire le nécessaire pour sauver une histoire d'amour. L'ont-ils fait par amour ? Par calcul politique ? Par intérêt national ? Quand ? Quoi ?

Voici l'histoire :

Nous sommes en 2016. Les deux spectaculaires portraits des époux – Oopjen Coppit et Maerten Soolmans – peints par Rembrandt sont à vendre. Éric de Rothschild, son propriétaire, veut s'en séparer. Prix ? Cent soixante millions d'euros. Prix impossible pour l'État français. En même temps l'œuvre ne peut pas sortir du territoire. Comment faire ?

On coupe la poire en deux : la France pourrait éventuellement acquérir un des deux Rembrandt, et la Hollande, l'autre.

En pleine crise existentielle, le couple le plus durable de l'histoire de l'art est suspendu à un arrangement à l'amiable. Et on trouvera une solution : les deux portraits continueront d'être exposés ensemble, en *alternance* entre le Louvre à Paris et le Rijksmuseum, à Amsterdam. Et ainsi de suite. Toujours en *rotation*. L'accord ne serait pas, à proprement parler, de la copropriété, puisque l'œuvre française, une fois entrée dans les collections nationales, deviendrait inaliénable, mais l'équivalent d'un contrat de mariage établi sous le régime de la séparation des biens. Au terme de l'accord, le couple nomade ne pourra pas être séparé, il ne quittera pas l'Europe et il sera interdit de prêt. Merci François Hollande et ses majestés les princes Hollandais.

Ah ! Quel plaisir d'aller les contempler en connaissant cette histoire. Rembrandt peint les deux portraits en 1634. Il a vingt-huit ans, il connaît une de ses périodes les plus fécondes. Seuls portraits en pied grande nature connus, ils constituent une exception dans son œuvre. Ce type, réservé aux cours d'Europe méridionale, était alors rarissime en Hollande. Il est probable que les modèles souhaitaient, par l'introduction de ce mode de représentation, afficher leur statut social. En effet, les époux appartenaient à la plus haute bourgeoisie d'Amsterdam. Maerten Soolmans, fils d'un réfugié anversoïse, venait d'épouser Oopjen Coppit, l'un des meilleurs partis de la ville.

Pour cette commande prestigieuse, Rembrandt fait dialoguer les deux compositions par l'introduction d'un mouvement : Maerten Soolmans tend un gant, gage de fidélité, à son épouse qui descend un escalier vers lui ; les nœuds à la ceinture créent comme une guirlande unissant les époux. Un grand rideau dans le fond unit les deux toiles et le luxe des tenues noires, alors les plus coûteuses, lui offre l'occasion de montrer son brio dans le rendu des matières : soie, satin, tulle. Le génie de l'artiste se verra aussi à la précision et au raffinement des extravagants nœuds des souliers de l'époux ou l'éventail

d'Oopjen.

Aujourd'hui, il faudra aller à Amsterdam pour les voir. Ils étaient au Louvre pendant trois mois avant de repartir pour le Rijksmuseum pour cinq ans puis de revenir au Louvre pour cinq ans, après quoi chacun des deux musées pourra les garder pour huit ans.

L'histoire est tellement belle que même la marque de jouets *Playmobil* leur consacre une (deux) figurine(s). Inséparables ! Précision : la France est le détenteur de Madame ; Monsieur appartient à la Hollande. Malgré nos recherches cette distribution n'a pas pu être explicitée. Peut-être la solitude du pouvoir et les embrouilles sentimentales de notre ancien président au moment du choix l'auraient poussé vers le féminin ? Mystère...

L'institution, une place publique non communautaire

Je vous propose une lecture de l'article d'Éric Laurent : « Deux aspects de la torsion entre symptôme et institution » [\[1\]](#) paru dans le volume « Pertinence de la psychanalyse appliquée » dans la Collection Champ freudien en 2003 qui reprend les interventions des Journées de l'École sur l'institution l'année précédente [\[2\]](#).

Éric Laurent distingue l'institution en tant que discours, l'institution comme ensemble de règles, de l'institution qui fait refuge pour les sujets hors discours, l'institution communauté de vie. Cette distinction lui permet de tracer deux axes, qu'il appelle torsions ou plis : l'un qui va de l'institution vers le symptôme, l'autre qui fait le trajet

retour.

