

# Une présence en acte

*« L'interprétation analytique n'est pas faite pour être comprise ; elle est faite pour produire des vagues. »[\[1\]](#)*

*Claudine Valette-Damase nous en propose ici une lecture éclairée.*

Une rencontre opportune au cours de la préparation de la 3<sup>e</sup> journée de l'IE, « Interpréter l'enfant », avec ce dire de Jacques Lacan prélevé dans l'« Entretien avec des étudiants – Réponse à leurs questions » à l'université de Yale en 1973, va servir de boussole au propos : « L'interprétation analytique n'est pas faite pour être comprise ; elle est faite pour produire des vagues.»

La particularité de la pratique analytique est de faire mouche avec les mots dans le but d'obtenir une transformation. Dans le premier temps de sa découverte, pour Freud, la parole dans la cure délivre par l'interprétation un sens caché. Rapidement, cette modalité de l'interprétation le conduit à une impasse dont il trouvera l'issue en donnant un autre statut à la parole que Lacan n'aura de cesse de remanier et de transformer tout au long de son enseignement.

Chez Lacan, nous trouvons trois conceptions de l'interprétation correspondant à ses trois théories de l'inconscient. Au temps du primat du symbolique, l'interprétation est signifiante. La deuxième conception de l'interprétation vise, par la coupure, la jouissance de l'objet *a* incluse dans l'Autre. Dans le troisième temps, l'interprétation est orientée par le réel du symptôme à partir de la jouissance du *parlêtre*.

Alors que la psychanalyse lacanienne considère l'enfant comme un sujet parlant au même titre que l'adulte, pourquoi et comment l'enseignement de Lacan ouvre-t-il à une pratique de

l'interprétation analytique au XXI<sup>e</sup> avec l'enfant ?

L'enfant convoque l'analyste à une interprétation qui réfute celle qui s'en tiendrait à analyser le retour du refoulé. Il invente sans cesse pour grandir, il apprend à celui qui y consent que l'invention ne relève ni du savoir ni du vouloir. Lacan donne dans son Séminaire *Le désir et son interprétation* de précieuses indications sur la constitution du *Je* de l'enfant. Le langage lui préexiste et s'impose de fait. La distinction du sujet dont on parle et du sujet parlant, « du *Je* en tant que sujet de l'énoncé et du *Je* en tant que sujet de l'énonciation »[\[2\]](#) est un tournant décisif.

« L'interprétation analytique n'est pas faite pour être comprise ; elle est faite pour produire des vagues ». L'acte de l'analyste requiert une intervention « équivoque », telle la vague dont la signification est aussi bien une déformation plus ou moins importante de la surface d'une masse d'eau sous l'impulsion du vent ou des courants, que quelque chose de flou, d'insignifiant... Lacan précise qu'il ne faut donc « pas y aller avec de gros sabots, et souvent il vaut mieux se taire ; seulement il faut le choisir »[\[3\]](#).

Dans la clinique, l'enfant ne cesse de proposer la matière signifiante sans fioriture et par le biais d'une variété de moyens : il joue, dessine, bouge, reste figé, s'assoit où bon lui semble, touche et déplace les objets, se couche par terre... L'enfant n'est pas aussi docile que l'adulte au dispositif analytique ; il en découle que l'analyste doit prendre des initiatives.

Je reçois Félix, qui a cinq ans, depuis peu ; son bilan de santé scolaire vient d'évaluer des troubles du langage, son enseignante pousse les parents à me rencontrer. En séance, il parle très peu, à la limite du cri, sans adresse. À chaque fois, il y parvient avec un certain malaise, lesté de ses parents, de son petit frère qu'il « déteste » et les bras de plus en plus encombrés de jouets. Dernièrement, j'accompagne

mon bonjour d'un « quel chargement ! ». À peine entré dans le bureau, contrairement à son habitude, Félix dépose ses jouets dans un coin, saisit sur l'étagère des petits animaux en plastique et joue à les faire se battre en disant dans un soupir : « Ici, chez toi, je peux jouer ». C'est l'effet après-coup, qui ne se fait pas attendre, qui donne à ce signifiant, dit sans y avoir réfléchi, un statut d'interprétation. Avec ce signifiant dit à la cantonade, Félix consent à l'énonciation et son travail analytique peut ainsi s'engager.

[1] Lacan J., « Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines », *Scilicet* 6/7, Paris, Seuil, 1976, p. 35.

