

# « Divines », d'une jouissance à l'Autre



*Divines*[\[1\]](#) est un film qui traite du féminin dans notre modernité en tant qu'il prend le pas sur le viril comme le souligne Jacques-Alain Miller[\[2\]](#). La réalisatrice a pris le parti de mettre en scène une femme forte, ne craignant ni la mort ni la castration. L'héroïne du film fait le choix de la jouissance phallique et l'écriture des dialogues le souligne à travers des signifiants marquants ; ce qu'elle veut c'est « Money Money ! » et « avoir du clitoris » comme le lui reconnaît la caïd du quartier, elle-même chimère androgyne. Imaginairement ces personnages font exister La femme, aussi bien celle qui fait l'homme mieux que tout homme, que la divine et intouchable prêtresse aux atours féminins exacerbés.

Mais ce film ne s'arrête pas à la mise en scène d'une quête de jouissance phallique, il va bien au-delà par les contingences de la rencontre amoureuse qui confrontent l'héroïne à ce qu'elle a de *pas toute*. Un homme, un danseur, la révèle autre à elle-même. Se dessine alors à l'horizon un point vers lequel toute la trajectoire du personnage pourrait basculer, le début d'une relation amoureuse l'autorisant à lâcher un peu sa jouissance phallique. C'est sur ce point précis de la jouissance féminine fondamentalement divisée entre jouissance

phallique et jouissance Autre, que *Divines* est une œuvre qui touche à quelque chose d'universel.

Houda Benyamina s'est défendu d'avoir voulu réaliser un énième film sur les banlieues et pour cause, cet universel de l'énigme de la jouissance féminine transcende tous les cadres sociaux culturels. La réalisatrice nous a également proposé cette prédiction : « Le vingt et unième siècle sera féminin ! ». J.-A. Miller[3] nous démontre que cette montée du féminin, si elle apparaît au premier plan aujourd'hui, ne date pas d'hier. Il en fait la conséquence d'une contingence bien particulière, celle du moment imprévisible où une découverte scientifique va trouver son application pratique dans le quotidien. Ce type de contingence, qu'on le veuille ou non détermine plus que n'importe quel choix politique, économique ou social la destinée de l'humanité, et ce à différents niveaux.

Si *Divines* n'est pas qu'un film sur les banlieues, il ne s'agit pas non plus d'un film féministe militant. Ce que sa réalisatrice a su saisir et porter à l'écran c'est ce point subtil du parcours d'une femme où se dessine la division de sa jouissance. Freud nous en avait donné un premier repérage chez la petite fille fondé sur l'anatomie et le complexe d'œdipe : « Nous avons depuis longtemps compris que le développement de la sexualité féminine est compliqué par la tâche consistant à abandonner la zone génitale originellement directrice, le clitoris, pour une nouvelle zone, le vagin. Maintenant, une seconde transformation de ce type, l'échange de l'objet-mère originel contre le père, ne nous semble pas moins caractéristique et significative du développement de la femme. »[4] Au-delà de l'Œdipe et des pièges imaginarisants de l'anatomie, Lacan a su formaliser cela en termes logiques dans son tableau de la sexuation[5]. Il pose ainsi que « La femme n'existe pas », c'est-à-dire que les femmes ne constituent pas un ensemble pouvant être pris comme un tout. Qu'elles sont chacune face à ce qu'elles ont de plus singulier

et que d'autre part une femme n'est pas toute dans la jouissance phallique. *Divines* illustre ce parcours d'une fille vers une femme, d'une jouissance vers l'Autre. Lorsque la rencontre amoureuse a lieu, la protestation virile de la jeune femme face à son partenaire est remarquablement mise en scène dans une danse qui confine au combat, Houda Benyamina l'a qualifiée comme telle pour l'opposer dans son écriture cinématographique à une seconde scène de danse où l'héroïne s'abandonne dans les bras de son partenaire et accepte enfin de lui livrer son prénom, non sans avoir maintenu l'énigme jusqu'au dernier moment. Subtile évocation, dans l'ivresse d'un tournoiement, de cette Autre jouissance qui renvoie au manque de signifiant dans l'Autre.