Prenons d'abord l'institution comme discours. Ce qui y prévaut c'est le rapport au discours du maître. L'institution est ce qui tient debout par l'entremise d'un système de règles. Il ne faut jamais l'oublier, note Laurent, ce pour quoi il parle dans cette première torsion de l'institution comme condition du symptôme. Pas de symptôme sans institution.

Mais j'ajouterais qu'aujourd'hui en 2019 ces règles se sont démultipliées en une pléthore de normes patinées d'évaluations, de protocoles et de contractualisation qui, toujours plus, font rêver à l'utopie d'une institution qui tiendrait debout car tout y serait prévu à l'avance par contrat ! Mais l'horizon de cette institution réglée comme du papier à protocoles contresignée dans le contrat recule au fur et à mesure que les normes avancent ! Il faut décidément convenir qu'une institution ça ne tient pas debout, c'est bancal et ce fait est de structure. C'est pourquoi nous soutenons l'institution-symptôme par laquelle l'être parlant trouve chance à faire entendre sa voix.

Pour nous, comme pour les philosophes, ce qui est le plus propre à représenter l'institution c'est finalement... la foire ! C'est Éric Laurent qui le relève en notant que « tout ce qui tient debout dans les institutions humaines est toujours apparu bancal à de nombreux esprits » [\[3\]](#). Et pas des moindres puisqu'il va se référer aux Romains qui déjà faisaient cette analogie entre l'institution et la foire. C'étaient pourtant des gens particulièrement actifs à mettre au point des dispositifs légaux de par le monde. Cicéron néanmoins [\[4\]](#) considérait que l'institution la plus propre à représenter la vie humaine eh bien c'était la foire qui se tenait pendant les jeux olympiques !

Comme le philosophe qui se pose, ainsi que l'écrit Montaigne dans « De l'institution des enfants », cité par Éric Laurent, comme « spectateur de la vie des autres hommes, pour en juger

et régler la leur » [\[5\]](#), le psychanalyste suit cette voie pour tirer les leçons du fonctionnement des institutions. Mais le psychanalyste ne s'en tient pas là et opère un double décalage par rapport au philosophe.

Prélever une quantité négative

D'abord le psychanalyste n'a pas à fournir un plus de sens à l'institution. Ça c'est l'opération du philosophe qui use de l'institution pour en dérober du sens supplémentaire qui lui sert à régler sa propre vie. Le philosophe est à ce titre un détrousseur de sens. Le psychanalyste lui – je cite Laurent – « cherche autre chose, [il] dérobe une quantité négative, un plus de symptôme, un hors-sens dans le fonctionnement de l'institution [...] » [\[6\]](#) En dérobant une quantité négative, un plus de symptôme, le psychanalyste décomplète l'institution. Vous percevez que cette opération n'est pensable qu'à partir de l'hypothèse d'une institution performative qui est une institution vivante qui a ses signifiants propres, son histoire, sa pomme de désir, celle qui a présidé à sa fondation. C'est la raison pour laquelle une institution idéale, ça n'existe pas. L'institution-symptôme est celle qui prend appui sur son ratage pour réussir. Interpréter l'institution c'est manger la pomme du désir jusqu'au trognon qui, lui, reste inavalable. C'est cet irrésorbable qui constitue l'os du symptôme et sur lequel paradoxalement nous avons à prendre appui.

Le plus de jouir de l'époque

Faisons un pas de plus car nous ne pouvons simplement nous satisfaire de dégager cette place du symptôme, nous avons à faire un pas au-delà qui est d'interroger quelle est notre mise dans l'affaire. Car une institution ça se fait avec des gens – qu'on n'arrivera pas à réduire à des automates animés notait Lacan dans *la Troisième*. C'est le second décalage suggéré par E. Laurent : il s'agit de ne pas se tenir dans une aura d'extraterritorialité. Il faudra compter avec notre

propre mise, la jouissance qui est en jeu dans ce que nous faisons, là dans l'institution, à nous coltiner la misère du monde comme dit Lacan dans *Télévision*. C'est la place que chacun occupe dans l'institution communauté de vie.