[2] Lacan J., *Le Séminaire, livre VI, Le désir et son interprétation*, Paris, Éditions La Martinière et Le Champ Freudien Éditeur, 2013, p. 92.

[3] Lacan J., « Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines », *op. cit.*

---

## Les ressorts d'un symptôme

Veillez vous connecter pour accéder à cet article.

[Se connecter](#)

---

«**Du**            **fameux**            **déni**            **de**

# **grossesse», question à Francesca Biagi-Chai**

**L'Hebdo-Blog** – *L'actualité semble indiquer que le dit déni de grossesse est plus fréquent qu'il ne l'a été. Est-ce une réalité selon vous? Le délitement des discours, la réification de l'enfant comme objet par les techniques et le marché n'ouvrent-ils pas la voie à une plus grande fragilité subjective chez certaines femmes ? Le déni de grossesse peut-il apparaître alors comme le retour dans le réel de ce que forclos le discours capitaliste ?*

**Francesca Biagi-Chai** – Le dit déni de grossesse nous renvoie à un phénomène de corps. Indexé du signe négatif, tout comme l'hallucination négative, il ne relève pas moins du réel forclos du symbolique. Le phénomène de corps que l'on peut identifier comme un événement de corps négatif, à savoir la disparition des sensations propres à faire signifier la maternité, portées depuis toujours par le discours commun, de fait, efface celui-ci et introduit à la dimension de l'étrangeté.

En tant que non-effet il est de tout temps et le cas de la jeune Catherine Ozanne que l'on a pendue sur la place du marché de Meulan le démontre. Elle n'a pas eu d'enfant puisqu'elle ne l'a pas *senti*, elle ne l'a pas tué puisqu'il n'a pas crié, elle l'a simplement amené sans vie dans la rivière. Donc, il s'agit moins, dans notre actualité, de fréquence que de ce qui rend de manière générale les symptômes visibles, ce qui les dénude, contrairement à ce qui les habillait dans un tissu social capable de les intégrer, de leur faire une place. Le terme « déni de grossesse » nomme et fait exister la possibilité d'une non-reconnaissance de la maternité, dans une non-connaissance du corps propre en tant que corps féminin, susceptible de l'accueillir. Mais cette nomination reste ambiguë et laisse planer l'idée d'un refus et

non d'un réel qui s'impose, un réel qu'il conviendrait de situer à sa place, là où il se substitue à l'objet a quand celui-ci n'est pas comme tel découpé par l'érotique du corps. Au XXI<sup>e</sup> siècle, les symptômes sont identifiés, mais abandonnés au réel sans loi, livrés au hors-discours, ou récupérés dans un discours médicalisé, autrement dit, dans un discours qui les compte sans les faire compter.

C'est aussi ce que l'on peut dire de chacun dans le discours capitaliste. Le signifiant-maître traverse le sujet annulé, y substituant son propre savoir, ou plus exactement sa volonté et conduisant le sujet à produire des objets qui ne sont plus en rapport avec lui. Le corps peut dans ce cas occuper lui-même la place du produit. Les performances de l'extrême, automutilations, tatouages, qui sont autant de tentatives pour que le sujet se le réapproprie, en témoignent. Notre époque va vers une destitution de la parole dans sa fonction transcendantale et fondatrice, elle devient l'instrument du discours du capitalisme, accompagnée par le chant des scientifiques. La fréquence des symptômes du corps apparaît donc plus importante puisque l'autre de la science tente de se le réapproprier. Le corps libidinal écrase le désir sur la jouissance de l'Un, sur une jouissance autonome. Alors l'interprétation est ouverte à tous les sens, à tous les possibles, autant dire à aucun et le réel apparaît dans sa crudité. La réification de l'enfant, dont vous me parlez, n'a d'égal que celle du sujet hypermoderne auquel la femme, hélas, ne semble pas s'excepter, ce qui va de pair avec le monde de l'Un. La critique que nous faisons de l'usage plaqué du dit déni de grossesse ouvre sur une perspective, une ligne de fuite qui fait place au singulier, c'est-à-dire à un au-delà de la structure, dans le rapport de chacune au signifiant de la maternité comme au corps propre. Le discours capitaliste n'appelle-t-il pas le règne de l'enfant généralisé ? Celui de l'analyste restaure le féminin, ici, la prise en compte de la jouissance propre à chacun, comme avenir de l'homme.