Seulement voilà, « [...] la jouissance qu'on a d'une femme la divise, lui faisant de sa solitude partenaire, tandis que l'union reste au seuil. »<sup>[6]</sup> Face à sa division et à l'impossible de structure du rapport sexuel, la jeune fille va céder sur son désir et rebrousser chemin vers une jouissance phallique. Ici se joue la destinée annoncée de ce drame.

Saluons l'artiste qui a écrit et réalisé ce film en parvenant à puiser dans son propre inconscient ce savoir insu et qui pourtant relève de l'universel.

<sup>[1]</sup> Le 9 juin 2017 s'est tenue à Béziers une soirée cinéma et psychanalyse, autour de la projection du film « *Divines* » suivie d'un débat avec sa réalisatrice Houda Benyamina.

<sup>[2]</sup> Cf. Séminaire VI de Lacan, 4ème de couverture.

<sup>[3]</sup> Cf J.A. Miller, Radio Lacan, "Les psychanalystes dans la politique", Question 2

<sup>[4]</sup> S. Freud, « De la sexualité féminine », *OCF.P*, XIX, 1931, p.

<sup>[5]</sup> J. Lacan, Le Séminaire XX, 1972-73, "Encore", p. 73

<sup>[6]</sup> J. Lacan, Autres écrits, "L'Etourdit", p. 466

---

## Speech bubbles, bulles de paroles

La fondation Serralves, musée d'art contemporain de Porto, a abrité une exposition temporaire consacrée à Philippe Parreno, sous le titre : *A time coloured space* (Un espace de temps colorisé). Si, de prime abord, sa production est connotée de quelque influence Warholienne faisant penser aux *Silver clouds* (1966), l'analogie se dissipe du fait de l'originalité artistique qui oriente la pratique singulière de ce plasticien. Ce qu'il y a à voir se situe principalement au plafond, impliquant une élévation du regard dans chacune des treize salles du musée. Pas moins de dix mille ballons ovales de plastique translucide gonflés à l'hélium sont disposés de manière à obturer la lumière artificielle. Ces ballons sont conçus comme des *Speech bubbles* ou bulles de paroles, stylisées comme dans les bandes dessinées avec la virgule indiquant la flèche de la zone orale d'où s'expulsent les mots. Mais les bulles sont remplies d'air, vidées de leur substance : elles ne disent rien qui articule un sens, si ce n'est le borborygme lancinant d'une résonance sonore itérative venue d'ailleurs et délocalisée. De salle en salle, elles sont toutes identiques dans leur forme mais présentent des variations de couleurs : violettes, oranges, bleues, rouges, argent, or, transparentes, comme délestées des corps absents qui les ont soufflées.



L'artiste s'est appuyé sur l'ouvrage de Gilles Deleuze paru en 1969, *Différence et répétition* dont l'approche philosophique se soutient d'une théorie ontologique de l'être. Selon cet auteur, l'existence n'est jamais qu'un système complexe de variations avec des hausses et des chutes d'intensité, des mouvements gradients qui scandent la temporalité. Les intervalles réguliers inclus dans le rythme d'apparition des *Speech bubbles* impliquent le déplacement physique du spectateur dans l'espace au fur et à mesure de son avancée dans le dispositif chronologique. Les douze salles du parcours, exception faite de la treizième qui correspond à la salle de l'auditorium, rythment les douze mois d'une année dans un halo de lumière différente à partir d'un cycle invariant qui aboutit au retour de décembre dans une éternelle ritournelle. Dans cette salle ultime, Philippe Parreno a disposé quelques sapins de Noël ordinairement décorés tandis que des rideaux opaques montent et descendent dans un battement sonore d'ouverture et de fermeture mécanique.