Ainsi ce dont il s'agit dans le rapport du psychanalyste avec l'institution est de l'interpréter. C'est ce que fait Freud qui opère une interprétation sur l'institution avec sa *Massenpsychologie*. De même Lacan lorsqu'il pointe la montée au zénith de l'objet *a* dans la civilisation. Éric Laurent reprend la théorie de Turin pour prolonger son propos, comme je l'ai fait à ce même séminaire, ainsi qu'Alexandre Stevens. Pour Éric Laurent, interpréter l'institution consiste à « désigner le partenaire de jouissance de la civilisation ». Qu'est-ce que ça veut dire ?

Ça veut dire que nous ne sommes plus dans l'époque où l'insertion sociale s'opérait par identification symbolique. C'est l'interprétation que propose Jacques-Alain Miller en notant qu'à cette époque « un psychanalyste pouvait alors prôner la libération du désir, le salut par la pulsion. Nous en sommes au temps où l'Autre n'existe pas. Au « zénith social », c'est l'objet *a* qui l'a remplacé. L'insertion se fait moins par identification que par consommation. Le rêve, c'est moins la libération que la satisfaction. Et la réalité sociale s'avère dominée par le manque-à-jour. D'où la vogue des addictions [...] tout devient addiction dans le comportement social » [\[7\]](#) et il note l'effort désespéré de la consommation frénétique des gadgets pour récupérer ce manque-à-jour, ce défaut de satisfaction qui est de structure. Désigner le partenaire de jouissance de la civilisation c'est désigner le plus de jouir de l'époque, le gadget, pour mieux le réintégrer dans l'échange comme symptôme – ça c'est l'opération qu'ajoute le psychanalyste à l'interprétation du collectif. Lacan disait que « Les gadgets finiront bien par devenir symptôme ! »

Une place publique non communautaire

Dans cette seconde torsion qui va du symptôme vers l'institution, que je ne peux déplier plus longuement ici, É. Laurent met en valeur la séparation nécessaire de l'Un-Corps et de la jouissance qui recoupe l'écart nécessaire que Lacan indique à la fin du *Séminaire XI* entre l'Idéal et la pulsion dans la conduite de la cure. L'identification de l'Un du corps avec sa jouissance c'est ce qui produit les communautarismes identitaires qui revendiquent une identité de jouissance pour tous. À l'inverse Éric Laurent propose de soutenir que le symptôme vient séparer la jouissance de l'Un du corps, ce qui produit un espace public qui peut être composé de sujets dont la jouissance n'est pas incarnée dans l'Un du corps. C'est une place publique qui permet la jouissance Autre, sans revendication identitaire. Et c'est une indication précise pour l'orientation du travail de psychanalyse dans une institution.

« Alors, conclut Laurent, nous obtiendrons une place publique non communautaire. [...] C'est une tâche de psychanalyse appliquée. »

[1] Laurent, E., « Deux aspects de la torsion entre symptôme et institution », *Pertinence de la psychanalyse appliquée*, Champ freudien – Seuil, 2003, pp. 267-281.

[2] Intervention au Séminaire de l'ACF Belgique Bruxelles, le 16 mai 2019 avec K. Langelez, B. de Halleux et D. Pasqualin. Ce travail a fait l'objet de deux autres interventions plus développées à la Section Clinique de Nice et à l'ACF MP à Toulouse cette année.

[3] Laurent, E., « Les deux plis du symptôme et de l'institution », *Ornicar digital* 224, 2003.

[4] Les Tusculanes font partie des œuvres philosophiques de Cicéron. Le titre exact est *Tusculanae disputationes* : il précise ainsi le genre de l'ouvrage (*Disputatio*) et signale le lieu de l'entretien (*Tusculum*, ville du Latium). La forme

utilisée, le dialogue supposé, est habituelle dans l'enseignement philosophique, mais elle est adaptée et simplifiée dans le cas des Tusculanes.

[5] Cité par E. Laurent : note dans MONTAIGNE, « De l'institution des enfants », *Les essais*, Paris, Librairie générale française, coll. La Pochothèque, 2001, pp. 243-244.

[6] Laurent É., *Ibid.*

[7] Miller J.-A., *op. cit.*, p. 191.