\* Biagi-Chai F., « Du fameux déni de grossesse », *Être Mère, Des femmes psychanalystes parlent de la maternité*, sous la direction de Christiane Alberti, Navarin, Le Champ freudien, p. 171.

---

## **Niki de Saint Phalle, une balistique de l'objet**

C'est une image insolite, déconcertante, qui accueillera le visiteur de l'exposition qui se tient à Paris au Grand Palais [\[1\]](#), du 17 septembre 2014 au 2 février 2015. Celle d'une affiche où Niki de Saint Phalle semble tenir en joue, avec un fusil, celui qui la regarde. Mais qu'on ne se méprenne pas sur la cible. Cette image renvoie à la période [\[2\]](#) où l'artiste crée ses œuvres en tirant au fusil sur des surfaces verticales auxquelles sont fixés des objets divers et des sacs de peinture, le tout couvert de plâtre immaculé, tout comme l'artiste elle-même le plus souvent tout de blanc vêtue. Au-delà du spectaculaire de la performance qui a lieu en public, c'est ici la structure créative, dynamique, de l'artiste, qui nous est donnée à voir. Depuis l'instant d'appuyer sur la gâchette jusqu'au moment où les sacs explosés déversent leur couleur au rythme des déflagrations de l'arme, un point de rebroussement s'est réalisé entre la propre violence intime du sujet, sa véritable cible, et la création de l'œuvre qui se fait sous nos yeux, et qui le fait renaître artiste. « Un assassinat sans victime » [\[3\]](#) comme l'exprime Niki de Saint Phalle.

Car c'est dès les premiers mois de sa naissance que se fait vive cette violence, lorsque ses parents envoient celle qui se prénomme encore Catherine, Marie-Agnès Fal de Saint Phalle,

dans la Nièvre, passer les trois premières années de sa vie dans le château de ses grands-parents[4], cependant que son frère Jean reste avec eux à New-York. Le choix du prénom d'Agnès par son père, du nom de sa première maîtresse, s'avérera un acte de mauvais augure. C'est sa mère qui, lorsqu'elle revient vivre aux États-Unis, lui fait changer son prénom pour celui de Niki. La performance des tirs au fusil au principe de sa création manifeste une autre caractéristique subjective : « Ce qui est dehors est dedans et ce qui est dedans est dehors »[5]. Circularité im-médiate entre le corps et la réalisation artistique, mais réversible aussi avec ses effets funestes. Lorsque Niki réalisera et projettera la première version de son film *Daddy*, elle sombrera de nouveau dans une dépression. C'est un « film à l'humour noir, intitulé *Daddy*, dans lequel je tue symboliquement mon père 17 fois : toute la famille est à la fois indignée et horrifiée et m'accuse de salir la mémoire de mon père. Une seule personne me défend...ma mère »[6]. Oui, sa mère, à laquelle son mari avait dû avouer sa conduite incestueuse à l'égard de leur fille. Quelques rares critiques, et Jacques Lacan, prendront alors publiquement la défense du film. C'est en décembre 1992, âgée de soixante-cinq ans que Niki de Saint Phalle relatera dans un livre, *Mon secret*, [7] spécialement écrit à l'intention de sa fille Laura, les actes incestueux qu'elle avait subis à l'âge de onze ans de la part de son propre père. Ce dernier lui avait adressé une lettre de confession et de repentir, quand il avait appris l'entrée de sa fille en hôpital psychiatrique, faisant pour elle ainsi trauma de ce qui était, jusque-là, refoulé, oublié. Niki était alors âgée de vingt-deux ans et mariée depuis trois ans à l'écrivain Harry Matthews, talentueux écrivain qui sera longtemps le seul membre américain d'OULIPO, dont son ami Georges Perec faisait aussi partie. C'est Harry qui surprit le délire de sa femme : « Harry me suit et se poste dans le couloir juste devant notre porte : il m'observe en silence tandis que je soulève d'un geste brusque un des bords du matelas, les draps et tout... pour y planquer, en hâte, un couteau. C'est à ce moment précis que

Harry scrute le magot d'objets tranchants que j'ai amassés là : tout un assortiment de couteaux, de ciseaux, de rasoirs, de tournevis [...] Cet arsenal me donne un sentiment si aigu de protection que je place, dans mon sac à main, une seconde collection du même genre dont Harry n'a pas encore connaissance »[\[8\]](#). Les tentatives de suicide, et les idées suicidaires se feront récurrentes. Tout comme les événements de corps et les maladies : automatisme de ronger sa lèvre supérieure qui donnera lieu, à vingt-ans, à une opération de restauration, appendicite, complications pulmonaires, tuberculose, hyperthyroïdie nécessitant l'ablation de la thyroïde, tachycardie et fébrilité extrême, typhoïde. Tout comme elle ne cessera d'être rongée par la culpabilité de n'avoir pu offrir à ses deux enfants, Laura et Philip, une présence de mère.