Dans la salle de l'auditorium, l'arrangement musical est structuré sur le modèle mathématique de la fugue qui s'organise dans le champ du contrepoint et de l'imitation. Chaussé de lunettes 3D, des signes algorithmiques mouvants dansent en noir et blanc sur un grand écran pour dessiner un cube en trois dimensions tandis que sur la scène, un piano sans pianiste, *Disklavier*, interprète la fugue n°24 de Dmitri

Chostakovitch. Un programme informatique a remplacé la pression des doigts sur le clavier où la virtuosité s'est dématérialisée pour se substituer à l'art machiniste de la répétition.

Cet espace scénarisé corrobore le dit de Lacan selon lequel la répétition dans son caractère symptomatique n'est pas purement stéréotype mais demande qu'advienne du nouveau.

Sur les murs, de grands panneaux colorimétriques entrent en syntonie avec la couleur des *Speech bubbles* où les ombres et les reflets chromatiques dessinent d'autres contours sur les objets. Il n'y a rien à voir si ce n'est l'espace où rayonne une lumière diffractée.

Des sérigraphies en petit format réalisées entre 2012 et 2016, intitulées *Fade to black* (Fondu de noir) esquissent des nuances indistinctes qui viennent en contrepoint sublimer une certaine déflation de la forme. L'ébauche d'un trait non encore extrait de l'informel, l'émergence pénible d'une ligne semblent renvoyer ici au statut ontique de l'inconscient, au "il y a" de l'existence, soit un réel qui ne cerne aucun sens au-delà de tout sens.

Il se pourrait que le corps absent, partout épris de modernité virtuelle, soit le corps même du visiteur entré dans l'espace colorisé pour faire partie intégrante de l'œuvre d'art, sans le savoir. Les *Speech bubbles* indexent le dire qui s'échappe, bulles vides et silencieuses de toute écriture qui ne serre que leur volume en leur enclos. Si lumineuses soient-elles, elles sont le réceptacle de ce que chaque Un a à produire dans la répétition pour se faire entendre comme sujet malgré le malentendu de la langue. C'est la perte de l'objet-voix qui est à produire pour que ce *qu'on dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend*.<sup>1</sup> De ce point de vue, chaque Un devient à lui-même et sans qu'il le sache, sa plus singulière œuvre d'art du signifiant comme appareil de jouissance, en tant que cette ontologie de l'être qui prend ses racines dans

le corps imaginaire, se laisse flatter par la rutilance des significations<sup>2</sup>...qu'il n'y a pas.

[1](#) □ Jacques Lacan : *L'étourdit*, Autres écrits, Paris, Seuil, 2001, p.449.

[2](#) □ Jacques-Alain Miller : *L'être et l'un*, Séminaire 2011.

---

## Volver

Le dernier spectacle d'une artiste française auquel j'ai eu la grande chance d'assister il y a peu est venu toucher en plein cœur les questions politiques plus vives encore à l'approche des élections présidentielles. Ce spectacle, véritable comédie musicale née de la rencontre entre une chanteuse de renom et un chorégraphe, nous indique que face à l'oubli et à l'obscurantisme une autre voie est possible : celle de la création artistique qui invite chacun à ne pas cesser de se souvenir.

Avant même que la musique ne commence, une voix-off et des photos d'époque projetées sur grand écran nous plongent dans le contexte de la guerre d'Espagne où des centaines de milliers de personnes ont dû fuir pour sauver leur peau. C'est le cas d'une jeune fille, emportée par un train, avec, pour seule boussole, la consigne de descendre à Carcassonne. Elle laisse derrière elle sa terre, sa famille et son identité.

Rebaptisée Joséphine B., elle grandit dans le sud de la France puis gagne Paris où sa nouvelle vie l'attend. Elle enchaîne des petits boulots qui la conduiront jusqu'au fameux cabaret ! C'est dans cet univers où les corps se laissent enivrer par la musique et les voix qu'elle est surprise par le hasard d'une

rencontre avec un homme. Pour le meilleur et pour le pire, ces deux-là s'aimeront à la folie, jusqu'à ce qu'une autre guerre ne les rattrape.