« Les nœuds ça s'imaginent et, plus exactement, ça ne s'imaginent pas »

« Les nœuds ça s'imaginent et, plus exactement, ça ne s'imaginent pas » [1]

Bernard Lecœur

Après la lecture du numéro 102 de La Cause du Désir, Bernard Lecœur situe une inquiétante étrangeté pour le psychanalyste : l'expérience du nœud borroméen.

Tel qu'en parle Freud, l'inquiétante étrangeté touche aux limites de l'imaginaire et témoigne d'une déroute de l'image ainsi que de son émancipation.

Une toute autre dimension de l'*Unheimlich* s'est faite jour lorsqu'une pratique, parfaitement inédite pour la

psychanalyse, est venue brouiller les cartes de la reconnaissance imaginaire. Cette pratique repose sur une immersion du corps dans un espace pour le moins original. C'est la situation produite par l'exercice auquel Lacan a consacré la fin de son enseignement, celui d'une pratique concrète des nœuds et dont il s'est efforcé d'éclairer les effets produits sur celui qui s'y adonne.

Que se passe-t-il lorsqu'un sujet, animé du désir de rendre tangible la fabrication du nœud borroméen, tente la performance d'une monstration qui ouvre sur un au-delà de la mise à plat, ordonnée par un dessin ?

La pratique concrète du nœud implique de ne pas battre en retraite devant la matière : corde, papier, balle de ping-pong voire chambre à air... et donc, aussi, de ne pas reculer devant la fréquentation incontournable du trou. Le maniement de pareils solides, indique Lacan, révèle combien le corps, toujours prisonnier de la sphère, reste empoté. Celui qui s'y emploie se retrouve, le plus souvent, très à l'étroit et même coincé dans un enchevêtrement où se conjuguent l'impuissance, l'inhibition et l'inquiétante étrangeté [2].

La pratique du nœud borroméen est un mode de présentation de l'étrangement familier, parfaitement distinct de l'expérience du reflet. La différence repose sur une rencontre avec un imaginaire d'un autre genre, insensible à la reconnaissance, où la dimension du semblable fait défaut. Chercher, fouiller, parcourir en tous sens, à l'aide d'une manipulation du nœud, s'accompagne toujours d'un embarras plus ou moins discret qu'ignore aussi bien l'apprentissage d'un art quelconque du nœud qu'une science du tressage. C'est un exercice qui défie la pensée pure, la transparence d'un *cogito*, et consiste à penser avec et par un corps toujours prêt à *sphère* une idée du réel. La tâche est complexe, le nœud étant ce à quoi l'esprit est le plus rebelle. La prise en main du nœud comporte le risque d'une erreur de croisement, désoriente et bouscule tout effort d'anticipation. Dès l'instant où les notions d'intérieur et d'extérieur se conjoignent, que l'intime et l'extime se raboutent en une continuité troublante, surgit une

butée à l'économie du savoir.

Comment se présente l'inhibition face au nœud ? Ça n'est pas une inhibition intellectuelle, un gel de la pensée aux prises avec le savoir. Plutôt est-ce ce que Freud a appelé une auto-inhibition. De celle qui – le sujet plutôt satisfait de son état ressenti comme très confortable – ne veut plus faire « aucun pas qui le rapprochât de la fin du traitement »[\[3\]](#). En somme, devant le nœud s'éprouve une réserve capable d'inhiber un moment de conclure. Reste à l'analyste de ne pas s'en faire un destin. « Se briser à la pratique des nœuds, c'est briser l'inhibition »[\[4\]](#).

[\[1\]](#) Lacan J., « Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines », *Scilicet*, Paris, Seuil, n°6/7, 1975, p. 59.

[\[2\]](#) Lacan J., *Le Séminaire*, livre XXIII, *Le sinthome*, Paris, Seuil, 2005, pp. 46-48.

[\[3\]](#) Freud S., « L'analyse avec fin et l'analyse sans fin », *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, PUF, 1985, p. 232.

[\[4\]](#) Lacan J., « Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines », *op. cit.*, p.60.

Passé et mariage

Veuillez vous connecter pour accéder à cet article.

[Se connecter](#)