Puis en 1967, c'est la réalisation de *Hon – Elle*, en suédois – sur une commande de Pontus Hulten, alors directeur du Moderna Museet de Stockholm, qui suit ses premières réalisations de la série des *Nanas*, par lesquelles le visiteur de l'exposition commence la visite. Ces *Nanas* qui manifestent elles aussi ce point de rebroussement : volumineuses et équilibrées, surpondérées et aériennes, massives et élancées, informes et voluptueuses, plantureuses et élégantes. Depuis plusieurs années déjà, Niki vit avec l'artiste Jean Tinguely. Sur ce point aussi, l'amour l'accompagnera tout au long de sa vie. D'abord avec le prévenant H. Matthews, père de ses deux enfants, puis à partir de 1960 avec le facétieux et exubérant J. Tinguely[\[9\]](#), disparu en 1991. C'est lui qui, réalisant les armatures en métal, permit aux œuvres monumentales de Niki de tenir debout[\[10\]](#). Elles essaient les lieux du monde entier : jardins, forêts, fontaines, places publiques, un avion ; en Italie, en Suède, en Israël, aux USA, en Allemagne, en France. Le visiteur de l'exposition peut les découvrir sous forme photographique ou cinématographique, avec les films des entretiens avec l'artiste. Il faut ajouter à ses réalisations films et décors de films, costumes et pièce de théâtre,



architecture, parfum, meubles, fontaines, piscine... sans oublier l'écriture. Niki de Saint Phalle était, envers et contre tout, amoureuse, optimiste, vive, gaie, tonique, entraînant pour son entourage, *a contrario* de sa sœur Élisabeth qui, après plusieurs séjours en hôpital psychiatrique, s'était suicidée, jeune adulte, dans la maison familiale.

C'est à la ville de Nice que Niki de Saint Phalle fera don de ses œuvres. Cette ville où elle avait vécu et avec laquelle, comme l'a écrit sa fille Laura, elle partage l'étymologie de son prénom, *Niké*, la victoire. Mais Nice fut surtout la ville où, internée sur proposition de son mari et avec son accord, sous traitement par insuline et électrochocs, elle avait découvert comment ses dessins au crayon et ses collages étaient un traitement autrement efficace pour la raccorder à la vie. Par un retour de bâton, c'est cette même activité artistique dans laquelle elle propulsait son énergie, et qui était pour elle d'une nécessité vitale, qui causera aussi sa perte. En effet, les émanations du polyester avec lequel elle travaillait, brûleront ses poumons, brûlures dont elle finira par décéder en 2002.

[1] Lire aussi Béliilos M., « Niki de Saint Phalle ou la guerrière blessée », *Lacan Quotidien* n° 433, octobre 2014.

[2] Saint Phalle (de) N., *Lettre à Jean* (Tinguely) ; *Lettre à Pontus* (Hulten), *Catalogue*, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1992, Musée d'Art Moderne de Paris, 1993, p 156-160.

[3] Saint Phalle (de) N., *Traces*, Paris, La différence, 2014.

[4] *Ibid.*, p. 14.

[5] *Ibid.*, p. 121.

[6] Saint Phalle (de) N., *Mon secret*, Paris, La différence, 2010.

[7] *Ibid.*

[8] Saint Phalle (de) N., *1950-1960, Les années en famille*, préface de Laura Gabriel Duke, Paris, La différence, 2014.

[9] Saint Phalle (de) N., *Aventure suisse*, Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, Fribourg, 1993, p. 18.

[10] Lire aussi Christiane Terrisse « Le temps de l'œuvre » : <https://apprendredelartiste.wordpress.com/2003/04/26/les-temps-de-l%E2%80%99oeuvre-par-christiane-terrissage/>