Il est tué. Elle doit continuer à vivre. Elle découvre alors qu'elle n'est plus tout à fait seule. Elle attend un enfant. Une idée s'impose : revenir, *volver* ! Revenir sur sa terre, retrouver sa famille et son identité oubliée pour transmettre à son fils ses origines. L'accueil ne sera pas à la hauteur de ses espérances. Mais les reproches et les déceptions ne la réduiront pas au silence. La preuve en est dans la force et le talent de sa petite fille, qui, le temps d'un spectacle, nous entraîne avec elle sur la trace de Joséphine pour la ramener à la vie.

Au-delà de cet hommage où l'artiste et son personnage ne font plus qu'une, un horizon se dessine, celui du souvenir et de la mémoire. Ne pas oublier l'histoire de celles et ceux qui nous ont précédés constitue à mon sens l'ultime rempart contre la pulsion de mort qui œuvre plus que jamais ici et ailleurs, aujourd'hui et demain. C'est ce que nous enseigne cette artiste, qui, avec son nom<sup>1</sup>, a su revenir à ses origines et nous invite à en faire autant.

<sup>1</sup> Il s'agit d'Olivia Ruiz qui a troqué son patronyme pour celui de sa grand-mère espagnole qui a fui le régime dictatorial de Franco, grand-mère qu'elle incarne dans son spectacle *Volver* mentionné ci-dessus. En espagnol, Ruiz signifie « **fils de Rui** » Avec son nom de scène, l'artiste réintroduit dans la lignée familiale le nom perdu durant la guerre d'Espagne et permet ainsi de maintenir vivante la mémoire du passé.

---



# Une impossible sortie de l'enfance

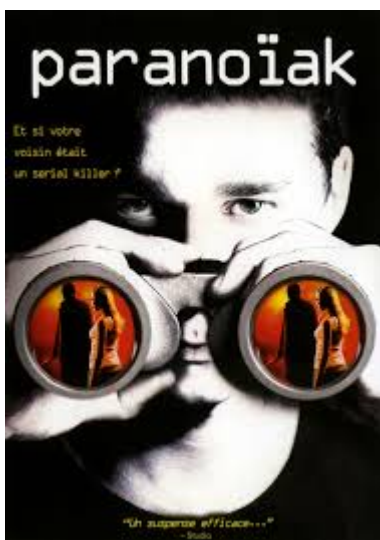
Réalisé par D. J. Caruso à partir d'une idée de scénario de Steven Spielberg, *Paranoïak* (titre original : *Disturbia*) met en scène Kale Brecht (interprété par Shia LaBeouf), un garçon de 17 ans assigné à résidence pour avoir frappé un professeur. Celui-ci avait discrédité son père, décédé dans un accident de voiture. Afin de tromper l'ennui, il observe ses voisins par les fenêtres de sa maison. Il fait alors deux découvertes : une belle jeune fille, Ashley Carlson (jouée par Sarah Roemer), qui vient d'emménager et un homme étrange, Robert Turner (David Morse) qu'il soupçonne d'être un meurtrier. *Paranoïak* apparaît comme une version de *Fenêtre sur cour* au XXI<sup>ème</sup> siècle – c'est-à-dire à l'époque des objets connectés – et à la période de l'adolescence – soit avec un héros entravé sur le chemin vers une « sortie de l'enfance<sup>1</sup> ».

## Figé dans l'enfance

Dès la scène inaugurale du film, le problème de la rencontre avec l'autre sexe est posé. Au bord d'une rivière où ils s'adonnent à une partie de pêche, Kale et son père partagent un moment agréable. Quand son père cherche à obtenir quelques confidences de la part de son fils, celui-ci lui répond avec humour qu'il a rencontré une fille, qu'elle est enceinte et qu'ils emménageront bientôt ensemble. « Ton petit a grandi et va bientôt être papa » annonce Kale, laissant poindre à la fois son désir pour une fille et le malaise que suscite la rencontre sexuelle, court-circuitée dans la plaisanterie par la paternité précoce.

Après la mort de son père, Kale se fige dans l'enfance. Tandis qu'il dort en cours d'espagnol, son ami Ronnie présente un exposé sur ses projets de vacances qui transpire de libido.

Quand le professeur le réveille, lui demande ce qu'il compte faire pendant l'été et constate qu'il n'a pas révisé, Kale répond : « je me suis arrêté avant... ». Réponse équivoque qui indique précisément sa position subjective : il est arrêté. D'une part, sa relation au savoir est bridée : ses apprentissages scolaires sont en panne, aucune supposition de savoir ne paraît à l'œuvre, ce qui le conduit à s'assoupir en plein cours. Nulle « rencontre avec les maîtres<sup>2</sup> », telle que l'a décrite Freud, qui soutiendrait son intérêt pour le savoir dispensé. D'autre part, rien ne l'entraîne à faire des projets à l'approche de l'été, ce qui semble ruiner à l'avance l'éventualité d'une rencontre amoureuse. Cette scène établit un contraste entre Kale, dont le désir est en panne quant aux filles et au savoir, et Ronnie, en plein élan, qui lui utilise la langue espagnole dans le jeu de la séduction.



Cet arrêt se trouve renforcé par la peine que doit purger Kale, conséquence du coup de poing asséné à son professeur. Le juge le condamne à une assignation à domicile parce qu'il n'a pas encore atteint l'âge de la majorité. Considéré comme un enfant au regard de la loi, Kale est donc enfermé à domicile, et partant doublement retenu. Si Freud indique que « le détachement d'avec la famille devient pour tout adolescent une tâche que la société l'aide souvent à résoudre par des rites de puberté et d'accueil<sup>3</sup> », il se produit strictement l'inverse

pour Kale dans la mesure où sa peine resserre les liens à la famille idéalisée qu'il se sent coupable d'avoir brisé.

Afin d'éviter d'ameuter la police, Kale matérialise le périmètre duquel il ne peut sortir à l'aide d'une corde tenue par plusieurs objets relatifs à l'enfance (nain de jardin, crosse de hockey, ski, etc.). Deux espaces se différencient : le domicile – lieu de la jouissance infantile principalement autoérotique dans lequel Kale est enfermé – et l'extérieur – espace inaccessible de l'Autre supposé détenir l'objet du désir, dont le franchissement marquerait la transition vers l'âge adulte.

### **Franchir la ligne**

La particularité de la transition adolescente présentée dans le film réside en ce que Kale ne peut l'effectuer qu'à la condition de résoudre l'enquête sur son voisin. Il s'agit pour lui de traiter sa propre « tache noire<sup>4</sup> », qui correspond à la culpabilité de la mort du père, au signifiant « tueur » qui l'accable, en faisant la lumière sur les crimes de Turner. Il pourra alors franchir la ligne qui le séparait du monde extérieur, laisser tomber sa paire de jumelles à laquelle il était rivé pour faire d'Ashley l'objet de son désir et se consacrer enfin à une histoire d'amour.

<sup>1</sup> Miller J.-A. (2015), « En direction de l'adolescence », *Interpréter l'enfant*, La petite Girafe, n°3, Paris, Navarin éditeur, p. 193.

<sup>2</sup> Freud S. (1914), « Sur la psychologie du lycéen », *Résultats, idées, problèmes I, 1890-1920*, Paris, PUF, 1984, p. 230.

<sup>3</sup> Freud S. (1930), *Malaise dans la culture*, Paris, PUF, 2009, p. 46.

<sup>4</sup> Lacadée Ph. (2016), « L'adolescent ne veut plus être gouverné », *Mental*, n°34, p. 150.